

АТТРИБУЦИЯ ПРЕДМЕТА: ИНТУИЦИЯ, ОПЫТ, ДОКУМЕНТ

XXVII ЦАРСКОСЕЛЬСКАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ-ЗАПОВЕДНИК
«ЦАРСКОЕ СЕЛО»

АТТРИБУЦИЯ ПРЕДМЕТА: ИНТУИЦИЯ, ОПЫТ, ДОКУМЕНТ

СБОРНИК НАУЧНЫХ СТАТЕЙ
XXVII ЦАРСКОСЕЛЬСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ



ИЗДАТЕЛЬСТВО
РУССКАЯ КОЛЛЕКЦИЯ

Санкт-Петербург
2021

УДК 7.072.5:069.51(082)

ББК 79.1я43

А92

Печатается по решению Ученого совета
Государственного музея-заповедника «Царское Село»

Оргкомитет конференции:

И. К. Ботт, М. П. Лебединская, А. В. Тоесева

Государственный музей-заповедник «Царское Село» выражает благодарность членам Клуба друзей музея-заповедника за финансовую поддержку данного издания: Негосударственному образовательному учреждению высшего профессионального образования «Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов»
М. Ф. Мудрак
К. Н. Подпальному

Атрибуция предмета: интуиция, опыт, документ : сборник научных статей XXVII царскосельской конференции / Государственный музей-заповедник «Царское Село». – Санкт-Петербург : Русская коллекция, 2021. – 1094 с. : ил., портр.

300 экз. – ISBN 978-5-00067-112-2. – Текст (визуальный) : непосредственный.

I. «Царское Село», государственный музей-заповедник (Пушкин, Санкт-Петербург). Научная конференция (27; 2021) II. «Царское Село», государственный музей-заповедник (Пушкин, Санкт-Петербург)

Научные статьи сборника Царскосельской конференции «Атрибуция предмета: интуиция, опыт, документ» посвящены вопросам введения в научный оборот в результате атрибуции с использованием всех способов анализа движимых и недвижимых памятников истории и искусства: архитектурных построек, произведений живописи, скульптуры, всех видов прикладного искусства, а также проблемам современной методологии и терминологии атрибуции музейных объектов.

Сборник адресован сотрудникам музеев, искусствоведам, историкам, краеведам, всем, кто интересуется отечественной историей и культурой.

© ГМЗ «Царское Село», 2021

© Коллектив авторов, 2021

© Издательство «Русская коллекция СПб», 2021

ISBN 978-5-00067-112-2

Сотрудники музеев разного профиля и формата понимают, что атрибуция предметов — одна из главных задач научной музейной деятельности, без решения которой невозможны создание экспозиций, организация выставок, в конечном итоге, — реконструкция исторической ситуации или биографии конкретной творческой личности.

Сегодня в научный оборот вводятся все новые архивные документы, позволяющие изменить, казалось бы, устоявшуюся точку зрения на тот или иной музейный экспонат; к услугам исследователей появляются новые электронные ресурсы, исчезают реальные географические границы поисков аналогий и информации, предлагаются новые способы технико-технологического анализа. При этом даже в современном мире высокотехнологичной экспертизы взгляд специалиста, его интуиция и опыт нередко остаются решающими.

Возможности атрибуции в наши дни значительно расширились, что позволяет по-новому взглянуть на этот вопрос, к разговору о котором мы пригласили исследователей, в первую очередь, сотрудников музеев, хранителей коллекций.

Интерес к заявленной теме оказался выше всех ожиданий — свои работы на конференцию представили более 90 авторов. Статьи, вошедшие в сборник материалов XXVII Царскосельской научной конференции «Атрибуция предмета: интуиция, опыт, документ», посвящены памятникам архитектуры, произведениям живописи, скульптуры, изделиям всех видов прикладного искусства, введенным в научный оборот в результате атрибуции с использованием разных способов анализа.

Атрибуции последних лет, которым посвятили свои труды исследователи, не только расширяют наши знания о конкретных художественных объектах, но являются вкладом в формирование научно аргументированной картины развития истории и искусства в целом.

Оргкомитет

Аветян Наталья Юрьевна

ПРОБЛЕМЫ АТРИБУЦИИ РАННЕЙ ФОТОГРАФИИ

С момента изобретения фотографии минуло более 180 лет, однако, как и в первые годы существования, она должна доказывать свою значимость как художественное явление и право на полноценное присутствие в музейных коллекциях. Выйти из тени «большого искусства», как того хотели бы ее ценители, фотография пока не смогла, однако за истекшие два десятилетия ее статус изменился: она превращается в равноправного участника выставок, объект научной реставрации и, как следствие, предмет всестороннего изучения. Это обусловлено целым рядом факторов: развитием широкого спектра выставочной и издательской деятельности музеев, архивов и библиотек, усилением роли Интернет-ресурсов, увеличением числа коллекционеров, повлекшим за собой формирование фотографического сегмента антикварного рынка, и многим другим. Неотъемлемой частью этих процессов становится переоценка значения существующих собраний, без которой невозможны дальнейшее сохранение, правильное экспонирование и научно обоснованная реставрация фотографического материала. При этом нужно отметить, что здесь приходится сталкиваться с целым рядом сложностей, и прежде всего с отсутствием исследовательской традиции в России. Невзирая на растущий интерес к фотографии, в большинстве художественных вузов ее не изучают даже на уровне общего курса истории искусства. В тех случаях, когда исследователи обращаются к данному материалу, их работы в большей степени касаются природы фотографии, ее художественной и эстетической роли, нежели рассматривают снимки как материальный объект, заключающий в себе значительно больше информации, нежели визуальный ряд. С другой стороны, отсутствие у большинства институций, по вполне понятным причинам, возможности выполнить технико-технологические исследования произведений и привлекать к работе с ними художников-реставраторов фотографических материалов — еще один фактор, существенно тормозящий процесс формирования совокупности знаний о данном предмете. Таким образом, на данном этапе хранитель коллекции самостоятельно проводит исследовательскую работу, опираясь на собственные познания, интуицию

и опыт. При этом возникает целый ряд вполне закономерных вопросов: какие методы применяются специалистами, допустимо ли говорить об их комплексности и последовательности, есть ли среди них особые, принятые только в работе с фотографией. Отметим, что используемые сегодня методы вполне традиционны, комбинаторные возможности достаточно широки и зависят целиком от самого предмета. Особую сложность для исследователей представляют произведения ранней фотографии, обладающие целым набором специфических черт, обусловленных периодом становления этого вида искусства. На примере некоторых из них рассмотрим основные научные подходы, применяющиеся при атрибуционных изысканиях, а также попробуем выявить их достоинства и недостатки, ибо не один из методов нельзя признать ключевым или безошибочным.

Первостепенное значение имеет визуальный осмотр, позволяющий наметить направление, но лишь штрихами, поскольку даже кажущиеся очевидными атрибуционные признаки, такие как время создания произведения, авторство, техника и др., при дальнейшем детальном изучении нередко вступают в противоречие между собой. Проследить это в полной мере возможно, обратившись к дагеротипам — фотографическим снимкам, выполненным на посеребренных металлических пластинах. Среди первых фотографических процессов дагеротипия стоит обособленно в силу своих технологических особенностей. Дагеротипы крайне редки в музейных собраниях и вызывают пристальный интерес как специалистов, изучающих раннюю фотографию, так историков и искусствоведов, воспринимающих их как уникальный иконографический материал.

Одним из наиболее эффективных в вопросе определения авторства оказался предметный метод, в основе которого лежит изучение и сопоставление всех элементов обстановки и аксессуаров, запечатленных на снимке. Этот научный подход был предложен московскими исследователями И. А. Семаковой и Т. Г. Сабуровой, с успехом применявших его с 1990-х гг. при изучении коллекции дагеротипов Государственного исторического музея и сумевших установить авторство значительного числа экспонатов¹. В дальнейшем его действенность была подтверждена при исследовании эрмитажного собрания², а затем столь же эффективный результат предметный метод показал при работе с дагеротипами из различных государственных собраний страны в рамках предпринятого МВЗ «РОСФОТО» издания сводного каталога³.

В процессе изучения памятника исследователи отталкиваются от эталонного произведения мастера, имеющего указание на имя автора в виде фирменной этикетки фотографа, или опираются на письменные свидетельства. В качестве примера приведем несколько работ известного русского фотохудожника С. Л. Левицкого. В начале 1990-х гг. специалистам было известно менее десяти дагеротипов, из которых только три были отмечены наклейками с его именем. В настоящее время в отечественных и зарубежных собраниях насчитывается свыше семидесяти произведений Левицкого, выполненных в данной технике. Эталонным для исследователей стал один из самых знаменитых снимков в русской светописси — Портрет членов редколлегии журнала «Современник», созданный им уже на бумаге в 1856 г. И хотя имя Левицкого не указано ни на одном из снимков, авторство его не вызывает сомнений благодаря переписке и дневниковым записям, оставленным участниками съемки, в которых ими подробно изложены детали памятного события. В контексте наших изысканий снимок изобилует предметами обстановки ателье Левицкого. Опираясь на это произведение и прибегнув к методу перекрестных ссылок, удалось установить его авторство в отношении значительного комплекса дагеротипов, считавшихся как работами неизвестных мастеров, так и приписанных именитым фотографам. В эти годы профессиональных студий было немного, кроме того, еще не сформировалась индустрия по производству аксессуаров и мебели, предназначенных для фотоателье. Впоследствии широкий выбор реквизита на фоне растущего числа портретных мастерских привел к тому, что практически в каждой из них клиентам предлагалось сняться среди изобилия серийных вещей, создающих эффект перегруженной театральной декорации. Все это не просто затрудняет использование предметного метода, а порой ставит под сомнение его эффективность, но в отношении произведений 1840–1860-х гг. данный метод почти безупречен.

Одним из самых ярких примеров атрибуции, построенной на предметном методе, стал «Вид гостиной», который в 2010 г. был приобретен музеем Метрополитен как работа фотографа-любителя барона Ж-Б.-Л. Гро. До этого дагеротип сменил нескольких владельцев — известных коллекционеров ранней фотографии, и никогда авторство французского фотографа не ставилось под сомнение, хотя никакой информации, кроме карандашной надписи на обороте «Va. Gros», не сохранилось⁴. Между тем детальное изучение предметов,

запечатленных на снимке, дало основание полагать, что создан он в ателье русского мастера С. Л. Левицкого. На изображении присутствуют хорошо знакомые по другим произведениям мастера тумба, ваза овоидной формы, сосуд с одной ручкой и стул с высокой спинкой, при этом встречаются они на снимках, выполненных им как на металлической, так и на бумажной основе. В пользу этого утверждения свидетельствуют также еще несколько важных деталей, позволяющих косвенно подтвердить переатрибуцию. Так, сравнение обрамлений на дагеротипах барона Гро и Левицкого показало, что подобные стеклянные паспарту характерны именно для произведений русского фотографа. Клеймо на пластине «Вид гостиной» обнаруживается на целом ряде его дагеротипов, тогда как на снимках работы Гро оно отсутствует, чаще вместо него можно увидеть процарапанную им подпись. Таким образом, на наш взгляд, упоминание имени известного французского фотографа-любителя на обороте служит не свидетельством авторства, а указанием на происхождение данного памятника из собрания барона Гро.

Далее хотелось бы остановиться на стилистическом анализе, одним из наиболее спорных применительно к ранним произведениям светописи. Обратимся к дагеротипам, созданным двумя самыми яркими мастерами, работавшими в данной технике, — С. Л. Левицким и Й. Венингером, с тем чтобы попытаться найти стилистические особенности, присущие их произведениям. Было бы заманчивым сразу же выявить наиболее характерные для каждого из них композиционные приемы, но следует подчеркнуть, что оба фотографа демонстрируют заметное многообразие. Индивидуальная манера более очевидна в образном решении портретов. Модели Венингера в большинстве случаев расположены в три четверти, их взгляд устремлен в сторону, что придает им ощущение отстраненности, меланхолического раздумья, мечтательности; это приводит к нивелированию индивидуального начала в угоду созданию определенного художественного образа (ил. 1). У Левицкого, напротив, позирующий чаще всего устремлен взглядом в камеру — тем самым фотограф пытается выстроить диалог между своим героем и зрителем, эффект усиливается за счет фокусировки освещения на лице модели, в то время как фигура и окружающий антураж погружены в мягкий, тающий к краям изображения свет, за счет чего достигается многообразие тональных градаций (ил. 2). У Венингера все элементы композиции имеют равную освещенность, рождая



1. Ателье Й. Венингера. Портрет неизвестного. Вторая половина 1840-х гг.
Дагеротип. Государственный Эрмитаж

ощущение ровной «безмятежной» поверхности. Невольно ловишь себя на том, что дагеротипы Венингера напоминают декоративные панно. Взгляд плавно двигается по отполированной поверхности пластины от одной детали к другой, ни одна из которых не является доминантой композиции.

Неотъемлемой частью художественного решения становится для Венингера декоративное оформление снимка. В большинстве случаев фотографы использовали готовые обрамления, чаще всего стеклянные, окрашенные изнутри черной краской с золотыми полосками по периметру, которые можно было приобрести у торговцев фотографическими принадлежностями. У Венингера паспарту индивидуальные, бумажные, светлых оттенков с печатной рамкой с несколькими вариантами рисунка, Левицкий в своей практике применял различные варианты обрамлений, как бумажные, темно-коричневые с тонкой лазурной полоской по внутреннему краю выреза, так и стеклянные, серо-коричневые с темными



2. Ателье С. Л. Левицкого. Портрет неизвестного. Вторая половина 1850-х гг.
Дагеротип. Государственный Эрмитаж

линиями обводки. Встречаются также редкие для России с черепаховым рисунком, поставляемые из Франции, и традиционные черные. Однако, несмотря на характерные различия в оформлении дагеротипных снимков, следует признать, они не могут выступать как самостоятельный атрибуционный признак еще по одной важной причине. Помимо декоративной функции обрамления несли в себе охранную функцию, защищая изображение на металлической пластине от воздействия окружающей среды и механических повреждений. В процессе бытования или под влиянием времени стекла, покрывающие их, утрачивались и заменялись либо новыми, либо оригинальными, заимствованными с других произведений. Нередко они дополнялись элементами, не свойственными дагеротипам, что было обусловлено недостатком знаний о специфике ранней фотографической техники и, конечно, отсутствием научной реставрационной школы. Это характерно не только для XIX в., когда предпринимались первые попытки спасти уже исчезающее

наследие, но и для практики второй половины XX в. Зачастую это приводило к очевидным противоречиям, разрешение которые возможно лишь после серьезного изучения контекста.

К примеру, в собрании Эрмитажа хранится уникальная серия дагеротипов, с конными и пешими группами в рыцарских доспехах (ил. 3). Снимки на целых пластинах неизвестного европейского мастера поступили в 1845 г. в составе коллекции дипломата и коллекционера Д. П. Татищева в Императорский Эрмитаж и с тех пор никогда не покидали пределов музея. Происхождение произведений, высокий уровень технического исполнения сделали их предметом пристального интереса специалистов, но самые жаркие дискуссии вызывает декоративное оформление пластин. Они заключены в деревянные рамы светлого цвета, с деревянными задниками, закрепленными с помощью металлических скоб в виде ласточкиного хвоста. Подобный тип обрамлений не характерен для дагеротипов, традиционно они помещались в монтировки, состоящие из покрывного стекла, бумажного паспарту и картонного задника, края оклеивались тонкими полосками бумаги и в таком виде вставлялись в рамы, преимущественно черного цвета. «Рыцарская серия» не имеет подобного «сэндвича», пластины помещены прямо в рамы вместе с паспарту и стеклом, оборот оклеен тонкой бумагой и прикрыт деревянным задником. По сведениям, почерпнутым из архивных документов, первоначально дагеротипы были окаймлены в черные рамы. По какой причине и когда оригинальные обрамления были заменены на новые, сегодня сказать невозможно, но изготовлены они были, по всей видимости, спустя какое-то время после поступления коллекции в музей. Визуальный осмотр и технико-технологическая экспертиза древесины, из которой сделаны рамы, не выявили четких противоречий в датировках. Детальное изучение типов дагеротипных обрамлений и обнаружение исторических свидетельств позволили развеять заблуждение и продвинуться в изучении уникальных памятников ранней фотографии.

Большую сложность вызывают случаи, когда в процессе реставрации поврежденное обрамление было заменено не точным повторением, а произвольной имитацией. Так, «Групповой портрет с князем Н. Б. Юсуповым» из эрмитажного собрания, считавшийся работой неизвестного мастера, был приписан петербургскому фотографу К. Даутендею. Одним из аргументов в пользу его авторства послужило бумажное паспарту с рисунком в виде печатной рамки,



3. Неизвестный фотограф. Серия из девяти дагеротипов с коллекцией рыцарских доспехов 1842–1844. Государственный Эрмитаж

признававшееся ранее принадлежностью его портретной студии, которое, как показали дальнейшие исследования, явилось поздним воспроизведением. Таким образом, обрамления могут рассматриваться в качестве дополнительного атрибуционного признака, но только в комплексе с остальными доводами.

Вместе с тем сложности могут таиться и там, где не должно быть никаких колебаний. Существует целый ряд дагеротипов, на которых сохранились фирменные наклейки фотоателье, тем самым вопрос об их авторстве вроде бы решен окончательно, но имеющиеся противоречия заставляют усомниться в их авторстве. Интересный пример представляют парные портреты П. С. и А. Д. Строгановых из собрания Эрмитажа, созданные, как свидетельствует этикетка под ножкой упора одного из них, в мастерской Й. Венингера (ил. 4). Между тем они стоят особняком в ряду произведений австрийского дагеротиписта. Отметим несвойственное ему использование темного фона, на котором позируют модели. К тому же не существуют



4. Ателье Й. Венингера. Портрет графа П. С. Строганова. Около 1851 г.
Дагеротип. Государственный Эрмитаж

или пока не выявлены дагеротипы Венингера, где все изображение или его фрагменты иллюминированы. На портретах Строгановых мы можем видеть подсвечивание розовой и голубой краской деталей костюма и фона, тогда как у его соперника Левицкого этот прием встречается на дагеротипах, созданных в середине 1850-х гг. И еще одно важное обстоятельство — это бумажные паспарту темно-коричневого цвета с золотыми линиями обводки, которые не удалось обнаружить у австрийского мастера; у русского фотографа, напротив, можно найти им аналогии. Однако, несмотря на эти обоснованные, по нашему мнению, доводы, парные портреты Строгановых продолжают считаться работами Венингера, поскольку сохранились наклейки, хотя нельзя забывать и о том, что иногда этикетки в процессе реставрации переносились. Так, в собрании Эрмитажа хранится дагеротип, исполненный Левицким, о чем свидетельствует фирменный знак ателье: это редкий случай. Из 70 дагеротипов, снятых в его ателье, только у трех есть подобная



5. Ателье Й. Венингера. Портрет графа А. А. Бобринского. Конец 1843–1844 гг.
Дагеротип. Государственный Эрмитаж

наклейка. На наш взгляд, объясняется это тем, что фотограф помещал их не на обороте дагеротипа, а на внутренней стороне футляра, сберегавшего снимок от повреждений.

Не меньше сложностей у исследователей возникает при использовании документального метода, когда причиной противоречий становятся исторические надписи. Обратимся к уникальной коллекции графов Бобринских, включающей в себя дагеротипы, исполненные как самим графом А. А. Бобринским и его близкими, так и профессиональными фотографами. Практически все снимки имеют на оборотах владельческие подписи с информацией о времени и авторе, а также и крайне важные данные, касающиеся технических деталей съемки. Бесспорно, сделаны они человеком, хорошо осведомленным о семейном увлечении фотографией. Наше внимание привлекли два дагеротипа, на которых судя по надписям на обороте, запечатлен граф А. А. Бобринский (ил. 5). Детальное изучение не оставляет сомнений, что портреты сняты в один

сеанс. Бобринский запечатлен в три четверти в халате на фоне светлой драпировки, только в одном случае его взгляд направлен в камеру, а во втором — он сидит у стола, склонившись над книгой. Неформальный вид Бобринского послужил подтверждением надписи на обороте одного из снимков, свидетельствующей, что сделан он в 1842 г. самим графом. Еще один аргумент в пользу того, что они выполнены одной рукой, — одинаковые прямоугольные пластины с закругленными верхним и нижним краями, очертания которых просвечивают через тонкую бумагу на обороте. Подобный тип пластин применялся только в камерах австрийского оптика П. Фойхлендера. На сегодняшний день это единственные в российских собраниях произведения, выполненные с их помощью. Введение в научный оборот портретов «М. Ф. Петрово-Соловово» (ГЛМ) и «Николая, Сергея и Михаила Корсаковых» (РГБ) дало возможность пересмотреть авторство эрмитажных произведений⁵. В первую очередь подчеркнем, что оба дагеротипа имеют паспарту с таким же рисунком, как один из портретов Бобринского, с той лишь разницей, что на них стоит типографская надпись: *Daguerreotype de J. Weninger, de Vienne*. Кроме того, следует отметить, что Петрово-Соловово позирует у стола, покрытого той же скатертью, что и на портрете Бобринского. Это позволяет утверждать, что портреты Бобринского также созданы Й. Венингером. Нельзя, однако, исключать, что, будучи увлеченным дагеротипией, Бобринский, оказавшись в ателье лучшего в столице фотографа, мог в той или иной степени принять участие в процессе съемки.

Другой не менее важный вопрос — это дата создания произведений. Обозначенный на обоих портретах 1842 г. ошибочен, поскольку Й. Венингер открыл свою портретную студию в Санкт-Петербурге в октябре 1843 г. Таким образом, дагеротипы не могли быть созданы ранее этого времени. Это лишний раз доказывает, что надписи были сделаны гораздо позже, вероятно А. А. Бобринским, внуком графа, последним владельцем дома на Галерной, при котором был систематизирован семейный фотографический архив, чем и объясняются допущенные неточности.

Наше предположение подтверждают еще два произведения из этой же коллекции — парные изображения братьев Александра и Владимира Бобринских (ил. 6). На обороте портрета последнего сохранилась наклейка на французском языке: *Daguerreotype fait par son Perè le cte Alexis*, чуть выше — другая, из которой становится



6. Ателье Й. Венингера. Портрет графа А. А. Бобринского. 1845
Дагеротип. Государственный Эрмитаж

известно, что Владимир Бобринский запечатлен в форме студента в 1842 г. Во-первых, дагеротипы не могли быть сняты их отцом А. А. Бобринским, поскольку очевидно: оба брата позируют в ателье Й. Венингера, среди аксессуаров, хорошо известных по другим работам мастера. Во-вторых, съемка не могла состояться ранее осени 1843 г.; с большей вероятностью можно говорить о 1845 г., и указание на это мы находим под ножкой упора, где сохранилась надпись: *Vladimir le 1 mars 1845*. Эта датировка не противоречит времени обучения молодого человека в университете, которое он завершил в 1846 г. вместе с Александром. Окончательно справедливость наших предположений была подтверждена после восстановления текста на обороте портрета Александра. Скрытый под исторической надписью, он довольно долго оставался недоступным для специалистов, но при проведении реставрационных мероприятий удалось установить, что это фирменная этикетка ателье Й. Венингера, самая ранняя из ныне известных, и относится она

к 1843–1845 гг. — времени деятельности ателье в доме Шаристанова на Васильевском острове.

История дагеротипов из собрания графов Бобринских служит ярким примером того, какие опасности таит безоговорочное доверие к историческим надписям. Впрочем, в проверке на достоверность информации нуждаются другие вполне очевидные на первый взгляд вещи. Нередко одно-единственное противоречие в четко выстроенной системе атрибуционных признаков способно полностью перевернуть представление о предмете. Как показывает практика, в поле зрения ученых должны находиться не только малоизученные произведения, требующие разностороннего анализа, но и известные, имеющие серьезный научный базис. Безусловно, нужно обладать смелостью и широчайшим диапазоном знаний о предмете, чтобы подвергнуть сомнению шедевр. В этой связи крайне важно применять комплексный анализ памятника. Пока же набор методов в руках отечественных специалистов незначителен. В перспективе развитие технологических исследований в процессе изучения материала, привлечение максимального круга специалистов — реставраторов, физиков и химиков, позволит вывести атрибуционную работу на новый уровень, сделать ее важным инструментом в освоении и сохранении фотографического наследия.

¹ Коллекция дагеротипов была опубликована в издании: *Сабурова Т. Г., Семакова И. А.* У истоков фотоискусства: Собрание дагеротипов ГИМ. М., 1999. В 2014 г. 2-е издание каталога собрания вышло с новыми атрибуциями и уточнениями датировок: *Дагеротип в России: собрание ГИМ.* М., 2014.

² Обследование и консервация дагеротипов Эрмитажа проводились в рамках международной научно-исследовательской программы усилиями хранителей и художников-реставраторов музея; в результате подготовлен первый научный каталог собрания (см.: *Дагеротип: кат. коллекции / Н. Ю. Аветян, Г. А. Миролюбова, Т. А. Петрова.* СПб., 2012).

³ *Дагеротип в России: [сводный каталог]: в 6 т.* СПб., 2014–2017.

⁴ Во второй половине XX в. дагеротип хранился в собрании историка фотографии М.-Ф. Брава (M.-F. Braive), затем перешел в собрание его коллеги А. Жамма и его супруги Т. Жамм (A. and Th. Jammes), а в 2008 г. в составе их коллекции продан на аукционе Sotheby's (Paris, 15 November 2008. Lot. 7) парижскому арт-дилеру С. Плантурё (S. Plantureux). В 2010 г. приобретен музеем Метрополитен.

⁵ См.: *Дагеротип в России: [сводный каталог]: Т. 4.* СПб., 2016. С. 85–86; *Дагеротип в России: [сводный каталог]: Т. 5.* СПб., 2017. С. 210.

Баженова Ольга Константиновна

«АПОФЕОЗ ВЕЛИКОЙ КНЯГИНИ АЛЕКСАНДРЫ ПАВЛОВНЫ»

К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ ПАМЯТНИКА В ПАВЛОВСКОМ ПАРКЕ

Бывший камер-паж Дараган, описывая свою службу при Дворе императрицы Марии Федоровны в 1817 г., вспоминал: «В любимом своем Павловске Мария Федоровна отдыхала от придворного этикета и блеска двора. Здесь окружила она себя всем, что могло напоминать ей о прошедшем. Кабинет императора свято сохранялся в том виде, как был при нем, и камер-фурьер его, Сергей Ильич Крылов, продолжал носить мальтийский мундир вместо придворного. Во внутренних комнатах императрицы хранились рисунки, записки и работы августейших ее детей. В саду были воздвигнуты памятники родителям императрицы и усопшим княгиням: Елене Павловне Мекленбургской и Александре Павловне, палатине Венгерской. Часто приходила она к этим памятникам и, удаляясь от сопровождавших ее дежурных фрейлины и камер-пажа, на минутку останавливалась и с тихой молитвой приклоняла голову. Ее любящее сердце и в настоящем счастье не чуждалось прежних горьких утрат»¹.

К трем вышеперечисленным монументам: «Памятнику любезным родителям», памятникам великим княгиням Александре Павловне (1783–1801) и Елене Павловне (1784–1803) — следует добавить еще кенотаф Павла I в мавзолее «Супругу благодетелю». Мраморные скульптурные группы и барельефы для всех этих монументов исполнены выдающимся русским скульптором И. П. Мартосом (1754–1835). Однако авторская подпись самого скульптора стоит только на рельефе «Гений смерти» к памятнику великой княгине Елене Павловне. История создания этих четырех памятников также прослеживается в разной степени. Уже давно был обнаружен договор, заключенный с Мартосом в 1808 г., где подробно прописаны аллегорическая программа, условия и сроки возведения мраморной группы, рельефа и портретного медальона Павла для кенотафа в мавзолее. В то же время история появления в первом десятилетии XIX в. «Памятника любезным родителям» в павильоне, построенном еще в 1786 г.



1. И. П. Мартос. Памятник великой княгине Александре Павловне. Около 1812 г. Мрамор. ГМЗ «Павловск»

по проекту Ч. Камерона, до сих пор остается очень туманной. Исследователям неизвестно ни одного документа, подтверждающего причастность скульптора к созданию этого кенотафа, хотя Г. Реймерс еще в 1807 г. перечислил данную работу среди лучших произведений Мартоса². В настоящем сообщении речь пойдет о скульптурной группе великой княгини Александры Павловны³, в истории которой тоже есть темные пятна.

Напомним, что монумент в память великой княгини Александры Павловны, старшей дочери императрицы Марии Федоровны, вышедшей в 1799 г. замуж за эрцгерцога Иосифа Австрийского, палатина венгерского, и скончавшейся на чужбине в Офене в возрасте 17 лет в марте 1801 г., был установлен на берегу Славянки у подножья

высокого холма, где стоял домик Крик⁴. «Прекрасная группа белого мрамора, изображающая молодую женщину, как бы улетающую с земли на небеса, к которым обращено ее прекрасное, почти детское личико, над ее головой звезда бессмертия. Жизнь в виде крылатого юноши, преклонив колена, тщетно старается удержать на земле душу, возносящуюся в горные селения» — так описывал произведение Мартоса первый историк Павловска М. И. Семевский⁵.

Традиционно считается, что памятник Александре Павловне, изготовленный первоначально из гипса, появился в Павловске в 1814 г., причем его установку связывают со знаменитым праздником, устроенном в Розовом павильоне 27 июля в честь возвращения Александра I из Парижа. Но уже в следующем, 1815 г. гипсовый экземпляр был заменен завершенной Мартосом группой из мрамора. Об этом впервые написал в 1877 г. М. И. Семевский, который свои

выводы обосновывал найденными в архиве Павловского городского правления документами⁶. Эта точка зрения прочно и на долгие годы утвердилась в литературе⁷.

Однако интрига состоит в том, что в «Письмах о саде в Павловске», изданных А. Шторхом на немецком языке в 1802 г., уже подробно описан памятник Александре Павловне. Так, рассказывая о долине реки Славянки, автор отмечал: «Вплотную к ее берегу, возле проезжей дороги, находится маленькая, покрытая цветами лужайка, окруженная молодыми деревцами, — произведение дорогой великой княгини Александры. Она, прежде бывшая украшением земли, а теперь принадлежащая небесам, охотно и часто сжививала здесь, под сенью своих питомцев. Никто из знавших этого светлого ангела не ступит сюда, не уронив слезы сладостной тоски воспоминаний. Посуди же сам, мой друг, каковы были чувства, переполнявшие сердце нежной и благородной матери, когда она посещала это насаждение. Боль ее, не умирающая, как и ее любовь, вскоре воздвигла на этом, столь дорогом для нее месте памятник Незабвенной. Стройная, благородная фигура, черты лица, которые напоминают лик ангела, а чело уже отмечено звездой преобразования, намерена покинуть землю. Стоящий рядом с нею гений напрасно старается удержать ее. Она стремится ввысь. Взор ее направлен в небеса, а тело, кажется, хочет последовать за взором. Фигуры отлиты из бронзы, постамент мраморный»⁸.

На это важное свидетельство Шторха первым обратил внимание Е. В. Королев, который подчеркнул, что «... столь подробное описание группы не вызывает сомнения, что автор» видел памятник уже в законченном виде, хотя его недоумение вызвало утверждение об отлитых из бронзы фигурах. Эти новые факты дали основания Королеву утверждать, что «найденные исследователями документы не дают полной картины создания памятника и в некоторых случаях кажутся противоречивыми»⁹.

Нам удалось обнаружить в Российском государственном историческом архиве ряд документов, ранее не попадавших в поле зрения исследователей. Самым важным из них является договор, заключенный в Мартосом на создание мраморной группы. Он хранится в Канцелярии императрицы Марии Федоровны (Ф. 759) среди бумаг, датированных 1804 г. и обозначенных как «Переписка с Ланским Степаном Сергеевичем».

Именно с С. С. Ланским, который с 1801 по 1813 г. был гофмаршалом Павловского и Гатчинского дворцов, и заключил Мартос

С. П. № 98.
 Взято от Императорского Мрамора
 группы Мрамора Александровского
 Модели Александры Павловны
 Модели Мрамора Модели
 Модели. Платить Мартосу
 1810 г. 20
 1810 г. 20

2. Расписка И. П. Мартоса в получении денег. Автограф. 1810. РГИА. Ф. 759. Оп. 1. Д. 225. Л. 42

договор. «Я Нижеподписавшийся сделал условие с Ею превосходительством и кавалером Степаном Сергеевичем Ланским в том, чтоб вырубить из Мрамора Группу, представляющую Великую Княгиню Александру Павловну по той Модели, которую Ея императорское Величество изволила апробовать, а как она работа должна быть произведена о том значится ниже.

1-е. употребить Мне на то свой собственный Мрамор и такой величины, чтоб из цельнаго блока были зделаны обе фигуры нераздельно, а к тому нужные инструменты и материалы на Мой Собственный Кошт.

2-е. учиненные Ея Императорским Величеством замечания на зделанной Модели в разсуждении некоторых недостатков, обязуюсь оные недостатки не только чтоб со всякою точностью и старанием исправить на Мраморе, но и употребить все мое искусство, дабы оконченная из мрамора работа была несравненно превосходнее алебастровой Модели, как в коррекции, так и в окончательной во всех частях отделке, тем паче, что имея в виду более всякого интереса благоволение Ея Императорского Величества, которое наипаче постараюсь заслужить своею работою.

3-е. за вышеписанную Мраморную работу благовелено будет мне заплатить государственными ассигнациями двенадцать тысяч рублей, а получать мне оные деньги по срокам; первый в начале Мая три тысячи рублей, в будущем Сентябре три тысячи рублей, а остальные шесть тысяч по окончании работы.

Во исполнении всего вышеписанного присутствует Коллежский Советник Императорской Академии Художеств Адъюнк-ректор Иван Мартос.

23 мая 1804 года Павловск»¹⁰. Сверху договор заверен собственоручной резолюцией императрицы Марии Федоровны: «апробованно Мария».

При сопоставлении аналогичного договора, заключенного с Мартосом в 1808 г. на создание кенотафа Павла I для мавзолея, можно увидеть два принципиальных различия. Так, первый пункт договора 1808 г. гласил: «По апробованному Ея Императорским Величеством рисунку сделать мне модель из глины в настоящую величину женскую скорбящую фигуру, медальон покойного императора и барельеф, в котором должны быть изображены все императорские дети. Сделав из глины, отформировать и отлить в алебастре, также сделать и другие принадлежности, следующие к сему монументу, как-то пьедестал, урну и прочее»¹¹. Из этого пункта видно, что Мартос начинал работу с «апробованного рисунка», по которому он должен был сделать модель из глины и отлить ее в алебастре, то есть в гипсе. В договоре 1804 г. речь идет об уже изготовленной модели из алебастра, в которую скульптору нужно было внести указанные императрицей Марией Федоровной изменения. Учитывая, что договор был подписан в Павловске 23 мая, есть веские основания утверждать, что эта алебастровая модель уже стояла на берегу Славянки, где и проходил ее осмотр императрицей, которая обычно переезжала в свою любимую загородную резиденцию в начале мая. Вероятно, именно этот памятник и видел Шторх в 1802 г. Правда, гипс был тонирован под бронзу, что и ввело его в заблуждение: он принял «алебастр» за подлинную бронзу. Подобная практика тонирования гипса под бронзу была широко распространена в конце XVIII — начале XIX в. Например, «12 статуй алебастровых выкрашенных под бронзу под именами 12 месяцев»¹², украшали Парадные Сени в Большом Павловском дворце, согласно описи 1801 г.

Наличие гипсового памятника великой княгине Александре Павловне в Павловском парке с 1802 г. объясняет и второе



3. Беседка с памятником великой княгине Александре Павловне. Фотография начала XX в. ГМЗ «Павловск»

принципиальное отличие договора 1804 г., где не был прописан срок окончания работы над мраморной группой, в то время как в договоре на мраморный кенотаф Павла была указана точная дата, обозначенная фразой: «Сию работу обязуюсь окончить будущего 1809 года к июлю месяцу»¹³.

О существовании гипсового памятника Александре Павловне в Павловском парке до 1814 г. говорит еще ряд свидетельств. Реймерс упоминает эту работу Мартоса, находящуюся в Павловске, в двух своих сочинениях: в книге «Санкт-Петербург в конце своего первого столетия»¹⁴, вышедшей на немецком языке в 1805 г., и в издании на французском языке «Императорская академия изящных искусств в С.-Петербурге с основания

до правления Александра I в 1807 г.»¹⁵.

Еще одно важное свидетельство — письмо секретаря императрицы Марии Федоровны Г. И. Вилламова к директору Павловска барону Ф. К. Гревеницу от 8 апреля 1813 г.: «Ея Императорское Величество, увидев с большим сожалением подробности, которые Ваше Превосходительство указали в письме от 6 числа сего месяца о разрушениях, причиненных последним ураганом в Павловске, желает, чтобы Вы заказали в Академии художеств новый экземпляр статуи из гипса памятника покойной Е[я]. И[мператорского]. В [ысочества]. Великой Княгини Александры Павловны, в чем вам могут содействовать Г [осподин] Мартос или Воронихин»¹⁶. Из контекста этого письма очевидно, что гипсовый памятник в Павловске был поврежден ураганом в начале апреля 1813 г. Вероятно, сперва рассматривался вопрос о реставрации гипсового экземпляра, так как архитектор Воронихин забрал в город «...от памятника

что под Криком сломанную лепную руку»¹⁷. Но вдовствующая императрица предпочла заказать новую гипсовую отливку.

Именно эту «алебастровую группу» доставили в Павловск летом 1814 г. На сей раз гипсовый отлив был выкрашен «белою краскою на маковом масле со скипидаром», что внешне должно было имитировать мрамор. В счете, поданном Академией художеств на оплату работ по изготовлению гипсового памятника Александре Павловне, значатся также две гипсовые фигуры — сидящий Марс и муза Талия, которые предназначались для убранства бывшей дачи Голицына, перестроенной в 1814 г. в Зал Мира к празднику 27 июля¹⁸. Этот счет и дал основание утверждать, что памятник Александре Павловне впервые был установлен в Павловске к встрече Александра I в 1814 г.

На перевод алебастровой модели в мрамор у Мартоса ушло более восьми лет. Из письма президента Академии художеств графа А. С. Строганова от 14 января 1804 г. известно, что скульптор уже начал работать над мраморной группой. Через несколько дней после подписания договора Мартос получил «в щет делаемой группы Александры Павловны» от Ланского три тысячи рублей¹⁹.

По крайней мере дважды, в прошении и в расписке о выплате денег, Мартос называет памятник «Апофеозом великой княгини Александры Павловны»²⁰. Это авторское название бесспорно указывает, что композиция группы была сформирована под влиянием античных рельефов римского времени, представляющих вознесение на небо членов императорской семьи и получивших в литературе наименование «апофеозов». Самыми известными из них являются «Апофеоз Сабины» (Капитолийские музеи, Рим) и «Апофеоз Антонина Пия и Фаустины» (Ватиканские музеи).

Любопытное свидетельство о роли античных образцов в творчестве Мартоса оставила в своих воспоминания М. Ф. Каменская. Описывая мастерскую скульптора в Академии художеств, она отметила: «У окна, как «Святыня», до которой никто не смел дотрагиваться, стоял станок с укутанной в мокрые тряпки глиняною работою Мартоса, и около него раскинутый ломберный стол, заваленный старинными гравюрами. Надобно знать, что ваятель IX на X века²¹ (XIX века. — *Авт.*) никогда не лепил иначе, как приглядываясь к изображениям античных статуй»²².

Еще более очевидным прототипом для памятника великой княгине стала прославленная античная статуя «Флора Фарнезе»

(Национальный археологический музей, Неаполь). Облик римской богини очень точно воспроизводится скульптором в фигуре Александры Павловны, в композиции которой изменены лишь положение головы и левой руки. На это сходство обратил внимание еще Реймерс, который полагал, что Мартос во время работы постоянно имел перед глазами античный прообраз²³. Возможно, Реймерс имел в виду гипсовый слепок со статуи «Флора Фарнезе», находившийся в Императорской Академии художеств²⁴.

Из письма Мартоса от 2 января 1812 г. к Вилламову следует, что работа над мраморной группой уже была завершена: «Деланной мною из мрамора апотеос (апофеоз. — *Авт.*) Великой Княгини Александры Павловны уже совсем окончен, о чем я имел щастие докладывать Ея Величеству, с тем чтоб его нынешним зимним путем отвезти в Павловск, а как мне следует получить за него еще четыре тысячи рублей, то всепокорнейшее прошу чтоб ваше превосходительство соблаговолили мне оные деньги четыре тысячи рублей доставить, о чем прося имею честь пребывать»²⁵. Однако по неизвестной нам причине мраморная группа так и не была доставлена в Павловск к весне 1812 г. Возможно, при осмотре группы были найдены недочеты, которые Мартосу надлежало исправить, а начавшаяся летом война с Францией отодвинула это событие на три года.

Только в начале 1815 г. мраморная группа была доставлена в Павловск, на что указывает отрывок из письма Г.И. Вилламова к Ф.К. Гревеницу от 8 апреля 1815 г.: «Ея Императорское Величество поручила мне спросить Ваше Превосходительство перевезен ли и поставлен ли памятник Покойной Ея Императорскому Высочеству Великой Княгине Александре Павловне. Она желает знать новости. Если это еще не сделано, почему Вы не посчитали нужным поехать в Петербург, чтобы поторопить перевозку, пока на Неве не тронулся лед»²⁶. К лету 1815 г. по желанию императрицы Марии Федоровны по проекту архитектора Росси была построена новая деревянная беседка, посередине которой и был поставлен мраморный памятник.

К сожалению, как и все мраморные статуи, установленные в парке на открытом воздухе, памятник великой княгине Александре Павловне периодически страдал от вандалов. Так, в рапорте от 6 апреля 1834 г. комиссар Антонов извещал Павловское городское правление, что «...в Памятнике под Криком у фигуры на левой руке сломлены два пальца и на подножье трещина»²⁷. В связи с этим

Мартосу было направлено письмо с просьбой прислать в Павловск «знающего художника для исправления сих повреждений»²⁸.

23 апреля 1834 г. скульптор отправил ответ директору Павловска Е. К. Фридериси: «На приглашение Вашего Превосходительство чтоб исправить некоторые повреждения в мраморных статуях, находящихся в Павловске, имею честь донести Вам следующее: так как я сам не могу быть для осмотра сих повреждений коих нужно сделать на месте модели и после того сделать из мрамора и их приклеить, то для сего дела избираю и посылаю к Вам Господина Трескорния, скульптора искуснаго, который производил уже некоторые работы в Павловске. <...> Между тем прошу Ваше Превосходительство взять на себя труд доложить Их Императорским Высочествам, что не лучше ли будет группу Великой Княгини поставить в одну из зал Дворца, где она лучше будет сбережена; в саду на открытом месте, если не люди, то птицы портят художественные произведения; я не могу вспомнить без огорчения, как испорчен гений в барельефе на памятнике Великой Княгине Елене Павловне, что одна из лучших моих работ»²⁹.

Можно утверждать, что в 1834 г. пожелание Мартоса о перенесении группы в один из залов дворца было неприемлемо для великого князя Михаила Павловича, который сохранял в Павловске все в том виде, как было при его «августейшей матери». Но в 1868 г. для защиты памятника от вандалов по проекту архитектора И. Я. Потолова (1815–1887) вокруг беседки была сделана железная решетка³⁰. В годы Великой Отечественной войны мраморная группа Мартоса была закопана в Павловском парке. К сожалению, в марте 1945 г. от поджога сухой травы сгорела деревянная беседка Росси³¹. Поэтому в первые послевоенные годы эта скульптурная группа была установлена в беседке, возведенной в 1881 г. для памятника великому князю Вячеславу Константиновичу.

В 1957 г., как и желал И. П. Мартос, памятник великой княгине Александре Павловне был перемещен в Оркестровую в бельэтаж Павловского дворца, где он экспонируется и сейчас. Однако отметим, что в планах музея есть проект воссоздания беседки по проекту Росси, в которой предусматривается установить копию памятника, изготовленную с привлечением современных технологий. Таким образом, будет не только сохранен подлинник И. П. Мартоса, но также в своем первоизданном виде воссоздан еще один участок Павловского парка.

- ¹ Дараган П. М. Воспоминания первого камер-пажа великой княгини Александры Федоровны. 1817–1819 // Русская старина. 1875. Т. 12. С. 783.
- ² Reimers H. L'Academie Imperiale des Beaux-Arts a St. Petersburg depuis son origine jusqu'au regne d'Alexandre I en 1807. St.-Petersbourg, 1807. P. 66.
- ³ ГМЗ «Павловск». Инв. № ПМКП-27876. П-77/1.
- ⁴ В документах памятник великой княгине Александре Павловне обычно называли «памятником, что под Криком».
- ⁵ Семевский М. И. Павловск. Очерк истории и описание. 1777–1877. СПб., 1877. С. 362.
- ⁶ Там же. С. 361.
- ⁷ Курбатов В. Павловск. Художественно-исторический очерк и путеводитель. СПб., 1912. С. 97–98; Коваленская Н. Мартос. М.-Л., 1938. С. 134; Махрова Е. Г. Работы скульптора И. П. Мартоса в Павловске. 1966 // Научно-вспомогательный кабинет ГМЗ «Павловск». Инв. № 10164/3. С. 29–30; Королев Е. В. Скульптура Павловского дворца-музея // Полный каталог коллекций ГМЗ «Павловск». Т. III. Вып. 1. СПб., 2007. С. 83.
- ⁸ Шторх А. Письма о саде в Павловске, писанные в 1802 году. СПб., 2004. С. 38.
- ⁹ Королев Е. В. Скульптура... Указ. соч. С. 83.
- ¹⁰ РГИА. Ф. 759. Оп. 6. Д. 119. Л. 61–61 об.
- ¹¹ Там же. Оп. 1. Д. 86. Л. 14.
- ¹² РГИА. Ф. 493. Оп. 7. Д. 86. Л. 37–37 об.
- ¹³ РГИА. Ф. 759. Оп. 1. Д. 86. Л. 14 об.
- ¹⁴ Реймерс Г. Санкт-Петербург в конце своего первого столетия. СПб., 2007. С. 476.
- ¹⁵ Reimers H. L'Academie... Указ. соч. P. 64–65.
- ¹⁶ РГИА. Ф. 493. Оп. 2. Д. 7300. Л. 29. Пер. с фр.
- ¹⁷ Там же. Д. 7473. Л. 12.
- ¹⁸ Там же. Д. 7513. Л. 12.
- ¹⁹ РГИА. Ф. 759. Оп. 6. Д. 119. Л. 62.
- ²⁰ Там же. Оп. 1. Д. 81. Л. 94; Д. 225. Л. 42.
- ²¹ Эпитафия «Ваятель IX на X века» была сделана на надгробном памятнике Мартосу.
- ²² Каменская М. Ф. Воспоминания. М., 1991. С. 197.
- ²³ Reimers H. L'Academie... Указ. соч. P. 68.
- ²⁴ Форма для отливки статуи «Флора Фарнезе» была привезена из Рима в Академию художеств в 1769 г. См.: Андросов С. О. Скульпторы и русские коллекционеры в Риме во второй половине XVIII века. СПб., 2011. С. 187.
- ²⁵ РГИА. Ф. 759. Оп. 1. Д. 81. Л. 94.
- ²⁶ РГИА. Ф. 493. Оп. 2. Д. 7791. Л. 22.
- ²⁷ Там же. Д. 11882. Л. 1.
- ²⁸ Там же. Л. 3.
- ²⁹ Там же. Л. 4–5 об.
- ³⁰ Талепоровский В. Н. Павловский парк. СПб., 2005. С. 119.
- ³¹ Ламеко О. И. Карл Росси. Портрет на фоне Павловска. СПб., 2019. С. 60.

Байрд (Яценко) Ольга Александровна

ХУДОЖНИК ФРАНКАРТ

ПРОБЕЛЫ, ПРОТИВОРЕЧИЯ, ОШИБКИ В БИОГРАФИИ И ВОЗМОЖНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ДАЛЬНЕЙШЕГО ПОИСКА

О художнике Франкарте (1710/12–1743), работавшем в России в конце 1730 — начале 1740-х гг., известно в первую очередь из «Записок о живописи и живописцах в России» Я.Штелина: «Франкарт — очень хорошо обученный портретист из Гамбурга, в 1737–1743 гг. написал в Москве и Петербурге много прекрасных портретов представителей знатнейших российских родов в совершенно французском вкусе. В портретах женщин умел передать с самым живым выражением все очарование, которое они позволяли ему увидеть в себе...»¹. Сегодня в музеях страны хранится около десятка работ Франкарта. Ряд из них — подписные (ил. 1). Но биографии художника нет, даже имени его мы не знаем, и фрагмент записок Штелина приобрел значение первоисточника, формально не будучи таковым, и до сих пор остается главным ресурсом данных о художнике. При попытке найти дополнительную информацию обнаруживается ряд противоречий и ошибок.

На протяжении долгого времени фамилию художника писали по-разному, что с самого начала создало неуверенность. Как Fraucard он впервые появляется в 1781 г. в сборнике «Miscellaneen artistischen Inhalts»² немецкого библиографа и историка И.Мойзеля (Johann Georg Meusel, 1743–1820), опубликовавшего статью Штелина «Известие



1. Франкарт
Портрет Елены Васильевны Строгановой,
урожд. Дмитриевой-Мамоновой
Конец 1730-х гг. © ГИМ

о наиболее выдающихся художниках в России», посланную ему через А. Ф. Бюшинга (1724–1793), пастора Петри-кирхе в 1761–1765 гг. В публикации много ошибок и опечаток, и можно думать, что Мойзель не сумел расшифровать фамилию художника в рукописи Штелина. Эта ошибочная транскрипция перешла в лейпцигский альманах «*Jahrbuch des Geschmacks und Aufklärung*» (1783 г.), в «*Allgemeines Künstlerlexikon...*» И. Г. Фюсли (1806), в «*Versuch einer Geschichte der bildenden Kunste in Russland*» И. Фиорилло (1806), в книгу «*Kunst und Alterthum in St. Petersburg*» Ф. Ханда (1827), а затем и в «*Лексикон*» Г. К. Наглера (1835): Fraucard, «...ловкий (умелый) художник из Гамбурга, который в первой половине прошлого столетия составил себе известность как портретист»³.

Гамбургский художник Г. Л. Эххардт (1770–1794), автор «*Hamburgische Künstler Nachrichten*» (1794), указал фамилию художника как Frankhart. Но ни Штелин, лично знавший Франкхарта, ни Эххардт, его земляк, ни разу не назвали его по имени. В 1854 г. в «*Hamburgisches Künstler-Lexikon*» к фамилии добавился инициал — латинское «Р». Первичный источник инициала не был обозначен, как и полное имя. Эта информация перешла в последующие издания: E. Rump «*Lexikon der bildenden Künstler Hamburgs, Altonas und der näheren Umgebung*, 1912»; Thieme-Becker «*Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*»⁴. Эти скудные данные объединил К. Марсден в книге «*Palmyra of the North*» (London, 1942): «В последние годы правления Анны Иоанновны в России поселился еще один немецкий портретист, некто П. Франкхарт (иногда его называют Фраукард)»⁵.

Позволим себе осторожное предположение об источнике инициала: в 1827–1838 гг. на регулярных выставках Общества патриотических друзей искусства в Праге экспонировалась картина на меди с присвоенным № 804 — «Диана с нимфами в лесном ландшафте». В немецкоязычных каталогах выставок 1827, 1831, 1835 гг. репродукции картины не было, но во всех трех каталогах в описании картины ее автором был назван «P. Farkhart», а в списке художников в конце каталога приводилось его полное имя в другой транскрипции: Франкхарт, Петер (Frankhart, Peter)⁶.

Общество не владело произведениями искусства, и все экспонированные работы находились в частных руках. В экземпляр каталога 1831 г. (Национальная галерея, Прага) вклеены листы с проставленными от руки номерами картин и именами владельцев. Картина принадлежала графу И. Непомуку фон Ноститцу, чья семья имела

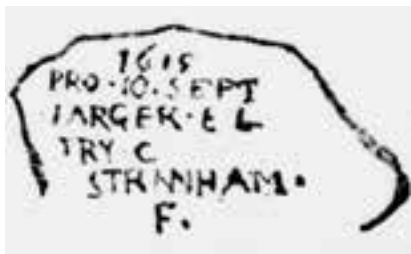
значительную художественную коллекцию, основанную в 1736 г.

Граф фон Ноститц (1768–1840) — австрийский фельд-маршал, который сражался при Аустерлице, Ваграме, Фер-Шампенуазе, Лейпциге. В 1821 г. он вышел в отставку по причине многочисленных ранений и жил в Праге, посвятив себя главным образом музыке. Коллекция семьи находилась во дворце

Ноститцей. В каталогах коллекции 1819 и 1870 гг.⁷ картина описана как «Диана и Актеон в лесном ландшафте» неизвестного художника. Репродукция отсутствовала. Но в каталоге 1905 г. впервые была репродуцирована подпись художника. Из нее можно понять, почему подпись была прочитана устроителями выставки как «Фаркхарт»; но выясняется, что картина написана 10 сентября 1615 г., из чего следует, что ее автор — не «наш» разыскиваемый художник⁸ (ил. 2). Полагаем, что могло произойти перекрестное реферирование: фамилия «Франкарт» попала в пражские каталоги из ранних гамбургских изданий, а поздние гамбургские издания заимствовали инициал «П» из пражских каталогов.

Ни один из вышеперечисленных справочников не содержит точной даты рождения Франкарта, и она колеблется между 1710 и 1712 г. Дата смерти тоже отсылает к Штелину: «Франкарт намеревался поехать в Италию, но так как он хотел прежде посетить свой родной город, то осенью 1743 года он отплыл на корабле, на котором и умер от чахотки, когда ему едва было 30 лет»⁹. Эта информация перекочевала во все дальнейшие издания. Но Штелин с 1741 по 1743 г. жил в Москве, где устраивал представления, сопровождавшие коронацию Елизаветы Петровны¹⁰. Свои бумаги он начал приводить в порядок только в 1760–1770-х гг. Поэтому нет уверенности, что указанная им дата точна.

Надо признать, что мы ничего не знаем о происхождении и семье Франкарта. Поиск его родителей и даты его рождения в современных гамбургских и — шире — немецких генеалогических базах результата не дали. Его приезд в Россию из Гамбурга (по словам Штелина) вовсе не означает, что он был уроженцем этого города. Сам Штелин



2. Подпись художника «Петера Франкарта» на картине «Диана в лесном пейзаже» из коллекции Ноститцей (Прага)

приехал в Санкт-Петербург в июне 1735 г. По дороге из Лейпцига он проезжал через Гамбург¹¹, где мог встретить Франкарта, но это лишь неподтвержденное предположение. Экхардт в своей трехстрочной заметке в «Гамбургских художественных известиях»¹² назвал Гамбург местом рождения Франкарта, определил дату его рождения приблизительно как 1710 г., сообщил, что он учился под наблюдением Рундта, начал писать портреты и уехал в Россию. То есть все краткие сведения о Франкарте в перечисленных выше источниках восходят к Штелину, а не к местным гамбургским материалам. В исследовании «Das Bildnis in Hamburg» (Hamburg, 1898) А. Лихтварка (1852–1914)¹³, историка искусства и директора гамбургского Кунстхалле, Франкарт не упоминается вообще.

Поиском сведений о Франкарте в Санкт-Петербурге занималась Л. А. Маркина в 1999 г. В метрических книгах Аннен-кирхе она обнаружила «ряд свидетельств о некоем Иоганне Балтазаре Франкарте, крестившем здесь своих детей в 1741, 1742 и 1744 годах»¹⁴. Однако исследователь не утверждала, что именно он был разыскиваемым художником, и не прокомментировала несовпадение имени с инициалом «П». К сожалению, эта информация распространилась и в печатных изданиях, в том числе академических, и в Сети. Сегодня даже в Государственном каталоге музейного фонда встречается упоминание художника И. Б. Франкарта без знака вопроса.

Наш просмотр метрических книг протестантских церквей показал следующее: Иоганн Балтазар Франкарт и его жена Катарина, урожденная Шредер, появляются в метрических книгах не только Аннен-кирхе (о чем сообщала Л. А. Маркина), но и Катеринен-кирхе на Васильевском острове. Первое упоминание о них относится к 17 мая 1734 г., когда в Катеринен-кирхе был крещен сын Франкартов Петер, умерший в сентябре того же года¹⁵. Поэтому (если принять, что этот Франкарт действительно разыскиваемый художник!) время его приезда в Россию — «не позднее 1734». В 1735 г. в метрической книге Катеринен-кирхе появляются записи о рождении и смерти дочери Марии Катарини¹⁶, в 1736 г. — о рождении и смерти дочери Софии Амалии¹⁷, в мае 1737 г. — о рождении сына Иоганна Хинриха¹⁸, в июне 1738 — дочери Софии Фредерики¹⁹, в январе 1740 — дочери Иоганны²⁰. 21 августа 1739 г. на крещении новорожденного в Аннен-кирхе присутствовала «фрау Катарина Франкарт» (Franckhartin), супруга Иоганна Балтазара²¹. В Аннен-кирхе 12 февраля 1741 г. был крещен их сын Вильгельм,

а 28 апреля 1742 г. — дочь Элизабета Катарина²². 6 января 1743 г. и 6 марта 1744 г. опять видим «фрау Катарину Франкартин» свидетельницей крещения. Однакостораживает запись от 7 июня 1744 г. о крещении в Аннен-кирхе Анны Марии, дочери Иоганна Балтазара Франкарта и его жены Катарины. Конечно, при отъезде Франкарта, скажем, в октябре, ребенок мог родиться в начале июня следующего года. Можно допустить, что отец новорожденной, поименованный в записи, не присутствует лично при крещении (хотя нет пометки «in absentia»). Но еще более труднообъясним тот факт, что 13 декабря 1747 г. в Аннен-кирхе был крещен Фридрих Томас, сын Иоганна Балтазара Франкарта (Francar) и Бригитты Фрезер (Brigitta Fraserin)²³ — Маркина тоже упомянула эту запись, но оставила ее без комментария²⁴. Можно предположить, что сообщение Штелина о смерти Франкарта ошибочно и художник вернулся в Санкт-Петербург. Возможно, за время его отсутствия умерла Катарина и Франкарт женился снова, что объясняет другое имя жены. Но возникают вопросы: почему Штелин, хорошо знакомый с Франкартом и даже позировавший ему в 1739 г. для своего портрета²⁵, не знал о возвращении художника, его присутствии в городе в 1747 г. и второй женитьбе? Где первоисточник сведений о смерти Франкарта на корабле в 1743 г.? Об этом известно только от Штелина. Но от кого Штелин, работавший два года в Москве, получил эти сведения? И все умозаключения разрушаются тем, что художник Франкарт ни разу не упоминается в «Санкт-Петербургских ведомостях», хотя логично было бы видеть сообщение о его отъезде. А И. Б. Франкарт (Франкар) действительно несколько раз назван в «Санкт-Петербургских ведомостях» в 1748–1750 гг., но всегда как иноземец-«купор»* и содержатель трактира на Черной Речке. 30 декабря 1747 г. датируется рапорт И. Бока в канцелярию Академии наук: «Велено мне приискать для академии дом по близости к академии же, который мною и приискан состоящий на Васильевском острове близ Санкт-Петербургской портовой таможни дом господина генерала Василья Абрамовича Лопухина, который дом господина генерала нанят купором Иоганом Балтазаром Франкартом верхний департамент весь. Во оных полатах больших, в которых находится двенадцать покоев жилых и притом зало и кухня, а оные

* Согласно Морскому Уставу русского флота 1720 г., «купор» — офицер, отвечавший за состояние, починку и сдачу в портовые магазины пустых и получение полных бочек с водой, продуктами, порохом.

покои отдаст в наем оный Франкарт, за которые требует по двести двадцати пяти рублей на год»²⁶.

Имя второй жены И. Б. Франкара, Бригитты Фрезер, может ассоциироваться с британским купцом Т. Фрезером, упомянутым в «Ведомостях» в 1733–1744 и 1765 г. (Купец Томас Фрезер присутствовал на крещении в 1747 г.). В 1781 г. в «Ведомостях» мелькает имя «иноземки» Прасковьи Ивановны, вдовы И. Б. Франкара, и Иоганна Франкара, сына И. Б. Франкара (видимо, того самого, что родился в 1737 г.)²⁷. Остается сделать вывод, что «купор», трактирщик, арендатор и арендодатель И. Б. Франкарт никак не является разыскиваемым художником²⁸, и поиски нужно начать снова.

Несоответствие видно и в оценках художественной практики Франкарта и его живописной манеры, которую, как предполагается, он развил под руководством своего учителя Рундта, названного Экхардтом и затем Наглером. Долгое время сведения о гамбургском художнике Рундте, ученике амстердамского живописца Г. ван Лайресса, были крайне ограничены, и представление о нем сводилось к информации, сообщенной Экхардтом: «Рундт был храбрым историческим и портретным живописцем; его манера имеет очень мало общего с Лайрессом. Его рисунок плох, а формы неправильны. Все его мужские и женские головы выглядят как семейные портреты и почти все одинаковы. Его колорит примитивен, в нем преобладает коричневый тон. Краски наложены легко и тонко». Правда, Экхардт положительно оценил картину «Преображение Христа» в церкви Вандбека (окрестности Гамбурга, не сохранилась): «Лучшая его картина — Преображение Христа в церкви Вандбека. В этой очень хорошей картине, фигуры в которой достигают колоссального размера, он сумел счастливо избежать своих обычных ошибок»²⁹. Эта информация в более суровой форме перешла в «Лексикон» Наглера: «Рундт Иоганн, художник из Гамбурга, был учеником де Лайресса, и после смерти мастера в 1711 году поселился в упомянутом городе. Он писал портреты и исторические картины, но не имел никакого успеха. Его фигуры плохо прорисованы, головы невыразительны, а палитра слишком коричневая. Его главным произведением считается «Преображение Христа» с колоссальными фигурами в церкви Вандбека. Однако есть ряд более мелких картин, которые выше посредственных. Умер в больнице в Гамбурге около 1750 г.»³⁰ Из этого следует, что Рундт был посредственным художником, владевшим, скорее, голландской школой живописи: Г. ван Лайресс (1640–1711)

работал в Утрехте, Гааге и Амстердаме. А неудовлетворительная оценка таланта Рундта заставляла задаться вопросом, как мог посредственный художник, учившийся в Голландии, познакомить своего ученика с французской школой живописи и научить его писать «прекрасные портреты в истинно французском вкусе».

Рундт был «заново открыт» в 1914 г., в Германии, в Дармштадте, где состоялась выставка немецкого искусства за 1650–1800 гг. и где были представлены и его работы. Организатор выставки профессор Г. Бирманн (1880–1949), искусствовед и советник по искусству при князе Эрнсте Людвиге Гессенском, писал: «Иоганн Рундт, недавно появившийся со своими портретами принцесс из замка Детмолд, в сравнении с Деннером кажется художником благородной крови. В том, что видно в его палитре чистых цветов, есть что-то интригующее...»³¹. После окончания Первой мировой войны дальнейшие исследования жизни и творчества художника продолжились. Было установлено его точное имя — Ханс Хинрих, а не Иоганн³², хотя так не удалось найти дату его рождения. Так, Х. Кивнинг указал, что в метрической книге гамбургской Якоби-кирхе в 1675 г. было зарегистрировано крещение Ханса Хинриха Рундта, который, однако, не может быть рассматриваемым художником, так как дочь художника родилась в 1687 г. и вышла замуж в 1709 г. Поэтому более вероятно дата рождения художника «около 1660»³³. Было обнаружено, что Рундт поселился в Гамбурге не в 1711, а в 1692 г., когда просил признать его гражданином Гамбурга и заплатил за это требуемую сумму. Из этого следовало, что его пребывание в Амстердаме должно датироваться не началом 1700-х гг., а «до 1692 года», и что Рундт не был уроженцем Гамбурга. В 1698 г. Рундт был принят на службу графом Фридрихом Адольфом (1667–1718), главой княжества Липпе. На протяжении 20 лет Рундт работал как художник и архитектор: занимался отделкой и внутренними росписями княжеского замка в Детмолде (Северный Рейн-Вестфалия), принимал участие в планировке парка и парковых строений, был автором планов канала, построенного в 1701–1704 гг., и писал портреты членов семьи графа и придворных³⁴. Кроме архитектурных планов и портретов, среди работ Рундта имеются аллегории, картины на мифологические и библейские сюжеты. При этом он не был придворным мастером, обязанным находиться при дворе, но в основном жил в Гамбурге, регулярно приезжая в Детмолд (за 260 км) и оставаясь там на много месяцев. После смерти Фридриха Адольфа в 1718 г. он сохранил



3. Ханс Хинрих Рундт. Плафон «Ариадна и Бахус»
© Замок Детмолд, Сев. Рейн-Вестфалия

некоторую связь с княжеством и в 1720 г. был даже определен архитектором, но не приступил к службе, и контакты были прерваны.

В дальнейшем исследователи оспорили негативные мнения своих предшественников о качестве живописи Рундта. Так, Кивнинг отметил «яркий и свежий колорит»³⁵ его работ и подчеркнул, что Лихтварк, посвятивший Рундту четыре строчки и поставивший его значительно ниже Деннера³⁶, знал только единичные его произведения, находившиеся в ратуше Гамбурга, и не видел творений художника в Детмолде. Замечание Бирманна о чистоте и ясности работ Рундта он считал более справедливым, на его взгляд Х. Х. Рундт и Б. Деннер могли быть на равных в гамбургской художественной среде. «Может быть, Деннеру больше посчастливилось, а Рундт, из-за своих частых отлучек из Гамбурга, оказался быстрее забыт»³⁷.

И Бирманн, и Кивнинг сошлись во мнении, что в работах Рундта незаметно влияние его голландского учителя. Если в его ранних произведениях еще можно угадать отпечаток голландской школы, то и интерьерная живопись в замке Детмолд, и портреты выполнены в гораздо более светлой и богатой палитре, свойственной, скорее, не буржуазному, а аристократическому портрету и, в целом, искусству эпохи рококо (ил. 3, 4). Более того, современный исследователь вообще ставит под сомнение ученичество Рундта у ван Лайресса (хотя допускает его знакомство с теоретическими трудами

голландского живописца) и указывает на некоторую общность портретов Рундта с работами французов Г. Риго и Н. Ларжильера.³⁸

Современные авторы говорят о «прозрачном и мягком живописном стиле Рундта»³⁹ и о богатстве его палитры⁴⁰. Рассматривая творчество Рундта в таком ключе, можно найти перекличку между его работами в Детмолде и портретами кисти Франкарта, созданными в России во «французском вкусе».

Мало сведений и об учениках Рундта. Экхардт сообщал в 1794 г.: «Самый известный его ученик — старший Германн (Johann Michael Gehrman, 1707–1770), который, хотя получил основательные познания в технике живописи, повторял почти все ошибки своего учителя. Он (Германн) стал первым наставником ныне знаменитого Й. Жуэля (Jens Juel, 1745–1802, Дания) и своего сына Ф. О. Германна (Franz Octavio Gehrman, 1728–1787)»⁴¹. Кроме того, из письма Рундта 1707 г. узнаем, что его дочь училась живописи. В списке картин, посланных в Детмолд в 1707 г., находим «Баталию» А. Лемке и «Армию на марше» Г. Марха, наряду с «Копией [портрета] короля Швеции», исполненной дочерью Рундта⁴². Поэтому можно предположить, что и первые двое были его учениками или подмастерьями. Как видим, Франкарт был почти ровесником (чуть младше) И. М. Германна, поэтому вероятно, что и учились они почти одновременно в 1720-х гг. и должны были знать друг друга. Однако нет никаких свидетельств их знакомства. При этом Экхардт в своей сравнительно подробной статье о Рундте назвал Германна его учеником, но умолчал о Франкарте. А в трехстрочной заметке о Франкарте он уклончиво указал, что тот учился «под наблюдением» Рундта (studierte unter Rundts Aufsicht). Означает ли это, что Франкарт пользовался советами Рундта, но не стал формально его учеником? К сожалению, более поздние исследования не упоминают учеников Рундта вообще⁴³.



4. Ханс Хинрих Рундт
Портрет Иоганны Софии
цу Шаумбург-Липпе. Около 1700 г.
© Музей Ренессанса в замке Браке,
Лемго, Сев. Рейн-Вестфалия

Исследователи не смогли установить точную дату смерти Рундта, поэтому в обороте остаются три даты: 1724 (последнее документальное свидетельство о Рундте — участие в создании алтаря в гамбургской Петри-кирхе и портрет патрона церкви И. Ханкера, датированный 1724 г.), 1729 (дата картины Рундта «Христос в Гефсиманском саду», проданной на аукционах Сотбис 19.03.1981, лот 73, и 10.10.1991, лот 94)⁴⁴, и 1750 г. (Экхардт). Последняя дата широко используется без знака вопроса, но именно она уже давно вызвала серьезное сомнение. Кивнинг заметил, что смерть Рундта в 1750 г. маловероятна, так как ему было бы тогда почти сто лет. Он высказал и недоверие к сообщению о смерти Франкарта «в гамбургской больнице, в печальных обстоятельствах», так как Г. Э. Лессинг, живший в Гамбурге в 1767–1770 гг., назвал Рундта одним из трех наиболее выдающихся гамбургских художников, что говорит о том, что он был известен, уважаем и благополучен. Кивнинг полагал, что в 1750 г. мог умереть второй, неизвестный нам Рундт, родившийся в 1675 г.⁴⁵ Таким образом, наиболее вероятным временем смерти художника Рундта остается «около 1729». Для нас это означает, что никак не документировано предполагаемое время ученичества Франкарта, который, родившись в 1710–1712 гг., должен был учиться у Рундта в 1725–1729 гг. В любом случае, Франкарт был подростком во время пребывания у Рундта, и период его ученичества должен был быть очень коротким.

Когда же сумел Франкарт не только познакомиться с французской школой, но и накопить опыт в живописи, о котором говорил Штелин? Для приобретения опыта Франкарт должен был много писать, но в Гамбурге и окрестностях не числится ни одна его работа. В течение всего XVIII в. на немецких художественных аукционах не раз появлялись картины Рундта, И. М. Германна и его сына, но не зарегистрировано ни одного произведения Франкарта⁴⁶.

В Гамбурге в 1720 — начале 1730-х гг. работали достаточно успешные и востребованные художники: швед А. Паульсен (около 1690–1750); уже упомянутый Б. Деннер (1685–1749), приехавший в Гамбург в 1713 г., много путешествовавший, но и возвращавшийся в Гамбург, в том числе в 1729 г.; ученик Деннера Ф. Липпольд (1688–1768), чьи работы нашли дорогу в Россию⁴⁷. Уроженцем Гамбурга и сверстником Франкарта был Д. Людерс (1710–1759), учившийся в Париже и Италии и работавший в России с 1750 г. Однако нет сведений о связи Франкарта с кем-либо из них.

Мы вынуждены сделать вывод, что не удалось обнаружить никаких первичных материалов, документирующих гамбургское происхождение Франкарта и его принадлежность к кругу местных художников. Более того, кажется, что сомнения возникли довольно давно. Уже в 1964 г. в статье «Aus dem Leben und Wirken von Hamburgern in Russland» Э. Амбургер писал: «С 1737 года малоизвестный художник P. Francart (Frankhart), якобы из Гамбурга (подчеркнуто мной. — *Авт.*), работал как портретист в России...»⁴⁸. Можно надеяться обнаружить упоминания Франкарта в гамбургской газете «Staats-und gelehrte Zeitung des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten», издававшейся с 1731 г., но она не оцифрована, а потому недоступна отдаленно.

А пока не логичнее ли предположить, что молодой художник был в Гамбурге скорее приезжим, и «французский вкус» он мог приобрести не в Гамбурге, а именно во Франции? Не мог ли он прибыть в Гамбург, уже имея опыт в живописи, и потому только работал некоторое время «под наблюдением» Рундта, но не был его формальным учеником?

Розыски Фраукарда/Франкхарта/Франкарта и т. д. в европейских генеалогических базах показали, что фамилия действительно ассоциируется с франкоязычной частью Бельгии или Францией. «Биографический Индекс стран Бенелюкса» (Biografische Index van de Benelux. Saur, München, 1997) содержит не менее семи персон с фамилией Francart. Так, во Фландрии работал Я. Франкарт (1582–1651, Francquart, Franckaert, Francquaert, Jacques Franquart, Francuart), художник и гравер, придворный архитектор, инженер, друг Рубенса. Его кузен Николас был архитектором, работавшим в Антверпене и Генте.

В «Критическом биографическом и историческом словаре» О. Желя (1867)⁴⁹ приведены довольно подробные, хотя неполные сведения о семье парижских братьев-художников Франсаров, Франсуа (1622–1672) и Жильбере (1632–1697), причем автор сообщает о различном написании фамилии в документальных первоисточниках: Francart, Francar, Franquart. Оба указаны в списках гильдии Св. Луки, оба работали в 1670-х гг. на мануфактуре Гобеленов, украшали ныне несуществующий «Фарфоровый Трианон» в Версале и замок принца Конде в Шантийи. Свидетельство о браке Ф. Франсара и А. Э. Лежере (Legeret) называет его художником короля, оформлявшим декорации театра Мольера в Пти-Бурбоне.



5. Жильбер Франсар. Снятие с креста
1665. © Жермињи-л'Эвек, Иль-де-Франс



6. Жан Батист Удри. Мадам Франсар
Начало XVIII в. © Лувр

Документ подписан кузеном невесты, королевским художником Л. Левеком, и братом жениха Ж. Франсаром⁵⁰.

В церкви Жермињи-л'Эвек (Иль-де-Франс, Germigny-l'Évêque), сохранилась алтарная картина Ж. Франсара «Снятие с креста» (1665)⁵¹ (ил. 5). Его работы имеются в Музее изящных искусств Дижона, Лувре, Эрмитаже.

В аукционном каталоге 1908 г. парижского антиквара Ж. Ферала (1874–1944) упоминается портрет дамы работы Франсара (без инициала), отнесенный к французской школе XVIII в.⁵² В 2010 г. на парижском аукционе продавалась картина «Святое семейство», подписанная «J. Francart/pinxit» и датированная экспертами аукциона XVII веком. Эксперты не идентифицировали художника, но соотнесли его с мастерами, трудившимися на мануфактуре Гобеленов, проигнорировав разницу в инициалах⁵³. В собрании Лувра имеется альбом рисунков Ж.Б. Удри (Jean Baptiste Oudry, 1686–1755), портретиста, автора рисунков для мануфактур Бове и Гобеленов. В альбоме есть портрет «мадам Francard» (Лувр, RF 31086). Поскольку Удри знал Франсаров, резонно предположить, что изображенная

дама принадлежала к их семье, хотя, судя по датам жизни Удри, к ее следующему поколению (ил. 6).

Именно французские Франсары были представителями той художественной среды, в которой молодой художник мог приобрести соответствующий опыт. Видим, что Франкарта, работавшего в России, отделяет от парижских Франсаров целое поколение. Нам не удалось найти связующее звено, поэтому невозможно утверждать, что он принадлежал именно к этой семье. Жель называет нескольких детей Франсуа и Жильбера Франсаров, ссылаясь на обнаруженные метрики. Так, Франсуа был женат трижды. В браке с А. Э. Лежере родилась дочь Сюзанна. Его сын Франсуа Франсар II (1662/3–?) тоже стал художником. Дочь Жанна Франсуаза вышла замуж за скульптора П. Мазлина (Pierre Mazeline, 1633–1708). Сын Жильбера, Лоран Франсар (1660/1663–?)⁵⁴ и его кузен Франсар II были чертежниками при военном инженере де Вобане в 1680–1690-х гг.⁵⁵ Известен ряд их архитектурных рисунков⁵⁶. Но О. Жель добавляет, что у Франсуа и Жильбера были еще дети, о которых он ничего не знает. Не мог ли кто-то из них стать отцом Франкарта, отправившегося (через Гамбург?) в Россию?

Парижские Франсары жили в Париже в эпоху отзыва Нантского эдикта (1685) и работали на королевских мануфактурах. Закономерен вывод, что они были католиками. Художник Франкарт в метрических книгах петербургских лютеранских церквей не значится. Может быть, и он был католиком?

Вопросов по-прежнему больше, чем ответов. Но полагаем, на сегодняшний день нужно решительно отвергнуть имя Иоганн Балтазар, взять под сомнение инициал «П» и продолжить поиски художника Франкарта не только в немецких, но и франкоязычных источниках. Географический круг поиска должен быть расширен и включать не только Гамбург, но всю Германию и Францию, а возможно, и Бельгию.

¹ Штелин Я. Записки о живописи и живописцах в России // К. В. Малиновский. Материалы Якоба Штелина. СПб., 2015. Т. 1. С. 79.

² Verzeichnis der vornehmsten Künstler in Russland, aus des Staatsrats von Stählin noch ungedruckten Nachrichten von der Mahlerkunst in Russland. Mitgetheilt vom Herrn Oberkonsistorialrath Busching // Meusel, Johann Georg. Miscellaneen artistischen Inhalts. 1781, 2. S. 259–277.

³ Nagler G. K. Neues Allgemeines Künstler-Lexikon... Bd. 5, 3. Auflage, 1835. S. 153.

⁴ Bd. 12, 1916. S. 382.

⁵ *Marsden Ch.* Palmyra of the North: The First Days of St. Petersburg. London: Faber & Faber Limited. 1942. S. 206.

⁶ Verzeichnis der Kunstwerke, welche sich in der Gemälde-Galerie der Privatgesellschaft Patriotischer Kunstfreunde zu Prag befinden. Prag. 1827. S. 43, index. «Landschaft, Diana zwischen mehreren Nymphen; mit einer von ihnen entschwebt ein Mann in die Wolken; von P. Farkhart, 1' 1" hoch, 1' 5½" breit; auf Kupfer»; Verzeichnis der Kunstwerke, welche sich in der Gemälde-Galerie der Privatgesellschaft Patriotischer Kunstfreunde zu Prag befinden. Prag. 1831. S. 24, 93; Verzeichnis der Kunstwerke, welche sich in der Gemälde-Galerie der Privatgesellschaft Patriotischer Kunstfreunde zu Prag befinden. Prag. 1835. S. 40, 161.

⁷ Verzeichnis der gräflich Nostitz'schen Gemälde-Galerie in Prag. Prag, 1870. No. 72.

⁸ *Bergner P.* Verzeichnis der Gräflich Nostitzschen Gemälde-Galerie zu Prag. 1905.

⁹ *Штелин Я.* Указ. соч. Т. 1. С. 81.

¹⁰ *Stählin K.* Ein biographischer Beitrag zur deutsch-russischen Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts. Leipzig, 1920. S. 27–28.

¹¹ *Ibid.* S. 17–18.

¹² *Eckhardt G. L.* Hamburgische Künstlernachrichten. Hamburg, 1794. S. 16.

¹³ *Lichtwark A.* Das Bildnis in Hamburg. Band 1. Hamburg, 1898 // [Электронный ресурс]. URL: <http://www.lexikus.de/bibliothek/Das-Bildnis-in-Hamburg-Band-1> (дата обращения 15.05.21).

¹⁴ *Маркина Л. А.* Георг Кристоф Гроот — портретист. М., 1999. С. 176.

¹⁵ ЦГИА СПб. Ф. 1010 (Церковь св. Екатерины). Оп. 1. Д. 242. Л. 85, 320.

¹⁶ Там же. Л. 104, 325.

¹⁷ Там же. Л. 123, 330.

¹⁸ Там же. Л. 143.

¹⁹ Там же. Л. 165.

²⁰ Там же. Л. 203.

²¹ ЦГИА СПб. Ф. 708 (Церковь св. Петра). Оп. 1. Д. 24. Л. 10.

²² ЦГИА СПб. Ф. 1896 (Церковь св. Анны). Оп. 1. Д. 1. Л. 71.

²³ Там же. Л. 281.

²⁴ *Маркина Л. А.* Указ. соч. С. 176.

²⁵ *Штелин Я.* Указ. соч. Т. 1. С. 53.

²⁶ Материалы для истории Императорской Академии Наук. 1747–1748. Т. 9. С. 669. Дом находился у стрелки Васильевского острова, по наб. р. Малой Невки. Участок современного здания ИРЛИ (Пушкинского Дома), наб. Макарова, 4.

²⁷ Газета «Санктпетербургские Ведомости» XVIII века: Указатели к содержанию (1728–1781 гг.) [Электронный ресурс]. URL: <https://www.vedomosti1728.ru/?r=82&w=%C6%D2> (дата обращения 20.05.21).

²⁸ В базе данных Э. Амбургера указаны два разных человека: Иоганн Балтазар Франкарт, «купор» и P. Francart/Frankhart, художник-портретист, о котором нет никаких сведений.

²⁹ *Eckhardt G. L.* Hamburgische Künstlernachrichten. S. 38, 39.

³⁰ *Nagler G. K.* Neues Allgemeines Künstler-Lexikon... Munchen, 1845. Bd. 14. S. 47.

³¹ Цит. по: *Kiewning H.* Der Hamburger Maler Hans Hinrich Rundt. S. 64. [Электронный ресурс]. URL: <https://digitale-sammlungen.llb-detmold.de/periodical/pageview/3206088>; (дата обращения 20.05.21). Biermann. Deutsches Barock und Rokoko. Leipzig, 1914. Bd. 1. S. 23.

³² В архиве Детмолда сохранилось 116 писем Рундта, написанных между 1698–1716 гг. и адресованных К. Ляйневеберу в Детмолде. Все они скреплены печатью Рундта с инициалами «ННР».

³³ *Kiewning H.* Der Hamburger Maler Hans Hinrich Rundt. S. 64.

³⁴ *Kiewning H.* *Ibid.*; *Hammann B.* Hans Hinrich Rundt: a German painter at the turn of the 17th to the 18th century. Munich, 1974; *Salesch M.* Glanzend war ihr Adel. Detmold. 2003.

- ³⁵ *Kiewning H.* Ibid.
- ³⁶ *Lichtwark A.* Das Bildnis in Hamburg. Band 1. Der Kunstverein zu Hamburg [Электронный ресурс]. URL: <http://www.lexikus.de/bibliothek/Das-Bildnis-in-Hamburg-Band-1/Das-Achtzehnte-Jahrhundert/Joann-Rundt-David-Lueders-Familie-Pfeiffer> (дата обращения 20.05.21)
- ³⁷ *Kiewning H.* Der Hamburger Maler Hans Hinrich Rundt. S. 66.
- ³⁸ *Salesch M.* Glanzend war ihr Adel. S. 16.
- ³⁹ *Schneede U. M., Sitt, M.* The German, English, French, Italian and Spanish paintings 1350–1800. Hamburg, 2001. S. 279.
- ⁴⁰ *Salesch M.* Glanzend war ihr Adel. S. 14–16.
- ⁴¹ *Eckhardt G. L.* Hamburgische Kunstlernachrichten. S. 39.
- ⁴² *Salesch M.* Glanzend war ihr Adel. S. 162.
- ⁴³ Ibid. S. 104.
- ⁴⁴ *Hans Hinrich Rundt* [Электронный ресурс]. URL: <http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/hans-hinrich-rundt/christ-in-the-garden-of-gets-eman>; <https://rkd.nl/en/explore/images/279719> (дата обращения 30.03.2021).
- ⁴⁵ *Kiewning H.* Der Hamburger Maler Hans Hinrich Rundt. S. 70; *Salesch M.* Glanzend war ihr Adel. S. 12.
- ⁴⁶ *Ketelsen T., Stockhausen, T. von.* Verzeichnis of verkauften Gemälde in deutschsprachigen Raum vor 1800. Bd. 1. Munchen, 2002. S. 1420–1423.
- ⁴⁷ Немецкий портрет в собрании музея-усадьбы «Кусково» [Электронный ресурс] // URL: <https://zen.yandex.ru/media/kuskovo-museum/nemeckii-portret-v-sobranii-muzeia-usadby-kuskovo-iogann-frankart-i-franc-lippold>.
- ⁴⁸ *Classen P., Scheibert P.* Festschrift Percy Ernst Schramm: zu seinem siebzigsten Geburtstag. Bd. 2, 1964. S. 23.
- ⁴⁹ *Jal A.* Dictionnaire critique de biographie et d'histoire: errata et supplément pour tous les dictionnaires historiques... (2e édition corrigée et augmentée d'articles nouveaux). Paris, 1872. P. 606ff. К сожалению, нет сведений об их потомках, живших в XVIII в.
- ⁵⁰ *Vaillant V. J.* Deux peintres boulonnais: Baudren Yvart, 1610 (?) — 1690; Joseph Yvart, 1649–1728. Boulogne-sur-Mer. 1884. P. 94.
- ⁵¹ *Kerspenn S.* La peinture en Brie au XVIIè siècle [Электронный ресурс] // URL: <http://www.dhistoire-et-dart.com/AutourdeMelun/Peinture%20en%20Brie2.pdf> (дата обращения 20.04.2021).
- ⁵² Catalogue de tableaux anciens et modernes par, ou attribués à Breughel, Bronzino, Coello... [et al.]... / [expert] Jules Féral. Paris, 1908. No. 108.
- ⁵³ PIASA. Catalogues de ventes présentés par auction [Электронный ресурс]. URL: https://piasa.auction.fr/_fr/lot/ecole-francaise-du-xviiè-siècle-j-francart-sainte-famille-hellip2470809#.Xn9ydg2rIU (дата обращения 15.04.2021).
- ⁵⁴ Парижские архивы называют Л. Франсара сыном Франсуа и подмастерьем скульптора в 1681 г. [Электронный ресурс]. URL: <https://francearchives.fr/en/facomponent/5879ef-8839b191807c1f83ad6f84ed03d23fdc3b> (дата обращения 20.04.2021).
- ⁵⁵ *Jal A.* Ibid. P. 607.
- ⁵⁶ Национальный музей Швеции, Британский музей и др.

Баранова Ольга Борисовна

ВЕНЕЦИАНСКОЕ СТЕКЛО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX В. В СОБРАНИИ МУЗЕЯ ИМПЕРАТОРСКИХ ЗАВОДОВ

ИСТОРИЯ ОДНОГО ПРИОБРЕТЕНИЯ И ПРОБЛЕМЫ АТРИБУЦИИ

Коллекция стекла в музее Императорского фарфорового завода стала формироваться после объединения двух мануфактур — фарфоровой и стеклянной в 1890 г. Первый (и единственный на сегодняшний день) каталог музея, изданный в том же году¹, еще не содержит упоминаний о произведениях из стекла. Поэтому сведения о том, какие стеклянные изделия находились в заводской коллекции до революции 1917 г., можно почерпнуть только из архивных документов и исторических фотографий, сопоставляя их с теми вещами, которые сохранились в собрании на сегодняшний день. Ценными источниками сведений служат документы по музею и библиотеке, которые велись в 1890-е гг. при управляющем Императорскими заводами Д. Н. Гурьеве, а также годовые отчеты о деятельности Императорских заводов, которые с 1900 г. ввел в практику делопроизводства директор предприятия барон Н. Б. фон Вольф. Из них следует, что в момент объединения заводов в музей поступило значительное собрание предметов из стекла, хранившихся в кладовых бывшего Императорского стеклянного завода², в том числе и небольшая, но разнообразная коллекция образцов венецианского стекла второй половины XIX в.

Она была приобретена С. П. Петуховым (1842–1912), инженером-технологом завода, сохранившим свою должность и после объединения предприятий. В 1888 г. он был направлен в заграничную поездку в Венецию как химик «на один год для изучения выделки смальт по способу Сальвиати и для наблюдения за учениками Академии художеств, посланных туда же для изучения мозаичных работ»³. Петухов пробыл в Венеции восемь месяцев, после чего посетил стеклянные заводы во Франции, Бельгии и Германии и вернулся в Россию в июне 1889 г.



1. Венецианское стекло в разных техниках из коллекции отдела «Музей Императорского фарфорового завода». Венеция, Мурано. Вторая половина XIX в.

В письме, направленном в Кабинет Его Императорского величества в феврале 1889 г., заведующий Императорским стеклянным заводом В. Х. Книпер (1825–1892), в частности, писал: «...инженер-технолог Петухов приглядел в Венеции нечто из стеклянных вещей и рисунков, которые полезно бы приобрести для завода, а именно: первые ради их формы и любопытной отделки образцов, еще у нас в этом роде не бывших, которые могут дать идеи для вариаций, а из последних, например, альбом аква-фортов Тьеполо и другие, на что, если последует разрешение, просит выслать ему 300 рублей»⁴. К сожалению, в этих документах отсутствуют списки изделий или счета магазинов, на которые можно обоснованно опираться при атрибуции предметов коллекции.

В процессе изучения собрания стекла музея Императорского фарфорового завода и сопоставления данных из разных документальных источников удалось атрибутировать 25 изделий муранских мастеров, которые были приобретены в Венеции в конце 1880-х гг. (ил 1).

На отдельных предметах коллекции сохранились этикетки или их фрагменты, позволяющие уточнить принадлежность конкретному предприятию. Встречаются и наклейки «российского» происхождения, они напечатаны типографским способом с изображением императорской короны. На некоторых этикетках от руки чернилами зафиксирована стоимость покупки или же проставлены номера, происхождение которых удалось установить в ходе изучения.

Подобные типографские наклейки с номерами встречаются и на некоторых других произведениях из заводской коллекции, не только стеклянных, что может свидетельствовать о существовании архивной описи предметов. В Российском государственном историческом архиве (РГИА) удалось найти ведомости изделий, составленные в момент передачи имущества Императорских заводов от Д. Н. Гурьева к Н. Б. Вольфу в июне 1900 г. Сопоставив нумерацию на этикетках и в списках, а также краткие архивные описания с самими предметами, можно прийти к выводу, что при передаче дел от одного директора к другому была проведена, говоря современным языком, инвентаризация музейной коллекции. Следует отметить, что бумажная маркировка сохранилась далеко не на всех предметах.

Произведения интересующей нас группы записаны достаточно компактно, начиная с № 140, которому соответствует миниатюрная чаша на ножке⁵. Краткость описаний не позволяет с достаточной уверенностью определить все предметы муранских мастеров. Можно говорить только об их примерном количестве — около двадцати пяти.

В 1890-е гг. при Гурьеве появляются первые фотографии изделий Императорских заводов, а также предметов музейной коллекции, приобретенных в более ранние годы. На нескольких фотографиях 1893 и 1894 гг. запечатлены 13 венецианских произведений, сохранившихся в фондах музея, а также три предмета определенно венецианских⁶, которые не сохранились.

Из своей поездки Петухов привез небольшой каталог изделий фирмы *Compagnia Venezia-Murano*, который сохранился в музейной библиотеке и оказал существенную помощь в атрибуционной работе, позволив более точно связать некоторые предметы именно с этой фирмой.

«Любопытная отделка, еще в таком роде у нас не бывшая» — так характеризовал Петухов предметы, которые ему приглянулись. Он выбрал для музея произведения, исполненные в самых разных техниках, которые активно возрождались и компилировались в венецианском стекле во второй половине XIX в. Приобретенные изделия показывают широкую эрудированность Петухова и его желание пополнить образцовую коллекцию Императорского стеклянного завода вещами, демонстрирующими наиболее актуальные на то время тенденции в венецианском стеклоделии.

Как известно, важнейшую роль в возрождении традиций изготовления художественного стекла в Венеции во второй половине XIX в. сыграл человек, казалось бы, далекий от этого вида искусства — доктор адвокатуры А. Сальвиати (1816–1890). Интересовавшийся в первую очередь технологией исполнения мозаик, в 1859 г. он открыл в Венеции мастерскую по реставрации мозаичных панно, которая использовала в своей работе цветные смальты, производимые фирмой Л. Ради. В 1866 г. в сотрудничестве с английскими предпринимателями им была основана фирма *Salviati & Co*, ориентированная исключительно на выпуск художественного стекла⁷. С 1877 г., после ухода Сальвиати, фирма продолжила существовать под названием *Compagnia Venezia-Murano*, с которой по-прежнему сотрудничали мастера, одновременно исполнявшие проекты и для нее, и для новой фирмы художественного стекла Сальвиати *Salviati, dott. Antonio*⁸, и для своих собственных мастерских. Благодаря этим и другим мастерам венецианское стекло участвовало в итальянских и международных выставках, что способствовало более широкому знакомству с искусством художников Мурано и получению заслуженных наград. Для 1860–1870-х гг. такое основательное погружение в собственные традиции, возрождение, казалось бы, утраченных технологий, активная работа с цветом представлялись вполне в духе времени. К началу 1880-х гг. индустрия изготовления стекла на острове Мурано являла собой пример удачно перезапущенной промышленной отрасли. В ней были задействованы в целом около 3500 рабочих, трудившихся на полусотне предприятий и в мастерских, специализировавшихся на художественном стекле, изготовлении люстр, стеклянных стержней для филигрании, разнообразных эмалевых красок и смальт⁹.

В 1880–1890-е гг. общий вкус стали задавать французские художники во главе с Э. Галле, в сравнении с которыми итальянские стеклоделы могли уже показаться в определенном смысле «ретроградными», старательно пестующими свои прошлые заслуги и достижения. Стиль «либерти», кажется, обойдет стороной художников Мурано, но, как покажет уже XX в., и особенно расцвет ар деко, из сознательной эклектики и доведенных до совершенства исторических техник вырастет новое поколение художников, которые подтвердят высокий художественный уровень итальянского стеклоделия.

При таком тесном сотрудничестве разных муранских мастеров точная атрибуция их изделий в плане авторства представляется задачей не из простых и вряд ли полностью реализуемой.

При изучении форм и технических особенностей предметов значительную помощь оказало знакомство с фондами венецианского Музея на острове Мурано, работа с каталогами коллекций и выставок, консультации с хранителем фонда стекла. В ходе сравнительного анализа с разными источниками можно сделать вывод, что приобретенные в музей Императорских заводов изделия в большинстве своем относятся к производству трех венецианских фирм — *Salviati & Co*, *Salviati dott. Antonio* и *Compagnia Venezia-Murano*, но принимая во внимание их тесную взаимосвязь, атрибутировать предметы можно только с достаточно широкими допущениями. Три вышеназванные мастерские были хорошо знакомы С. П. Петухову, который отмечал факт знакомства с их производством и продукцией¹⁰.

На трех предметах сохранились фрагменты этикетаж с указанием фирм. Ваза с двумя лепными ручками и маскаронами на тулове, декорированная витой филигранью (*ritorto*), и с включениями золотой и серебряной фольги, исполнена фирмой *Compagnia Venezia-Murano*¹¹, так называемая ваза-лампа (*lucerna*) полупрозрачного опалового стекла (*girasol*) с тремя ручками и тремя носиками и ваза рубинового стекла с включением авантюрина исполнены фирмой *Salviati & Co*¹² (ил. 2). Еще пять предметов коллекции запечатлены на фотографиях альбома продукции *Compagnia Venezia-Murano*, привезенного Петуховым вместе с муранским стеклом из Венеции, что упрощает их атрибуцию¹³.

Остальные предметы могут рассматриваться только в сравнении с рядом близких произведений из собраний других музеев и частных коллекций. Отметим, что среди них практически нет повторов в плане форм, в каждом можно увидеть сочетание разнообразных техник. Остановимся подробнее на отдельных произведениях из нашей коллекции.

Две невысокие чаши на круглых ножках с лепными маскаронами вместо ручек демонстрируют разные техники, применяемые к одной форме (ил. 3). В одной из них, фигурирующей в ведомости под № 161 как «чашка желтая, вместо ручек синие клеймы»¹⁴, использовано сочетание так называемого янтарного (*amber*) стекла для основы и аквамаринного для клейм и отводки. Вторая ваза исполнена в интересной технике, называемой по-итальянски *granzioli*,



2. а. Ваза с двумя ручками и маскаронами. Compagnia Venezia-Murano. 1880-е; б. Ваза-лампа с тремя носиками. Salviati & Co. 1866–1877; в. Ваза с двумя ручками. Salviati & Co. 1866–1877



3. Чаши с лепными маскаронами. Salviati dott. Antonio (?). 1880-е

когда поверхность предмета декорируют мелкими брызгами глушеного стекла другого цвета¹⁵. Вазы аналогичной формы с двумя маскаронами вместо ручек в разных источниках приписываются фирмам Salviati & Co или Salviati, dott. Antonio¹⁶. Если говорить о декоре, в частности о технике *granzioli*, сам прием достаточно широко применялся художниками разных мастерских, но наиболее близкое к нашему предмету сочетание бесцветной основы и голубого глушеного стекла демонстрирует ваза мастерской Salviati dott. Antonio (1880) из собрания Музея стекла в Мурано¹⁷.



4. а. Ваза-лампа в форме рыбы. Salviati & Co. 1866–1877

б. Ваза в форме рыбы. Compagnia Venezia-Murano. Конец 1880-х гг.

Зооморфные элементы (змеи, драконы, рыбы), традиционные для венецианского стеклоделия, активно использовались мастерами в качестве декоративного элемента, оплетающего тулово или горло сосуда, заменяющего ножку бокала или ручку кувшина. В качестве примера можно привести вазу-лампу в виде рыбы, исполненную в дымчатом стекле (так называемом *fume*) с включениями золотой фольги¹⁸. Ваза аналогичной формы, но в другом цветовом решении, находится в коллекции музея стекла в Мурано с атрибуцией фирмы Salviati & Co и датировкой 1866–1872 гг.¹⁹ (ил. 4а). В других источниках аналога этому предмету найти не удалось. Еще один сосуд из нашей коллекции с туловом в форме рыбы, опирающейся на основание из раковин, относится к производству фирмы Compagnia Venezia-Murano конца 1880-х гг., что подтверждается очень близким по композиции образцом из муранского музея²⁰ (ил. 4б). Насыщенный



5. а. Бокал на ножке с маскаронами. Salviati & Co или Salviati dott. Antonio. 1866–1880-е
б. Кувшин с горлом в виде цветка лилии. Salviati dott. Antonio (?). 1880-е; в. Стакан
из авантюринового стекла. Salviati dott. Antonio или Artisti Barovier, 1880-е

визуальный эффект здесь получается благодаря сочетанию различного оттенка стекол, а также использованию золотой и серебряной фольги.

Бокал, обозначенный в архивной ведомости под номером 153 как «ремра под мрамор»²¹, демонстрирует необычную технику вкраплений авантюриновой и рубиновой крошки в основу молочного стекла (*maschie*), образующих в процессе разогрева и выдувания эффект, схожий с мозаичной техникой (ил. 5а). Подобные «ремры» исполнялись фирмой Salviati & Co уже в первые годы своего существования. В музее Виктории и Альберта находится бокал аналогичной формы из опалесцирующего стекла, датированный 1866–1868 гг.²² В дальнейшем, как сами подобные предметы целиком, так и только ножка с изображением львиных маскаронов, увенчанная чашами разных форм, в разнообразных вариациях цветов и техник



6. а. Чаша с двумя ручками в технике миллефиори. Compagnia Venezia-Murano
Конец 1880-х гг.; б. Ваза в технике миллефиори на ножках в виде полудраконов
Мурано. Последняя четверть XIX в.

исполнялись обеими фирмами Сальвиати — Salviati & Co и Salviati dott. Antonio, что подтверждается различными публикациями²³. Соответственно, к нашему экземпляру применима широкая атрибуция — 1866–1880-е, Salviati & Co или Salviati dott. Antonio.

Вероятно, к производству фирмы Salviati dott. Antonio можно отнести еще два предмета из нашей коллекции. Один из них — небольшой стакан цилиндрической формы, расширяющейся у горла, с вдавленными стенками, исполнен из авантюринового стекла²⁴ (ил. 5в). Техника изготовления авантюринового стекла была возрождена в 1825 г. представителем династии муранских стеклоделов П. Бигалья (Pietro Bigaglia)²⁵. В последующие годы авантюрин широко использовался в венецианском стеклоделии как дополнение к декору, а также как сам материал основы. Мастерами фирм Сальвиати также исполнялись предметы разных форм целиком из этого декоративного материала²⁶. Форма же сосуда в литературе связывается с мастерской Salviati dott. Antonio, а также

со знаменитой династией художников по стеклу *Artisti Barovier*, с датировкой 1880–1890-е гг.²⁷

Пример использования уже упоминаемой техники *macchie* (вкраплений в основу цветной стеклянной крошки) демонстрирует кувшин с необычным горлом в виде раскрытого цветка лилии и змейкой, обвивающей нижнюю часть тулова²⁸. (ил. 6б) Обращает на себя внимание гармоничное сочетание аметистовой основы с включениями молочного стекла и фрагментов золотой фольги. Полного повторения подобной формы найти не удалось. Раскрытый в форме цветка каллы раструб горла можно увидеть на бокалах мастерской *Fratelli Toso* с датировкой 1885 г. Мотивы змеек, обвивающих нижнюю часть тулова сосудов, встречаются в разных предметах, исполненных *Salviati dott. Antonio*, относящихся к 1880-м гг.²⁹. Вероятно, наш предмет происходит из этого же ряда.

Две миниатюрные вазочки, фигурирующие в архивной ведомости предметов как «солонки»³⁰, исполнены: одна — в сочетании рубинового, бесцветного и молочного стекла, включая интересные переплетения скрученной филигрании (*retortoli*) и авантюрина, вторая — в не менее интересной технике — *fiamma*, пламенеющей, представляющей собой растяжку белого, синего и авантюринового декора, напоминающего языки пламени. Наиболее близкие аналогии по форме в литературе не имеют точной атрибуции. Кроме того, технические приемы являются характерными для разных муранских предприятий последней четверти XIX в.³¹ и также не могут служить достаточным основанием для приписывания наших предметов определенной фирме.

Как упоминалось выше, во время своего пребывания в Венеции Петухов посетил в том числе фирму *Societa Musiva Veneziana*, с которой сотрудничал Л. Ради. Ему принадлежит возрождение в 1846 г. еще одного забытого вида венецианского стекла — халцедонового, то есть подражающего этому минералу³². В коллекции музея стекла в Мурано представлена группа сосудов разнообразных форм и размеров, демонстрирующая вариативность цветовой палитры этого материала, атрибутированная семейству Ради (1850–1880-е)³³. В нашем собрании хранится небольшой сосуд халцедонового стекла, который, вероятно, можно связать с изделиями этой фирмы, учитывая факт знакомства Петухова с работой этой мастерской³⁴.

Последние произведения, которые мы рассмотрим, представляют собой образцы техники миллефиори, то есть декорирования

стеклянной основы так называемыми мурринами — поперечными срезами спаянных вместе тонких стержней цветного стекла, выложенных в определенном порядке, чтобы образовать элемент декора. Одна из чаш с двумя ручками, украшенная абстрактными спиралевидными мурринами и серебряной фольгой, исполнена фирмой *Compagnia Venezia-Murano*, что подтверждается фотографией в альбоме продукции этого предприятия³⁵ (ил. 6а).

Вторая ваза в технике миллефиори³⁶ опирается на три ножки в виде полудраконов-полузмей (ил. 6б). Поверхность вазы декорирована цветными мурринами в форме цветков, напоминающих астры. Для этого предмета не удалось найти аналог, который позволил бы конкретизировать имеющуюся широкую атрибуцию: Мурано: последняя четверть XIX в.

Приобретенная в конце 1880-х гг. коллекция венецианского стекла практически не оказала влияния на производство Императорских заводов³⁷. Необычные технические приемы в декорировании или окрашивании стеклянной массы остались в большинстве своем невостребованными. С 1890-х гг. на казенной мануфактуре для художественных произведений стал использоваться исключительно хрусталь, материал, не предполагающий такой свободы в выдувании и использовании лепного декора.

И все же были попытки перенести характерную итальянскую стилистику в русское стекло на рубеже 1880–1890-х гг. Отдельного исследования заслуживают предметы (разнообразные бокалы и кувшины) в формах на венецианский манер с росписью полупрозрачными эмалями, находящиеся в разных музейных коллекциях, в том числе в музее Императорского фарфорового завода. Судя по маркам, их исполнение относится ко времени правления императора Александра III, и если иметь в виду вновь возникший интерес к итальянскому стилю в стекле, можно сделать смелое предположение относительно датировки некоторых из этих предметов — начало 1890-х гг.

Но самым эффектным можно считать небольшой круг изделий Императорских заводов в технике миллефиори, изготовлявшихся, по-видимому, около 1892 г. Во всяком случае, упоминания о «мозаичных» вазах — а этот термин можно считать аналогом миллефиори в русском прочтении — можно увидеть в списках на поднесение к Рождеству 1892 г. и расценочных ведомостях заводов именно за этот год³⁸. В коллекции музея Императорского фарфорового завода сохранились два таких «мозаичных» предмета. Одна из ваз,

судя по расценочным ведомостям за 1892 г., сразу предназначалась для музея³⁹. Второй предмет также встречается в архивных документах — в уже упомянутой ведомости: «чаша мозаичная на серебряной ножке в деревянной шкатулке»⁴⁰. Вероятно, знакомство с венецианскими технологиями изготовления стекла и привезенные образцы вдохновили С. П. Петухова на экспериментирование с мозаичной техникой. Оба предмета из коллекции музея исполнены на контрастных сочетаниях муррин ярких насыщенных оттенков — красных, синих, зеленых, желтых — с бесцветным хрусталем основы. Рисунок муррин чаще всего спиралевидный, но встречаются и в виде махровых цветков — крупных и мелких. Причудливый неповторяющийся декор отличает оба предмета.

Для одного из них фирмой Фаберже было выполнено серебряное основание со спиралевидным рисунком работы мастера Ю. А. Раппопорта. Причем на само серебряное основание, помимо клейм ювелирной фирмы, была поставлена марка «А III / 92».

Ограниченный срок применения этой, несомненно, трудоемкой техники связан, вероятно, с уходом Петухова с завода в начале сентября 1892 г. в связи с болезнью⁴¹. В своем труде «Стеклоделие» он обобщил опыт многолетней работы со стеклом и отдельный раздел посвятил венецианским техникам: филиграни и миллефиори⁴².

В отличие от других западноевропейских образцов, приобретенных в коллекцию музея Императорских заводов в более поздние годы (1890–1900-е) и ставших актуальными для развития стиля модерн, венецианские изделия остались в разряде любопытных кушштюков и практически растворились среди других предметов образцовой музейной коллекции. Надо сказать, что произведения итальянских стеклоделов второй половины XIX в. в российских музейных собраниях представлены достаточно скромно. Так, самой крупной в России является коллекция отдела западноевропейского прикладного искусства Государственного Эрмитажа, которая насчитывает более сорока предметов. Изучение произведений, хранящихся в наших фондах, позволяет ввести в научный оборот целый ряд венецианских произведений этого времени. Кроме того, как все предметы образцовой коллекции, приобретенные специально для завода, они представляют интерес в изучении направлений развития собственного производства.

¹ Каталог музея Императорского фарфорового завода, основанного на его теперешнем местонахождении в 1744 году. СПб., 1890.

² При составлении ведомостей передачи имущества Императорских заводов от Д. Н. Гурьева к Н. Б. Вольфу в 1900 г. были приведены следующие цифры и состав стеклянной коллекции: «изделия бывшего Императорского стеклянного завода 1929; стеклянные вещи заграничные 280; образцы стеклянных сервизов Придворного ведомства 710; стеклянные вещи, принятые из музея Белой палаты 180; стеклянные изделия Императорских заводов 55» (РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (491/2128). Д. 29. Л. 74).

³ РГИА. Ф. 468. Оп. 11. Д. 1421. Л. 1.

⁴ Там же. Л. 59, 59 об.

⁵ Инв. № Мз-Х-314. В ведомости предмет имеет следующее описание: «№ 140. Солонка с красными полосками. 1 руб. 15 коп.» (РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (491/2128). Д. 29. Л. 211).

⁶ Эти предметы значатся в ведомости под № 151 («рюмка шампанская, алая, стоящая на лебед») и № 160 («рюмка шампанская на витой ножке») (РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (491/2128). Д. 29. Л. 211 об.). При сравнении с фотографией (инв. № Мз-Фт-2422) можно увидеть, что описания совпадают с запечатленными там предметами.

⁷ Toso G. Murano. A history of glass. Verona, 2000. P. 138.

⁸ О сменах названий и направлений работы фирм А. Сальвиати см.: Анисимова Е. А. Антонио Сальвиати. Возрождение традиций венецианского стеклоделия во второй половине XIX века // В тени больших стилей. Материалы VIII Царскосельской научной конференции. СПб., 2002. С. 206, 207.

⁹ Toso G. Указ. соч. P. 141.

¹⁰ В своем отчете о поездке Петухов называет их вполне определенно: «г. Сальвиатти, общества Venezia-Murano, общества Musiva Veneziano» (РГИА. Ф. 468. Оп. 11. Д. 1421. Л. 43 об.). Последняя из обозначенных фирм (Societa Musiva Veneziana) специализировалась исключительно на производстве смальт. Петухов писал, что эти смальты «приготовления Лоренцо Ради, считаю за лучшие». (РГИА. Там же). Один из предметов, имеющий отношение к Л. Ради, будет рассмотрен далее в статье.

¹¹ Инв. № Мз-Х-368.

¹² Инв. № Мз-Х-356, 357.

¹³ Речь идет о вазочке в так называемом «финикийском» стиле (Инв. № Мз-Х-170), чаше аметистового стекла с включениями цветных стекол и золотой и серебряной фольги на высокой ножке с лепными цветами (Инв. № Мз-Х-318), чаше бесцветного стекла в технике сетчатой филигрании (retichello) и включениями золотой фольги (Инв. № Мз-Х-325), вазе с двумя ручками в технике миллефиори, дополненной фрагментами фольги (Инв. № Мз-Х-364), вазе конической формы с включениями цветных стекол и золотой фольги (Инв. № Мз-Х-369).

¹⁴ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (491/2128). Д. 29. Л. 211 об. Инв. № Мз-Х-351.

¹⁵ Инв. № Мз-Х-353. Возможно, именно этот предмет обозначен в архивной ведомости под № 142: «чашка с зелеными крапинками, вместо ручек головки» (РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (491/2128). Д. 29. Л. 211).

¹⁶ Vetri artistici. Antonio Salviati 1866–1877. Museo del Vetro di Murano. Venezia, 2010. Vol. 3. P. 81–83. Cat. 94–96; Galanterie di vetro. Venezia, 2010. P. 7, 35. Cat. 13, 72.

¹⁷ Vetri artistici, Antonio Salviati e la Compagnia Venezia Murano. Museo del Vetro di Murano. Venezia, 2011. Vol. 4. P. 102. Cat. 117.

¹⁸ Инв. № Мз-Х-358.

¹⁹ Vetri artistici. Antonio Salviati 1866–1877. Museo del Vetro di Murano. Venezia, 2010. Vol. 3. P. 40–41. Cat. 23.

²⁰ Инв. № Мз-Х-359. Подобный тип вазы в виде рыбы, обвитой змеей, см.: Vetri artistici, Antonio Salviati e la Compagnia Venezia Murano. Museo del Vetro di Murano. Venezia, 2011. Vol. 4. P. 132. Cat. 169.

²¹ Инв. № Мз-Х-315. РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (491/2128). Д. 29. Л. 211 об.

²² Инв. № 887–1868.

²³ В качестве примера можно привести издания: *Vetri artistici*. Antonio Salviati 1866–1878. Museo del Vetro di Murano. Venezia, 2009. Vol. 2. P. 77–79. Cat. 120, 121; *Galanterie di vetro*. Venezia, 2010. P. 40, 57. Cat. 86, 132. С более поздней датировкой (1890-е) экземпляр есть в музее стекла Корнинг (инв. № 75.3.73).

²⁴ Инв. № Мз-Х-363.

²⁵ *Toso G.* Указ. соч. P. 132.

²⁶ См. *Vetri artistici*. Antonio Salviati 1866–1877. Museo del Vetro di Murano. Venezia, 2010. Vol. 3. P. 76. Cat. 85–86.

²⁷ Наиболее близкий пример формы с теми же размерами находится в частной коллекции и опубликован в каталоге *Galanterie di vetro*. Venezia, 2010. P. 28. Cat. 59. Здесь также дана широкая атрибуция *Salviati dott. Antonio / Artisti Barovier, 1877–1890*.

²⁸ Инв. № Мз-Х-321.

²⁹ См. *Vetri artistici*, Antonio Salviati e la Compagnia Venezia Murano. Museo del Vetro di Murano. Venezia, 2011. Vol. 4. P. 108. Cat. 127; *I colori di Murano*, 116, 152.

³⁰ Инв. № Мз-Х-313, 314. Предметы фигурируют в архивной ведомости под №№ 140, 141 (РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (491/2128). Д. 29. Л. 211).

³¹ Наиболее близким образцом формы для вазочки с филигранью является небольшая чаша со схожими размерами из частной коллекции (*Galanterie di vetro*. 2010. P. 11. Cat. 31), без точной атрибуции.

³² *Toso G.* Указ. соч. P. 132.

³³ См.: *Vetri artistici del primo Ottocento*. Museo del Vetro di Murano. 2009. Vol. 1. P. 126–142; *Vetri artistici. Il recupero dell'antico nel secondo Ottocento del primo Ottocento*. Museo del Vetro di Murano. Vol. 5. P. 88–91.

³⁴ Инв. № Мз-Х-418. В архивной ведомости он обозначен как «кувшин с носиком под мрамор» (РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (491/2128). Д. 29. Л. 211, № 144).

³⁵ Инв. № Мз-Х-364. [*Compagnia Venezia-Murano*. Venezia], л. 11, [1089].

³⁶ Инв. № Мз-Х-375.

³⁷ Традиционные венецианские методы декорирования стекла, а именно филигрань — искусство «вплетения» в предмет тонких цветных нитей, образующих разного рода сетки, — безусловно, был известен в России. В правление императора Николая I, в эпоху увлечения различными стилями, стекло по типу «венецианского» изготавливалось в немалом количестве. Это подтверждается архивными документами того времени. Так, в списке поднесения изделий ко дню Святой Пасхи в 1848 г. значатся «склянки с венецианским украшением, карфины со стаканами на блюдцах с венецианским украшением, гладкие на манер венецианских с синими полосками и альмы полосками карфины, стаканы, кувшины и т. д.» (РГИА. Ф. 468. Оп. 10, Д. 239. Л. 9–20 об). Но в последней четверти XIX в. использование подобных технологий утратило свою актуальность.

³⁸ В списке поднесения за 1892 г. значится несколько предметов с описанием «мозаичные»: «два кувшина мозаичных в оправе; ваза мозаичная большая; три чаши мозаичные» (РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (478/2014). Д. 45. Л. 7).

³⁹ Инв. № Мз-Х-188. Ваза значится в числе прочих как «ваза горшком мозаичная» с пометкой «в музей» (РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 594. Л. 86 об).

⁴⁰ Инв. № Мз-Х-186. РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (491/2128). Д. 29. Л. 207 об. Шкатулка, упомянутая в документе, в отличие от самой чаши, не сохранилась.

⁴¹ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (478/2014). Д. 50. Л. 3, 7

⁴² *Петухов С. П.* Стеклоделие: Руководство для производств: бутылочного, листового, зеркального, посудного и прочего стекла, с приложением теоретических данных и заводской практики. СПб., 1898. С. 213–216.

ИСТОРИЧЕСКИЙ ЖИВОПИСЕЦ А. К. ГЮНЕ

НОВОЕ О БИОГРАФИИ И ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ ХУДОЖНИКА

Художник А. К. Гюне относится к многочисленной когорте немецких живописцев, работавших в России во второй половине XVIII — начале XIX в. Изучение архивных и литературных источников, произведений мастера позволяет расширить сведения о его жизни и деятельности, а также включить в круг его творческого наследия новые живописные полотна.

Андреас Каспар Гюне (Andres Caspar Hüne или Hühne)¹ родился в Гамбурге². Дата его рождения еще требует уточнения. В источниках можно встретить как 1749³, так и 1758 г.⁴ О жизни мастера до его приезда в Россию известно мало. По информации Г. К. Наглера первым учителем Гюне был некто Шёнemann⁵. Нам удалось обнаружить краткие сведения о двух художниках с такой фамилией. Один из них — Фридрих Шёнemann (Friedrich Schönemann), лейпцигский гравёр на меди, работавший около 1745–1760 гг., причем последние годы именно в Гамбурге. Но вероятнее всего речь идет о жившем и работавшем в это же время в Гамбурге пейзажисте Шёнемане⁶. Гюне изображал различных птиц на его пейзажах, пока в 1774 г. у него не появилась возможность отправиться в Италию, где он провел 14 лет. Здесь он с успехом обучался у И. Г. В. Тишбейна, А. Р. Менгса и С. Торелли⁷.

В публикациях часто повторяется информация, приведенная еще С. Н. Кондаковым⁸, о том, что Гюне приехал в Россию по приглашению Екатерины II в 1785 г. Однако это не находит подтверждения в документах, и об источнике сведений данных тоже нет, как и о работах для Екатерины II в эти годы. Наиболее вероятно, что Гюне направился в Санкт-Петербург, как и многие немецкие мастера, в поисках выгодных заказов, и произошло это в 1787 г. Этим годом датирована самая ранняя из известных работа мастера — картина «Екатерина II принимает турецкое посольство». Предположительно история ее создания связана с желанием живописца получить место в Императорской Академии художеств.

11 ноября 1788 «живописец историй» Гюне по представленным работам получил звание назначенного⁹. В документах не содержится сведений о сюжетах картин, заслуживших одобрение Академии. По нашему предположению, это могли быть два аллегорических полотна на актуальные для того времени события российской истории. В 1870 г. в журнале «Всемирная иллюстрация» была опубликована заметка, в которой говорилось о том, что мастер удостоился этого звания за картину «Благоденствие России»¹⁰, хранящуюся ныне в Государственном музее искусств Узбекистана (г. Ташкент). Вторым произведением скорее всего была близкая по размеру¹¹ композиция из собрания Бахчисарайского историко-культурного и археологического музея-заповедника «Екатерина II принимает турецкое посольство»¹², на которой имеется дата «1787».

С 1 ноября 1788 г. Гюне начал службу в Императорской Академии художеств в должности адъюнкт-профессора исторической живописи с годовым окладом в 200 руб.¹³ Помимо этого он исполнял должность гувернера «при 4-м возрасте» немецкого класса, за что ему выплачивали дополнительно 120 руб. в год и предоставляли казенную квартиру, дрова и свечи¹⁴.

Вскоре художник получил крупный заказ на создание серии исторических полотен. Это дошедшие до наших дней большеформатные картины «Екатерина II возлагает турецкие трофеи к гробнице Петра Великого»¹⁵, «Таврида принимает законы Российской империи»¹⁶ и утраченное полотно, известное только по фотографии, «Взятие Тира Александром Македонским»¹⁷. К этой же группе принадлежит недавно введенный в научный оборот парадный портрет Екатерины II¹⁸. Начало работы относится к 1790 г., которым датируется эскиз картины «Екатерина возлагает турецкие трофеи к гробнице Петра Великого»¹⁹. Интересно отметить, что для композиции, посвященной Тавриде, Гюне взял за основу свою более раннюю работу «Екатерина II принимает турецкое посольство», дополнив ее новыми деталями и персонажами. Возможно, так пожелал заказчик, избравший Гюне исполнителем серии именно под впечатлением от этого его произведения. Считается, что картины созданы художником по заказу императрицы Екатерины II²⁰. Однако, на наш взгляд, этот живописный ансамбль был задуман светлейшим князем Г. А. Потемкиным-Таврическим и предназначался для украшения одного из величественных зданий, строившихся в это время в Новороссии или Крыму²¹. Скорее всего, серия должна была включать больше произведений, но в связи

со смертью заказчика в 1791 г. осталась незавершенной. Исторические картины были пожалованы великому князю Павлу Петровичу, но не были повешены в каком-либо интерьере, а хранились в кладовой Гатчинского дворца²². Портрет Екатерины II, на котором живописец не успел написать лицо, позднее был закончен в соответствии с новым образцовым изображением императрицы и находился у племянника Потемкина А. Н. Самойлова²³.

Монументальные полотна мастера не остались незамеченными. 12 сентября 1794 г. Гюне за картину «Взятие Тира Александром Македонским» был удостоен звания академика²⁴, что и было утверждено в Публичном собрании Академии художеств 21 октября²⁵. Речь шла явно не о новом полотне, а об исполненной в 1791 г. монументальной композиции.

Но в скором времени Фортуна отвернулась от художника. 22 февраля 1795 г. на Собрании Совета было заслушано предложение нового президента Академии А. И. Мусина-Пушкина, направленное на достижение «вящих в художествах успехов»²⁶. Для этого предлагалось в том числе «...из находящихся при живописном историческом классе учителей г. Гюня и Угрюмова на основании академического устава главы 2-й, разделения 9-го пункта 4-го, оставить одного г. Угрюмова, а г. Гюня с будущего марта месяца уволить, дав ему сверх надлежащего заслуженного жалованья в награждение за шести летнюю при академии службу полугодовой оклад сто рублей»²⁷.

О том, чем занимался художник после отставки, сведений почти нет. Но архивные документы позволяют заполнить эту лакуну в его биографии данными об участии в живописном оформлении Михайловского замка. 11 августа 1798 г. руководивший строительством архитектор В. Бренна выплатил художнику 350 руб.²⁸ «за малинький плафон который находится в Эрмитаже»²⁹. Для какого интерьера предназначалась картина и каков был ее сюжет, пока неизвестно. В это же время Гюне обратился с прошением к императору о пожаловании ему места академического преподавателя³⁰. Но назначения не последовало.

Возвращение к службе в Академии состоялось уже при новом царствовании. 16 января 1804 г. художника приняли преподавателем рисования «по надобности в таком учителе по причине той, что сверх положенного штатного числа воспитанников содержится еще до сорока человек пенсионеров, и рисовальные учителя



1. А. К. Гюне. Портрет Екатерины II. Россия. 1791. Государственный Эрмитаж

обременены чрезвычайным множеством учеников, которых собирается в классе до ста тридцати человек: то онаго академика Гюне принять в учителя рисования на счет получаемых с сих пенсионеров денег, препоруча ему обучать рисующих с оригиналов как воспитанников так и приходящих ежедневно по два часа после обеда кроме праздников и суббот с жалованьем по двести пятидесяти рублей в год, с квартирою дровами и свечами, начиная с первого генваря сего года»³¹. В мае 1808 г. живописец «по многочисленному семейству» попросил прибавки жалованья, которое и было увеличено до 300³², а затем и до 400 руб.³³

В дальнейшем Гюне «по старости лет своих не мог уже ни сколько приобретать себе производством работ по искусству своему»³⁴, он долго болел, и его большая семья нуждалась в деньгах.

О жене А. К. Гюне удалось узнать немного: ее звали Маргарита Ульрика или Маргарита Ивановна (Margaretha Ulrica Hüne)³⁵. Она родилась предположительно в 1770 г., а умерла 15 июня 1819 г.³⁶ Возможно, она была уроженкой Швеции. В 1794 г. Гюне подал прошение об увольнении его на 29 дней и выдачи ему, его жене и ребенку паспортов для поездки на родину своего тестя, в шведскую провинцию Саволакс³⁷.

Судя по упоминаниям в документах, у художника было по крайней мере четверо детей. Бумаги за 1813 г. содержат сведения о двух дочерях и малолетнем сыне³⁸, родившемся не позже 1800 г. Дочь Екатерина родилась в 1798, а Каролина — в 1804 г.³⁹ Напомним, был еще ребенок, упомянутый в прошении 1794 г.

Еще один сын к моменту подачи прошения в 1813 г. уже скончался. Об этом ребенке мы располагаем некоторыми данными. 2 октября 1809 г. на обучение в Императорскую Академию художеств был принят сын академика Павел Гюне⁴⁰. Возраст мальчика не указан. Одновременно с ним воспитанниками Академии стали родившиеся в 1799 г. К. П. Брюллов, А. А. Фомин и Е. И. Мартынов, А. Ф. Щедрин (1796 г. р.) и А. А. Мартынов (1803 г. р.)⁴¹. Датой рождения Павла Гюне мог быть 1798 или 1799 г. Однако мальчику не суждено было продолжить династию живописцев. В 1810 г. он тяжело заболел. Андреас Каспар забрал из академического лазарета сына, «которого по горячности своей лечил посторонними лекарями, к коим имел доверенность». Но старания оказались напрасными, и 23 марта 1812 г. Павел Гюне «по изнеможении своем волею Божию скончался»⁴².

Может быть именно смерть сына, которого он пытался спасти, подорвала здоровье художника и ускорила его кончину. Гюне умер 2 октября 1813 г. На его место рисовального учителя в Академию художеств 29 февраля 1814 г. был принят академик Яковлев, которому за 18 часов обучения в неделю было назначено жалованье 450 руб. в год, правда, «до времени» без квартиры⁴³.

К моменту кончины Гюне семья его пребывала в бедности. Академия «вынуждена была сделать пособие и на самое погребение его»⁴⁴. Вдове, оставшейся с тремя детьми, в уважение многолетней усердной академической службы ее мужа было назначено пособие (пенсион), составлявшее половину его годовичного жалованья — 200 руб.⁴⁵ Маргарита Гюне не имела никаких средств для оплаты жилья, «обременив себя долгами во время болезни мужа»⁴⁶. И ей



2. А. К. Гюне. Екатерина возлагает турецкие трофеи к гробнице Петра Великого
Россия. 1790. Государственный Эрмитаж

дозволено было временно остаться в казенной квартире до приезда родственников, к которым можно было бы переехать жить.

С годами положение семьи ухудшилось. В 1819 г., после смерти матери, «девицы Гюне» лишились получаемого ею пенсионера⁴⁷. По крайней бедности, они обратились к генерал-губернатору с просьбой о дозволении разыграть в лотерею «картину, им принадлежащую, которую многие из художников Императорской Академии Художеств, признав одною из отличных мастерских работ, оценили в 5000 рублей»⁴⁸. Возможно, речь шла об одном из двух полотен, представленных мастером в 1788 г. на звание назначенного. Одно из них, «Екатерина II принимает турецкое посольство», в начале XX в. находилось в петербургской коллекции князя А. А. Куракина⁴⁹, куда оно могло попасть в результате разыгранной лотереи.

Сведения о живописных работах А. К. Гюне крайне скудны. Кроме упомянутых ранее исторических полотен, портрета Екатерины II

и плафона для Михайловского замка, есть данные лишь о двух его картинах. В собрании Государственного Русского музея хранится портрет И. Броувера⁵⁰, написанный художником в 1807 г. по заказу совета Голландской церкви⁵¹. В 1807 г. А. А. Писарев указывал еще на одно произведение Гюне — полотно «Мамаево побоище»⁵² в картинной галерее А. М. Белосельского, современное местонахождение которого неизвестно.

Изучение сохранившихся произведений мастера, выявление особенностей его живописной манеры позволили связать с его именем картину «Апофеоз Павла I» из собрания Государственного музея истории религии, считающуюся работой неизвестного художника конца XVIII — начала XIX в.⁵³ Инвенция полотна, посвященного прославлению деяний монарха, близка другим историческим произведениям Гюне. Построение композиции с центральной группой, расположенной на фоне набережной реки Невы, с Медным всадником и Исаакиевским собором, вызывает в памяти его портрет Екатерины II и монументальное полотно «Таврида принимает законы Российской империи». Украшенный гирляндами жертвенник практически повторяет таковой на портрете Екатерины. Есть и другие элементы, роднящие картину с творениями немецкого живописца, такие как обилие раскрывающих символику композиции латинских и русских надписей, помещенных на различных предметах, маленькие монохромные фигурки горожан на заднем плане, парящие в облаках аллегорические группы. Но главное — это типы персонажей, яркий торжественный колорит картины, а также особая живописная манера в написании сверкающих на солнце драгоценностей и металлических поверхностей, тканей, в которых художник активно использует белила. Пока не удалось обнаружить авторской подписи и даты, присутствующих на большинстве работ Гюне. Но полотно имеет значительные утраты красочного слоя, многие надписи стерты и плохо поддаются расшифровке.

Мальтийский крест на груди Павла I свидетельствует о том, что произведение создано не ранее конца 1797 г. Слева изображена группа персонажей, один из которых одет в мундир Императорской Академии художеств. Такая униформа была введена в 1794 г. (когда Гюне служил в Академии) и просуществовала до реформы января 1800 г., упразднившей лацканы, черные воротники и обшлага⁵⁴. Гюне, носивший подобный мундир, мог изобразить себя в нем и в 1800 г., так как не имел в это время нового. Это позволяет



3. А. К. Гюне. Апофеоз Павла I. 1798–1799
Государственный музей истории религии, Санкт-Петербург

высказать гипотезу, что здесь художник запечатлел самого себя, возможно со своим семейством или с воспитанниками Академии.

Действительно, 1798–1799 гг. стали светлыми страницами в печальной жизни живописца, с трудом добывающего средства для содержания семейства. Как отмечалось ранее, в 1798 г. его привлекли к оформлению Михайловского замка, и за небольшой плафон он получил 350 руб. Сумма невелика по сравнению с вознаграждением других мастеров, но явно внушительна для преподавателя, после увольнения лишившегося годового оклада в 200 руб. Не исключено, что объем порученных ему живописных работ в замке был более значителен, но остался незавершенным из-за смерти Павла I и прекращении отделки опустевшей императорской резиденции.

Видимо, ободренный получением монаршего заказа, в июне 1798 г. Гюне подал Павлу I прошение: «Ваше Императорское Величество! Я осмеливаюсь взывать к милосердию Вашего Императорского

Величества, чтобы оно соблаговолило обратить взор на художника, которому оно милостиво пожелало дать надежду не впасть в забвение: из-за обремененности большой семьей, моих талантов будет недостаточно для нашего существования, без благотворительности самого великого из Монархов. Я осмеливаюсь умолять предоставить мне место в Академии художеств <...>. Защитник обездоленных, опора талантов, поддержанных Вашим Императорским благодеянием, пожаловав мне средства к существованию, Вы укрепите мои таланты, и наши желания будут устремлены лишь к процветанию Империи»⁵⁵. Эти строки очень созвучны аллегорическому полотну, посвященному великодушному монарху и группе преклоняющихся перед ним подданных, среди которых изображен и академический преподаватель. В 1800 г. Гюне вновь обращался с прошением к императору⁵⁶, но, по-видимому, безуспешно.

Может быть картина служила своеобразной рекомендацией мастера, желающего получить императорский заказ или место в Академии? Или была написана в благодарность за оказанную высочайшую милость? А может быть служила эскизом к большеформатному произведению, как это было и в заказе 1790–1791 гг.? Ранняя история бытования картины остается неизвестной. Имеются лишь сведения о том, что до 1935 г. она находилась в Историко-художественном и бытовом музее XVIII в., который в 1929 г. преобразовали в Антирелигиозный музей искусств (Москва), затем полотно передали в Центральный антирелигиозный музей (Москва), откуда оно в 1946 г. поступило в Государственный музей истории религии⁵⁷. Отсутствие архивных данных о заказе и исполнении произведения, а также о его бытовании с конца XVIII до начала XX в. не позволяют пока подтвердить или опровергнуть выдвинутую гипотезу об истории ее создания. Сегодня уверенно можно говорить лишь о том, что картина «Апофеоз Павла I» является работой А. К. Гюне, исполненной им в 1798–1800 гг.

¹ Сам живописец и его жена писали Hüne.

² РГАДА. Ф. 1230. Оп. 3. Д. 54920. 1798. Л. 1; *Георги И. И.* Описание российско-императорского столичного города Санктпетербурга и достопамятностей в окрестностях онаго. СПб., 1794. С. 567; *Nagler G. K.* Neues allgemeines Künstler-Lexicon, etc. B. 6. München, 1838. P. 352.

³ *Кондаков С. Н.* Список русских художников к Юбилейному справочнику Императорской Академии художеств. Пг., 1915. С. 56.

⁴ *Nagler G. K.* Op. cit. P. 352.

- ⁵ Там же. Р. 353.
- ⁶ Nagler G. K. Neues allgemeines Künstler-Lexicon. В. 15. München, 1845. Р. 468.
- ⁷ Nagler G. K. Neues allgemeines Künstler-Lexicon. В. 6. München, 1838. Р. 353. Об обучении Гюне у Торелли, Менгса и Тишбейна упоминается также: *Георги И. И.* Описание российско-императорского столичного города Санктпетербурга... С. 568; *Storch H. F. von.* Gemählde von St. Petersburg. Th. 2. Riga, 1793. Р. 257–258.
- ⁸ *Кондаков С. Н.* Указ. соч. С. 56.
- ⁹ РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 1030. 1788. Л. 1, 4, 5; РГИА. Ф. 789. Оп. 19. Д. 1582. 1788–1794. Л. 14.
- ¹⁰ Всемирная иллюстрация. 1870. № 81. С. 502–503.
- ¹¹ Размер картины, согласно сведениям «Всемирной иллюстрации», составляет 45 вершков вышины на 33 вершка ширины (200,0×147,0 см).
- ¹² Холст, масло. 206,0×153,0 см (Бахчисарайский историко-культурный и археологический музей-заповедник. Инв. № Ж-51).
- ¹³ РГИА. Ф. 789. Оп. 19. Д. 1582. 1788–1794. Л. 15 об.; *Петров П. Н.* Сборник материалов для истории Имп. С.-Петербургской академии художеств за сто лет ее существования. Ч. 1. СПб., 1864. С. 298.
- ¹⁴ РГИА. Ф. 789. Оп. 19. Д. 694. 1786–1788. Л. 88.
- ¹⁵ Холст, масло. 210,0×352,5 см (ГМЗ «Павловск». Инв. № ПМ КП-41886, ЦХ-1723-III).
- ¹⁶ Холст, масло. 210,0×302,0 см (ГМЗ «Царское Село». Инв. № ЕД-961-Х).
- ¹⁷ РГИА. Ф. 788. Оп. 1. Д. 547. Л. 5.
- ¹⁸ Холст, масло. 288,0×204,0 см (Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРЖ-2022).
- ¹⁹ Холст, масло. 74,5×91,0 см (Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРЖ-1878).
- ²⁰ *Казнаков С.* Павловская Гатчина // Старые годы. 1914. Июль-сентябрь. С. 181.
- ²¹ Подробнее об этом см.: *Бахарева Н. Ю.* Работы западноевропейских живописцев XVIII века в коллекции Отдела истории русской культуры Государственного Эрмитажа. Новые атрибуции / СГЭ. 2019. [Вып]. 77. С. 84–87; *Бахарева Н. Ю.* «Вернейший и благодарнейший подданный князь Потемкин-Таврический» // «Это сам Потемкин!» К 280-летию Светлейшего князя Г. А. Потемкина-Таврического: каталог выставки: в 2 т. Т. 1 / Государственный Эрмитаж. СПб., 2020. С. 31, 32.
- ²² РГИА. Ф. 759. Оп. 1. Д. 378. [1794–1828]. Л. 17 об; Архив ГЭ. Ф. 1. Оп. VII «Ж». Д. 1. [1843 г.]. Л. 31 об; *Казнаков С.* Павловская Гатчина. С. 181; *Гафифуллин Р. Р.* О начальном периоде формирования коллекции живописи Гатчинского дворца // Императорская Гатчина. Материалы науч. конф. СПб., 2003. С. 54.
- ²³ РГИА. Ф. 899. Оп. 1. Д. 372. 1902–1908. Л. 184 об., 185.
- ²⁴ *Петров П. Н.* Сборник материалов. Ч. 1. С. 333.
- ²⁵ Там же. С. 334.
- ²⁶ Там же. С. 337.
- ²⁷ Там же. С. 338.
- ²⁸ РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Д. 61690. 1799. Л. 147 об.
- ²⁹ Там же. Л. 13.
- ³⁰ РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Д. 54920. 1798. Л. 1.
- ³¹ РГИА. Ф. 789. Оп. 19. Д. 1601. 1804. Л. 1–1 об; РГИА. Ф. 789. Оп. 20. Чекалевский. Д. 22 а. 1800–1811. Л. 41.
- ³² РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2007. 1808. Л. 1–3; РГИА. Ф. 789. Оп. 20. Чекалевский. Д. 22 а. 1800–1811. Л. 74.
- ³³ РГИА. Ф. 733. Оп. 16. Д. 42. 1813. Л. 2.
- ³⁴ Там же. Л. 2–2 об; РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 22364. 1813. Л. 1 об.
- ³⁵ РГИА. Ф. 733. Оп. 16. Д. 42. 1813. Л. 8; РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 22364. 1813. Л. 3 об. — 4.

- ³⁶ РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2920. 1819. Л. 1, 3, 5. В пасторском свидетельстве о ее смерти указан возраст — 49 лет (Л. 3).
- ³⁷ РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 1030. 1788. Л. 6–8.
- ³⁸ РГИА. Ф. 733. Оп. 16. Д. 42. 1813. Л. 2 об.; РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 22364. 1813. Л. 1 об.
- ³⁹ РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2920. 1819. Л. 2, 7.
- ⁴⁰ РГИА. Ф. 789. Оп. 19. Д. 1607. 1809. Л. 58.
- ⁴¹ Там же. Л. 57 об. — 58.
- ⁴² РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2226. 1812. Л. 1–2.
- ⁴³ *Петров П. Н.* Сборник материалов. Ч. 2. СПб., 1865. С. 55.
- ⁴⁴ РГИА. Ф. 733. Оп. 16. Д. 42. 1813. Л. 2 об.; РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 22364. 1813. Л. 1 об.
- ⁴⁵ РГИА. Ф. 733. Оп. 16. Д. 42. 1813. Л. 2–2 об., 7–12; РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 22364. 1813. Л. 1–1 об.
- ⁴⁶ РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 22364. 1813. Л. 3–4 об.
- ⁴⁷ Там же. Д. 2920. 1819. Л. 1–7.
- ⁴⁸ РГИА. Ф. 1263. Оп. 15. Д. 190. 1819. Л. 49–50.
- ⁴⁹ Каталог состоящей под высочайшим Его Императорского Величества Государя Императора покровительством историко-художественной выставки русских портретов, устраиваемой в Таврическом дворце, в пользу вдов и сирот павших в бою воинов / с пред. С. П. Дягилева. СПб., 1905. № 789.
- ⁵⁰ Государственный Русский музей. Инв. № Ж-5372. Холст, масло. 141,0 × 107,0 см.
- ⁵¹ Государственный Русский музей. Живопись. Первая половина XIX века. Каталог. А — И. СПб., 2002. С. 166–167.
- ⁵² *Писарев А.* Предметы для художников, избранные из Российской Истории, Славянского Баснословия и из всех русских сочинений в стихах и в прозе. СПб., 1807. Ч. 2. С. 316.
- ⁵³ Холст, масло. 102,0 × 119,5 см (Русское искусство из собрания Государственного музея истории религии. [авт. текста: *М. В. Басова*]. СПб., 2006. С. 234).
- ⁵⁴ *Шелелёв Л. Е.* Чиновный мир России. XVIII — начало XX в. СПб., 1999. С. 209.
- ⁵⁵ РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Д. 54920. 1798. Л. 1 (пер. с фр. Ю. Ю. Бахарева).
- ⁵⁶ Там же. Д. 63288. 1800. Л. 1.
- ⁵⁷ Сведения были любезно предоставлены старшим научным сотрудником Государственного музея истории религии О. А. Коробко.

ВТОРАЯ ЖИЗНЬ ФИСГАРМОНИИ: ЭТАП ИЗУЧЕНИЯ МУЗЕЙНОГО ПРЕДМЕТА

В залах музея «Замковый комплекс „Мир“» экспонируются шесть музыкальных инструментов из коллекции «Музыкальные инструменты»¹. Это маленькое собрание включает в себя как оригинальные предметы XIX–XX вв., так и копии, изготовленные по образцам XVI–XVII столетий. Среди них рояль, виола да гамба, спинет, лютя, дуда. Приобретенные у частных коллекционеров, они были переданы Национальным художественным музеем Республики Беларусь, так как с 1987 по 2011 г. Мирский замок являлся его филиалом.

Объект нашего изучения — фисгармония XIX в. (КП-000037, Муз-000001), поступившая в музей в 2011 г.² Фисгармония — язычковый клавишно-пневматический инструмент, который звучит за счет колебаний свободно проскальзывающих металлических язычков, приводимых в действие нагнетаемой мехами воздушной струей. По отношению к фисгармонии часто употребляется еще один термин — «язычковый орган»; иногда ее называют «младшей сестрой органа». При этом стоила фисгармония в десятки раз меньше органа; она отличалась неприхотливостью в эксплуатации и не требовала специфического ухода. Для нее характерно отсутствие шумовых эффектов и фальши даже при колебаниях температуры и влажности воздуха³.

Рассматриваемый инструмент (его размеры 89,0 × 87,0 × 45,0 см) находился в экспозиции «Кабинет управляющего» музея «Замковый комплекс „Мир“», в настоящее время — на реставрации. В зависимости от результатов реставрации будет решаться вопрос о его дальнейшем применении. Если фисгармонию удастся настроить, она будет радовать своим звучанием, станет частью интерактивной работы с посетителями. Данный музыкальный инструмент был изготовлен немецкой фирмой Mannborg, которая была открыта Т. Mannborg 29 апреля 1889 г. в г. Борна. Сам Маннборг, основатель немецкой индустрии и будущий мастер всасывающих духовых фисгармоний сначала учился на плотника, затем в шведской мастерской по изготовлению фисгармоний Й. П. Нюстрёма в Карлстаде, где был его подмастерьем. Обширные теоретические знания



1. Фисгармония. Музей Замковый комплекс «Мир»



2. Mannborg. Фирма-изготовитель фисгармонии

и практический опыт помогли Маннборгу наладить производство специальных инструментов и компонентов, необходимых для создания фисгармоний. Продукция его фабрики успешно конкурировала с американской и завоевала свое место на европейском рынке клавишно-пневматических духовых музыкальных инструментов. Со временем спрос на фисгармонии «Mannborg» настолько вырос, что пришлось подумать о расширении и перемещении производственной площадки. Выбор пал на торговый мегаполис, «музыкальный» Лейпциг, где в 1894–1910 гг. были построены две фабрики. В 1894 г. фабрика располагалась по адресу: Kornerplatz, 3, а спустя десять лет переехала на Angerstrabe, 32.

В 1910 г. компания также начала изготавливать художественные и педальные фисгармонии. Вопреки огромным трудностям, предприятие пережило Первую мировую войну: чтобы заменить призванных на фронт мастеров, Маннборг и его сыновья сами вставали к верстакам в опустевших цехах. После войны, несмотря на тяжелое экономическое положение, удалось модернизировать производство и улучшить качество инструментов. С 1934 г. на фабриках Маннборга благодаря усилиям одного из его сыновей, Карла, открылось производство безфуторных пианино. Эти инструменты были практичны, недороги и пользовались хорошим спросом.

Фирма Маннборга получила известность и удостоилась многочисленных наград как поставщик фисгармоний. Внутри нашей фисгармонии есть наклейка со списком городов, в которых фирма принимала участие в выставках, а также гербы королевских и княжеских дворов, куда поставлялись фисгармонии.

Кроме этикетки немецкой фирмы Mannborg на инструменте присутствует знак магазина с ремонтной мастерской W.Olbrich & Co. Glatz, находившиеся в польском Клодзко (до 1945 г. Глац в составе Германии) и основанные W.Olbrich в 1882 г. В 1913 г. после смерти W.Olbrich владельцем стал его сын P.Olbrich. Прусский король Фридрих Великий часто бывал в Силезии, в том числе и в Глаце. 2–4 сентября 1933 г. магазин с ремонтной мастерской W.Olbrich & Co. Glatz организовал небольшую выставку, на которой были представлены пианино эпохи Фридриха II, королевская флейта и свирель. После Второй мировой войны W.Olbrich & Co. Glatz переехал в Германию в г. Оберхаузен и сменил название на Olbrich, под которым существует там до сих пор. Была обнаружена на сайте виртуального музея старинных музыкальных инструментов реклама этого магазина с ремонтной мастерской W.Olbrich & Co. Clatz⁴.

В процессе изучения фисгармонии выяснилось, что музыкальные инструменты данного типа встречаются как в частных коллекциях, так и в коллекциях белорусских и зарубежных



3. Карл Теодор Маннборг — основатель фирмы Mannborg



4. Реклама фирмы Mannborg в газете



5. Фирма Mannborg —
участник различных выставок



6. W. Olbrich & Co. Glatz. Ремонтная
мастерская фисгармонии

музеев. В Нидерландах, в музее фисгармоний, где их насчитывается более 250, есть и работы фирмы Mannborg. Аналогичная фисгармония обнаружена на интернет-странице польского реставратора В. Żłobiński. Она пострадала от дождя. Можно увидеть, как выглядела фисгармония до реставрации и после нее. Были отреставрированы корпус, клавиши, педали. Также на сайте представлена фотогалерея других фисгармоний, отреставрированных этим мастером⁵.

Фисгармония вдохновила художника-реставратора музея «Замковый комплекс „Мир“» Н. Л. Отцецкую сделать миниатюрную фисгармонию, которая

может быть использована как вспомогательный материал при проведении различных мероприятий: лекций, музейных занятий, батлечных постановок.

Таким образом, изучение фисгармонии помогло дополнить информационную базу по данному музейному предмету.

¹ Фарміраванне калекцый музея «Замкавы комплекс „Мір“» (1989–2015) // Аўт. Тэксту: Вольга Папко, Надзея Усава; навук. Рэд. В. М. Папко; фота Віталь Раковіч. Мір: Музей «Замкавы комплекс „Мір“», 2016. 88 с. іл. (Серыя «Калекцыі музея „Замкавы комплекс „Мір“»).

² Там же. С. 53.

³ Музычныя інструменты. Струнныя: Музейн. Каталог / Нац. Музей гісторыі і культуры Беларусі; Склад. Г. М. Загурская. Мн., 2000. 32 с., іл.; *Пронина А. Н.* Фисгармония в истории органной культуры Сибири XIX — первой четверти XX в. / А. Н. Пронина // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 383. С. 83–90.

⁴ *Piano W. Olbrich & Co. Glatz**** // WIRTUALNE MUZEUM ZABYTKOWYCH INSTRUMENTÓW MUZYCZNYCH [Electronic resource]. URL: <https://zabytkoweinstrumenty.wordpress.com/2010/09/22/piano-w-olbrich-co-glatz> (Date of access 22.07.2021).

⁵ *Fisharmonia firmy Mannborg o numerze seryjnym 40065* // *Fisharmonie Bartosz Żłobiński* [Electronic resource]. URL: <http://fisharmonie.pl/referencje/story-and-clark-2/category/11-mannborg-40065> (Date of access 23.07.2021).

ДЖАКОМО КВАРЕНГИ В ЦАРСКОМ СЕЛЕ

БЕСЕДКА У ЗЕЛЕНОГО МОСТА

Александровский дворец в Царском Селе, возведенный по проекту архитектора Дж. Кваренги, пользуется заслуженной славой мирового архитектурного шедевра.

В этой императорской резиденции зодчий также воплотил несколько небольших проектов вскоре по приезде из Рима. Они менее известны, поскольку претерпели изменения или утрачены.

Так, в личных покоях императрицы в Большом Царскосельском дворце отделку, созданную Дж. Кваренги, через несколько лет выполнили заново уже по проекту Ч. Камерона. Казанскую церковь, разрушенную во время войны, можно увидеть лишь на фотографиях.

Имя Дж. Кваренги не упоминают в сооружениях малых архитектурных форм. На месте Зеленого моста, построенного по проекту зодчего, находится плотина с одноименным названием. Поблизости расположена беседка, сооружение которой в существующих источниках относят к 1769 г.

Выявленные архивные документы предоставляют подробные сведения об этих работах зодчего.

Дж. Кваренги начал службу в Санкт-Петербурге 9 января 1780 г. По контракту, подписанному в Риме, архитектор «...должен исполнять по своему искусству все, что ему соблаговолит приказать господа, которые будут надзирать за его работой, или что будет поручаться от Ея Императорского Величества...»¹.

Зодчий в начале 1780-х гг. работал в Петербурге над несколькими большими проектами, включая Эрмитажный театр и Биржу. В это же время в Екатерининском парке Царского Села он возводил Концертный зал, названный тогда «зал для музыки с двумя кабинетами и открытым храмом, посвященным богине Церере».

Деятельность архитектора этого периода в Царском Селе отражена в счетах Кабинета, написанных по-французски и озаглавленных: «Израсходовано архитектором Кваренги»².

Кваренги производил расчеты по выполненным работам с художниками и скульпторами, воплощавшими его замыслы.

Проектируя сооружения в загородной резиденции, зодчий два года жил там: ему возмещены «расходы на стол в Царском Селе в 1783–1784» в размере 900 рублей.

До начала строительства по указаниям архитектора обычно создавали модели сооружений. Рабочие чертежи, калькуляцию, как правило, составляли помощники архитектора или его ученики. Среди расходов Кваренги есть оплата некоему архитектору Коллегии Иностранных дел за калькуляцию на возведение Эрмитажного театра. Зодчий платил мастерам, создававшим отделку Концертного зала, в частности скульптору К. Альбани, и художнику И. Криту.

Украшения из золоченой бронзы в Зеркальной комнате выполнил только что прибывший в Россию скульптор П. Ажи. В этой же комнате и в других личных апартаментах императрицы столяр Гербер (Gherber) изготавливал паркеты и резные шкафы с элементами позолоты.

Под смотрением Дж. Кваренги Гербер исполнил модели различных построек, в том числе Казанской церкви в Царском Селе и часовни на Невском проспекте.

За «Модель железного моста, построенного в Царском Селе», архитектор заплатил Герберу 20 рублей³.

Дж. Кваренги в собственноручном письме от 1 марта 1785 г. сообщает, что среди многих сооружений, созданных по заказу императрицы, он построил «два железных и бронзовых моста для сада ее в Царском Селе»⁴. Известно, что металлические мосты и беседки для сада изготавливали на Сестрорецких оружейных заводах. Историю этого предприятия документально представляет «Дело, касающиеся до Сестрорецких заводов 1783–1784 гг.»⁵.

Заводы, основанные Петром I в 1721 г., состояли первоначально в ведомстве Адмиралтейской коллегии. «Но как Адмиралтейской коллегии усмотрено, что железо и якоря из Сибири дешевле получить можно, то она от заводов отказалась, и посему заводы в 1735 г. вступили в ведомство Императорского Кабинета... соединены были с Тульскими оружейными заводами, но ружья из-за дороговизны решили тут не делать... В 1774 г. по высочайшей Ея Императорского Величества конфирмации заводы отданы в ведомство Канцелярии главной артиллерии и фортификации. Она, не имея на возобновление сих заводов особо определенной суммы, производила по ветхости оной малые мастерства и починки ружей до 1778 г. <...> А с 1778 на оные заводы был командирован



1. Беседка у Зеленого моста. ГМЗ «Царское Село»

артиллерии подполковник Эйлер, старанием которого они в нынешнее состояние приведены, и все каменные строения и машины им произведены из получаемой от работ прибыли, а из казенных на содержание тех заводов и материалов на построение никакой суммы отпущено не было... С 1752 г. на заводе производили дверные затворы, петли, ручки, изготовлялись пуговицы для мундиров и другие мелкие предметы»⁶.

Х.Эйлер, ставший командиром Сестрорецких оружейных заводов по выбору императрицы в 1778 г., возвел там новые здания, в которых производили литье и обработку крупных металлических архитектурных элементов⁷.

Под руководством Х.Эйлера в 1780-х гг. «на Сестрорецком оружейном заводе изготовили ажурные решетки для Екатерининского канала и реки Фонтанки. По проекту Д.Кваренги там же были отлиты железные части беседки и моста для Царскосельских парков и медные украшения к ним»⁸.

О создании моста и беседки в Царском Селе Х. Эйлер написал управляющему Военной коллегии И. И. Меллеру: «Назначенный по высочайшему Ея императорского величества повелению к поставлению в селе Царском железный мост и беседка, с принадлежностями, поданным от архитектора Кваренгия чертежам и моделям, при Сестрорецких оружейных заводах сделаны. В каких именно как мост, так и беседка вещах, что из них в Село Царское доставлено и при сих заводах осталось, о том представляю при сем реестр»⁹.

В реестре перечислены детали замысловатого моста, с золочеными медными деталями, созданными по модели и чертежам, полученным от Кваренги. «Длина моста: 1/8 сажень, 1 аршин и 18 вершков и шириною 4 аршина 15 вершков. Из железа изготовили брусев — 5, полос — 5, наугольников — 10, балюстрад — 36, связей — 2, заделок — 12, решеток — 6, чугунных досок — 78». Изготовили медные золоченые детали: «Балюстрада цельных 16, полубалюстрада 12, гирлянды 88, яблоков верхних 88, розет 72»¹⁰.

В документе обозначена стоимость литья каждой детали, отдельно цена ее обработки, доставки и установки на место. Общая стоимость моста составляла 6850 рублей.

Беседку сделали из железа с несколькими золочеными украшениями. В реестре записано: «столбов железных 8, досок 4, карнизов 8, лавок 8; шатров верхних осмериком 1, медных листов 20, подзоров 8, Яблоков золоченых с украшениями 9»¹¹.

Изготовление беседки обошлось всего в 667 рублей. За «доставление и поставление» на место требовалось еще тридцать три рубля. В целом мост и беседка обошлись в 7550 рублей.

Заводам не отпускали казенных денег, оплачивая только завершенные работы. Х. Эйлер в конце рапорта пишет: «Как за сделание того мосту и беседки мастеровые о выдаче жалования просят, а по мало имению при сих заводах денежной казны выдавать не можно, прошу Ваше превосходительство, дабы соблаговолили заявленные мост и беседку прописанные деньги, откуда надлежит исходатайствовать»¹².

Еще один железный мост, упоминаемый в письме Кваренги, также создавали на Сестрорецких заводах. Мост у Концертного зала стоимостью 3549 рублей был изготовлен в 1784 г. при участии подпоручика И. Фока. Он руководил отливкой деталей, доставкой и установкой. Получая деньги из Кабинета, И. Фок сообщает управляющему Военной коллегии И. И. Меллеру: «Вследствие повеления

вашего высокородия осуществлял за сделанные на Сестрорецких оружейных заводах железного моста с чугунными досками и за перевоз до Царского Села денег три тысячи пятьсот сорок девять рублей сорок копеек из Кабинета Ея Императорского величества мною приняты, и по ордеру артиллерии господина подполковника Эйлера те же деньги доставлены на Сестрорецкие оружейные заводы. Иван Фок»¹³.

И. Фок известен как один из создателей ограды Летнего сада. Сведения его биографии разрознены. В возрасте восемнадцати лет он начал службу в Конторе строения домов и садов в ранге поручика.

«По указу правительствующего Сената 19 февраля 760 года принят в службу архитектуры помощником с чином поручика по представлении обер архитектора двора графа де Растрелли в рассуждении, что оный Фок при нем, де Растрелли, находился для вспоможения пять лет, и до того времени обучался на своем коште как математическим наукам, так и архитектуры, и им усмотрено, что в рисовании чертежей и на практике имеет достаточное искусство, а потому производим был по бывшей Канцелярии от строения с прочими в 765-м заархитектором»¹⁴.

В должности заархитектора И. Фок состоял и при Сестрорецких заводах. Заархитектор выполнял задания архитектора в различных ведомствах. К середине XVIII в. в столице существовало разграничение основных видов строительной деятельности. Возведение и отделка всех императорских дворцов и загородных резиденций находились в ведении Канцелярии от строения домов и садов и финансировались из Кабинета. Общественные и правительственные здания, церкви, коллегии, гостиные дворы, госпитали и другие строения, финансируемые из других источников, относились также к Канцелярии от строения. Свой штат специалистов, имевших военные ранги, содержала Канцелярия главной артиллерии и фортификации, занимающаяся в основном строительством крепостей и дорог. Сестрорецкие оружейные заводы, как было отмечено выше, с 1774 г. подчинялись этому ведомству.

В России к середине XVIII в. был принят Архитектурный трактат — кодекс под наименованием «Должность Архитектурной экспедиции». Это свод постановлений и правил, носящих обязательный характер. «Архитектура имеет свою теорию и практику. Под теорией разумеют архитектурное проектирование, а под практикой — строительное осуществление проекта. Сущностью «теории», то есть

проектирования, является творческий процесс мышления архитектора»¹⁵. «Архитектор в России — главный строитель именуется. Архитектор яко инвентор и учредитель всеми повелевает... Прочие мастера каждый токмо некоторую часть в том здании отправляют»¹⁶. Как было отмечено выше, все мастера, состоящие на службе, имели военные ранги. И. Фок продолжал службу в Канцелярии главной артиллерии и фортификации, участвовал в строительстве различных сооружений и в 1795 г. был в ранге обер-цейхвахтера.

С уверенностью можно предположить, что проекты Дж. Кваренги по созданию мостов и беседки в Царском Селе в 1784 г. на практике осуществил И. Фок.

Существующий железный мост, ведущий к Концертному залу, в течение веков подвергался реконструкциям. На месте моста с украшениями золоченой бронзы, сооруженного по проекту Д. Кваренги, теперь устроена плотина между вторым и третьим каскадными прудами. Чугунная беседка, созданная по модели и чертежам Д. Кваренги, сохранила лишь основные конструкции — восемь столбов и шатровое покрытие. Утрачены «подзоры и золоченые яблоки с украшениями», аналоги которых не обнаружены. Последняя реставрация беседки производилась в 2010 г. к 300-летию Царского Села и не предусматривала реконструкции декоративных элементов.

Выявленные документы позволили установить автора беседки и мостов в Екатерининском парке. Список произведений Д. Кваренги, созданных в Царском селе в 1783–1784 гг. впервые дополняют проекты малых архитектурных форм. История производства архитектурных сооружений на Сестрорецких оружейных заводах практически не привлекала внимания исследователей. И. Фок, состоявший в должности «заархитектора» в военном ведомстве, внес свой вклад в строительство Санкт-Петербурга и окрестностей.

Данное исследование позволило обозначить характер деятельности Д. Кваренги и участие его помощников, непосредственно воплощавших творческий замысел зодчего.

¹ РГИА. Ф. 466. Оп. 1. Д. 150. Л. 3–7. Цит.: *Мурашова Н. В.* Контракт Джакомо Кваренги // Ленинградская панорама. 1984. № 9. С. 33.

² РГИА. Ф. 468. Оп. 1 и 2. Д. 3899. 1784. Л. 258, 259.

³ Там же. Л. 259.

⁴ ГМИСПб. КП 227874. Инв. № ША45 (цит. по: *Земцов С. М.* Материалы для биографии Гваренги // Архитектура СССР. 1934. № 3. С. 65).

⁵ Архив ВИМАИВ и ВС. Ф. 2. Оп. Сборная. ШГФ. Д. 2316.

⁶ Там же. Л. 1.

⁷ Христофор Леонтьевич Эйлер (1743–1808). Родился в Берлине и был третьим сыном математика и академика Л. Эйлера. В России с 1767 г. С октября 1781 г. — в звании подполковника.

⁸ *Рудакова Л. П.* Сестрорецкий оружейный завод. Иностранцы на русской службе во второй половине XVIII — первой четверти XIX века // Информационно-публицистический журнал «Бомбардир». 2011. № 23. С. 95.

⁹ Архив ВИМАИВ и ВС. Ф. 2 ШГФ. Оп. сборная. Д. 2316. Л. 9.

¹⁰ Там же. Л. 10.

¹¹ Там же. Л. 11.

¹² Там же. Л. 9.

¹³ Там же. Л. 34.

¹⁴ РГИА. Ф. 470. Оп. 90/524. Д. 36 (цит. по: *Кузнецова Э. Ф.* Архитектор Петр Егоров. Чебоксары, 2003. С. 158).

¹⁵ Русский архитектурный трактат-кодекс XVIII в. //Архитектурный архив СССР. 1946. № 1. С. 15.

¹⁶ Там же. С. 28.

Беляева Инна Петровна

ОТ «ОТДЫХАЮЩЕГО ГЕРАКЛА» К «РАСКАЯНИЮ КАИНА»

АТРИБУЦИЯ СКУЛЬПТУРЫ В. ЛУККАРДИ

Все более и более активное внедрение в музейную среду новейших информационных технологий позволяет дистанционно знакомиться с предметами, находящимися как в экспозициях музеев, так и в их фондах. Музейные базы, сводные базы данных по музейным собраниям, интернет-каталоги коллекций представляют широкие возможности для исследователей.

Сегодня Интернет — один из самых мощных источников получения той или иной информации. В сети можно ознакомиться с коллекциями различных музеев, с электронными каталогами известных аукционных домов, просмотреть Интернет-аукционы, получить доступ к оцифрованным фондам различных библиотек мира, познакомиться с новыми публикациями и исследованиями. Все это помогает при атрибуции музейных предметов, дает возможность более глубоко и всесторонне их изучить.

При поступлении предмета в музей сопровождающие документы не всегда содержат полную информацию о нем. Экспертное заключение также не является гарантией исчерпывающей информации о предмете — до настоящего времени не установлены требования к их структуре. Например, определение «Названия» произведения искусства ни при проведении атрибуции, ни при искусствоведческой экспертизе не требуется. Поэтому эксперт обычно ограничивается описательным представлением предмета. Но иногда сам дает название, опираясь на собственные знания и опыт.

В собрание Гатчинского дворца-музея в 1994 г. поступила скульптура, атрибутированная как «Отдыхающий Геракл, работы скульптора Винченцо Луккарди, Италия, середина XIX века» (ил. 1). Она была приобретена в Москве Министерством культуры Российской Федерации и передана в собрание музея через Государственный музейно-выставочный центр «РОСИЗО». Сопроводительные документы содержали «Заключение» заведующего сектором Всероссийского Научно-исследовательского института реставрации (ныне

ГосНИИР), искусствоведа, кандидата искусствоведения и художника-реставратора высшей категории О. В. Яхонта. Работа подписная, и имя скульптора не вызвало сомнения.

Винченцо Луккарди родился 23 февраля 1808 г.¹ в коммуне Джемона-дель-Фриули провинции Ёдине (*Gemona del Friuli*). В 1829 г. поступил в Академию изящных искусств в Венеции (*Accademia di Belle Arti di Venezia*). Учился у Л. Чикогнару (*Leopoldo Cicognara*, 1767–1834) и Л. Дзандоменеги (*Luigi Zandomenighi*, 1779–1850)². С 1832 по 1836 г. жил и работал во Флоренции. В 1836 г. он переехал в Рим. Был принят в Союз Virtuozов в Пантеоне (*Congregazione dei Virtuosi al Pantheon*)³. В 1838 г. одной из лучших работ биеннале, проводимых Союзом, была названа гипсовая модель колоссальной статуи Аякса Олео (*Aiace Oileo*) Винченцо Луккарди, представляющая мифологического героя, грозящего небесам. С 1839 по 1850-е гг. скульптор выполнил несколько больших заказов для города Ёдине. Среди них — фигуры четырех ангелов, поклоняющихся кресту (1846) для церкви Санта-Мария-делле-Грации (*S. Maria delle Grazie*), статуи Веры и Милосердия (1853) для алтаря церкви святого Валентина (*S. Valentino*), модели двух мавров (1846) для Часовой башни городской ратуши и еще ряд работ.

Одной из первых работ Луккарди в Риме считается памятник Сальваторе и Элизабете Картони (*Famiglia Cartoni*) на кладбище Верано (*camposanto del Verano*), выполненный в 1842–1844 гг. по проекту архитектора Бьяджо Валле⁴. В 1854 г. по заказу итальянской общины Вены Луккарди изваял памятник писателю П. Метастазиио,



1. В. Луккарди. Каин. 1861–1876
ГМЗ «Гатчина». Инв. № ГДМ-195-VIII
До атрибуции — «Отдыхающий Геракл»

на открытии которого присутствовал император Австрии Франц Иосиф I. В течение 1855–1859 гг. скульптор много путешествовал, посетил Париж, Вену, Лондон, побывал в Моравии. В 1860 г. завершил работы над мраморными статуями Спасителя, Мадонны и Иоанна Крестителя для церкви (*Tempietto Barbaro*) на вилле Барбаро в Мазере (*Villa Barbaro di Maser*).

Страстный меломан, Луккарди любил и хорошо разбирался в музыке. В 1844 г. познакомился с Дж. Верди. С тех пор они поддерживали многолетнюю и активную переписку. Скульптор помогал композитору в подготовке оперы «Аттила», давая советы по костюмам для персонажей, и даже создал костюм главного героя (1845), выполнил бюст Верди (1856–1859).

В 1862 г. Луккарди был назначен профессором в Академии Святого Луки в Риме, в 1869 г. он стал советником Королевской академии изящных искусств в Модене, а с 1870 г. и в Римском институте, где преподавал. О популярности скульптора свидетельствует тот факт, что в его мастерской неоднократно бывали представители правящих домов Европы. Так, в 1872 г. ее посетил король Дании Христиан IX в сопровождении своей супруги и дочери Александры, принцессы Уэльской.

Среди наиболее значимых его работ можно назвать статую «Агарь в пустыни взывает к богу» (1846–1847); портретный бюст Д. Зопетти (1846–1847)⁵; бюст Джованны Томадини Джакомелли (*Giovanna Tomadini Giacomelli*); рельеф для фриза фасада («Уборка урожая») и мраморную группу «Сельское хозяйство и морская торговля», созданные в 1862 г. для виллы Санто Джакомелли в Прадамано; бюсты П. Канчиани и Дж. да Удине, известного живописца и архитектора XVI в., выполненные в 1866 г.; памятник павшим в битве при Ментане⁶ (1867) по проекту архитектора В. Веспиньяни.

В ходе изучения творчества Луккарди ни изображений, ни упоминаний о статуе «Отдыхающий Геракл» среди работ скульптора найти не удалось. Этот факт и тщательное рассмотрение композиции скульптуры, поступившей в Гатчинский дворец, дали повод сомневаться в правильности названия в Экспертном заключении. Слева от фигуры мужчины, сидящего на фрагменте поваленного ствола дерева, лежит дубина, а шкура животного (сложно определить какого) переброшена через правое бедро. Вполне можно было предположить, что это скульптурное отображение первого подвига Геракла. Герой отдыхает после победы над немейским львом.



2. В. Луккарди. Каин. Фрагмент. 1861–1876. ГМЗ «Гатчина»

По легенде, после того как Геракл не смог поразить хищника стрелами, выпущенными из лука, он оглушил его ударом палицы, а затем задушил голыми руками. Таким образом, и дубина, и шкура животного вполне оправданны. Однако эмоциональная составляющая и общее пластическое решение, наводят на размышления о неправомерности такой трактовки композиции. Вся поза героя скорее позволяет предположить, что он находится в состоянии сосредоточенного размышления, переживания или в глубокой задумчивости, но никак не расслаблен после битвы. Еще одним поводом к сомнениям послужило изображение змеи, точнее части тела и хвоста змеи, заползающей под ствол дерева. Изображение уползающей от фигуры сидящего мужчины змеи и придавивший кончик ее хвоста толстый сук дерева, напоминающий больше всего дубинку или палицу (ил. 2), наводит больше на мысль о ветхозаветных аллегориях и символах, а не о персонификации героя древнегреческих мифов.

Были проведены исследования, направленные на изучение истории создания скульптуры, поиск происходил по нескольким направлениям. Первое, через внимательное изучение творчества скульптора выявить основные его работы и их местонахождение. Второе, поиск сведений о скульптуре в соответствии с названием, данным в заключении.

Изучение биографических источников, в основном итальянско-го происхождения, позволило сузить круг поисков, сконцентрировав их на районе Фриули и его ведущем городе Удине, в котором

сейчас собрано наибольшее количество произведений скульптуры Луккарди.

Однако поиск по имени скульптора и по предполагаемому названию результатов не приносил.

16 июля 2020 г. на Интернет-аукционе «eBay» была выставлена на продажу гравюра⁷ (ил. 3) из подборки газет, специально выпускавшихся во время проведения Первой итальянской сельскохозяйственной, промышленной и художественной выставки во Флоренции в 1861 г. Издание объединяет 50 номеров газеты «La Esposizione Italiana del 1861. Giornale con incisioni e con gli atti ufficiali della commissione reale» за 1862 г. со 190 иллюстрациями и официальными актами Королевской комиссии⁸. Издатель — А. Бетинни. В выпуске № 42 на титульном листе помещена иллюстрация, подписанная «Caino, statua in marmo delle scultore Luccardi»⁹ (ил. 4). Изображение на ней очень похоже на статую работы Луккарди из коллекции Гатчинского дворца. Визуальное сравнение скульптуры с гравюры и фотографии статуи из собрания музея подтвердили аналогичность их композиций (ил. 5). Установление авторского названия создало условия для проведения исследования по сбору и изучению материалов, связанных с историей этого скульптурного произведения.



3. Снимок экрана. Лот из интернет-аукциона eBay (1862 Caino, Statua in marmo Vincenzo Luccardi. Scultura Arte Antica Stampa D323)



5. а) Гравюра «1862 Caino, Statua in marmo
Vincenzo Luccardi»
б) скульптура из коллекции Гатчинского
дворца-музея

на Интернет-аукционе «eBay», скульптор создал шесть работ: четыре мраморных бюста «Времен года» и две группы — «Последние дни Беатричи Ченчи» (*Gli ultimi momenti della Cenci*) и «Каин» (*Caino*). На гравюре, опубликованной Бетинни в подборке официальных газет, скульптура названа «Каин» и указано, что выполнена она из мрамора, но в Каталоге выставки¹⁰ под № 9443 сделана запись: «Luccardi Vincenzo. I rimorsi di Caino (stua in gesso)». Скульптура названа уже «Раска-

яние Каина» и указан гипс как материал ее исполнения, да и включена она в раздел каталога, посвященного работам из гипса и воска.

Именно эта работа, «Раскаяние Каина», принесла Луккарди золотую медаль на Первой национальной выставке во Флоренции.

Отметим, что во время исследования, связанного с изучением материалов по Первой итальянской выставке 1861 г., использовались оцифрованные издания Каталога выставки и подборка газеты, изданная Бетинни. Оба издания были предоставлены библиотекой Гарвардского университета и размещены на сайте Hathitrust Digital Library (HTDL)¹¹.

Авторское название способствовало определению современного местонахождения гипсовой скульптуры «Раскаяние Каина». Используя возможности, предлагаемые Всемирной сетью, удалось получить доступ к Региональной информационной системе по культурному наследию Фриули-Венеция-Джулия (SIRPAC)¹², которая содержит в том числе и электронную базу, включающую в себя сведения о культурных и музейных предметах этого региона. В ходе поиска было установлено, что статуя входит в собрание Городских музеев и галерей истории искусств города Удине (*Civici musei e gallerie di storia e arte*) и хранится в Замке Удине (*Civici musei*) (ил. 6).

В 1873 г. Луккарди представил на Всемирной универсальной выставке в Вене несколько скульптур, в том числе и «Раскаяние Каина»,

переведенное в мрамор. Но необходимо отметить, что вновь возникают разночтения в названии работы скульптора — в Каталоге под № 164 указано «Каин» (Marmor)¹³. Вероятно, именно поэтому в современной научной литературе применяются оба названия.

На мой взгляд, все же правильно будет использовать название «Раскаяние Каина». Скульптор через пластическое решение композиции предпринял попытку раскрыть душевное состояние своего персонажа, динамика всей композиции направлена на это: поза Каина (сидящая склоненная фигура, расположение рук, словно выражение внешней и внутренней попыток найти опору, чтобы подняться), выражение его лица — все пронизано осознанием свершившегося факта братоубийства и безысходностью; «драматизм пластики скульптуры „Раскаяние Каина“» неоднократно отмечался современниками и исследователями¹⁴.

Подчеркивая, что в творчестве Луккарди начиная с 1860-х гг. прослеживается «новый поиск психологических характеристик»¹⁵, исследователи, как правило, называют такие работы, как «Последние дни Ченчи», «Агарь в пустыне зывает к богу», «Всемирный потоп» и «Раскаяние Каина».

Определение названия и связанное с ним исследование не ставило целью изучить историю пребывания скульптуры В. Луккарди в частных руках до момента приобретения ее для музея. Поэтому на настоящий момент неизвестно, была ли она выполнена после Венской международной выставки или это и есть статуя, экспонировавшаяся на ней. Утверждать однозначно это сложно, так



6. В. Луккарди. Раскаяние Каина
Вторая половина XIX в. Городской музей
г. Удине (Civici musei e gallerie di storia e arte
Castello di Udine)

как в Официальном каталоге выставки нет размеров, а приводятся лишь имена авторов, названия произведений и указан материал, из которого они выполнены. В учетной карточке¹⁶ Городского музея города Удине указан размер гипсовой модели — 143 см, высота мраморной скульптуры из гатчинского музея — 98 см. Сейчас можно только выдвигать гипотезы и строить предположения: Венская выставка завершилась 2 ноября 1873 г., Луккарди скоропостижно скончался 11 ноября 1876 г.; неизвестно, был ли за эти три года еще заказ на изготовление «Раскаяния Каина». Статуя в гатчинский музей поступила через РОСИЗО, переданные с ней документы не содержат полной информации о бывшем ее владельце, поэтому нельзя установить, когда она попала в Москву.

Таким образом, в ходе исследования было уточнено название скульптуры; получено подтверждение, что название, фигурирующее в заключении к закупке — «Отдыхающий Геракл», неверно. Гипсовая модель скульптуры была представлена в каталоге выставки во Флоренции 1861 г. как «Раскаяние Каина», а на Всемирной выставке 1876 г. в Вене ее мраморный вариант назван «Каин». В воспоминаниях современников, путеводителях по этим выставкам и научных исследованиях также используются оба наименования. На мой взгляд, психологизм композиции все же позволяет использовать более эмоциональное определение статуи, которое было дано при первом ее представлении зрителям в 1861 г. — «Раскаяние Каина».

¹ *Franco F. Luccardi, Vincenzo* // *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 66, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2006 [Электронный ресурс] // URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-luccardi_ \(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-luccardi_ (Dizionario-Biografico)/) (дата обращения: 2020.07.16); *Bergamini G. Luccardi Vincenzo* (1808–1876). *Scultore* // *Dizionario Biografico Dei Friulani* [Электронный ресурс]. // URL: <https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/luccardi-vincenzo/> (дата обращения: 2020.07.16).

² *Franco F. Luccardi, Vincenzo* // *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 66, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2006 [Электронный ресурс] // URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-luccardi_ \(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-luccardi_ (Dizionario-Biografico)/) (дата обращения: 2020.07.16).

³ Ныне Папская Академия изящных искусств и литературы Виртуозы в Пантеоне — *La Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Letteratura dei Virtuosi al Pantheon*.

⁴ С 1861 г. установлен в колоннаде кладбища (Карта-схема кладбища: *Monumenti al Verano Un Museo All'aperto: № 30. Quadriportico: lato sinistro, arcata d'ingresso. № 30. Четырехсторонний портик: левая сторона, входная арка*) [Электронный ресурс] // URL: <http://www.significantcemeteries.org/2013/05/wdec-2013-in-rome-verano-monumental.html> (дата обращения: 2020.07.21).

⁵ Обе скульптуры находятся в коллекции Музея города Корре (Civico Museo Correr, Busto di Domenico Zorpetti, inv. Cl. XXV n. 0082; Agar nel deserto che invoca, inv. Cl. XXV n. 00842) [Электронный ресурс] // URL: <http://www.archiviodellacomunicazione.it/sicap/lista/OpereArte/AUTN:Luccardi,%20Vincenzo/?WEB=MuseiVE> (дата обращения: 21.07.2020).

⁶ Монумент погибшим при Ментане, кладбище Дель Верано (Monumento ai soldati pontifici caduti a Mentana, cimitero monumentale Del Verano) // URL: <http://sovrintendenzaroma.it/content/monumento-ai-soldati-pontifici-caduti-mentana> (дата обращения: 2021.05.31). Вооруженное столкновение в ходе национально-освободительного движения итальянского народа против иноземного господства, за объединение раздробленной Италии, произошедшее 3 ноября 1867 г. между добровольцами Дж. Гарибальди и папскими войсками, поддерживаемыми французским батальоном.

⁷ Интернет-аукцион «eBay» [Электронный ресурс]. URL: <https://www.ebay.it/itm/292149507321> (дата обращения 16.07.2020).

⁸ La Esposizione Italiana Del 1861 A Firenze, Giornale Con 190 Incisioni (Preziose, Molto Fresche E Belle) Con Gli Atti Ufficiali Della R. Commissione. La Prima Grande Esposizione Con L'italia Unita., Firenze, Bettini Andrea Libraio Editore, 1862 [Электронный ресурс] // URL: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.32044082175126&view=1up&seq=341> (дата обращения 17.12.2020).

⁹ Там же. С. 329; Каин, мраморная статуя скульптора Луккарди. [Электронный ресурс] // URL: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.32044082175126&view=1up&seq=341&skin=2021> (дата обращения 17.12.2020).

¹⁰ Catalogo ufficiale pubblicato per ordine della Commissione reale. Esposizione italiana agraria, industriale e artistica tenuta in Firenze nel 1861. / 2a ed., intieramente rifatta e completata. Firenze, Tip. Barbèra, 1862, p. 368 [Электронный ресурс] // URL: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.hnf1yv&view=1up&seq=372> (дата обращения 25.05.2021).

¹¹ Nathi Trust Digital Library (HTDL), одна из крупнейших цифровых библиотек, обладает крупным репозиторием цифрового контента научных библиотек. Nathi Trust (HTDL) была создана как объединение цифровых коллекций библиотечных систем 13 университетов США и цифровых коллекций 11 университетов Калифорнии, в настоящее время она объединяет более 124 библиотек Америки и Европы.

¹² ERPAC — Ente Regionale Patrimonio Culturale [Электронный ресурс] // URL: <http://erpac.regione.fvg.it/>; Patrimonio Culturale della Regione Friuli Venezia Giulia // URL: <http://www.ipac.regione.fvg.it/asp/Home.aspx?idAmb=107&idMenu=-1&liv=0>

¹³ Officieller Kunst-Catalog. Wien: Verl. der General-Direction, 1873. S. 134 [Электронный ресурс] // URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/weltausstellung1873>

¹⁴ *Bergamini G.* Luccardi Vincenzo (1808–1876). Scultore // Dizionario Biografico Dei Friulani [Электронный ресурс] // URL: <https://www.dizionariobiograficoidefriulani.it/luccardi-vincenzo/> (дата обращения 16.07.2020).

¹⁵ *Franco F.* Luccardi, Vincenzo // Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 66, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2006 [Электронный ресурс] // URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-luccardi_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-luccardi_(Dizionario-Biografico)/) (дата обращения 16.07.2020).

¹⁶ Карточка №: OA 11359 [Электронный ресурс] // URL: <http://www.ipac.regione.fvg.it/asp/ViewProspEstesa.aspx?idAmb=107&tp=vRAP&tsk=OA&idScheda=11359&pNum=0&idsttem=1&C1=AUTN|AUT|Luccardi%20Vincenzo&searchOn=0&order=0&START=1> (дата обращения 23.07.2020).

Богданов Александр Александрович

НЕ СЕМЁНОВ-ТЯН-ШАНСКИЙ

К ВОПРОСУ АТРИБУЦИИ ПОРТРЕТА КИСТИ А. М. КОЛЕСОВА ИЗ СОБРАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ РЕСПУБЛИКИ САХА (ЯКУТИЯ)

Петр Петрович Семенов-Тян-Шанский (1827–1914) снискал себе славу и уважение не только в России, но и в Европе еще при жизни, что само по себе является фактом весьма примечательным. Среди тех, кто считал честью находиться в дружеских отношениях с русским ученым, были венценосные особы, такие как король Бельгии Леопольд II, итальянский король Карл Эммануил II; Петр Петрович состоял в активной переписке с «железным канцлером» О. фон Бисмарком, другими политическими лидерами Европы второй половины XIX — начала XX в. Его авторитет в мировых научных и общественных кругах был весьма высок. Подтверждением тому служили многочисленные государственные награды стран Европы, Азии и даже Африки, а также почетные знаки множества научных организаций, которыми Семенов-Тян-Шанский был награжден за свою общественную и ученую деятельность¹ (фото 1).

Семенов прожил долгую и плодотворную жизнь. Будучи молодым ученым, он первым из европейских путешественников исследовал неизвестные мировой географической науке горы Тянь-Шаня, за что через 50 лет, в 1906 г., императорским указом к его родовой фамилии было даровано право присоединить почетное наименование «Тян-Шанский»². Он был одним из главных деятелей Крестьянской реформы 1861 г., много лет руководил Центральным статистическим комитетом (фактически, заново создал научно-административную статистику в России), в 1882 г. был избран в Правительствующий Сенат, с 1897 г. назначен членом Государственного Совета. Петр Петрович более 40 лет возглавлял Императорское Русское Географическое общество, превратив его в один из ведущих научных центров Европы. Среди его научных трудов такие фундаментальные издания, как «Землеведение Азии», «Географическо-статистический словарь Российской Империи», многотомные «Живописная Россия» и «Россия. Полное

географическое описание нашего Отечества». Его коллекция картин голландской и фламандской живописи XVI–XVII вв. была одной из самых больших и полных в Европе. Петр Петрович являлся почетным членом десятков иностранных и отечественных научных и общественных организаций, в том числе российских императорских Академии наук и Академии художеств. Не удивительно, что при жизни его портреты были выполнены многими корифеями русской живописи. Хорошо знаком портрет П. П. Семенова-Тян-Шанского кисти Ильи Ефимовича Репина, который художник выполнил в ходе подготовки к написанию полотна «Торжественное заседание Государственного Совета 7 мая

1901 года». По заказу княгини А. Н. Нарышкиной³ замечательный портрет ученого написал В. А. Серов. Кисти Н. А. Ярошенко принадлежит большой парадный портрет П. П. Семенова для штаб-квартиры Императорского Русского Географического общества. В частных коллекциях до нас дошли его графические портреты работы П. А. Брюлова⁴ и В. Е. Маковского⁵. В сборнике, посвященном 100-летию со дня рождения П. П. Семенова-Тян-Шанского, который был выпущен Географическим обществом в 1928 г., перечислены почти два десятка его прижизненных портретов⁶. Местонахождение большинства из них известно до настоящего времени. Они хранятся как в музейных собраниях страны, так и в частных коллекциях.

С недавних пор достаточно часто публикации в Интернете и печатных изданиях о П. П. Семенове-Тян-Шанском стали иллюстрировать портретом кисти художника А. М. Колесова⁷ (фото 2), на котором изображен мужчина в мундире сенатора⁸. Этот портрет находится в коллекции Национального художественного музея Республики Саха (Якутия). Туда он поступил в 1954 г. от известного



1. П. П. Семенов-Тян-Шанский в мундире члена Государственного Совета
Фотография. Около 1910 г.



2. А. М. Колесов
 Портрет П. П. Семенова-Тян-Шанского (?)
 1874. Национальный художественный
 музей Республики Саха (Якутии)



3. П. П. Семенов
 Фотография. Конец 1870-х гг.

московского коллекционера Ф. Е. Вишневого⁹. На картине есть подпись автора и стоит дата «1874». В 1955 г. портрет прошел реставрацию в мастерской художника-реставратора А. Д. Корина¹⁰, где подлинность подписи автора и авторская датировка не вызвали сомнений¹¹. При этом имени портретируемого художник на обороте картины не указал, и, вероятнее всего, именно коллекционер по некоторому внешнему сходству заключил, что на портрете — знаменитый путешественник, ученый и государственный деятель П. П. Семенов-Тян-Шанский. Вполне возможно, основанием для такого решения послужила довольно известная фотография конца 1870-х гг., где П. П. Семенов снялся в мундире гражданского чиновника Министерства внутренних дел (фото 3).

Попробуем рассмотреть, какие аргументы могли привести к такому варианту атрибуции.

1. Некоторое внешнее сходство с фотографией П. П. Семенова 1870-х гг.

2. П. П. Семенов был сенатором.
3. П. П. Семенов был награжден орденами Станислава 2-й ст., Владимира 3-й ст., Анны 1-й ст. и медалями «За труды по освобождению крестьян» и «В память Восточной (Крымской) войны 1853–1856 гг.», знаком «За введение в действие положений 1861 года», изображенными на портретируемом.

Исходя из этих аргументов, как нам представляется, и был атрибутирован портрет в 1950-е гг. Однако и в среде исследователей, и, что немаловажно, у потомков П. П. Семенова-Тян-Шанского принадлежность этого портрета к иконографии ученого вызывала и продолжает вызывать серьезные сомнения.

Рассмотрим контраргументы, свидетельствующие о том, что атрибуция была проведена недостаточно точно и на портрете, безусловно, изображен не П. П. Семенов-Тян-Шанский.

1. Начнем с внешнего сходства как главного аргумента «за». Первое, на что обращаешь внимание — очки. В то время еще не столь частый предмет личного пользования. Семенов был близорук, но он не носил очков, а всегда использовал пенсне. На данный момент известно несколько сотен фотографий (в период с 1851 по 1914 г.), на которых изображен П. П. Семенов. Это и парадные портреты, и бытовые фото, выполненные в различных ситуациях, в разное время, но нет ни одной фотографии, где бы Семенов был в очках. Напротив, на множестве фотографий он либо в пенсне, либо мы видим пенсне, свободно висящим на шнурке. Сейчас в мемориальной комнате в Санкт-Петербурге у потомков ученого, а также в мемориальном музее П. П. Семенова-Тян-Шанского в д. Гремячка (Рязанская обл.) сохранилось несколько пенсне Петра Петровича, но не обнаружено ни одной пары очков.

Кроме того, при детальном сличении фотопортретов Семенова середины 1870-х гг. (фото 4) и указанного портрета заметны и существенные внешние отличия. Самое характерное — волосы. У Петра Петровича волосы вьющиеся, у портретируемого же они — прямые. Также у Семенова на ту пору было гораздо меньшее облысение, отсутствовала мимическая горизонтальная морщина на лбу (ее не было и позже). Стоит подчеркнуть, что у изображенного на портрете более пышные бакенбарды, более крупный нос и пухлые губы.

2. Еще одно серьезное несоответствие мы обнаруживаем в дате написания портрета и времени назначения Петра Петровича сенатором. В левом нижнем углу картины стоит дата «1874», тогда,



4. П. П. Семенов. Фотография. 1875. Париж, Всемирный Географический конгресс



5. П. П. Семенов. Фотография
Начало 1880-х гг.

как Семенов стал сенатором на восемь лет позже — в 1882 г.¹² Можно предположить ошибку в датировке портрета и допустить, что он был выполнен уже в 1880-е гг. В этом случае несоответствие внешнего облика Семенова с портретируемым еще более разительное. В семейном архиве Семеновых-Тян-Шанских сохранилось несколько фотографий этого периода, на которых Петр Петрович запечатлен с большой седой бородой, которая значительно изменила его внешность (фото 5).

3. Наиболее весомым аргументом является существенное несоответствие изображенных на портретируемом наград с наградами Семенова. Начнем с того, что Петр Петрович был награжден медалью «В память Восточной (Крымской) войны 1853–1856 гг.» на Андреевской ленте¹³ и золотой медалью «За труды по освобождению крестьян»¹⁴. У портретируемого медаль «В память Восточной (Крымской) войны 1853–1856 гг.» на Владимирской ленте и серебряная медаль за крестьянскую реформу. К 1874 г. Семенов был награжден орденом Станислава 1-й ст. (на портрете — 2-й ст.) и орденом Владимира 2-й ст. (на портрете — 3-й ст.). Нет знака «За поземельное обустройство государственных крестьян» и еще девяти (!) орденов

европейских государств, которыми Петр Петрович был награжден к 1874 г.¹⁵ Их отсутствие на парадном портрете, где государственный чиновник высокого ранга запечатлен в официальном мундире, как и несоответствия по медалям абсолютно недопустимы! Стоит еще отметить, что к 1882 г. (П. П. Семенов избран сенатором) количество наград, как отечественных, так и иностранных, еще больше увеличилось. К тому времени он был удостоен российских орденов Белого Орла и Св. Александра Невского, стал кавалером Больших крестов ордена Леопольда I (Бельгия) и ордена Непорочного Зачатия (Португалия)¹⁶.

4. Уже упоминалось, что к 100-летию со дня рождения Семенова был издан сборник «Петр Петрович Семенов-Тян-Шанский. Его жизнь и деятельность». В приложении IV, составленном сыном ученого Андреем Петровичем Семеновым-Тян-Шанским, портрет А. М. Колесова отсутствует¹⁷. Маловероятно, чтобы парадный портрет Петра Петровича не был известен его ближайшим родственникам и коллегам, принимавшим участие в издании сборника.

5. Как контраргумент также можно привести малую вероятность того, что Петр Петрович, проживавший всю жизнь в Санкт-Петербурге и знакомый с ведущими художниками современности, будет заказывать свой парадный портрет художнику из Москвы.

Полагаем, что приведенных выше аргументов вполне достаточно, чтобы твердо сказать о том, что на портрете А. М. Колесова изображен не Петр Петрович Семенов-Тян-Шанский.

Безусловно, возникает справедливый вопрос: «Кто же тогда на портрете?». Одним из наиболее объективных способов идентификации исторического персонажа на безымянных портретах, который применяется современными исследователями, служит «набор» наград портретируемого. Собственные попытки автора ответить на него, привлекая печатные источники¹⁸, дающие информацию о наградах сенаторов к середине 1870-х гг., не привели к однозначному выводу. Абсолютного совпадения комбинации наград на портрете сенатора кисти Колесова на 1874 г. не выявлено ни у одного из действующих членов Правительствующего Сената. Значит, более детальные работы по персонификации необходимо продолжить по архивным материалам Сената и имеющимся фотографиям сенаторов того времени.

Заметим, что главная цель данного исследования в первую очередь состоит в опровержении ныне существующей атрибуции

портрета, так как его использование в публикациях о П. П. Семенове-Тян-Шанском вводит читателей в заблуждение и формирует недостоверный образ известного общественного и государственного деятеля. Полагаем, что предоставленных выше аргументов достаточно для переприписки указанного портрета коллегами из Национального художественного музея Республики Саха (Якутия), с тем чтобы из его названия, во избежание дальнейшего распространения неверной информации, было исключено имя Петра Петровича Семенова-Тян-Шанского.

¹ РГИА. Ф. 1162. Оп. 6. Д. 496. Л. 210–255.

² Об этом см.: Богданов А. А. На пользу науки, во славу России. Из истории присвоения П. П. Семенову почетной приставки к фамилии «Тян-Шанский» // Семенов-Тян-Шанский П. П. Мемуары в 5 тт. Т. 2. Путешествие в Тянь-Шань. 1856–1857 / П. П. Семенов-Тян-Шанский. М., 2019. С. 445–454.

³ Нарышкина (урожд. Чичерина) Александра Николаевна (6.08.1839, с. Караул Кирсановского уезда Тамбовской губ. — 1919, Тамбов) — статс-дама, фрейлина императрицы Марии Федоровны, благотворитель, общественный деятель, почетная гражданка Тамбова (1914). Супруга обер-камергера Императорского двора Э. Д. Нарышкина (1813–1902). Расстреляна большевиками осенью 1919 г. Друг семьи Семеновых-Тян-Шанских. В ИРЛИ (Пушкинский дом) хранятся письма Н. А. Нарышкиной к Семеновым-Тян-Шанским. Частично опубликованы в книге: Письма — больше, чем воспоминания... Из переписки семьи Семеновых-Тян-Шанских и сестер А. П. и В. П. Шнейдер. М., 2012.

⁴ Брюллов Павел Александрович (17.08.1840, Павловск — 3.12.1914, там же) — русский художник и архитектор. Академик и член совета императорской Академии художеств, хранитель художественного отдела Русского музея Императора Александра III, член правления товарищества передвижных художественных выставок. Сын профессора архитектуры А. П. Брюллова, племянник художника К. П. Брюллова.

⁵ Маковский Владимир Егорович (26.01.1846, Москва — 21.02.1920, Петроград), русский художник, педагог, академик императорской Академии художеств, член правления товарищества передвижных художественных выставок. Сын видного деятеля искусства Е. И. Маковского, брат художника К. Е. Маковского.

⁶ Петр Петрович Семенов-Тян-Шанский. Его жизнь и деятельность. Сборник статей по поводу столетия со дня его рождения / Ред. А. А. Достоевский. Л., 1928. С. 254.

⁷ Колесов Алексей Михайлович (8.03.1834, Ковров — 7.02.1902, Москва) — российский художник-портретист, живописец, иконописец. Выпускник Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Член Московского общества любителей художеств. Заведующий Училищем иконописания и ремесел Московского Епархиального ведомства.

⁸ Так, издательство «Эксмо» поместило репродукцию с портрета на фронтиспис книги «Семенов-Тян-Шанский П. П. Путешествие в Тянь-Шань». М., 2009; в журнале «Русский мир» не только статья Д. Иванова «Рыцарь науки» проиллюстрирована этим портретом: он же вынесен на обложку номера. Русский мир. № 3. 2014. С. 44–49 и т. д.

⁹ Вишневский Феликс Евгеньевич (1903, Москва — 1978, там же) — советский музейный деятель, заслуженный работник культуры РСФСР (1975), основатель музея В. А. Троицына и московских художников его времени. Крупный коллекционер, даритель.

Безвозмездно передал различным галереям СССР около полутора тысяч произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства.

¹⁰ Корин Александр Дмитриевич (20.10.1895, Палех — 2.06.1986, Москва) — русский и советский живописец и реставратор, заслуженный деятель искусств РСФСР (1980), член Союза художников СССР. Брат художника П. Д. Корина. После Великой Отечественной войны занимался реставрацией картин Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина и Дрезденской картинной галереи.

¹¹ Письмо старшего научного сотрудника Отдела учета, хранения и реставрации ГБУ Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия) Г. А. Сафроновой к А. А. Богданову от 18.01.2019.

¹² НА РГО. Ф. 58. Оп. 1. Д. 15. Л. 19.

¹³ Там же. Л. 7.

¹⁴ Золотой медалью «За труды по освобождению крестьян» были награждены члены Главного комитета по крестьянскому делу, губернаторы и генерал-губернаторы, которые занимали эти должности с 20 ноября 1857 г. до закрытия в их губерниях дворянских комитетов по устройству крестьянского быта, а также члены редакционных комиссий для составления проекта о крестьянах, выходящих из крепостной зависимости, непосредственно разрабатывавшие крестьянскую реформу. На Санкт-Петербургском монетном дворе было отчеканено всего 250 золотых медалей. П. П. Семенов был одним из самых деятельных участников подготовки законодательства по отмене крепостного права, он состоял членом-экспертом и управляющим делами редакционных комиссий. 23 апреля 1861 г. он был награжден золотой медалью «За труды по освобождению крестьян» (НА РГО. Ф. 58. Оп. 1. Д. 15. Л. 7).

¹⁵ НА РГО. Ф. 58. Оп. 1. Д. 15. Л. 12–15.

¹⁶ *Семенов-Тянь-Шанский А. П., Шилов Д. Н.* Награды П. П. Семенова-Тянь-Шанского и членство в общественных и научных учреждениях и организациях // Семенов-Тянь-Шанский. Мемуары: в 5 тт. Т. 5 (дополнительный). П. П. Семенов-Тянь-Шанский: его жизнь и деятельность. 1827–1914 / П. П. Семенов-Тянь-Шанский. М., 2018. С. 272–275.

¹⁷ Петр Петрович Семенов-Тянь-Шанский. Его жизнь и деятельность / Ред. А. А. Достоевский. Л., 1928. С. 254.

¹⁸ Адрес-календарь. Ч. 1–2: Общая роспись начальствующих и прочих должностных лиц по всем управлениям в Российской империи на 1874 год. СПб., 1874 г.; Список гражданским чинам первых четырех классов. Ч. 1–2. СПб., 1874.

Боровкова Наталья Валерьевна

ШПАТОВЫЕ ВАЗЫ В КОЛЛЕКЦИИ ГОРНОГО МУЗЕЯ

Современные музейные коллекции представляют весьма обширные собрания предметов из природного камня. При этом атрибуция подобных произведений искусства вызывает значительные затруднения. Крайне редко на таких предметах можно встретить клейма или подписи, даже их наличие далеко не всегда служит свидетельством имени конкретного мастера или художника. Атрибуция произведений камнерезного искусства невозможна без комплексных исследований историко-архивных материалов, литературных и графических источников, искусствоведческого анализа, а также изучения самого материала — природного камня.

Традиционными материалами предметов камнерезного искусства российского производства являются разнообразные твердые породы, такие как яшма, порфир, кварцит и схожие с ними, встречающиеся в большом количестве на Алтае и Урале. В каждую историческую эпоху в каждой стране получали признание разные виды декоративного камня. Пристрастия заказчиков менялись в зависимости от моды, региональных и стилистических предпочтений, поэтому природный камень, применяемый для камнерезных изделий, имел разную стоимость и ценность.

В современных музейных коллекциях минеральный состав материалов, использованных в предметах декоративно-прикладного искусства, довольно обширен. Далеко не всегда можно определить камень по визуальным признакам. В этом случае на помощь приходят естественно-научные методы исследования минерального сырья, а также внимательное изучение состояния поверхности изделий. Широкие возможности для анализа и атрибуции природного декоративного камня представляют коллекции Музея Санкт-Петербургского Горного университета, в фондах которого природный камень наличествует в виде минералов, горных пород и художественных произведений, созданных на разных предприятиях России и зарубежных стран.

Объектами настоящего исследования являются предметы декоративно-прикладного искусства из английского флюорита

в собрании Горного музея, в коллекции которого хранятся сегодня две вазочки и всяческие фигурные изделия — настольные декоративные прессы, а также обнаруженные при разборе фондовых материалов в начале 2000-х гг. фрагменты камнерезных изделий из флюорита в крайне неудовлетворительном состоянии.

Архивные документы сохранили сведения о поступлении первых камнерезных изделий из этого камня. В 1802 г. Горному кадетскому корпусу из Кабинета Его Императорского Величества была выделена огромная сумма — 50 000 рублей — на приобретение крупной минералогической коллекции у английского коллекционера Дж. Форстера. В ее составе находилось более 60 образцов флюорита («плавикового шпата»), а также две вазы из этого камня¹. Более подробных сведений о данных предметах мы не имеем, вероятно, они разрушились еще в XIX в. Появление в России в начале XIX в. изделий из этого минерала — дань моде, свидетельство того, что в коллекцию музея стремились включать новейшие образцы как минерального сырья, так и предметов, демонстрирующих его использование.

Во второй половине XVIII в. признание и популярность у европейских модников завоевал особый вид флюорита из Англии. Изделия из него поставляли ко всем королевским дворам. Только камень из графства Дербишир в месторождении Treack Cliff неподалеку от Каслтона имел уникальную окраску, которая сочетала в себе фиолетовый, подобно аметисту, и желтовато-оранжевый до красного цвета. Благодаря такому цветовому сочетанию его называют Blue John (синий и желтый). В мире известно лишь одно подобное месторождение, в настоящее время здесь добывают около 500 кг декоративного сырья в год. Академик А. Е. Ферсман отмечал, что на территории Англии отсутствуют ценные богатые месторождения поделочного и ограночного сырья, кроме уникального месторождения флюорита в графстве Дербишир, где активная добыча минерала производилась с 1765 г.² Английские специалисты Оксфорда считают, что применение этого камня началось еще в первой половине XVIII в.³

Сам по себе флюорит довольно распространенный минерал, но в данном регионе он образуется в виде массивных радиально-лучистых агрегатов с великолепным рисунком, красивой текстурой, с мягкими цветовыми переходами. Обработка флюорита сопряжена с рядом трудностей из-за особенностей физических свойств

минерала. В природе он имеет кубические кристаллы с очень разнообразной палитрой окраски. Blue John фиолетового цвета, на первый взгляд, можно спутать с жильным аметистом, поэтому изредка в документах встречаются такие его наименования: аметистовый шпат⁴, а в англоязычной литературе — *radix amethyst.* Флюорит желтого и красного цветов иногда называли «тигровым камнем».

За счет невысокой твердости⁵ флюорит легко поддается шлифовке и полировке абразивными веществами, но полированные поверхности со временем теряют насыщенность и блеск, поскольку на них часто образуются царапины. Даже в массивных агрегатах камень великолепно пропускает свет и остается полупрозрачным на значительную глубину, сохраняя на поверхности красивый рисунок. Главная проблема при обработке флюорита обусловлена тем, что он легко раскалывается по плоскостям спайности. Даже в массивной породе это часто приводит к разрушению и повреждению изделий, поэтому после формовки и грубой шлифовки сырье подвергали дополнительному пропитыванию смолами либо иными пластичными веществами.

Трудности в обработке не мешали мастерам активно использовать флюорит для изготовления разнообразных предметов декора интерьеров, а в XVIII в. им облицовывали каминные. Резные изделия из этого камня известны еще с античности. При раскопках на месте древних Помпей было обнаружено несколько ваз из флюорита Blue John. Но именно в XVIII в. он обрел наибольшую востребованность и популярность. С 1767 г. камень стал массово закупать английский предприниматель М. Боултон (Matthew Boulton). Основываясь на данном факте, большинство российских специалистов при атрибуции музейных предметов приписывают их работам мастеров фабрики в Сохо М. Боултона. При этом в изделиях, в отделке которых отсутствует бронзовый декор, ограничиваются указанием страны производства — Англия⁶.

В русскоязычной литературе крайне мало публикаций, посвященных деятельности Боултона и технологии обработки флюорита в Англии в конце XVIII в. Н. Гудисон (N. Goodison) высказал предположение, что на раннем этапе Боултон приобретал уже готовые флюоритовые изделия, исполненные мастерами в Каслтоне, затем их отправляли в Сохо, где украшали золоченой бронзой и добавляли постаменты из мрамора⁷. Согласно сравнительному анализу произведений из флюорита, представленных на современном

художественном рынке и в различных музейных коллекциях, подавляющая часть флюоритовых изделий имеют несколько типовых многократно повторяющихся форм. В 1771 г. главным поставщиком изделий из этого камня для фабрики Боултона был Р.Брэдбери (Robert Bradbury) из Каслтона⁸. Сначала их в основном выполняли плотниками, поскольку камень легко растрескивался, но с внедрением механических машин появилась возможность высверливать камень без повреждений и делать полые предметы. Первые флюоритовые вазы были изготовлены на фабрике Сохо в 1769 г., их поставляли на европейский рынок. Боултон прекрасно почувствовал конъюнктуру рынка и смог создать типовую продукцию художественных предметов из уникального флюорита с позолоченным бронзовым декором, которая целиком соответствовала современному вкусу заказчика. Вероятнее всего поначалу, в Сохо, производилась сборка готовых vaz из Каслтона и декорирование их бронзовыми ручками, накладками и пр. Большинство изделий из флюорита, приписываемых мастерам фабрики Боултона, имеют бронзовый золоченый декор в виде ручек, рожков для свечей, крышек.

Владеть канделябрами, подсвечниками, вазами-ароматницами и другими предметами интерьера, выполненными из флюорита Blue John и оправленными золоченой бронзой работы фабрики Боултона в Сохо, было модно и престижно не только в Европе, но и в домах российской знати. В 1927 г. из Государственного музейного фонда в Горный музей поступили две вазы-ароматницы из флюорита на постаментах из белого мрамора, декорированные бронзовым декором со съёмными бронзовыми крышками (ил. 1).



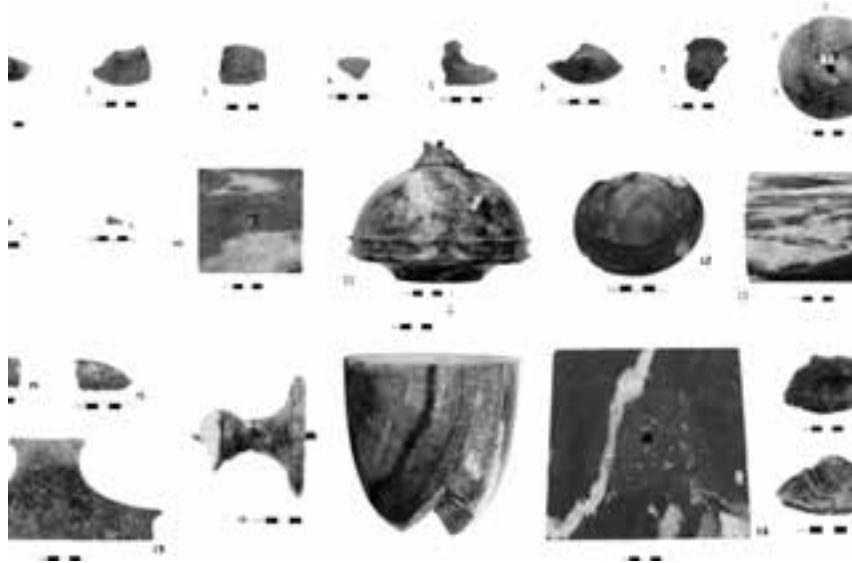
1. Ваза (одна из пары). Англия. 1770-е
Флюорит blue john, мрамор, золоченая
бронза. Поступление из ГМФ, 1927 г.
Происхождение: из коллекции Юсуповых

Вазочки небольшого размера в точности повторяют аналогичные парные предметы из собрания ГМЗ «Павловск»⁹. По архивным документам удалось установить происхождение предметов Горного музея, которые поступили из коллекции № 274 ГМФ¹⁰. Поскольку в 1920-е гг. советское правительство изменило политику в отношении национализированных ценностей из дворцов знати, сведения обо всех изъятых художественных предметах старались максимально скрыть¹¹. В результате проведенного исследования было установлено, что парные вазы-ароматницы из аметистового шпата ранее принадлежали князьям Юсуповым и находились во дворце на наб. р. Мойки¹².

Предметы декоративно-прикладного и изобразительного искусства из природного декоративного камня в собрание Горного музея поступали не регулярно, скорее эпизодически, потому что подобные экспонаты рассматривались в качестве диковин для кабинетов редкостей. Тем не менее, если они представляли значительный минералогический интерес или были выполнены зарубежными камнерезами, их целенаправленно приобретали для коллекции музея.

В архивах музея нашлись данные еще о двух флюоритовых вазах: 25 августа 1819 г. маркшейдер Горного корпуса Г. Б. Остермейер¹³ приобрел «две шпатовых (флюоритовых) вазы, первая ценою 100 руб., а последняя 75 руб.»¹⁴. Долгие годы об этих предметах ничего не было известно, кроме записей в архивных книгах музея. В начале 2000 г. при проведении инвентаризации фондов были обнаружены фрагментарные детали из флюорита.

В 2021 г. в рамках научной работы студентов все обломки были тщательно изучены. В общей сложности удалось собрать 21 разрозненный фрагмент из флюорита и мрамора (ил. 2). Первичное изучение каждого из них, сопоставление текстуры, цвета и рисунка камня позволили сделать вывод о том, что данные фрагменты относятся к различным предметам: двум вазам из флюорита, которые имели плитки из красного мрамора типа «гриотто». Обе вазы — составные, отдельные фрагменты надевались на металлический штифт и плотно подгонялись друг к другу. Самые крупные из сохранившихся фрагментов — монолитные тулова чаш. Одна ваза имела шаровидную форму, другая — овоидную. На фрагментах видны «отголоски» более ранних реставрационных вмешательств: гипсовые вставки и следы пропитки органическими смолами фрагментов флюорита. Факт проведения реставрационных работ подтверждает



2. Фрагменты флюоритовых ваз из коллекции Горного музея

сохраняющуюся нестабильность материала и свидетельствует о риске дальнейшего разрушения. Материал, из которого были выполнены предметы, — характерная разновидность английского флюорита Blue John. Овальная ваза была более крупного размера, из красно-фиолетового флюорита, а круглая вырезана из фиолетового камня, т. н. аметистового шпата.

Оба предмета, будучи в разрушенном состоянии, не позволяли судить об их форме и внешнем облике. Поэтому было принято решение выполнить реконструкции их первоначального облика с использованием методов 3D-визуализации.

На первом этапе работы провели полную фотофиксацию каждого уцелевшего фрагмента с целью построения объемных моделей. Для этого выполнили около 2400 снимков: около 100 фотографий в различных проекциях на каждый из сохранившихся фрагментов. Далее полученные снимки были загружены в программу *Agisoft Metashape*, чтобы используя метод фотограмметрии выполнить построение облаков точек каждого фрагмента. В общей сложности по ним удалось построить 19 объемных моделей. Затем при помощи программы *Blender* все модели соединили по местам разломов и получили две объемные модели флюоритовых ваз. При установке

отдельных фрагментов ваз на свои места стало понятно, что сохранились далеко не все детали. В дальнейшем потребовалось определить места утраченных элементов для воссоздания полного облика предметов с помощью программ-визуализаторов. В результате работ по визуализации разрушенных предметов у нас появилась возможность представить их облик и форму, а следовательно, заняться поиском аналогов в других музейных коллекциях. Благодаря фотографической точности на моделях четко виден натуральный рисунок камня. В других вариантах фотореалистической реконструкции была осуществлена имитация натурального флюорита.

Обе вазы соответствуют аналогичным английским флюоритовым изделиям второй половины XVIII в. Необходимо отметить важную особенность — отсутствие мест креплений бронзового декора. То есть обе вазы состояли только из крупного монолитного тулова, ножек и крышек. У вазы из красного флюорита имелось накладное горлышко с горизонтальной профилировкой. Отсутствие бронзового декора позволяет предположить, что обе вазы исполнены камнерезами в одной из мастерских в Каслтоне. Подбор аналогов и сопоставление наличествующих предметов с предметами из коллекций других музеев и аукционных домов проводились по электронным каталогам аукционных домов и музейных каталогов. Ваза из красного флюорита, вытянутой овальной формы, схожая и по материалу и по форме с предметом из коллекции Горного музея, хранится в собрании *Royal Collection Trust* и датирована 1783 г.

Недостающие элементы были достроены на основе аналогов из собраний других музеев и частных коллекций (ил. 3). Для наглядности в доработанной 3D-модели, представляющей собой предполагаемый первоначальный облик ваз, недостающие фрагменты были окрашены в яркие цвета. Сообразуясь с аналогами, найденными в собраниях английских музеев, можно предположить, что у одной из ваз не сохранилась крышка.

Результаты данного научного исследования, созданные компьютерные 3D-модели реконструированных ваз могут быть использованы при проведении мероприятий по реставрации и физической реконструкции предметов.

Таким образом, в современной коллекции Горного музея хранятся четыре вазы, исполненные в Англии во второй половине XVIII в. из уникальной разновидности флюорита с необычной



3. Реконструкции ваз из Коллекции Горного музея. Каслтон (?). Англия
Вторая половина XVIII в. Флюорит blue john. Поступление: 1819 г. Реконструкции
выполнены студентами кафедры МиТХИ СПбГУ М. Н. Якимаха и А. Р. Пилипенко, 2021

яркой окраской красновато-оранжевого и фиолетового цвета. Две из них поступили в музей от маркшейдера Остермейера в 1819 г., а пара ваз-ароматниц на мраморных постаментах, украшенных золоченой бронзой, поступила в 1927 г. в Горный музей из ГМФ и происходит из дворца князей Юсуповых на наб. р. Мойки.

¹ ЦГИА СПб. Ф. 963. Оп. 1. Д. 416. Л. 16–16 об. Ведомость сколько какого рода ископаемых от господина Форстера принято и сколько оных до покупки при свидетельстве в собрании находилось.

² Ферман А. Е. Очерки по истории камня. Т. 2. М., 1961. С. 255.

³ Price M. (2009); *Decorative stone*. Oxford. — P. 266.

⁴ Акт приема предметов в отделение Прикладного искусства Ленинградского отделения ГМФ. ОР ГЭ. Ф. 4. Оп. 1. Д. 185. Л. 129. № 45897 и 45899: «Курильница из аметистового шпата, постамент бел. мрам.».

⁵ По шкале твердости минералов системы Мооса флюорит имеет твердость 4, такую же, как и мрамор. Твердость аметиста как разновидности минералов группы кварца достигает 7.

⁶ Баженова О. К. Изделия из цветного камня второй половины XVIII–XX веков в собрании ГМЗ «Павловск» // Государственный музей-заповедник «Павловск». Полный каталог коллекций. Т. XIII. СПб., ГМЗ «Павловск», 2013. С. 24–30.

⁷ Goodison N. Ormolu: the work of Matthew Boulton. (1974). P. 76–77.

⁸ Goodison N. Указ. соч. P. 75–76.

⁹ Баженова О. К. Указ. соч. С. 21. Кат. 3, 4.

¹⁰ ОР ГЭ. Ф. 4. Оп. 1. Д. 136. Л. 31.

¹¹ Боровкова Н. В. «В художественном и архитектурном отношении дворец из себя ничего не представляет...» Судьба художественных ценностей из дворца великой княгини Ксении Александровны // Дворцы, особняки, усадьбы. Музейный формат: материалы XXIV Царскосельской науч. конф. СПб., ГМЗ «Царское Село», 2018. С. 93–102.

¹² ЦГАЛИ. Ф. 253. Оп. 1. Д. 4. Л. 191 об.

¹³ Остермейер Григорий Богданович (1790–?) — горный инженер, маркшейдер Горного кадетского корпуса, начальник архива Департамента горных и соляных дел. В 1809 г. окончил обучение в Горном корпусе со званием практиканта, был оставлен служить при корпусе и назначен дежурным офицером; кроме того, ему поручено было преподавание некоторых предметов в младших классах корпуса и руководство работами воспитанников в лаборатории. Во время Отечественной войны ушел в ополчение и был назначен адъютантом к генерал-майору Бегичеву. После окончания военных действий вернулся в Горный кадетский корпус на должность маркшейдера корпуса (заведующего воспитательной частью). В этой должности он прослужил почти двадцать лет и в 1818 г. был произведен в обер-гиттенфервальтеры 8-го класса, затем в обер-бергмейстеры 7-го класса и в 1831 г. — в берг-гауптманы 6-го класса. С преобразованием Горного Института в Институт корпуса горных инженеров Остермейер назначен чиновником особых поручений при Департаменте Горных и Соляных дел. 26-го марта 1843 г. он был назначен начальником архива Департамента Горных и Соляных дел и занимал эту должность до самой своей смерти. В конце 1840-х гг. был произведен в обер-берг-гауптманы 5-го класса. Подробнее см. Афанасьев В. Г. Работники горной отрасли в Отечественной войне 1812 г. // Вестник СПбГУКИ. — № 4 (13) декабрь. — 2012. С. 44–48.

¹⁴ АГМ. Ф. 1. Оп. 3. Д. 24. Л. 3.

Бредихина Ирина Игоревна

ОТ ПРИДВОРНОГО ЭКИПАЖНОГО ЗАВЕДЕНИЯ К ТОРГОВОМУ ДОМУ «ИВ. БРЕЙТИГАМ»

МАТЕРИАЛЫ К АТРИБУЦИИ ИЗДЕЛИЙ

Экипажная фабрика Брейтигамов была известна в Санкт-Петербурге с 1864 и до 1917 г. как лучшее предприятие этой отрасли, постоянно получавшее высшие награды на промышленных выставках. При большой известности, ее изделия не имели широкого распространения в силу того, что по своей сути фабрика являлась придворной, существовавшей для производства и ремонта обширного каретного парка императорского двора, включая «возобновление» старинных парадных карет, хранящихся в настоящее время в Царском Селе, Эрмитаже и Оружейной палате. Образцы изделий фабрики сохранились среди коллекции королевских экипажей в Италии¹ и Дании²; в Государственном музее-заповеднике «Царское Село» находятся два экипажа и ряд предметов из комплекта коронационной упряжи. На рынке антиквариата встречаются детали экипажей, имеющие разные виды клейм этого предприятия: «К. Брейтигам», «К. и Ив. Брейтигам» и «Ив. Брейтигам». Статья освещает некоторые страницы истории, отображающие суть этого предприятия, бывшего ключевым в снабжении императорского двора транспортными средствами, а также хронологию смены названия, что позволит дать более четкую атрибуцию сохранившимся экземплярам и обозначит их роль в развитии экипажной промышленности.

Экипажные мастерские существовали при русском дворе со времен «Конюшенного приказа», в котором уже в XVI в. сложилось налаженное экипажное производство, объединявшее лучших русских и приезжих мастеров. В таком сложном деле, как каретное ремесло, существовала преемственность специальностей; династии мастеров не были редкостью. Начиная с 1711 г., мастерские постепенно переводят в петербургский Конюшенный двор, вошедший в состав Придворно-конюшенной конторы (ПКК)³; в середине XVIII в. обширный штат работников различных специальностей возглавлял выдающийся каретный мастер И. К. Букендаль⁴. Постоянно совершенствуя свою продукцию, придворные мастерские становятся

ведущим центром экипажного производства в России, являясь его официальной линией.

Изменения в устройстве государственных учреждений, происходившие в начале XIX в., по всей видимости, коснулись и мастерских ПМК. Фактом остается то, что в этот период двор предпочитал делать основные заказы частным мастерским⁵.

В 1820 г. было принято решение возродить придворное производство, создав Придворный Экипажный комитет, и состоящее при нем Придворное Экипажное заведение (далее — ПЭЗ), имевшее «...единственное назначение обеспечивать по части экипажей, устраивать походные обозы Его Императорского Величества и все разъезды Двора»⁶. Покупка экипажей у частных мастеров «...была признана невыгодной вследствие значительных издержек, непрочности работы и поставки дурного материала», а также невозможности контролировать расходы на ремонт. Проект «особого мастерского делового двора» со штатом казенных мастеров был составлен обер-вагенмейстером Главного штаба полковником А. Д. Соломкой⁷ при участии обер-шталмейстера князя В. В. Долгорукова⁸. 18 июня 1820 г. был утвержден проект ПЭЗ⁹; разместить его было решено на ул. Захарьевской, д. 8, в здании казарм Придворной мастерской роты¹⁰. Работы в новых помещениях открылись в начале 1821 г.¹¹

В первый год работы мастера ПЭЗ работали в экспериментальном порядке, с целью доказать экономическую выгоду своего учреждения. Ввиду успешной экономии (около 60 000 рублей за «опытный» год), 9 августа 1823 г. ПЭЗ получает окончательный утвержденный статус со штатом чиновников, офицеров и других служащих Мастерской роты в количестве 296 человек. Относясь к Главному штабу, они состояли в Артиллерийской арсенальной части¹².

В ГМЗ «Царское Село» находится парадная четырехместная карета¹³, изготовленная в течение «опытного» 1821 г., отличающаяся превосходным качеством бронзовой работы; определение имен мастеров, выполнивших ее, должно стать темой отдельного исследования.

Квалифицированные работы выполнялись приглашенными, «вольными», мастерами, имевшими гражданский статус. Особого внимания заслуживает Д. И. Баннистер¹⁴, поступивший на службу в 1824 г. вольнонаемным мастером бронзового дела, а с 1833 г. занявшего пост обер-мастера императорского двора, руководя всеми работами в ПЭЗ.



1. Карета-сани. Санкт-Петербург, фабрика К. Брейтигам. 1873
ГМЗ «Царское Село»

В 1858 г. было решено заменить служащих Мастерской роты при ПЭЗ вольными людьми. Особый комитет под председательством обер-штаблмейстера Е. Ф. Мейендорфа с участием директора ПЭЗ Н. В. Вахтина¹⁵, основателя А. Д. Соломки и других лиц должен был найти наиболее выгодную форму содержания ПЭЗ, не допустив при этом потери качества и скорости выполнения работ¹⁶.

По итогам своего рода конкурса среди каретных фирм столицы, которым было предложено взять на себя обязанности по строительству экипажей для двора, стало ясно, что выгоды это не составит, но принесет отсутствие ряда гарантий при передаче дела в руки, не знакомые с особенностями работы по заказам двора. Комитет ограничился преобразованием Мастерской роты: было оставлено только 150 лучших мастеров, которых причислили в Министерство императорского двора; офицеры роты при этом продолжали числиться по армии¹⁷.

Тем не менее в 1862 г. новый президент ПКК граф Г. А. Строганов¹⁸ представил министру императорского двора графу А. В. Адлербергу невыгоды производства экипажей казенными мастерами, указывая на то, «...что для процветания промышленности и понижения цен

необходима конкуренция» и что «...казенное производство вредит частной промышленности». В докладе указывалось, что если учитывать все расходы на содержание ПЭЗ, цена готового изделия была выше в два раза, по сравнению с ценами частных производителей¹⁹.

10 июня 1863 г. года при Министерстве императорского двора была создана контрольная комиссия для преобразования Придворно-экипажного заведения²⁰, вследствие работы которой фабрика была отдана в аренду мекленбургскому подданному К. И. Брейтигаму на 10 лет с 1 января 1864 г.²¹ Кем же был этот «благонадежный» каретный мастер?

Согласно материалам историка Э. Амбургера²², родоначальник династии мастеров Брейтигамов, сапожный и шорный мастер Иоганн Стефан Брейтигам (1754, Саксония — 1824, Санкт-Петербург) переехал в российскую столицу не позднее 1780-х гг. и в начале XIX в. имел дом в Адмиралтейской части, 97²³.

Его сын, Иоганн Вильгельм (1800–1857), был основателем экипажной фабрики, располагавшейся по адресу Литейный проспект, 14²⁴. Свое ремесло он передал двум сыновьям — Карлу²⁵ и Ивану²⁶.

В 1856 г. К. И. Брейтигам был приглашен для работы в ПЭЗ помощником обер-мастера Дж. Баннистера. Дополнительные мастера нанимались в связи с огромным количеством работ по организации коронационных торжеств императора Александра II, планируемых с грандиозным размахом и проводимых в сжатые сроки²⁷, когда мастера работали «пять месяцев денно и ночью»²⁸. В этот период К. Брейтигам создал три акварельных рисунка карет Екатерины II, реставрированных к торжественным событиям²⁹.

Баннистер получает долгожданную отставку только в 1861 г. «по совершенному расстройству здоровья»³⁰; к этому времени К. Брейтигам прошел полное обучение и был признан «...вполне достойным как в познаниях в каретном деле, так и по образованию и отличным нравственным качествам, испытанным в течении 4 лет» и «...принял на себя обязательства заступить на должность обер-мастера и исправлять оную при познаниях каретного дела и искусств, приготовить для работ чертежи и рисунки <...> со всевозможным усердием», получая жалование 300 рублей в месяц и казенную квартиру³¹.

Г. А. Строганов был удовлетворен его работой и не представлял других арендаторов, на которых можно было бы полностью положиться. Хотя от других столичных мастеров поступали более выгодные в экономическом отношении предложения³², но всем было



2. Клеймо на каретной ступице. Санкт-Петербург, фабрика К. Брейтигам. 1879
ГМЗ «Царское Село».

отказано по той причине, «...что преобразование ПЭЗ представляет собой особую операцию, <...> и предложения о передаче в другие руки не могут привести ни к какой пользе»³³.

Предполагалось, что «от предложенного преобразования ПЭЗ нынешние расходы на содержание личного состава оной уничтожатся, а на прочие предметы должны уменьшиться», вследствие чего было решено сохранить ПЭЗ при Конюшенном ведомстве, упразднив личный состав служащих, и ограничить расходы на «экипажную операцию» до 154 000 руб. в год. Для передачи имущества ПЭЗ было приказано «...предоставить ведомости с указанием количества и цены каждого из предметов», «приготовить к сдаче книги и все документы»³⁴.

Новое предприятие получило название «Экипажная фабрика Карла Брейтигама», который получил статус «контрагента Придворного экипажного заведения с правом производства экипажей и частным лицам». После подписания контракта К. Брейтигам в 1864 г. вступает в 1-ю гильдию купеческого сословия, чтобы получить право на продажу экипажей³⁵. Вместе с братом Иваном он поселился в здании ПЭЗ по адресу Захарьевская улица, д. 8³⁶.

Согласно основным пунктам контракта³⁷, «...строения Придворного Экипажного Заведения между ул. Шпалерной и Захарьевской, с заключенными в них паровой машиной, механическими станками, водопроводами, горнами, сараями и складами и прочим отдаются Брейтигаму в найм за 800 р. в год и должны быть приняты им по описи». Имущество передавалось на срок 10 лет, «...с обязанностью строить все потребные для разездов Высочайшего двора экипажи, шоры, хомуты, седла, чепраки и прочее, равно исправлять... экипажи и шоры». Арендатор должен был содержать территорию, здания и механизмы в исправном состоянии; капитальные переделки зданий, улучшение машин и устройство новых производить за свой счет, но по соглашению с ПКК. Также он должен был оплачивать страхование от пожара, нанимать рабочих, закупать материалы и инструменты, «употребляя дерево, железо, рессоры, кожу, сукно, волос, бронзу, басон, стекла, ковры, краски, лаки, позолоту и посеребрение самого лучшего качества, и не отступать ни в чем от рисунков моделей и образцов, утвержденных Президентом Конторы, в особенности должен обращать внимание на прочность выделки осей, рессор, от которых зависит весь ход экипажей». В свою очередь, ПКК обязывалась заказывать на фабрике от 40 до 60 экипажей и около 200 принадлежностей упряжи в год по фиксированным ценам, не менее, чем на 35 000 руб. в год и выплачивать годовую сумму в 119 000 руб. на ремонт имеющихся экипажей (около 900 единиц самого разного назначения, включая личные, кавалерские и служебные) и принадлежностей. При сдаче надлежало «...на каждый новый экипаж, приготовленный вчерне,.. ставить, где следует, на металлических и деревянных вещах клейма, означающие заведение, год и номер». Брейтигам был обязан «предоставить изделие к освидетельствованию и испытанию его прочности конюшенному начальству» и только после этого приступить к окончательной чистовой отделке, после чего предмет снова проходил испытание и передавался в городскую или полевую часть ПКК под индивидуальным номером и с подробным описанием в специальной книжке, и потом «экипаж отправляется для исправления Брейтигаму не иначе, как с книжкой, в которой отмечаются все сделанные в нем исправления и изменения...»³⁸.

Брейтигам обязывался содержать в исправности предметы выезда «как на главной Придворной и Дежурной конюшне в Петербурге, так и во всех загородных местах во время пребывания Высочайшего

двора», а также во время Высочайшего вояжа «и на местах до возвращения, отправлять при них потребное число мастеровых с инструментами и материалами все время путешествия»³⁹. Он же наблюдал «за чистотою и содержанием золотых и парадных экипажей и шор в музее находящихся, и в случае выездов Высочайшего Двора в этих экипажах осматривал их заблаговременно и докладывал президенту без замедления о необходимости исправлений»⁴⁰.

Контракт позволял Брейтигаму изготавливать экипажи частным лицам, но не раньше, чем будут исполнены работы для двора. В обеспечение возможных убытков для казны вследствие неудовлетворительно исполненных работ, Брейтигам предоставлял имущественный залог⁴¹.

«Экипажная фабрика К. Брейтигама» участвовала на выставке русских мануфактурных изделий в Москве в 1865 г.⁴², где ее двухместная карета, «превосходная во всех отношениях», оси и рессоры были отнесены к 1-му разряду и заслужили большую серебряную медаль⁴³. Разрешение именоваться поставщиком императорского двора с правом изображения государственного герба К. Брейтигам получил по случаю участия в Парижской выставке 1867 г.⁴⁴

В 1870 г.⁴⁵ на Всероссийской мануфактурной выставке в Санкт-Петербурге его фирма была награждена Золотой медалью «за высокого качества отделку экипажей и всех принадлежностей к оным, за хорошую конструкцию, вкус, умеренные цены и обширное производство»⁴⁶.

В том же году И. Брейтигам⁴⁷ присоединился к деятельности брата⁴⁸: известно, что в 1873 г. он подал в ПКК заявление о включении в контракт дополнительной суммы на ежегодный ремонт «так называемых золотых экипажей и шор»⁴⁹.

В 1874 г. был заключен новый десятилетний контракт на тех же условиях, несмотря на общее повышение цен и то, что в Министерство императорского двора поступило прошение, подписанное 21 каретным мастером, о передаче ПЭЗ в аренду с открытых торгов. Были приведены доказательства того, что фабрика Брейтигама имеет гораздо более выгодные финансовые условия для работы, чем другие частные мастерские, что плохо сказывается на экипажной промышленности столицы⁵⁰. Обер-шталмейстер князь В. И. Бярятинский посчитал, что «...ни одно из условий прошения мастеров не может быть исполнено..., но ежели ПЭЗ поступит другому лицу, то я в таком случае должен быть избавлен от ответственности за неисправность всех

вещей». Он полагал, что «...размеры самой фабрики не позволяют исполнять заказы для частных лиц в таком количестве, которое могло бы вредить общей петербургской экипажной промышленности», а «ежели частные фабриканты при такой конкуренции» улучшат свою продукцию, «то для публики не будет никакой надобности обращаться к Брейтигаму, у которого и цены против частных мастеров дорогие». Также он отмечал, что Брейтигам все десятилетие «...всегда старался достигнуть совершенства при постройке экипажа..., так, что никакого несчастья от неисправности за этот срок не было»⁵¹.

Брейтигам, со своей стороны, говорил о том, что в настоящее время, «...затратив весьма значительный капитал на приобретение лучших материалов и инструментов, нанимая лучших мастеров столицы, достиг того состояния, что удовлетворяю самым строгим требованиям Высочайшего двора»⁵².

При заключении нового контракта заново была составлена ведомость всех строений⁵³ и оборудования фабрики⁵⁴; перечислены отделы: контора, бронзовая мастерская, кладовая, обойная мастерская, малярная, каретная, «кузня», «машинная». Здесь находилось около 15 жилых квартир, кухни, конюшня, экипажные сараи, ледник, сарай для дров, прачечная и пр. Становится ясно, что на фабрике изготовлялись практически все части экипажей и упряжи, что считалось непременным условием для лучших предприятий в этой отрасли. Сама фабрика представляла собой целый производственный «комбинат».

В 1878 г. была учреждена фирма «Карл и Иван Брейтигам»⁵⁵. В этот период на фабрике имелась паровая машина в 15 лошадиных сил, здесь трудились 250 рабочих и 12 подмастерьев-подростков⁵⁶.

На примере экипажей из собрания ГМЗ «Царское Село» можно увидеть изменения клейма фабрики. На карете-санях, изготовленных в 1873 г.⁵⁷, все клейма содержат надпись «К. Брейтигамъ». В карете, сделанной в 1879 г.⁵⁸, на колесных втулках использовано старое клеймение, а на осях уже новое — «К. и Ив. Брейтигамъ».

27 августа 1880 г. К. Брейтигам скончался⁵⁹. Его наследники⁶⁰ передали И. Брейтигаму полное и неограниченное управление всеми делами и имуществом. Заключив с ними договор торгового товарищества на вере⁶¹, он становится единственным арендатором ПЭЗ, как «ближайший помощник и сотрудник Карла, отличавшийся знанием экипажного производства и всесторонним знакомством с нуждами конюшенного ведомства»⁶².

По причине необходимости организации коронационных торжеств в 1881 г., контракт с Иваном не был перезаклучен и оставлен без изменений до 1885 г. Отмечалась его превосходная работа при подготовке экипажей к коронационным торжествам⁶³.

На ряде предметов коронационной упряжи также можно увидеть клеймо «К. и Ив. Брейтигамъ», что свидетельствует о том, что эти предметы если и не были сделаны полностью заново, то переделаны к коронации с полной заменой основы — от старых предметов, изготовленных в 1856 г., был использован только бронзовый декор.

Участвуя во Всероссийской художественно-промышленной выставке 1882 г. в Москве, фирма вновь подтвердила свою репутацию экипажами «изящной отделки» и «правильной конструкции». В этот период фабрика имела годовой оборот в 350 000 руб. и около 300 рабочих⁶⁴; в 1887 г. на предприятии было изготовлено 73 больших и 30 малых городских экипажей на 154 000 руб. 200 рабочими⁶⁵. По случаю участия в выставке фирма получила право именоваться «Поставщик Двора Его Императорского Величества», согласно новой форме этого звания⁶⁶.

Основными изменениями в контракте 1895 г. было повышение цен в соответствии с общим рынком. Был добавлен пункт об обязательном перекрашивании старых экипажей перед продажей с торгов, так как «они употребляются частными лицами в том виде, как куплены, только без коронок, а содержатся далеко не всегда в исправности, почему при встрече таковых бывали замечания от Высочайших особ о дурном виде придворных экипажей»⁶⁷. В остальном арендатор «исправно выполнял свои обязанности» и полностью устраивал Придворную конюшенную часть⁶⁸, ведь «...ни расстояния, ни непогода не задерживают требования и экипажи посылаются всюду и всегда, и по дорогам, и без, а потому содержать их в исправности, видеть в них начинающиеся проявления негодности и предупредить маленькой починкою большие несчастья, может лишь целая фабрика, всегда готовая, всегда действующая и всегда следящая за экипажем... ПКЧ в настоящее время имеет на ремонте годовом до 500 экипажей всех возможных типов и величин и все они всегда исправны, так как в силу заключенных условий всякая неисправность в них тяжело отзовется на контрагенте теми залогом, которые лежат в кассе МИДв»⁶⁹.

В 1896 г. фирма была переименована в «Иван Брейтигам»⁷⁰, на правах «полного товарищества» с потомственными почетными гражданами А. А. и Э. А. Гасс⁷¹, племянниками владельца,

проживавшими также на Захарьевской, 8. С этого времени изделия получают клеймо «Ив. Брейтигамъ». В следующем, 1897 г., фирма была переименована в «Торговый дом „Ив. Брейтигам“».

И. И. Брейтигам получил ряд наград за свою деятельность: орден Св. Владимира 3-й (1898) и 4-й степеней (1883), Св. Анны 2-й степени и Станислава 2-й и 3-й степеней (1883), золотую медаль для ношения на Анненской ленте (1880)⁷², медаль «В память коронации Их Величеств», звание «Потомственный почетный гражданин», знак Красного креста; он состоял почетным членом петербургского Ремесленного училища имени цесаревича Николая⁷³.

В 1902 г. мастер получил почетное звание коммерции и мануфактур-советника, перед чем его предприятие было осмотрено фабричным инспектором, который свидетельствовал, что «заведение Брейтигама устроено вполне удовлетворительно», а отношения его самого и всех его служащих к рабочим «отличаются полной справедливостью и искреннею доброю с одной стороны, и полным доверием и почтением с другой»⁷⁴.

При заключении нового контракта в 1905 г. ПКЧ пыталась его существенно изменить в свою пользу, в частности, увеличив арендную плату и залог, однако И. Брейтигам отстоял устоявшиеся условия, включив в контракт А. и Э. Гасс на полномочных правах⁷⁵.

9 ноября 1912 г. скончался И. И. Брейтигам, а через год — Э. Гасс. Членами нового торгового товарищества на вере под фирмой «Торговый дом „Ив. Брейтигам“» стал А. Гасс с женой Ольгой⁷⁶.

Предприятие, начав осваивать изготовление кузовов к первым автомобилям, заняло лидирующую позицию в этой области в России. Под названием «Автомобильно-экипажная фабрика „Ив. Брейтигам“» она участвовала в Первой международной автомобильной выставке в Санкт-Петербурге в 1907 г., представив кузова для автомобилей акционерного общества «Г. А. Лесснер», за что удостоилась высшей награды — Большой золотой императорской медали.

В 1909 г. фирма стала генеральным представителем фирмы «Мерседес» в Санкт-Петербурге, выставляя на автомобильных выставках в 1910 и 1913 гг. автомобили на шасси «Мерседес» с кузовами собственного производства⁷⁷.

Фабрика успела выпустить не только легковые машины, но и грузовики, а в годы Первой мировой войны и санитарные автомобили для Петроградской колонны Императорского Российского автомобильного общества⁷⁸.

В 1917 г. компания была экспроприрована Российской Советской республикой и преобразована в автомобильную мастерскую для городского совета Петрограда. Семья Брейтигам эмигрировала в Германию, однако некоторые ее члены остались в России.

Ведущая российская экипажная фабрика была обязана своим процветанием как стабильному финансированию и привилегированному положению придворной фабрики, так и личным заслугам К. и И. Брейтигам, прилагавшим все усилия к созданию многопрофильного производства, на котором изготавливались и обслуживались экипажи императорского двора.

¹ Линейка, сделанная в 1910 г. в подарок королеве Италии Елене для катания королевских детей. В настоящее время в собрании усадьбы Кастельпорзиано, Рим (о заказе коляски см.: РГИА. Ф. 477. Оп. 11. Д. 773. О линейке для королевы Италии).

² Ландо, фабрика «Ив. Брейтигам», С.-Петербург. Подарок императора Николая II королеве Луизе к 80-летию в 1897 г. В настоящее время в Датском железнодорожном музее.

³ Образована в 1733 г., с 1776 по 1882 г. именовалась «Придворная конюшенная контора Министерства Императорского Двора», с 1882 г. до марта 1917 г. — «Придворная конюшенная часть» (см.: Высшие центральные государственные учреждения России. 1801–1917. Т. III. СПб., 2002. С. 152–154). Далее — ПКК.

⁴ Иоганн Конрад Букендаль (1726 — середина 1790-х гг.), обучался и работал во Франции, с 1756 г. работал в Санкт-Петербурге.

⁵ Основными поставщиками экипажей являлись петербургские каретники Г. Гейгер и И. Иохим.

⁶ РГИА. Ф. 477. Оп. 7 (1822–1823). Д. 29578. Л. 62.

⁷ Афанасий Данилович Соломка (1787–1872) — генерал-лейтенант, генерал-вагенмейстер, инспектор арсеналов и парков инженерного ведомства.

⁸ РГИА. Ф. 477. Оп. 11. Д. 491. Л. 1. Записка об образовании и содержании экипажей, хомутов и прочего имущества Придворно-Конюшенного Ведомства в исправности в связи с контрактом Брейтигама, заключенным в 1864 г.

⁹ РГИА. Ф. 477. Оп. 11. Д. 491. 1884. Л. 1. Записки об экипажном комитете.

¹⁰ РГИА. Ф. 477. Оп. 7. Д. 410. Дополнение к отчетам о построении нового мастерского двора и перedelке купленного у княгини Голицыной дома. 1820–1821 г. Перестройка здания была поручена архитектору Ф. И. Руска (1785 — ?), служившему архитектором при Главном штабе.

¹¹ В дальнейшем на территории ПЭЗ постоянно достраивались новые здания мастерских и жилые помещения. Первая паровая машина появилась здесь в 1848 г.

¹² Полное собрание Законов Российской империи. Т. XXXVIII. № 29.578.

¹³ Инв. № ЕД-307-VII. Карета четырехместная. Россия, Санкт-Петербург, Придворное Экипажное заведение. 1821. Дерево, металл, бронза, кожа, ковер, стекло, бархат, шелк, нить золоченая, хрусталь, резьба, литье,ковка, чеканка, золочение, шитье. 4,90 × 2,10 × 2,35 м.

¹⁴ Джон Иванович Баннистер (1801–1865?), англичанин по происхождению, обер-мастер.

¹⁵ Вахтин Николай Васильевич, артиллерии генерал-лейтенант (1802–1881), директор ПЭЗ с 1842 г. (РГИА. Ф. 477. Оп. 10. Д. 302. Формулярный список Николая Васильевича Вахтина).

- ¹⁶ РГИА. Ф. 477. Оп. 7. Д. 1782. 1863. Комиссия об передаче ПЭЗ в аренду.
- ¹⁷ Полное собрание Законов Российской империи. Т. 33. № 33.826. С. 420.
- ¹⁸ Граф Григорий Александрович Строганов (1824–1878). С 1862 по 1866 г. — вице-президент и президент Придворной конюшенной конторы.
- ¹⁹ РГИА. Ф. 477. Оп. 7. Д. 1782. 1863. Комиссия о передаче ПЭЗ в аренду.
- ²⁰ РГИА. Ф. 477. Оп. 11. Д. 493. 1864. Л. 73. О контракте с Брейтигамом.
- ²¹ РГИА. Ф. 477. Оп. 11. Д. 491. 1884. Л. 1. Записки об экипажном комитете.
- ²² Институт исследований Восточной и Юго-Восточной Европы им. Лейбница. База данных Эрика Амбургера. Иностранцы в дореволюционной России [Электронный ресурс]. URL: <https://www.amburger.ios-regensburg.de> (дата обращения 13.09.2021).
- ²³ Санктпетербургская адресная книга на 1809 год. [Отд. 1 / Г. фон Реймерс]. СПб., 1809. С. 14, 98.
- ²⁴ Путеводитель: 60,000 адресов из Санкт-Петербурга, Царского Села, Петергофа, Гатчина и прочия, 1854: [в 2 ч. / сост. В. М. Матвеев]. СПб., 1853. С. 40.
- ²⁵ Карл Иванович (Генрих) Брейтигам (10.06.1831–27.07.1880).
- ²⁶ Иван Иванович (Иоганн Генрих) Брейтигам (1838–9.10.1912).
- ²⁷ РГИА. Ф. 477. Оп. 7. Д. 1740.
- ²⁸ РГИА. Ф. 472. Оп. 9. Д. 72.
- ²⁹ РГИА. Ф. 485. Оп. 4. Д. 366. 1856. Рисунки карет Екатерины II, реставрированных в 1856 г. Рисовал К. И. Брейтигам. Л. 1, 2, 3.
- ³⁰ РГИА. Ф. 477. Оп. 7. Д. 1898. Об увольнении Баннистера и назначении Брейтигама.
- ³¹ Там же. Л. 41.
- ³² В обсуждениях участвовали мастера Туляковы, К. Неллис и Х. Тацки (см.: РГИА. Ф. 477. Оп. 7. Д. 1780. 1863).
- ³³ РГИА. Ф. 477. Оп. 7. Д. 1780. 1863. Л. 2. Об упразднении ПЭЗ и контракт с Брейтигамом.
- ³⁴ Там же. Л. 45.
- ³⁵ Справочная книга о лицах С.-Петербургского купеческого звания. СПб., 1865. С. 6.
- ³⁶ Всеобщая адресная книга Санкт-Петербурга за 1867 г. СПб., 1867–1868. С. 10.
- ³⁷ РГИА. Ф. 477. Оп. 11. Д. 493. 1864. О заключении контракта с К. Брейтигамом.
- ³⁸ Там же. Л. 5.
- ³⁹ Там же. Л. 6.
- ⁴⁰ Там же. Л. 7.
- ⁴¹ В 1863 г. залогом послужил «каменный дом, состоящий в СПб Литейной части 4 квартала по табели 1822 г. № 543, а по табели 1846 № 613, оцененный в 16879 р.»; в последующие годы залогом была денежная сумма в ценных бумагах.
- ⁴² В этот период на фабрике работает 210 человек, имеется паровая машина на 16 л. с., 6 горнов, 3 сверлильных станка, 5 токарных и 2 механические пилы. Ежегодный оборот фабрики составлял до 160 т. р. серебром (см.: Указатель выставки российских мануфактурных произведений 1865 г. СПб., 1865. С. 186).
- ⁴³ О выставке мануфактурных произведений в Москве в 1865 г. СПб., 1867. С. 223.
- ⁴⁴ РГИА. Ф. 472. Оп. 31. Д. 4. Вн. оп. 130/967. 1867. Л. 1. Отношение о предоставлении К. Брейтигаму звания «Поставщик Их Императорских Величеств и Высочайшего Двора».
- ⁴⁵ Тодовой оборот фабрики составлял 215 000 руб.; числилось 272 рабочих (см.: Указатель Всероссийской мануфактурной выставки 1870 г. СПб., 1870. С. 365).
- ⁴⁶ Всероссийская мануфактурная выставка 1870 г. СПб., 1870. С. 64.
- ⁴⁷ Состоял во 2-й гильдии купечества с 1863 г., содержал винный склад (Справочная книга о лицах С.-Петербургского купеческого звания. СПб., 1865. С. 89).
- ⁴⁸ Ф. 468. Оп. 14. Д. 1373. Л. 27. О заключении контракта с И. Брейтигамом. 1905 г.
- ⁴⁹ РГИА. Ф. 477. Оп. 7. Д. 1807. 1873. Л. 30. О возобновлении контракта с Брейтигамом.

- ⁵⁰ Там же. Л. 1.
- ⁵¹ Там же. Л. 5.
- ⁵² Там же. Л. 11–13.
- ⁵³ Там же. Л. 61–150.
- ⁵⁴ Там же. Л. 53–61.
- ⁵⁵ Справочная книга о лицах С.-Петербургского купеческого звания. СПб., 1879. С. 10.
- ⁵⁶ ЦГИА СПб. Ф. 338. Оп. 1. Д. 70.
- ⁵⁷ Инв. № ЕД-319-VII. Карета-сани двухместные. Россия, Санкт-Петербург, фабрика «К. Брейтигам». 1873. Дерево, металл, бронза, кожа, шелк, стекло, резьба, литье, ковка, чеканка, лак. 3,80 × 1,45 × 1,95 м.
- ⁵⁸ Инв. № ЕД-329-VII. Карета двухместная Александра II. Россия, Санкт-Петербург, фабрика «К. и Ив. Брейтигам». 1879. Дерево, металл, бронза, кожа, шелк, стекло, резьба, литье, ковка, чеканка, лакировка. 4,40 × 2,00 × 2,00 м.
- ⁵⁹ Петербургский некрополь. СПб., 1912. С. 288.
- ⁶⁰ Вдова Мария Вильгельмина Фадорьева Брейтигам, дочь Мария Анна Адель и несовершеннолетние Александрина Эмилия Матильда и Максимилиан Николай Иван Карловичи Брейтигам.
- ⁶¹ РГИА. Ф. 477. Оп. 7. Д. 1807. Л. 163.
- ⁶² РГИА. Ф. 468. Оп. 14. Д. 1373. 1905. Л. 27. Контракт с Брейтигамом.
- ⁶³ РГИА. Ф. 20. Оп. 2. Д. 1306. 1896. Л. 1. Ответ по письму Фредерикса о звании Коммерции советника Брейтигама.
- ⁶⁴ Отчет о Всероссийской художественно-промышленной выставке 1882 г. в Москве. СПб., 1883. С. 250.
- ⁶⁵ Орлов П. А. Указатель фабрик и заводов Европейской России и Царства Польского, СПб., 1887. С. 41.
- ⁶⁶ РГИА. Ф. 472. Оп. 38. Д. 8. 1882. Л. 102. О даровании звания поставщиков Высочайшего двора.
- ⁶⁷ РГИА. Ф. 468. Оп. 13. Д. 967. 1895. Л. 2. О контракте с Брейтигамом.
- ⁶⁸ Придворная конюшенная часть преобразована из ПКК в 1882 г., далее ПКЧ.
- ⁶⁹ РГИА. Ф. 477. Оп. 11. Д. 491. 1884. Л. 8. Записки об экипажном комитете.
- ⁷⁰ Справочная книга о лицах С.-Петербургского купеческого звания. СПб., 1897. С. 10.
- ⁷¹ Андрей (Генрих Иоганн Фридрих, 1857 — ?) и Эдуард Иоганн Фридрих (1851 —?) Гасс, сыновья Эмилии Элизабет Брейтигам (1827–1864), сестры К. и И. Брейтигам.
- ⁷² РГИА. Ф. 40. Оп. 1. Д. 35. Л. 274. Отчеты Министерства финансов по департаменту торговли и промышленности за 1902 г.
- ⁷³ РГИА. Ф. 20. Оп. 2. Д. 1306. 1896. Л. 1. Ответ по письму Фредерикса о звании Коммерции советника Брейтигаму.
- ⁷⁴ Там же. Л. 5.
- ⁷⁵ РГИА. Ф. 468. Оп. 14. Д. 1373. 1905. Контракт с Брейтигамом.
- ⁷⁶ РГИА. Ф. 23. Оп. 11. Д. 1204. 1913–1914. Л. 1. Дело об учреждении «Торгового дома „Брейтигам“».
- ⁷⁷ Кирилец С. IV Международная автомобильная выставка в Санкт-Петербурге 1913 г. // Грузовик-Пресс, июнь 2013 г. С. 23.
- ⁷⁸ Шляхтинский К. Автомобиль в России. История автомобиля. М., 1993. С. 26.

Будрина Людмила Алексеевна

МАЛАХИТОВАЯ ВАЗА РАБОТЫ МОСКОВСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ ФИРМЫ К. ФАБЕРЖЕ: СЛУЧАЙ, ИСТОРИЯ, ВКУС

Несколько лет назад при изучении проблемы авторства ряда произведений императорской Кольванской шлифовальной фабрики¹ перед глазами мелькнула короткая заметка во французской прессе о том, что в честь визита русских моряков в Тулон во Францию была отправлена малахитовая ваза. Тогда эта информация оказалась ошибкой: одним из предметов исследования была хорошо известная ваза в виде круглой чаши из зеленоволнистой алтайской яшмы, установленная в парижской ратуше. Однако мысль о малахитовом подарке — очень позднем для этого материала — не давала покоя. Поэтому по мере завершения работы над французской главой книги «Малахитовая дипломатия»² все больше хотелось разобраться с этим упоминанием русского дара.

Новое обращение к постоянно пополняющимся фондам сетевого представительства Национальной библиотеки Франции³ оказалось чрезвычайно продуктивным: удалось найти оцифрованную подшивку газеты *Lyon — exposition*, издававшейся в рамках подготовки и проведения международной выставки летом 1894 г. Публикация подтвердила, что направление поисков было выбрано не напрасно. Так, в январском выпуске газеты сообщалось, что в благодарность за подаренное Москве от имени Лиона шелковое знамя Московская дума приняла решение выделить 12 000 рублей для подготовки и пересылки встречного дара — малахитовой вазы⁴. Во второй заметке говорилось, что подарок благополучно прибыл во Францию и будет продемонстрирован публике во время Всемирной международной колониальной выставки в павильоне города Лиона⁵. Информацию о том, что в мэрии города Лион находится русский подарок — малахитовая ваза — подкрепляла редкая фотография очень низкого качества, сделанная одним из посетителей Европейского дня культурного наследия. Это позволило включить информацию о предмете в книгу⁶, но не сняло всех вопросов о характере предмета и обстоятельствах его создания.

Состоявшееся, несмотря на закрытые границы, благодаря сотрудникам мэрии Лиона знакомство с предметом подтолкнуло к дальнейшим изысканиям. Их результатом является настоящая публикация.

Сложившийся на рубеже XIX–XX вв. русско-французский альянс неоднократно оказывался в центре внимания исследователей политической истории и художественной культуры. Сопряженные с ним обменные визиты французской и русской эскадры в Кронштадт и Тулон сопровождалась дарением большого числа сувениров, среди которых были фарфоровые и фаянсовые предметы с соответствующими сюжетами⁷, изделия ювелиров⁸. Порой роль сувенира отводилась производству русских камнерезов, которое могло иметь достаточно крупные размеры. Примером тому — роскошная ваза шаровидной формы из ревневской яшмы на мраморном пьедестале, поднесенная в память приема, оказанного мэрией Парижа прибывшим в Тулон русским морякам⁹.

Перекрестные поездки французских президентов и русской императорской четы на рубеже веков обогатили столицы двух стран парой мостов. В музее д'Орсэ сегодня хранится чрезвычайно интересный предмет с длинным названием: «Франция приглашает Россию посетить свою столицу, или Сувенир в память празднеств 6–7–8 октября 1896» (инв. № ОАО 458). Модель для этого монументального (высота 0,6 м; длина 1,2 м) настольного украшения (сюрту) была исполнена по государственному заказу скульптором Ж.-П. Обэ (Jean-Paul Aubé) в 1897 г. Потребовалось два года работы



1. Ваза с фигурой Георгия Победоносца.
Московское отделение фирмы К. Фаберже
Около 1894 г. Малахит, серебро
Ратуша г. Лиона
© 2021 City of Lyon — Muriel Chaulet

по отливке серебряной части (выполнили литейщики Братья Тибо) и обточке основания из горного хрусталя (мастерская Беркин-Варангоз). Центром этого произведения является вздымающаяся волна, составленная из двенадцати кусков горного хрусталя с включениями золотистых кристаллов рутила. На вершине — серебряная ладья, в которой в царственной позе изображена Россия, за ней у руля — фигура Франции, увенчанная фригийским колпаком. Противоположные стороны основания исполнены в виде аллегорических групп: слева Европа и Америка, справа Азия и Африка. В 1900 г. сюрту был экспонирован на Всемирной выставке¹⁰.

Эта же выставка была отмечена еще одним великолепным «сувениром» русско-французского союза. Роскошная мозаичная карта Франции с драгоценными платиновыми реками и самоцветной нагрузкой, созданная мастерами императорской Екатеринбургской гранильной фабрики и ювелирами Екатеринбурга, поднесенная в подарок Республике, по праву считалась одним из самых эффектных экспонатов русского отдела¹¹.

Не обошлось без каменного подарка и проведение московской «Французской выставки» 1891 г.¹² Это яркое событие в истории коммерческих контактов двух стран сопровождалось вручением императрице Марии Федоровне эффектного подарка в виде эмалевого яйца с сюрпризом, а в качестве ответного дара парижскому ювелиру было отправлено произведение уральских камнерезов — письменный прибор с подсвечниками из яшмы¹³.

Обе выставки — по представленным коллекциям, составу экспонентов — известны достаточно хорошо. Иначе обстоит дело с еще двумя франко-русскими смотрами. Об одном из них — Русской коневодческой и этнографической выставке на Марсовом поле в Париже, состоявшейся летом 1895 г., сегодня практически ничего неизвестно. Тем не менее, почетный диплом за декоративные работы и устройство кустарного отдела на ней получил А. К. Денисов-Уральский¹⁴.

Столь же скуден материал о русском участии в Колониальной выставке в Лионе летом 1894 г. Главный акцент прессы был направлен на трагическое событие — убийство французского президента Сади Карно во время посещения Лиона. Официальное издание выставки — *Bulletin Officiel de l'Exposition de Lyon*, уделившее немалое внимание «русским горкам» и русскому трактиру, сообщало, что в выставке приняли участие всего 14 русских экспонентов¹⁵.

Между тем, как мы знаем из газеты Lyon — exposition, именно здесь в павильоне города Лиона демонстрировался малахитовый подарок Московской думы.

Указание на источник подарка обусловило обращение к опубликованным документам Московской городской думы и позволило прояснить как обстоятельства дарения, так и некоторые детали предмета.

История дара началась незадолго до 14 декабря 1893 г., когда состоялось 27 заседание Московской думы. Согласно журналам, оно открылось сообщением городского головы о том, что «Лионским Комитетом по устройству франко-русских празднеств прислан в дар г. Москве от г. Лиона шелковый флаг русских национальных цветов в память пребывания русских моряков во Франции»¹⁶. Подарок Лиона сопровождался письмом комитета следующего содержания: «Лион, второй город Франции, шлет дар на память Москве, второй столице России. Дар этот — шелковое знамя с национальными цветами вашей страны, которые также и национальные цвета Франции. Да развеивается в радостные дни это знамя, движимое дуновением ветра, приходящего из Франции, и пусть шум его волнующихся складок будет верным отголоском биения наших сердец и продолжением кликов. Которыми мы приветствовали офицеров русского флота. Да здравствует Москва, святой патриотической город, сестра Лиона, сестра Франции! Да здравствует Россия!»¹⁷.

После того как письмо было зачитано, городской глава выступил с предложением «препроводить в дар г. Лиону малахитовую вазу с серебряным изображением Московского герба и с соответствующей надписью»¹⁸. Обратим также внимание на то, что выбор подарка был предложен городским головой. Эту должность тогда занимал К. В. Рукавишников (1848–1915), связанный родственными узами с такими яркими деятелями русской культуры, как С. И. Мамонтов и П. М. Третьяков.

О прибытии малахитовой вазы в Лион городской голова сообщил Думе на заседании 24 мая 1894 г.¹⁹ В написанном полностью по-русски письме от 30 апреля (12 мая) мэра Лиона извещал: «Я получил превосходную малахитовую вазу, которую Вы изволили прислать в дар городу Лиону от имени Московской Городской Думы. Этот великолепный экземпляр русской скульптуры будет помещен в наилучшей зале нашего Городского Дома: предмет справедливого восхищения моих сограждан, нам постоянно будет напоминать

связь истинной и сердечной дружбы, которая теперь воцарилась навсегда между Францией и Россией»²⁰.

Выбор малахита в качестве материала для подарка Лиону представляет собой чрезвычайно интересное явление. С одной стороны, в этом выборе очевидно прослеживаются имперские традиции: эпоха императора Николая I превратила уральский камень в особый символ расположения русских монархов²¹. С другой стороны, к 1890-м гг. малахит вышел из моды: последний предмет из него, созданный на императорской фабрике, был направлен в Великобританию в 1889 г. главе банкирского дома Э. Ч. Бэрингу²². Насколько императорский двор участвовал на рубеже XIX — XX вв. в пополнении малахитами собраний османского султана и персидского шаха, сказать сегодня трудно: они вполне могли самостоятельно закупать изделия фирмы К. Верфеля на всемирных выставках или в его пестербургском магазине²³.

На основании документальных описаний предмет виделся весьма необычным: малахитовая ваза с серебряной скульптурой Георгия Победоносца не укладывалась в привычное представление о предметах из этого минерала. Полученные из Лиона фотографии и комментарии позволяют сегодня более отчетливо рассмотреть этот памятник русского декоративно-прикладного искусства.

С течением времени данное произведение из «наилучшего зала» было перемещено в небольшой проход и установлено на фоне окна. Однако предмет не только сохранился, но и стоит на родном пьедестале из резного дуба, украшенном золоченым вензелем из латинских букв M и L. В верхней части закреплена пластина из красного мрамора с золоченой гравированной надписью «Don de la ville de Moscou 1894»*.

Основной объем произведения представляет собой традиционную овоидной формы вазу с конической ножкой на квадратном плинте и невысоким горлом. Нужно отметить характер малахитового набора, выполненного не хаотично, но с тщательным соблюдением рисунка камня. Благодаря мастерству мозаичистов в верхней части камень образует узор в виде крупных фестонов, посередине тулово охватывает широкая лента с горизонтальными полосами, переходящая к ножке в более сложный узор. Такой характер мозаики вызывает в памяти произведения, представленные К. Верфелем

* «Дар города Москвы 1894».

на Всемирной выставке в Филадельфии в 1876 г. и ныне хранящиеся в Национальном музее Ирана²⁴.

Однако от привычных работ русских камнерезов эту вазу отличает обилие металлического декора: перепопоясывающая тулово широкая рельефная лента с медальонами и поднимающимися ручками; закрывающая горловину своего рода крышка, увенчанная полусферой и служащая пьедесталом для скульптурной группы.

Скульптура святого Георгия, поражающего дракона, трактована в строгом соответствии с утвержденным в 1883 г. вариантом московского герба: дракон с короткой шеей лежит на спине, распластав крылья. Однако нынешняя поза всадника говорит о том, что крышку поворачивали, изменив правильное геральдическое расположение фигур.

В центре тулова вазы помещен картуш с надписью «MOSCOU a la VILLE DE LYON» под геральдической короной в виде крепостной стены с семью зубцами, чья форма восходит, вероятно, к гербу города, существовавшему при первой империи. По сторонам короны над картушем — лавровая и дубовая ветви, а также задрапированные ленты. По бокам от опоясывающего рельефа идут вверх ручки в виде достаточно массивных волют, в верхних частях которых закреплены венки с отходящими от них в сторону тулова лентами. Под ручками в одинаковом обрамлении из лавровых ветвей и завязанных бантами лент помещены два медальона. На них изображены пожимающие друг друга руки и выгравированы надписи «MOSCOU 24 Juillet 1891»** и «LYON 25 Octobre 1893»***. Эти даты соответствуют дням посещения «вторых столиц» моряками во время французского визита в Кронштадт и захода русской эскадры в Тулон.

Эти события были отмечены насыщенной программой. Так, в 1891 г. в Москве моряки во главе с адмиралом Жервэ посетили французскую выставку, где были тепло встречены представителями московского общества. В свою очередь, русские моряки прибыли в Лион на обратном пути в Тулон из Парижа. Их приезду была посвящена целая программа, включавшая в себя как исполнение гимнов, так и гала-концерт и венецианский праздник на Соне.

Таким образом, спорные художественные достоинства произведения, являющегося несомненным отражением вкусов своего времени,

** «Москва 21 июля 1891».

*** «Лион 25 октября 1893».



2. Гравировка на плинте Вазы с фигурой Георгия Победоносца
Московское отделение фирмы К. Фаберже. Около 1894 г. Малахит, серебро. Ратуша г. Лиона
© 2021 City of Lyon — Muriel Chaulet

с присущим ему стремлением к нарративности и перегруженности деталями, легко объяснить конкретным запросом заказчика.

Вопрос об авторстве этого необычного предмета оказался скрыт в серебряном канте плинта вазы с тыльной стороны: здесь вычеканена надпись «С. FABERGÉ MOSCOU». История предмета, его нынешнее состояние и несомненное более чем вековое пребывание в забвении служат, на наш взгляд, весомыми аргументами в пользу очевидной атрибуции произведения московскому отделению знаменитой фирмы.

Даже беглое сравнение декоративных элементов с известными предметами и архивными изображениями свидетельствует о том, что стилистические приемы близки к популярному в творчестве фирмы неоклассицизму конца XIX в.

Достаточно редкое для фирмы Фаберже обращение к малахиту в крупных работах имеет лишь один широко известный аналог — исполненные в Санкт-Петербурге в 1901 г. часы Н.Н. Одоевско-го-Маслова из собрания Государственного исторического музея²⁵.

Безусловно, в будущем потребуется личное знакомство с этим памятником русско-французской дружбы, однако уже сегодня можно уверенно говорить о том, что малахитовая ваза из мэрии Лиона является одним из забытых произведений фирмы К. Фаберже, повествующих о характере работ ее московского отделения в начале 1890-х гг.

- ¹ Будрина Л. А. Атрибуция произведений русских камнерезных фабрик: предмет, эскиз и проблема авторства в контексте кросс-культурного обмена // Известия Уральского федерального университета. Серия 2. Гуманитарные науки. 2017. Т. 19. № 4 (169). Екатеринбург, 2017. С. 231–240.
- ² Будрина Л. А. Малахитовая дипломатия / Л. А. Будрина. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2020.
- ³ Gallica [Электронный ресурс]. URL: <https://gallica.bnf.fr> (дата обращения 13.05.2021).
- ⁴ Lyon et Moscou // Lyon — Exposition. Moniteur hebdomadaire des exposants. N 43, 14 janvier 1894. P. 5.
- ⁵ Lyon et Moscou // Lyon — Exposition. Moniteur hebdomadaire des exposants. N 60, 13 mai 1894. P. 4.
- ⁶ Будрина Л. А. Малахитовая дипломатия... Указ. соч. С. 35.
- ⁷ Хмельницкая Е., Цейслер В. «Керамическая хроника» франко-русского альянса. СПб., 2010.
- ⁸ Zeisler W. Les cadeaux russe, ou le langage diplomatique de l'objet d'art // Cadeaux des Tsars. La diplomatie navale dans l'Alliance franco-russe, 1891–1914. Neptunia. Numéro hors-série. 2010. P. 16–35.
- ⁹ Будрина Л. А. Малахитовая дипломатия... Указ. соч. С. 33–34.
- ¹⁰ Musée d'Orsay. Catalogue sommaire illustré des Arts Décoratifs. Paris, 1988. P. 30.
- ¹¹ Budrina Ludmila. Un précieux cadeau de la Russie. La carte de France de la collection du château de Compiègne // La revue des musées de France. 2018, № 1. Paris, 2018. P. 62–71.
- ¹² Zeisler W. Moscou, un «far fast» pour les industries d'art françaises // Moscou. Splendeurs des Romanov. Monaco / Grimaldi Forum, 2009. P. 176–178.
- ¹³ Будрина Л. А. Малахитовая дипломатия... Указ. соч. С. 29–30.
- ¹⁴ Денисов-Уральский А. К. Руководство к обзору картин Урала и его богатств. 4-е доп. изд. М., 1904 (последняя страница обложки).
- ¹⁵ Les exposants russes // Dulletin officiel de l'exposition de Lyon, Universelle, International et Coloniale en 1894. Samedi 23 juin. P. 6.
- ¹⁶ Журналы Московской городской думы за 1893 год. М., 1894. С. 101–102.
- ¹⁷ Стенографические отчеты о заседаниях Московской городской думы за ноябрь — декабрь 1893. М., 1894. С. 501.
- ¹⁸ Там же. На транспортировку вазы было запрошено (и одобрено Финансовой комиссией Думы) ассигнование в 1200 рублей. Разницу в десять раз между суммами, обозначенными в документах Думы и во французской газете (приведено выше) нельзя объяснить иначе как ошибкой, возникшей при передаче информации.
- ¹⁹ Журналы Московской городской думы за 1894 год. М., 1895. С. 53.
- ²⁰ Стенографические отчеты о заседаниях Московской городской думы за май и июнь 1894. М., 1895. С. 315.
- ²¹ Будрина Л. А. Малахитовая дипломатия... Указ. соч.
- ²² Мавродина Н. М. Произведения русского камнерезного искусства за пределами России: справочник. СПб., 2019. С. 94.
- ²³ Будрина Л. А. Коллекция фирмы «Гессерих и Верфель» на выставке в Филадельфии (1876) и ее последующая судьба // Известия Уральского федерального университета. Серия 2. Гуманитарные науки. 2020. Т. 22. № 2 (198). С. 273–287; Будрина Л. А. Резной камень Русского отдела Колумбовой выставки 1893 г.: реконструкция отделиции // Уральский исторический вестник. 2021. № 2 (71). С. 17–24.
- ²⁴ Будрина Л. А. Коллекция фирмы «Гессерих и Верфель» на выставке в Филадельфии (1876) и ее последующая судьба // Известия Уральского федерального университета. Серия 2. Гуманитарные науки. 2020. Т. 22. № 2 (198). С. 281.
- ²⁵ Карл Фаберже и эпоха русского ренессанса. М., 2019. С. 64–67.

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИКОНОПИСИ XVIII–XIX ВВ. НА АЛТАЕ С ДАТИРОВАННЫМИ ПОДПИСЯМИ

Датированные надписи ставят произведение в определенные хронологические рамки. Это позволяет выявить последовательность стилеобразования в разных регионах, а также взаимовлияние художественных традиций и специфику передвижения памятников иконописи. На Алтае сохранилось небольшое количество датированных произведений церковной живописи, написанных до XX в., но каждое из них заслуживает определенного внимания. Большой научный интерес представляют наиболее информативные тексты. В них могут быть отражены не только время, место и причина создания памятника, но и его бытование¹.

Все выявленные произведения можно условно разделить по происхождению на привозные и местные. Кроме того, исследователи рассматривают и отдельно надписи, группируя памятники по принципу текстового содержания². В представленной статье соблюдена хронологическая последовательность. Основными источниками для данного исследования стали произведения иконописи, имеющие датированные подписи XVIII–XIX вв. из храмовых и частных собраний Алтайского края и Республики Алтай.

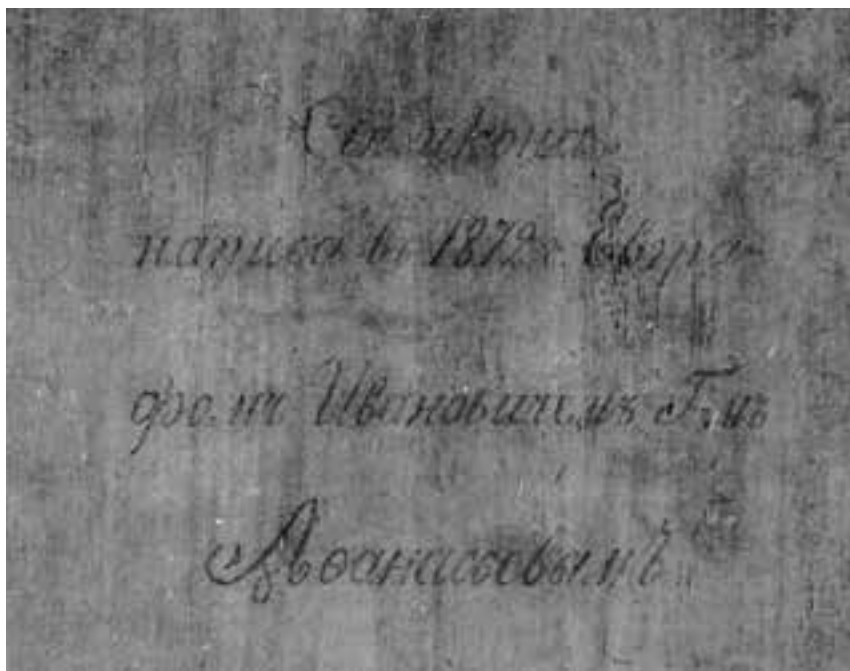
Самым ранним памятником среди икон, имеющих точную датировку, является образ Богородицы Иверской, который написан в 1787 г. Темная надпись с датой расположена внизу на охристом поле. Икона передана в храм одного из сел Алтая из Москвы в прошлом веке. Образ небольшого размера выполнен в технике яичной темперы. Золотопробельным письмом украшены мафорий, туника и чепец Богородицы. Тонкий ассист расположен по форме на хитоне младенца. Крупные черты ликов, а также большие руки тяготеют к архаичным формам. Тонкая моделировка личного и разделка складок одежд свидетельствуют о высоком мастерстве автора. Возможно, перед иконописцем был образец более раннего периода.

Вместе с датой на иконах встречаются тексты с другим содержанием. Так, выявленные датированные памятники условно можно поделить на группы: заказные, переданные в благословение, дарственные и т. д. Формулировки таких надписей различны. Их изучение



1. Икона «Усекновение главы святого Иоанна Предтечи»
Дерево, масло. 1846. Никольский храм г. Славгород

требует отдельной работы филологов и лингвистов³. Наиболее ранней иконой, переданной на «молитвенную память», является образ «Усекновение главы Иоанна Крестителя». Он написан маслом на основе из плотной древесины, средних размеров (50,0×44,0 см). Надпись на обороте иконы гласит: «Молитвами святого угодника Божия Иоанна Крестителя Да благословит тебя Господь и аз грешная раба Божия Мария Благословляю сына моего Михаила 1846 года 18го апреля». Указанная дата позволяет ограничить время создания произведения до 1846 г. Сложно говорить о стилистических особенностях памятника, так как они, вероятно, находятся под записями. Манера письма, живописное решение личного и характер проработки формы складок ткани свидетельствуют о более позднем происхождении живописи. В соответствии с историческим текстом на обороте смеем предположить, что в образе сохранился первоначальный иконографический извод. Усекновенная глава Иоанна Предтечи изображена на блюде с белой тканью. Воспроизведение в записи более



2. Оборот иконы «Святитель Иннокентий Иркутский»
Дерево, масло. 1872. Барнаул. Частное собрание

ранних стилистических мотивов просматривается в решении формы нимба, который изображен в виде лучей, а не традиционным контуром. Такое решение встречается в иконах рубежа XVIII и XIX вв.⁴ Особенность композиции исследуемого произведения заключается в расположении кондака праздника в нижней части (обычно, в таком случае помещают тропарь). Довольно объемный текст обрамлен краями светлой ткани, концы которой свисают с чаши (ил. 1). Введение в композицию текстов богослужебных песнопений на лицевой стороне иконы характерно для икон более раннего периода. Соответственно, в образе, в основном, сохранены иконографические и композиционные характеристики первоначальной живописи.

Наряду с датой важным ориентиром является наличие в историческом тексте имени автора. Авторская подпись есть на обороте иконы святителя Иннокентия Иркутского, где черной краской по зеленому фону значится: «Сия икона написана в 1872 г. Евграфом Ивановичем Г-м Афанасьевым» (ил. 2). Образ небольшого размера

(32,0 × 26,0 см) выполнен в технике масляной живописи. Он был найден в начале XXI в. на чердаке старого дома в г. Барнауле, но говорить о местном происхождении памятника нет достаточных оснований (ил. 3). Почитание святителя Иннокентия было широко распространено не только в Сибири, но и за ее пределами⁵. К середине XIX в. сложилось несколько вариантов иконографии святого. На барнаульской иконе святитель облачен в черный клобук и синюю мантию. Десница приподнята в благословляющем жесте. В левой руке — святительский посох. Круглый коврик-орлец, на котором стоит архиерей, и широкая епитрахиль, расположенная поверх рясы, определяет богослужебную наполненность образа. Фигура святого расположена свободно; художник оставляет вокруг нее значительное пространство. Это подчеркивает свободу движения рук и фигуры святителя. О высоком художественном уровне исполнения памятника можно судить по проработанному, анатомически выверенному рисунку, сложному теплomu колориту и объемной моделировке освещенных форм. Художник использует академический живописный прием: сочетание холодного света и теплой тени. Наиболее тщательно проработано личное. Взгляд в миниатюрном лике наполнен глубиной и спокойствием. Живописность образу придает контрастная игра света и тени по фону иконы. Мягкий теплый свет льется на лик святого и исчезает за его спиной. Аналогичное решение можно увидеть в творчестве таких художников первой половины XIX в., как К. П. Брюллов и О. А. Кипренский⁶. Соответственно, автор иконы Святителя Иннокентия ориентировался на произведения ведущих художников предыдущих десятилетий.

В 1880 г. написан образ Иисуса Христа из храма Иоановского монастыря Алтайского края (46,0 × 36,0 см). Произведение выполнено на деревянной основе масляными красками. Поясное изображение Спасителя представляет иконографический извод Христа Пантократора. Господь Вседержитель облачен в красный хитон с узорной каймой и голубой гематий с золотой окантовкой. Хитон подпоясан голубым поясом. Правая рука сложена в жесте именованности, левая поддерживает символы власти. Изображение обрамлено темно-коричневыми полями (ил. 4). Не исключено, что автор ориентировался на более ранний извод. Об этом свидетельствуют держава и скипетр в левой руке Спасителя. Изображение атрибутов власти получает широкое распространение в XVIII — первой половине XIX в. Наличие этих предметов на образах Христа Вседержителя

сохраняется в народных иконах (подкладницах) в более поздний период. К концу XIX в. Спаситель часто изображается с раскрытым Евангелием.

Внимание исследователей привлекло и расположение волос по обе стороны на уровне плеч. В иконографических изводах XVII в. и ранее пряди волос показаны только с одной стороны⁷. На протяжении веков эта особенность могла закрепиться как иконографическая характеристика изображения Господа Вседержителя. Изменение ее прослеживается вместе с утратой иконописного языка и отступлением от иконографических канонов. Нимб выделен светло-желтым свечением в виде лучей, что характерно для первой половины — середины XIX в. Надписи заключены в медальоны в виде звезд. Фон и одежды решены локальными цветами. Характер складок прост, но точно выверен. Изгибы ткани ложатся по форме, не нарушая общего объема. Живописное начало слабо выявлено. Автор передает объем складок через тональное решение основного цвета. Тени нанесены с помощью лессировок. Простая моделировка личного отличается мягкими свето-теневыми переходами. Сеем предположить, что при выполнении данного образа иконописец ориентировался на образец более раннего времени и высокого художественного уровня исполнения.

Исторический текст на обороте иконы может фиксировать точную дату (месяц и число) создания произведения. Полные даты часто встречаются в дарственных, вкладных или заказных произведениях. К таким иконам относится образ Спасителя из храма с. Косих. На ее обороте масляной краской нанесен текст: «Сей образ написан по заказу священника о. Артемия Трифонова жилинской церкви освящ. в г. Барнауле 1884 г. Сентября 8 числа». Церковь в честь Святой праведной Анны в с. Жилино была освящена в 1882 г. К данному приходу были приписаны д. Баюнова и Баюновские ключи⁸. Иконография представленного образа является одним из основных шести типов изображения Спасителя, в котором Христос изображается в полный рост, восседающим на престоле. В его левой руке — раскрытая книга, десница приподнята в благословляющем жесте. Такой иконографический извод складывается в Византии⁹. В храмовом образе подчеркивается монументальность. Престол и фигура Христа занимает собой почти все пространство. Такое композиционное решение подчеркивает масштабность и значимость образа. Простые локальные формы лишены изысканных узоров. При этом



3. Икона «Святитель Иннокентий Иркутский»
Дерево, масло. 1872. Барнаул. Частное собрание

точно и грамотно реализованы основные законы живописи и композиции. В изводе подчеркивается сущность Христа, как Царя Небесного и как Судии. Текст на Евангелии говорит о любви к ближним (Иоанн: 13, 31). Обычно евангельский текст соответствовал богословской идее, превалирующей на данный момент.

Топографические и временные рамки, указанные в подписи на обороте иконы, позволяют судить о стилистических особенностях и уровне исполнения произведения в определенной местности в рассматриваемый период. Привязка к местности позволяет говорить о стилистических особенностях иконописания в Барнауле в конце XIX в. В Алтайском крае в конце XIX — начале XX в.



4. Икона «Господь Вседержитель»
Дерево, масло. 1880. Иоанновский женский монастырь

работает несколько иконописных мастерских. В Бийске — иконо-стасная мастерская А. Борзенкова (с 1885 по 1919 г.)¹⁰, в Барнауле — мастерская А. Пяткова¹¹. К сожалению, подписных икон этих мастерских не выявлено. Соответственно, тексты с авторскими именами и топонимическими названиями имеют особое значение как эталонные произведения иконописи при атрибуции.

В результате работы по анализу датированных произведений иконописи, находящихся в храмовых и частных собраниях Алтайского края и Республики Алтай, введены в научный оборот иконы с историческими текстами XVIII–XIX вв. В соответствии с содержащейся в них информацией среди образов встречаются «на молитвенную память» авторские и заказные иконы.

Выявленные произведения различны по технике, стилю и уровню исполнения. Благодаря наличию датированных надписей данные памятники являются определенным ориентиром во временном пространстве истории искусства.

¹ Бусева-Давыдова И. «Сим образом благословлен ковровский купеческий сын...»: О чем рассказывают надписи на иконах? // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2006. № 11 (42). С. 30–40.

² Замятина Н. А. Текстологический анализ русских иконных надписей: автореф. дис. канд. филол. наук. М., 2002.

³ Косцова А. С. Русские иконы XVI — начала XX века с надписями, подписями и датами // Каталог выставки. Л., 1990.

⁴ О Тебе радуется. Русские иконы Богоматери XVI — начала XX веков // Каталог выставки из фондов Музея имени Андрея Рублева. М., 1995.

⁵ Каталог изображений свт. Иннокентия Иркутского: Иконы, портреты, графика, произведения декоративно-прикладного искусства / Сост.: Т. А. Крючкова; Архитектурно-этнографический музей «Тальцы». Иркутск, 2020.

⁶ Живопись первой половины XIX века / Государственная Третьяковская галерея. М., 2016.

⁷ Кондаков Н. П. Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. Лицевой иконописный подлинник. Т. I. СПб., 1905. Репринт. М., 2001. С. 52.

⁸ Документы по истории церквей и вероисповеданий в Алтайском крае. Барнаул, 1997. С. 377.

⁹ Государственная Третьяковская галерея: каталог. Древнерусское искусство X — начала XV века. Т. I. Каталог собрания / под общ. ред. Я. В. Брука и Л. И. Иовлевой. М., 1995.

¹⁰ Степанская Т. М. Архитектура Алтая XIII–XIX вв. Барнаул, 2006. С. 108.

¹¹ Барнаул: летопись города / В. Ф. Гришаев, А. Р. Ивонин, В. П. Кладова и др. Ч. 1. 1701–1919. Барнаул, 1994. С. 145.

«ПОРТРЕТЫ ФИЛОСОФОВ» ДЖ. Б. ТЬЕПОЛО И ЕГО СЫНОВЕЙ В РОССИЙСКИХ МУЗЕЯХ

Крупнейший венецианский художник XVIII в. Дж. Б. Тьеполо (Венеция, 1696–1770, Мадрид) в письме к своему покровителю и консультанту Ф. Альгаротти (Венеция, 1712–1764, Пиза), который прославлял его как «страстного мастера эскиза», «вновь воскресшего Веронезе», «держателя пальмы первенства во фреске» и «лучшего художника Венеции»¹, 12 декабря 1761 г. писал: «Я узнал, что в Римини приобретены две головы моей работы, которые в Вашем вкусе. И эту покупку, которой я обязан Вашему покровительству, я добавлю ко всем благодеяниям, которые делают меня искренним и преданным Вашей благороднейшей милости покорнейшим слугою»². О каких именно «двух головах моей работы» шла речь, до сих пор не ясно, поскольку этот вопрос не привлекал достаточного внимания исследователей. А между тем так называемые головы — поплечные или погрудные изображения характерных персонажей, как правило бородатых старцев в «славянских» или восточных варварских головных уборах и костюмах с богатыми воротниками и украшениями — один из самых популярных жанров в живописи, начиная от Рембрандта и Кастильоне и заканчивая венецианцами от Пальмы Младшего, Веронезе и Тициана, а затем и самого Тьеполо и его сыновей, которые как отец оставили значительное количество портретов-голов по оригиналам и инвencionям отца. Систематизацией живописных портретов «философов» и гравюр по ним занимался Дж. Нокс, опубликовавший серию гравюр «Головы» Д. Тьеполо (1970), а также посвятивший этой теме отдельную статью (1975). Вероятным заказчиком «философской серии» из более чем 20 портретов Тьеполо Старшего, возникшей около 1757 г. (поскольку в 1758 г. Доменико Тьеполо выпускает первую серию гравированных «голов» по живописным оригиналам отца) исследователь называет «очень образованного и высокопоставленного эрудита», возможно самого Ф. Альгаротти или даже его высокородного патрона — короля Пруссии Фридриха Великого. Портреты были классифицированы как написанные самим Джамбаттистой и его сыновьями Доменико и Лоренцо и соотнесены с гравированными изображениями,

насчитывающими около 40 листов. О серии гравюр, а именно о 16 выполненных из предполагаемых 40 гравюр по оригиналам отца, Доменико извещал венецианского художника и гравера А. М. Дзанетти. Последний в свою очередь сообщал об этом французскому коллекционеру Мариэтту в Париж в 1758 г.³ Примечательно, что в каталоге собрания самого Альгаротти действительно упоминаются две головы работы Джамбаттисты Тьеполо: среди картин — «голова старика в манере Паоло Веронезе» и «голова юноши», а среди его рисунков — 13 голов акварелью и одна — черным и белым мелом; и еще среди рисунков Доменико Тьеполо — три головы акварелью⁴.

Вопрос разграничения авторства художников семьи Тьеполо — один из самых сложных, поскольку, работая в одной мастерской, сыновья были в тени своего прославленного отца, копируя его произведения и в живописи, и в графике.

Цель настоящей статьи — определить назначение «голов» «восточных мудрецов» и предложить исследовательскую версию связи между некоторыми из этих гравированных «голов» (с посвятельными надписями) с заказчиками и покровителями художника, которые до сих пор не были известны, на примерах подобных живописных портретов, хранящихся в российских музеях. Объект исследования — портреты «философов» работы самого Дж. Б. Тьеполо и его сыновей в российских музейных собраниях.

Замечательный художник и критик А. Н. Бенуа, кстати, венецианец по материнской линии, очень ценил Дж. Б. Тьеполо, называя его «Фебом» или «солнцем столетия». Он восхищался его «режиссерским дарованием и пониманием зрелищ» по отношению к многофигурным историческим картинам, таким как «Пир Клеопатры» в Императорском Эрмитаже (ныне в Национальной галерее Виктории в Мельбурне), или к картинам в собрании Юсуповых на темы из истории римского полководца Марка Антония и египетской царицы Клеопатры (ныне музей-усадьба Архангельское). Среди многочисленной свиты главных протагонистов встречаются бородатые старцы в длиннополых восточных одеяниях и головных уборах типа чалмы или тюрбана. В сцене «Встречи Антония и Клеопатры» в таком образе предстает плененный армянский царь Артавазд, богатую казну которого римлянин бросил к ногам египетской царицы после победоносного похода на Армению в 34 г. до н. э. В сцене «Пира» за столом с главными героями в образе мудрого старца

представлен Луций Планк, признавший Антония побежденным в споре с Клеопатрой. К слову, среди соучастников сцены, за спиной царицы также представлены два стоящих в восточных одеяниях седебородых героя. В образе слепого Гомера, ведомого мальчиком-поводырем в картине «Меценат представляет императору Августу свободные искусства» (1743–1744, Государственный Эрмитаж), мы тоже можем узнать тот же самый тип.

Итак, тип персонажа в восточном головном уборе и одеянии характерен для зрелого периода творчества художника середины 1740-х гг. Свое дальнейшее развитие этот тип получил в виде изображения отдельно представленного героя в очень востребованном эпохой жанре «фантазийных характерных голов». По мнению современника, венецианского художника и критика Дзанетти, подобные «причудливые головы» должны выражать характеры, страсти и движения души, а также служить определенным морализаторским поучением⁵.

Примечательно, что в самом знаменитом ансамбле росписей Тьеполо на ту же тему в палаццо Лабиа в Венеции (1746–1747) в сцене «Пира Клеопатры» художник поместил свой автопортрет в костюме с высоким воротником и в восточном тюрбане с крупным камнем, возможно рядом со своим постоянным сотрудником — квадратуристом Д. Менгоцци-Колонной среди соучастников пира великолепной царицы, держащей в руке жемчужину. Рискнем предположить, что герой с «Портрета неизвестного» венецианского мастера из Картинного зала Екатерининского дворца в ГМЗ «Царское Село» (инв. № ЕД-7-Х. Х., м. 52,0×63,0 см) (ил. 1) в красном камзоле (с аксельбандами) и в тюрбане с камнями и пером очень напоминает самого Джамбаттисту Тьеполо с характерным крупным носом с горбинкой. Художник часто включал себя в свои произведения, начиная с центральной фрески «Рахиль прячет идолов» в архиепископском дворце в Удине (1725–1726), где юный художник представил в образе главной героини свою супругу Чечилию Гварди, а в образе Иакова самого себя, а в станковой картине «Апеллес и Кампаспа» (1725–1730, Монреаль, Художественный музей) молодой Тьеполо изобразил себя в своей мастерской перед мольбертом с кистью в руке.

Царскоесельский портрет обнаруживает сходство с другими автопортретами мастера 1740-х гг., прежде всего в росписи свода зеркального зала в палаццо Клеричи в Милане, выполненного



1. Дж. Б. Тьеполо. Портрет неизвестного (Автопортрет в тюрбане?)
1730–1740-е (?). ГМЗ «Царское Село»

художником на тему «Восхождение Аполлона в колеснице над континентами», где он изобразил себя в группе аллегорической фигуры Европы. Именно этот ансамбль росписей принес художнику настоящую славу за пределами Венеции. Ему посвящается ода, его портретирует знаменитый портретист В. Гисланди. Местонахождение портрета не известно, но на гравированном П. Монако, а позже также И. Алессанри и П. Скатталья, по этому живописному оригиналу портрете художника, несмотря на то, что венецианец представлен в парадном камзоле и в пышном парике, по характерным чертам лица — глазам, носу и губам, мы можем узнать того же самого героя, что и на царкосельском портрете неизвестного (ил. 2). Еще один автопортрет был помещен художником на плафон зала виллы Контарини в Мире (ок. 1745) среди героев, с верхней

галереи наблюдающих за прибытием французского короля Генриха III на виллу патрициев Контарини на Бренте⁶. Неизвестный мужчина обнаруживает физиогномическое сходство и с самым ранним графическим автопортретом юного художника, который прежде считался «Сидящим обнаженным» из графического собрания Государственной галереи в Штутгарте (инв. № С 1439. 1715–1716)⁷ по некоторой «простоватости» и даже «неблагородству» физиономии, за что его критиковал Альгаротти.

В духе театрализации, пронизывающей всю жизнь Венеции и в целом эпохи, художник, вероятно, часто переодевался в различные костюмы, включая свои автопортреты в исторические картины. Весьма вероятно, что царскосельский портрет, который предположительно можно датировать 1730–1740-ми гг. — пример подобного костюмированного автопортрета, предназначался автором, облаченным в напоминающий красную венгерку камзол, для включения в какую-то из своих композиций. Вполне вероятно, что это могли быть знаменитые композиции на темы из истории Антония и Клеопатры 1745–1747 гг. или какие-то более ранние исторические произведения.

Открывает галерею портретов мудрецов в творчестве Дж. Б. Тьеполо образ ученого XVII в. А. Риккобоно, профессора Падуанского университета, оратора, переводчика Аристотеля. Портрет был заказан Академией деи Конкорди в Ровиго около 1743 г. Художник изобразил ученого в кабинете склонившимся за письменным столом над раскрытым фолиантом с рукописью в костюме современника Веронезе и Тициана. Этот портрет ученого XVII в., пожалуй, можно считать отправной точкой для развития темы фантазийных портретов мудрецов и их последующих вариаций.

В российских музеях насчитывается четыре подобных портрета Дж. Б. Тьеполо и художников его круга. Три из них хранятся в ГМЗ «Петергоф» и один — в Курской картинной галерее имени А. А. Дейнеки.

Происхождение и появление в России всех интересующих нас портретов окутано тайной и не совсем ясно. Предположительно, два портрета «философов» из музея-заповедника «Петергоф» происходят из коллекции великого князя Петра Федоровича и поступили до 1762 г., когда была создана шпалерная развеска Картинного зала во дворце Петра III в Ораниенбауме. Обращаясь к другим портретам — из собрания Курской картинной галереи и Большого



2. П. Монако, по оригиналу В. Гисланди, Инноченче Алессандри, Пьетро Скатталья (издатели). Портрет Дж. Б. Тьеполо. 1740-е. Офорт

Петергофского дворца, известно, что первый из них происходит из коллекции князей Барятинских, а другой — из собрания придворного егермейстера И. П. Балашова.

Возвращаясь к вопросу о заказчике серии портретов «философов», можно предположить, что одним из неизвестных ранее покровителей художника, как представляется, мог быть М. Фоскарини (1696–1763), историограф Венецианской республики, прокуратор Сан-Марко, библиофил и историк литературы, впоследствии дож Венеции. О коллекции Фоскарини известно очень мало, кроме того, что он был заказчиком П. Батони, исполнившего большое полотно «Триумф Венеции» по его программе, которая прославляла Венецию и расцвет ее науки и искусств во время правления дожа Л. Лоредана в начале XVI столетия.

Некоторый свет на их взаимоотношения проливает посвятельная надпись под гравированным портретом старца: «Марко Фоскарини, единственному из Дожей Венеции, покровителю литературы и искусств» по инвенции самого Джамбаттисты Тьеполо. Гравированный портрет-посвящение известен в двух вариантах: с головой бородатого старца с высоким воротником, вполоборота влево, и старца в тюрбане, опирающегося на книгу и обращенного вправо. Для этих двух типов гравированных портретов с посвящением венецианскому дожу Фоскарини нам удалось установить, как живописные оригиналы, так и (в одном случае) графический, выполненный мелом портрет. Один из них — для философа в тюрбане — определяется как работа Лоренцо Тьеполо в собрании венецианского музея Ка-Реццонико.

Что касается другого живописного портрета пожилого мужчины (в головном уборе как у Люция Планка) в тяжелом облачении с высоким воротником, с камеей на месте фибулы-застежки, держащего лупу в руке над раскрытой книгой и смотрящего вправо, — он находится в музее Института искусств Миннеаполиса, и определяется как «Голова философа» (61,75 × 50,48 см), и приписывается то Джамбаттисте, то Джандоменико Тьеполо, и происходит из собрания Уильяма Худа Данвуди. Виртуозное мастерство, с которым открытыми свободными мазками и переливающимися красками художник создает один из своих лучших портретов в этом жанре, не позволяют, на взгляд автора, сомневаться в авторстве Тьеполо Старшего. Точно повторяющим этот портрет является «Философ с книгой» из Картинного зала дворца Петра III в Ораниенбауме (ГМЗ «Петергоф», инв. ОДМП 375-ж. X., м. 77,5 × 62,5 см по надставкам) (ил. 3). Он считается работой неизвестного художника по оригиналу Джованни Доменико Тьеполо с вопросом. Несмотря на полное сходство с первоисточником, портрет, скорее всего, не является авторским повторением, а исполнен другим мастером. По манере исполнения, как будто сглаживающей свободный открытый мазок Джамбаттисты, весьма вероятно, что его автором мог быть младший сын мастера Лоренцо Тьеполо. Лоренцо прожил короткую жизнь (Венеция, 1736–1776, Мадрид), работая сначала в мастерской отца, а после его смерти в 1770 г. в мастерской А. Р. Менгса, представителя неоклассицизма, главного соперника Тьеполо при Мадридском дворе. Живописное и графическое наследие Л. Тьеполо ввиду весьма ограниченного количества атрибутируемых ему произведений

остается малоизученным. Известно только, что основной областью его творчества очень рано стал портрет.

Но именно по отношению к портрету «Философ с книгой», с большой долей вероятности, можно говорить об авторстве Л. Тьеполо, поскольку он позволяет проанализировать всю цепочку от живописного оригинала к его гравированному изображению. Этот живописный портрет, вероятно, мог послужить основой для гравированного портрета с посвящением венецианскому дожу М. Фоскарини, который назван «единственным среди дождей покровителем литературы и искусств» (ил. 4). Под изображением указано, что инвентором портрета является Дж. Б. Тьеполо, а гравировано оно в калькографии Венеции, без указания имени гравера; в более поздних оттисках — граверами и издателями указаны венецианские мастера И. Алессандри и П. Скатталья, современники старшего сына художника — Джандоменико. Также в карандашной манере (соответственно в зеркальном отражении) был гравирован другой портрет философа в тюрбане, имеющий ту же посвятельную надпись. По этой причине парным к ораниенбаумскому «Философу с книгой» представляется портрет пожилого мужчины в тюрбане с книгой работы Л. Тьеполо в музее венецианского искусства XVIII в. в Ка-Реццонико. Вероятно, гравюра с посвящением возникла вскоре после избрания М. Фоскарини на должность дожа в мае 1762 г. или после его скоропостижной кончины в марте 1763 г. Важно подчеркнуть, что графическое изображение героя в тюрбане хранится в библиотеке Моргана в Нью-Йорке. Рисунок, выполненный мелом, считается собственноручной работой Л. Тьеполо⁸. Это, на мой взгляд, подтверждает версию о том, что рисунок мелом был выполнен по живописному оригиналу старшего Тьеполо, а возможно, уже по скопированному самим Лоренцо живописному портрету, для последующего гравирования в офортной технике, подражающей рисунку карандашом, в карандашной манере.

В российских музеях только в Государственном Эрмитаже имеется одна работа Л. Тьеполо, авторство которого в последнее время вновь под вопросом. «Портрет музыканта (с волынкой)» (инв. № ГЭ-5386. Ок. 1762–1768. Х., м. 90,5 × 70,5 см) впервые (1992) был опубликован Т. Д. Фомичевой как работа Л. Тьеполо по аналогии с «Портретом Луиджи Боккерини» из Национальной галереи в Бухаресте, по устной атрибуции Д. В. Шелеста⁹. Автор статьи поддерживает эту атрибуцию. Тем более что портрет происходит



3. Неизвестный художник круга Дж. Б. Тьеполо (Лоренцо Тьеполо?). Философ с книгой
Около 1757 г. ГМЗ «Петергоф» (Ораниенбаум, дворец Петра III)

из коллекции Юсуповых, владельцев самого большого в России собрания живописных и графических произведений как Тьеполо Старшего, так и его сына Джованни Доменико, в связи с чем весьма вероятно наличие в ней работ младшего из семьи — Лоренцо.

Работой неизвестного художника по оригиналу Джованни Доменико Тьеполо считается также другой портрет — «Старик в берете» (инв. ОДМП 392-Ж. Х., м. 70,4×53,8 см), представленный в шпалерной развеске Картинного зала (ил. 5). Вполне вероятным первоисточником для этого портрета является «Портрет старика» (инв. Ж-421. Х., м. 61,2×49, 2 см) из Курской государственной



4. Неизвестный гравер (Лоренцо Тьеполо?), по инвенции Дж. Б. Тьеполо
Голова старика с посвящением дожу Марко Фоскарини. Около 1762 г. Офорт

картинной галереи имени А. А. Дейнеки (ил. 6). Свободное движение кисти и характерные для Тьеполо Старшего нервные «летающие» мазки на рукаве ученого в берете, углубленного в изучение фоллианта, несколькими движениями набросанная рука героя на книге, уверенная лепка формы и композиции, а также вероятное использование болюсного грунта и подмалевка оливковым тоном убеждают в авторстве Джамбаттисты Тьеполо. Происхождение из коллекции князей Барятинских также свидетельствует о высоком качестве и оригинальности портрета. Именно поэтому «Старик в берете» во дворце Петра III в Ораниенбауме представляется вариацией



5. Неизвестный художник круга Дж. Б. Тьеполо (Джованни Доменико Тьеполо?)
Старик в берете. Около 1757 г. ГМЗ «Петергоф» (Ораниенбаум, дворец Петра III)

с этого портрета и работой самого Джандоменико Тьеполо по оригиналу отца. Близкой аналогией к нему является «Голова купца» из музея палаццо Кьерикати в Виченце.

Наконец, «Портрет левантийца» (инв. № ПДМП 971-Ж. Х., м. 65,5 × 49,2 см.) (ил. 7) из Большого Петергофского дворца правильнее определять как работу Джамбаттисты Тьеполо, а не Джандоменико¹⁰. Не исключено, что портрет относится к началу 1750-х гг., когда Джамбаттиста начал создавать некую серию портретов для одного из своих заказчиков-эрудитов, которым мог быть как сам Ф. Альгаротти, так и его покровитель Фридрих Прусский или, возможно,



6. Дж. Б. Тьеполо. Голова старика. 1750-е
Курск, Государственная картинная галерея имени А. А. Дейнеки

М. Фоскарини, историограф Венеции, ученый и дипломат, историк литературы, а в будущем венецианский дож. Ближайшей аналогией к нему представляется «Портрет восточного старца» из музея Мартина фон Вагнера в Вюрцбурге (ок. 1751–1753 гг.)

Источником поступления двух портретов могла стать покупка в 1757 г. «двух седобородых стариков — один в венгерской шапке, другой в чалме пестром». Великий князь Петр Федорович был настоящим знатоком и владел внушительной художественной коллекцией (ок. 460 картин), сопоставимой с петергофской и царско-сельской. Он активно пополнял ее. Источниками были как покупки

у антикваров (придворных музыкантов Дальолио, даже у архитектора Ф. Растрелли), так и в императорских кладовых (например, из собрания Елизаветы Петровны)¹¹. Согласно архивным документам, с 5 мая по 10 июля 1757 г. в Ораниенбаум были оправлены 33 картины, среди которых в «Реестре» от 5 мая 1757 г. указаны: «2 картины равномерные на полотне в черных рамах с позолоченными подорожниками на них написаны старики грудные с седыми бородами / один в шапке венгерской, а другой в маленьком чалме пестром»¹². Весьма вероятно, речь идет о «Философе с книгой», поскольку он действительно седобород и его головной убор похож на венгерский колпак. Таким образом, датировку создания этих портретов можно сузить до 1757 г.

Для шпалерной развески Картинного зала во дворце Петра III в 1762 г. важно участие Л. К. Пфандцельта, которым, вероятно по итальянским оригиналам, было создано несколько подобных жанровых портретов, в частности так называемого Чертежника, очиняющего перо, или Ученого с циркулем. Мужчина в тюрбане с трубкой, предположительно, не является работой немецкого мастера. Известно, что в описи Я. Штелина «Картины в зале дворца в крепости», которая не была закончена, в схеме развески указаны не все картины на южной стене, а на западной отсутствуют названия картин, на северной стене упоминаются два парных портрета работы Л. Пфандцельта: «Философ, читающий книгу, песочные часы на стене. Писано с натуры Л. К. Пфандцельтом. 4» и «парная к 4. Старый философ или летописец, очинивающий перо. Л. К. Пфандцельта»¹³. Первый из названных портретов — скорее всего, «Философ с книгой», хотя трудно объяснить наличие песочных часов на стене. Последний, действительно, является работой самого Пфандцельта, как считают специалисты, но не самостоятельной, а по чужим оригиналам¹⁴. Штелин отмечал способность Пфандцельта «имитировать все манеры, какие пожелает», что обеспечивало достаточно высокое качество его копий. Как известно, он принимал самое активное участие в формировании и развеске произведений в Картинном зале во дворце Петра III.

Продолжая разговор о портрете из Большого Петергофского дворца, отметим, что так называемому «Портрету левантийца» (ГМЗ «Петергоф». Инв. № ПДМП-971-ж. 65,5 × 49,5 см), поступившему в 1980-е гг. в собрание музея, Г. Н. Голдовский посвятил статью «Подлинник Тьеполо, или подделка?»¹⁵. Исследователь установил,



7. Дж. Б. Тьеполо. Старик в чалме
1750-е. ГМЗ «Петергоф», Большой Петергофский дворец

что портрет происходит из собрания придворного обер-егермейстера, действительного статского советника И. П. Балашова, который в 1915 г. завещал его Императорскому Эрмитажу, однако портрет в Эрмитаж так и не попал — поскольку был украден в 1920 г. и надолго исчез из поля зрения исследователей. На выставке журнала «Старые годы» в 1908 г. он стал предметом жаркой дискуссии между двумя большими любителями и знатоками творчества Дж. Б. Тьеполо. Относительно подлинности портрета восточного старца с бородой и застежкой с камеей на груди из коллекции И. П. Балашова

во мнениях разошлись Э. К. Липгарт и А. Н. Бенуа. Бенуа оспаривал авторство Джамбаттисты Тьеполо, полагая, что данный портрет — «пастиччо» (*итал.* «паштет», «ассорти»); используя термин музыкального оперного театра XVIII в., обозначавший компиляцию или созданное несколькими мастерами произведение, он думал, что портрет был создан подражателями Тьеполо на основе этюда или офорта одного из художников семейства¹⁶. Липгарт не сомневался в авторстве самого Джамбаттисты, удостоверяющей «подписью» которого считал живопись одной пряжки¹⁷. Технико-технологическое исследование подтвердило его версию. Использование характерных красочных пигментов и грунта, характерные длинные мазки, ясность первоначального замысла и воплощения удостоверяют оригинальность авторского исполнения.

Поскольку происхождение портретов «философов» в российских музеях до конца не ясно, можно предположить, что появление некоторых из них в России связано с именем венецианского антиквара Н. Леонелли, который умер в Санкт-Петербурге в 1816 г., а в 1817 г. состоялся большой аукцион его коллекции¹⁸. В каталоге Леонелли названы один портрет работы Тьеполо Старшего (№ 195) — голова старца «превосходнейшей работы», и два портрета («головы») неизвестных мастеров (№ 1, № 181). Возможно, они тоже могли быть выполнены Тьеполо.

В завершение, подводя предварительные итоги, отметим, что в российских музейных собраниях имеются две собственно-ручные работы Тьеполо Старшего исследуемого типа — двух старцев или философов, а также, предположительно, «Автопортрет» Дж. Б. Тьеполо, и два портрета, исполненных сыновьями художника. Безусловно, все они заслуживают дальнейшего исследования.

¹ Подробнее см.: *Васильева Е. В.* «О пользе советника и друга»: Ф. Альгаротти и Дж. Б. Тьеполо // От классической античности до модерна. Сборник статей Сектора классического искусства Запада. Посвящается памяти М. Я. Либмана. М., 2018. С. 295–324.

² Мастера искусства об искусстве. Т. III. XVII–XVIII века / Под ред. А. А. Губера, В. Н. Гращенкова. М., 1967. С. 76. Хранящееся в библиотеке музея Коррер письмо было ошибочно опубликовано как адресованное к Т. Фарсетти, ошибка была повторена и в русском переводе документов. В настоящее время известно, что адресатом письма был постоянный корреспондент и покровитель художника Ф. Альгаротти.

³ *Knox G.* «Philosopher Portraits» by Giambattista, Domenico and Lorenzo Tiepolo // *Burlington Magazine.* 1975, March, vol. 117 (№ 864). P. 147–155.

⁴ Catalogo dei quadri, dei disegni e dei libri, che trattano dell'arte del disegno della Galleria del fu Sig. Conte Algarotti in Venezia. Venezia, s. a. [1776]. P. XXIV, LIV.

⁵ См.: От Тьеполо до Каналетто и Гварди. Москва — Виченца. Из городского музея Палатцо Кьерикати в Виченце, из Коллекции Интеза Санпаоло — Галереи Италии, Палатцо Леони Монтанари в Виченце, из ГМИИ имени А. С. Пушкина в Москве. Каталог выставки / Под ред. В. Э. Марковой и Дж. К. Вилла. М., 2018. С. 122. Кат. 33.

⁶ См.: Tiepolo — Der beste Maler Venedigs. Ausstellungskatalog. Staatsgalerie Stuttgart 11.10.2019–2.02.2020. Dresden, 2019. S. 35. Abb. 14.

⁷ Ibid. S. 84/85. Kat. 1.

⁸ Систематизацией графического наследия Лоренцо Тьеполо занималась К. Тимм, хранитель графической коллекции в Государственной галерее Штутгарта. См.: *Thiem C. Lorenzo Tiepolo as a Draftsman // Master Drawings. Winter 1994. Vol. 32. Nr. 4. P. 315–350.*

⁹ *Фомичева Т. Д. Венецианская живопись XVI–XVIII веков. Государственный Эрмитаж. Каталог собрания. Л., 1992. С. 319. Кат. 244.*

¹⁰ В 2020 г. портрет был включен в каталог совместной, наряду с многими выставками, посвященными 250-летию со дня смерти Дж. Б. Тьеполо, выставки Государственного Эрмитажа, ГМИИ имени А. С. Пушкина и других российских музеев и их европейских партнеров — «Венеция на севере. Тьеполо» в музее Синебрюхова в Хельсинки.

¹¹ *Кочерова Е. И. Ораниенбаумская коллекция живописи Петра Федоровича // Ораниенбаумские чтения. Вып. 3: Забытый император. Материалы научной конференции 11 ноября 2002 г. СПб., 2002. С. 67–79.*

¹² РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ед. хр. 61549. Л. 62 об. Опубликовано: *Малинковский К. В. История коллекционирования живописи в Санкт-Петербурге в XVIII веке. СПб., 2012. С. 116.*

¹³ Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России. Т. II. С. 58. План развески, сделанный Я. Штелиным, воспроизведен: *Малиновский К. В. История коллекционирования живописи в Санкт-Петербурге в XVIII веке. СПб., 2012. Ил. 72.*

¹⁴ Так считает Л. А. Маркина (см.: *Маркина Л. А. Новые данные о творческом наследии немецкого художника Л. К. Пфандцельта // Музей 7. Художественные собрания СССР. М., 1987. С. 83).*

¹⁵ *Голдовский Г. Н. Подлинник Тьеполо или подделка? // Советский музей. № 88, 1986. С. 72–74.*

¹⁶ Старые годы. 1909, январь, С. 56.

¹⁷ *Лингарт Э. К. Итальянская живопись // Старые годы. 1908, ноябрь. С. 716.*

¹⁸ Catalogue de la Collection de tableaux de feu M. Leonelli. La Vente publique de cette précieuse collection aura lieu le 4 Mai 1817 et le jours suivans dans la Salle Philharmonique. On prévient M. M. les amateurs qu'il y aura un supplément à ce catalogue. Avec permission du Gouvernement. St. Pétersbourg, de L'Imprimerie de N. Gretsck, 1817.

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ ЖИВОПИСНОГО УБРАНСТВА РАТНОЙ ПАЛАТЫ

Здание Государевой Ратной палаты в Царском Селе было построено гражданским инженером С. Ю. Сидорчуком в 1913–1917 гг. для хранения коллекции по истории русских войн, подаренной императору Николаю II вдовой действительного статского советника Еленой Андреевной Третьяковой¹.

В 1912 г. Николай II поручил строительство музея начальнику Царскосельского дворцового управления князю М. С. Путятину², который предложил стилизовать здание под древнерусские постройки. Такой выбор объяснялся близостью нового здания к Феодоровскому Государеву собору, имевшему черты церковной архитектуры Пскова и Новгорода, и историческим фактом «исконной принадлежности сего места к Вотьской пятине Новгородской земли»³. В этой же стилистике предполагалось выполнить интерьеры музея.

Несмотря на возражения Е. А. Третьяковой, говорившей на заседаниях Строительного совета о «нежелательности картинной росписи в здании, предназначенном для старых коллекций»⁴ и считавшей, что это затянет и сильно удорожит строительство, было принято решение расписать своды всех основных помещений Ратной палаты. Для выполнения живописных работ Строительный совет пригласил художника Н. П. Пашкова⁵, совладельца московской иконописной и художественно-декоративной мастерской «Наследники П. П. Пашкова», хорошо зарекомендовавшей себя работами в Москве, Санкт-Петербурге и Царском Селе⁶.

Помимо самого Н. П. Пашкова, являвшегося, по всей видимости, и автором эскизов росписей⁷, в Ратной палате работали другие живописцы мастерской: С. Д. Париллов⁸, П. К. Силин⁹, Т. М. Шувалов¹⁰, И. К. Волков¹¹, И. М. Галаев¹², И. Н. Галаев¹³, Т. И. Карпов¹⁴, Н. А. Черкасов¹⁵. Сведения о них содержатся в «Книге для внесения паспортов Государевой Ратной палаты», куда записывали всех, кто работал на строительстве здания музея.

Согласно смете, составленной Н. П. Пашковым в январе 1915 г., своды в помещениях Ратной палаты предполагалось расписать «орнаментами и символическими и историческими изображениями

в русском стиле по представленным эскизам и рисункам»¹⁶. Роспись следовало выполнить прямо по штукатурке минеральными красками Keim¹⁷. Планировалось расписать своды девяти залов: двух вестибюлей, Аванзала, Большого зала с хорами и галереями под ними, Царскую гостиную, две «третьяковские» галереи, а также Образную и Шестигранную башни. В итоге в интерьерах музея должен был быть создан целый живописный ансамбль в древнерусских традициях.

Представление о сюжетах росписей можно составить благодаря сохранившемуся в Государственном научно-исследовательском музее архитектуры имени А. В. Щусева (ГНИМА) альбому Н. П. Пашкова с фотографиями интерьеров Ратной палаты и эскизов росписей¹⁸, а также по уцелевшим натурным фрагментам¹⁹ и архивному документу — счету Н. П. Пашкова за выполненные работы (см. Приложение).

Пространство вестибюля главного входа — первое помещение, куда попадали посетители, должно было задавать тон всему живописному убранству Ратной палаты. Несохранившаяся до настоящего времени роспись этого зала была посвящена теме Священной войны²⁰. В альбоме Пашкова сохранились фотографии свода²¹, эскизов плафона²² и подготовительных картонов²³, использовавшихся при росписи вестибюля. С восточной стороны над входной дверью был изображен св. Георгий на коне, на противоположной стене — город (Небесный Иерусалим), окруженный райскими птицами (Сирином и Алконостом), сидящими на ветках дерева; ниже, на фоне пушек, щит с российским гербом, который поддерживали два льва — символы царской власти. На боковой стене была изображена Дева войны и победы, стоящая на облаке с копьем в одной руке и цветком в другой. Ниже, в картуше располагалась надпись: «Благословен Господь Бог мой, научаяй руце мои на ополчение и персты моя на брань»²⁴. На противоположной стене центральное место занимал всадник смерти — четвертый всадник Апокалипсиса, в ногах у которого лежал меч, а ниже располагался картуш с надписью «Се, конь блед, и седяй на нем, имя ему смерть: и ад идяше вследъ его: и дана бысть ему область на четвертей части земли убити оружием и гладом, и смертию и зверьми земными»²⁵.

Роспись следующего помещения, Аванзала, и ее изображения не сохранились до нашего времени. Известно только, что сюжет плафона был посвящен Пскову и Новгороду. Также не сохранилась

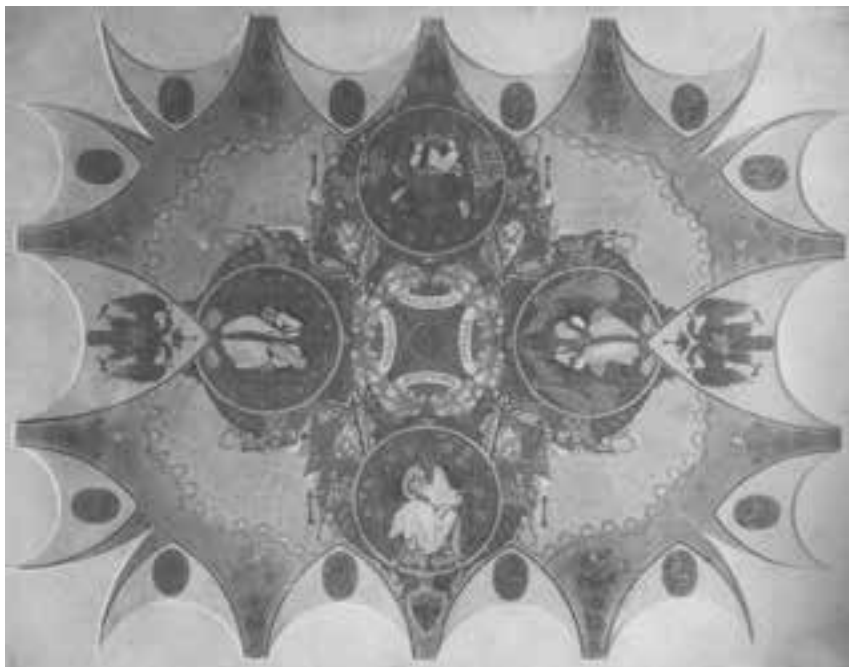


1. План первого и второго этажей Ратной палаты с указанием сюжетов росписей
(в кавычках приведены названия Н. П. Пашкова):

1. Вестибюль главного входа — «День и ночь, св. Георгий, Сирин, Алконост». 2. Аванзал — «Псков и Новгород». 3. Большой зал — Правда, Мудрость, Верность, Храбрость.
4. Галереи под хорами — сюжет неизвестен. 5. Зеленая галерея — сюжет неизвестен.
6. Образная палата — «12 месяцев — Зодиаки». 7. Розовая галерея — сюжет неизвестен.
8. Шестигранная башня — сюжет неизвестен. 9. Галереи на хорах — Гербы русских земель.
10. Царская ложа — Гербы России, Москвы, Петрограда. Орден св. Георгия. 11. Царская гостиная — «Четыре стороны света. Север, юг, восток, запад». 12. Галерея георгиевских кавалеров — «Знаки-гербы полков». 13. Орудийная палата — «Небесное воинство».
14. Вестибюль царского входа — «Четыре символа».

роспись вестибюля царского входа, названная в счете Пашкова «Четыре символа».

Сюжет росписи Большого зала можно представить по сохранившейся в альбоме Пашкова фотографии эскиза²⁶. Живопись плафона рассказывала о добродетелях русского воинства²⁷. Центр композиции занимали четыре круга-медальона, в которые были помещены четыре аллегорических изображения царей, сидящих на тронах, подписанные на эскизе как «Правда», «Мудрость», «Чистота»



2. Н. П. Пашков. Эскиз фресковой росписи Большого зала. Фотография. 1917. ГНИМА

и «Мужество». Окружали медальоны рога изобилия, пики и знамена с надписями «1613» и «1915».

В альбоме Пашкова также находятся фотографии самого плафона, на которых видно, что выполненная роспись немного отличалась от первоначального эскиза: был изменен цвет фигур и фона, исчезли даты на знаменах, а также были заменены надписи над фигурами: вместо «Чистоты» появилась «Верность», а вместо «Мужества» — «Храбрость»²⁸. Четкость фотографий позволяет прочесть тексты на свитке в руках «Верности»: «Рече же ему господь его: добре, рабе благий и верный: о мале был еси верен, над многими тя поставлю: вниди в радость господя твоего»²⁹ и на свитке, лежащем на колене «Мудрости»: «Будите убо мудри яко змия, и цели яко голубие»³⁰.

К сожалению, от росписи плафона Большого зала сохранились лишь фрагменты. В настоящее время из четырех фигур можно различить только одну с надписью «Мудрость».

Частично сохранилась живопись в одной из галерей под хорами. В ней преобладает растительный орнамент, в центре которого

художники поместили изображение Китовраса — человека с телом коня и княжеской короной на голове³¹.

Роспись Образной палаты повторяет сюжет росписи плафона, некогда существовавшего в деревянном дворце царя Алексея Михайловича в Коломенском³²: в центре изображен небесный свод с солнцем и луной — вечными стражами времени и лет, вокруг которых расположены двенадцать кругов с вписанными туда изображениями знаков зодиака, то есть созвездий, через которые проходит солнце, совершая свой видимый годовой путь среди звезд³³. По краям композиции, в люнетах, Н. П. Пашков добавил изображения корон, шлемов, княжеских и архиерейских шапок русских правителей³⁴, что придало росписи совершенно иной смысл, отсылающий к многовековой истории существования русского государства со времен становления православия на Руси и до начала правления Романовых.

В двух «третьяковских» галереях (Зеленой и Розовой) сохранились лишь незначительные фрагменты росписи в распалубках окон с изображением двухглавых орлов, напоминающие изображения на гербовых печатях русских государей.

Роспись Шестигранной башни известна только по фотографии³⁵, на которой виден растительный орнамент из крупных цветов и листьев, дополненный внизу орлом с короной на голове и пушечным ядром в лапе — символом безграничной власти, победы и отваги.

Роспись двух галерей на хорах сохранилась намного лучше живописи галерей первого этажа. Представление о ней также дает фотография 1917 г. из альбома Пашкова³⁶: среди красно-желтого растительного орнамента изображены гербы царств и великих княжеств, подвластных русскому императору. Все гербы расположены в порядке их упоминания в полном титуле императора Российской империи от Московского герба до Тверского³⁷. Хорошо сохранились изображения лифляндского, семигальского, самогитского, грузинского гербов, а также псковского герба с надписью «Государство Псковское».

Значительно хуже сохранилась роспись Царской ложи. Хорошо читается только извивающаяся георгиевская лента, переплетенная со светло-розовыми цветами и зелеными листьями. На фотографии эскиза Н. П. Пашкова³⁸ видно, что роспись включала в себя расположенный в центре композиции герб Российской империи с вензелем Николая II, ордена Святого Георгия с георгиевской лентой,



3. Роспись свода Образной палаты. Фотография. 1917. ГНИМА

оплетающей весь свод, гербы двух столиц с надписями «Петроград» и «Москва» и герб рода Романовых, который повторяется несколько раз по краям.

Тема двух столиц русского государства продолжалась и в несохранившейся росписи Царской гостиной. На фотографии эскиза³⁹ видно, что центр композиции занимали два зеркально расположенных двуглавых орла и надписи «Петроград» и «Москва», а по краям



4. Роспись свода Шестигранной башни. Фотография. 1917. ГНИМА

плафона — панорама соответствующей столицы и ее герб. Кроме того, под каждым из двухглавых орлов был помещен герб рода Романовых, а в четырех углах свода были изображены четыре всадника в боевом облачении, рядом с каждым из которых была указана одна из сторон света⁴⁰. Два симметричных небольших помещения в торцах Царской гостиной, судя по фотографии, были расписаны растительным орнаментом⁴¹.



5. Н. П. Пашков. Эскиз фресковой росписи Царской гостиной. Фотография. 1917. ГНИМА

Таким образом, росписи залов первого и второго этажей были тематически связаны и повествовали о русских землях, собранных под скипетром Романовых и находящихся многие столетия под надежной защитой русских государей и добродетельного русского воинства. Под покровительством св. Георгия они оберегают свое православное отечество и две его столицы от врагов.

Военную тему продолжали плафоны еще двух помещений на первом этаже, решение о строительстве которых было принято уже после начала Первой мировой войны.

В августе 1914 г. Царкосельское дворцовое управление получило «высочайшие указания о временном приспособлении Палаты-хранилища для устройства лазарета для раненых воинов»⁴², однако вскоре это решение было отменено. Не зная о новом назначении здания⁴³, Е. А. Третьякова обратилась к императору Николаю II с просьбой принять пожертвование на расширение музея⁴⁴. Дарительница выделила дополнительно 65 тыс. руб., которые, по словам архитектора Сидорчука, имели «специальное назначение — пристройку башни и галереи для хранения трофеев нынешней войны»⁴⁵. Новые помещения тоже должна была украсить роспись в древнерусском стиле.

Плафон новой башни (Орудийной палаты), согласно счету Пашкова, был посвящен небесному воинству⁴⁶. Источником для росписи послужила икона «Благословенно воинство небесного царя» из Успенского собора Московского Кремля, написанная по заказу Ивана Грозного в память о его Казанском походе 1552 г.⁴⁷ Название иконы происходит от первой строки одной из стихир⁴⁸, в которой говорится, что мученики, пострадав за Иисуса Христа и приняв за него смерть, становятся воинами небесного Царя, то есть приравниваются к ангельскому чину.

На плафоне изображен горящий город — «град лукаваго», оставленный ради нового небесного града. От него движется процессия конных и пеших воинов, направляющихся к Небесному Иерусалиму, в котором воинов встречает Богородица с младенцем Иисусом, раздающим ангелам мученические венцы для воинов. Из Небесного Иерусалима, навстречу воинам, вытекает широкая райская река — символ истинной веры, ревнителями которой выступают российские правители. Во главе процессии воинов изображен верхом на крылатом огненном коне архистратиг небесных сил архангел Михаил, патрон рода московских государей. За ним на плафоне изображен пронзающий копьем змея св. Георгий Победоносец — покровитель русских воинов⁴⁹. Живопись плафона Орудийной палаты относительно хорошо сохранилась и до сих пор производит большое впечатление, однако при детальном рассмотрении заметно, что роспись осталась незаконченной⁵⁰.

Назначение еще одного пристроенного помещения (галереи для хранения трофеев) изменилось в процессе строительства.

В конце сентября 1915 г. князь Путятин направил императору Николаю II записку с целью выяснения «возможности составить собрание портретов особо отличившихся нижних чинов — георгиевских кавалеров высших степеней», которые «могли бы составить особую галерею в предназначенной для хранения трофеев войны 1914–1915 гг. части здания Государевой Ратной палаты». При этом Путятин пояснял, что «погрудный портрет (7×9 вершков) может быть написан масляными красками, согласно предложению, сделанному художником В. А. Поярковым, охотно пошедшим навстречу осуществлению сего дела при условиях самых благоприятных, а именно — по цене 25 рублей за портрет»⁵¹.

Получив одобрение императора, Путятин предложил расписать плафон Галереи георгиевских кавалеров изображениями

полковых гербов «тех воинских частей, у которых гербы имеются», а для остальных «ограничится изображением высочайше утвержденного полкового знака». В своей записке Путятин подчеркивал, что «эмблематические изображения и надписи, обозначающие названия воинских частей, желательно расположить по галереям, по возможности в хронологическом порядке старшинства полков и, прежде всего, совершенно необходимо выделить в отдельную группу те воинские части, которые имеют более или менее несомненное основание считать свое начало со времен Петра Великого, например, полки: Лейб-Эриванский Государя Царя Михаила Федоровича, 65 Лейб-Пехотный Московский, бывший Бутырский и т. п.»⁵².

Работы по росписи галереи выполнялись в 1916–1917 гг., но так и не были закончены. Об этом свидетельствует небольшой сохранившийся участок росписи с изображением трех пустых картушей, в которые должны были быть вписаны полковые гербы.

Стены галереи предполагалось заполнить портретами георгиевских кавалеров в шпалерной развеске, «всего количеством до тысячи портретов»⁵³. Портреты размещались группами по 32 изображения⁵⁴ в одной большой раме, соответствующей по размеру простенку между окнами галереи⁵⁵.

Помимо В. А. Пояркова для написания портретов были приглашены художники М. Г. Кирсанов, И. Б. Стреблов и С. Е. Девяткин. Однако этого оказалось недостаточно и осенью 1916 г. было решено «привлечь большее число художников к исполнению портретов георгиевских кавалеров»⁵⁶.

В октябре 1916 г. для написания портретов героев был приглашен художник А. П. Эйснер⁵⁷. Судя по сохранившимся документам Строительного совета, ему было поручено написать портреты подпрапорщиков л.-гв. Финляндского полка П. Савчука и Е. Ф. Мама и подпрапорщика 199-го пехотного Кронштадтского полка А. Шторца⁵⁸.

Портрет подпрапорщика Мама⁵⁹ из Галереи георгиевских кавалеров в настоящее время хранится в Государственном историческом музее и считается работой неизвестного художника. Сравнивая данный портрет с работами Пояркова, Кирсанова, Стреблова и Девяткина видно, что он значительно отличается по рисунку, теням вокруг фигуры и исполнению деталей от остальных изображений, написанных для Ратной палаты. По-видимому, это единственный сохранившийся портрет георгиевского кавалера кисти А. П. Эйснера.



б. А. П. Эйсер (?). Портрет подпрапорщика
Лейб-гвардии Финляндского полка
Е. Ф. Мамай. 1916
Государственный исторический музей

Работы в Галерее георгиевских кавалеров и Орудийной палате продолжались и после Февральской революции, на что было получено разрешение уполномоченного комиссара Временного правительства по городу Царское Село барона Б. Л. Штейнгеля⁶⁰.

В августе 1917 г. Ратная палата перешла в ведение Комиссии для сбора, переписи и хранения трофеев настоящей войны и увековечивания ее в памяти народа. В ноябре 1917 г. на заседании Трофейного совета Комиссии рассматривалось заявление художника С. Д. Парилова с просьбой выдать деньги за исполненную роспись и указать, производить ли дальше работы или приостановить. Совет постановил

продолжить работы силами Парилова, минуя Пашкова, и запросить подрядчика Пашкова о расчетах по работам в Ратной палате⁶¹. В ответ на это постановление Н. П. Пашков выставил подробный счет, в котором перечислил все выполненные работы (см. Приложение).

Художественной росписи помещений Ратной палаты было посвящено и заседание Строительной комиссии при Комиссии по увековечиванию переживаемой войны, состоявшееся 15 декабря 1917 г., на которой было отмечено, что «...художник Парилов продолжает роспись Орудийной палаты, до окончания каковой палата остается загроможденной лесами. Что же касается до отопления этого помещения ввиду бездействия центрального отопления, то оно, для возможности продолжения работ, выделено из всего здания и отапливается времянок»⁶². Комиссия постановила продолжать работы по росписи Орудийной палаты безостановочно.

Исходя из сохранившегося счета за приобретенные дрова, представленного Париловым в начале апреля 1918 г. на имя председателя Комиссии М. В. Колобова, работы по росписи Ратной палаты продолжались, по меньшей мере, до весны 1918 г.⁶³

Следует отметить, что именно незаконченная роспись стала причиной того, что музей в Ратной палате так и не был открыт. На неготовность музея обратили внимание и члены Общества возрождения художественной Руси, посетившие Ратную палату 19 февраля 1917 г. (Своими впечатлениями они поделились с читателями газеты «Земщина»: «Музей еще не кончен, как не кончена и внутренняя отделка его...»⁶⁴). Именно продолжающаяся работа над росписью не давала возможность освободить помещения Орудийной палаты от строительных лесов и в 1917, и в 1918 г., а без раздела, посвященного текущей войне, открыть музей было невозможно.

В 1919 г. государство отказалось от идеи создания музея, и вскоре здание было передано Сельскохозяйственному институту. Роспись Орудийной башни и Галереи георгиевских кавалеров так и осталась незаконченной.

В годы Великой Отечественной войны Ратная палата сильно пострадала от артобстрелов. Впоследствии здание многие годы не эксплуатировалось и практически полностью утратило кровлю, а вместе с ней и живописное убранство большинства помещений. Во время комплексной реставрации здания в 2012–2014 гг. живопись на сводах была законсервирована.

Сохранившиеся дореволюционные фотографии плафонов и эскизов росписей, выполненных Н. П. Пашковым, позволяют надеяться, что в будущем музей сможет вернуться к реставрации росписей Ратной палаты — ценного свидетельства творческого обращения художников начала XX в. к древней истории России.

Приложение

Счет за работы по росписи Ратной палаты, представленный Н. П. Пашковым в Комиссию для сбора, переписи и хранения трофеев настоящей войны (РГВИА. Ф. 16180. Оп. 1. Д. 236. Л. 118, 118 об.).

Счет на произведенные работы по росписи сводов и стен Ратной палаты в Царском Селе.

Исполнены работы по росписи согласно смете, переданной в Комиссию по сооружению Ратной палаты. Написаны своды и стены.

1. Большой зал: а) свод Зала, б) ложа (бывшая Царская), в) галерея на хорах, г) нижние своды под хорами.

2. Гостиная (бывшая Царская). Четыре стороны света. Север, юг, восток, запад.
3. I вестибюль: день и ночь, св. Георгий, Сирин, Алконост.
4. II вестибюль: 4 символа.
5. Зал под бывшей Царской гостиной. Псков и Новгород.
6. Башня круглая — 12 месяцев — Зодиаки.
7. Башня 6-тигранная.
8. Галерея № 7 по плану.
9. Галерея № 5 по плану.

Всего за все исполненные работы согласно смете 11 150 руб.

Кроме сего сверх сметы исполнены следующие работы:

1. Написан свод вновь выстроенного коридора-галереи портретов георгиевских кавалеров-солдат, в галерее не окончена роспись (не написаны знаки-гербы полков), за исполненную роспись сего коридора следует — 2000 руб.
 2. Написан 1 свод тройной на лестнице, ведущей из 6-тигранной башни во второй этаж, за исполнение следует — 750 руб.
 3. Написаны 14 малых сводов на лестнице, ведущей во второй этаж из главного вестибюля, за исполнение следует — 700 руб.
 4. Написаны 2 свода орнаментальных по бокам (бывшей Царской гостиной) во 2-м этаже, за исполнение следует — 700 руб.
 5. Нарисованы проекты — все детали и исполнено $\frac{1}{2}$ работы по росписи на месте в своде новой башни «Небесное воинство», за исполнение следует — 2000 руб.
 6. Покрашены дверцы отопления под старую бронзу — 200 руб.
- Итого исполнено сверхсметных работ на сумму — 6350 руб.
Всего исполнено работ на сумму — 17 500 руб.

Получено в разное время от Строительного совета Ратной палаты — 11 200 руб.

Следует дополнить по сему счету — 6300 руб.

Николай Павлович Пашков

Москва. 1917 г. Ноября 30-го

Грузины, Б. Тишинский пер., соб. д.

¹ Векшин В. А. К вопросу о коллекции Е. А. Третьяковой в Ратной палате и гравюрах с изображением военных сцен из собрания ГМЗ «Царское Село» // Триумф победы в зеркале искусства. Материалы XXVI Царскосельской научной конференции. СПб., 2020. С. 129–143.

² Путьтин Михаил Сергеевич (1861–1938) — генерал-майор, начальник Царскосельского дворцового управления (1911–1917), редактор «Летописного и лицевого избрника дома Романовых», член комиссии по устройству Музея допетровского искусства и быта, один из учредителей Общества возрождения художественной Руси.

³ РГИА. Ф. 487. Оп. 8. Д. 8821. Л. 1; Архитектурно-художественный еженедельник. 1916. № 7. С. 98.

⁴ РГИА. Ф. 525. Оп. 2. Вн. оп. 215/2713. Д. 83. Л. 160.

⁵ Пашков Николай Павлович (1880–1960?) — художник-монументалист, живописец, график, совладелец иконописной мастерской «Наследники П. П. Пашкова», член Общества возрождения художественной Руси. Родился в семье иконописцев 3 (15) апреля 1880 г. Обучался в Строгановском училище (1891–1898) и в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1899–1900). Работал преимущественно в Москве и Санкт-Петербурге. В 1905 г. декорировал храм во имя прп. Петра Латрского при богадельне П. М. Третьякова и дом для престарелых артистов в Лаврушинском переулке. В 1912 г. выполнил роспись нижнего пещерного храма Феодоровского собора в Царском Селе. В 1913 г. вместе с братом Георгием по собственным эскизам и И. Я. Билибина расписал интерьер Государственного банка в Нижнем Новгороде. В 1914 г. совместно с Георгием декорировал церковь иконы Божией Матери «Всех Скорбящих Радость» при Общине Красного Креста в Царском Селе. В 1914–1917 гг. исполнил эскизы и роспись Ратной палаты. Подробнее см.: Опросный лист Н. П. Пашкова в статье: *Исаев П. Н.* Забытые имена. График Георгий Павлович Пашков // Среди коллекционеров. 2013. № 2 (11). С. 42.

⁶ Иконописная мастерская была основана в Москве в 1865 г. выходцем из Палеха П. Пашковым. После его смерти мастерская перешла к сыновьям: Павлу, Ивану, Николаю и Георгию, получив название художественно-живописной, иконописной, иконостасной и художественно-декоративной мастерской «Наследники П. П. Пашкова». Большую часть живописных работ, исполненных мастерской, составляли церковные росписи, ориентированные на национальную традицию.

⁷ Во всех документах, связанных с созданием росписей, исполнителем указывается Н. П. Пашков, он же показывал готовые росписи императору Николаю II во время его посещения Ратной палаты 28 февраля 1916 г. (РГИА. Ф. 487. Оп. 21. Д. 1384. Л. 3). Однако по мнению Ю. Д. Ломана автором росписей был И. Я. Билибин. Это заключение Ломан делает на основании того, что в детстве видел Билибина у Ратной палаты. Никаких документальных подтверждений авторства Билибина нет. (*Ломан Ю. Д.* Воспоминания крестника императрицы: автобиографические записки. СПб., 2010. С. 22).

⁸ Парилов Сергей Дмитриевич, 24 лет, крестьянин Владимирской губернии Вязниковского уезда Палеховской волости с. Палехово. Живописец от Пашкова. Жительство: дом Корбо, Египетские ворота. Дата записи: 4 января 1915 г. (РГИА. Ф. 487. Оп. 9. Д. 707. Л. 118).

⁹ Силин Павел Кузьмич, 29 лет, крестьянин Ярославской губернии Мышкинского уезда Егорьевской волости дер. Налуцкое. Живописец от Пашкова. Жительство: Египетские ворота, д. 5, кв. 10. Дата записи: 15 февраля 1915 г. (РГИА. Ф. 487. Оп. 9. Д. 707. Л. 121).

¹⁰ Шувалов Трофим Маркович, 27 лет, крестьянин Московской губернии Коломенского уезда Верховлянской волости дер. Леонтьево. Живописец от Пашкова. (РГИА. Ф. 487. Оп. 9. Д. 707. Л. 126).

¹¹ Волков Иван Кириллович, 29 лет, крестьянин Калужской губернии Малоярославского уезда Заводской волости с. Людицы. Живописец от Пашкова. (РГИА. Ф. 487. Оп. 9. Д. 707. Л. 126).

¹² Галаев Иван Максимович, 23 лет, крестьянин Калужской губернии Лихвинского уезда Васильевской волости дер. Катино. Живописец от Пашкова. Дата записи: 6 апреля 1915 г. (РГИА. Ф. 487. Оп. 9. Д. 707. Л. 126).

¹³ Галаев Иван Николаевич, 19 лет, крестьянин Калужской губернии Лихвинского уезда Васильевской волости дер. Катино. Живописец от Пашкова. Дата записи: 6 апреля 1915 г. (РГИА. Ф. 487. Оп. 9. Д. 707. Л. 126).

¹⁴ Карпов Тимофей Иванович, 19 лет, крестьянин Тульской губернии Алексинского уезда Першинской волости дер. Брусы. Живописец от Пашкова. Дата записи: 6 апреля 1915 г. (РГИА. Ф. 487. Оп. 9. Д. 707. Л. 127).

¹⁵ Черкасов Никифор Алексеевич, 40 лет, крестьянин Тульской губернии Алексинского уезда Суходольской волости дер. Павловка. Живописец от Пашкова. Дата записи: 22 апреля 1915 г. (РГИА. Ф. 487. Оп. 9. Д. 707. Л. 127).

¹⁶ РГИА. Ф. 487. Оп. 8. Д. 8818. Л. 257.

¹⁷ Там же. Д. 8820. Л. 23; Отчет фирмы «Ресстрой» о проведении работ на объекте «Ратная палата». СПб., 2014. С. 137–139.

¹⁸ Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А. В. Щусева. Альбом фотографий росписи интерьеров Ратной палаты. Художник Н. П. Пашков. Фотофонд, инв. № АЛ. 223. Публикация альбома: *Рогозина М. Г.* Альбомы художников Пашковых // Русское церковное искусство нового времени. М., 2004. С. 306–308; *Гаврилова Л. В.* Росписи Ратной палаты в Царском Селе в контексте художественного наследия братьев Пашковых // Дом Бурганова. Пространство культуры: научно-аналитический журнал. 2014. № 4. С. 112–132.

¹⁹ Сохранились росписи Образной и Орудийной палат, галерей на хорах, фрагменты росписей Царской ложи, Большого зала, галереи под хорами и Галереи георгиевских кавалеров.

²⁰ Тема росписи расшифрована Г. Б. Майоровой (см.: *Майорова Г. Б.* Символика Ратной палаты // Великая война. Последние годы империи. Материалы XX Царскосельской научной конференции. СПб., 2014. С. 360–361). В счете Н. П. Пашкова для всех четырех композиций вестибюля указано общее название: «День и ночь, св. Георгий, Сирин, Алконост».

²¹ ГНИМА. АЛ. 223-13.

²² ГНИМА. АЛ. 223-12, АЛ. 223-14, АЛ. 223-26, АЛ. 223-27.

²³ ГНИМА. АЛ. 223-09, АЛ. 223-15, АЛ. 223-25, АЛ. 223-28.

²⁴ Святитель Иоанн Златоуст. Беседа на псалом 143.

²⁵ Вот, конь бледный, и на нем всадник, которому имя «смерть»; и ад следовал за ним; и дана ему власть над четвертою частью земли — умерщвлять мечом и голодом, и мором и зверями земными. (Откр. 6:8).

²⁶ ГНИМА. АЛ. 223-17.

²⁷ Подробнее о сюжете росписи см.: *Майорова Г. Б.* Символика Ратной палаты // Великая война. Последние годы империи. Материалы XX Царскосельской научной конференции. СПб., 2014. С. 358.

²⁸ Фотография центральной части (ГНИМА. АЛ. 223-05), фотографии фигур «Верность» (АЛ. 223-04), «Мудрость» (АЛ. 223-23) и «Храбрость» (АЛ. 223-07, АЛ. 223-08 (эскизный картон)).

²⁹ Господин его сказал ему: хорошо, добрый и верный раб! в малом ты был верен, над многим тебя поставлю; войди в радость господина твоего. (Мф. 25:21).

³⁰ Будьте мудры, как змии, и просты, как голуби. (Мф. 10:16).

³¹ В альбоме Пашкова имеется цветное изображение Китовраса (ГНИМА. АЛ. 223-06).

³² Русский городок Царского Села — Китеж XX века / [сост. М. П. Капралов, Ю. В. Шабарова]. СПб.; Царское Село, 2010. С. 60.

³³ В счете художника Пашкова сюжет росписи назван «12 месяцев — Зодиак»; в альбоме Пашкова имеется фотография свода, сделанная в 1917 г. (ГНИМА. АЛ. 223-10).

³⁴ На плафоне изображены короны кн. Ольги и кн. Владимира, шлем Александра Невского, клобук патриарха Никона, «шапка архиерейская новгородская», шапка Мономаха и др.

³⁵ ГНИМА. АЛ. 223-11.

³⁶ ГНИМА. АЛ. 223-02.

³⁷ Полный титул Императорского Величества есть следующий: «Божиею поспешествующею милостию, Мы, NN, Император и Самодержец Всероссийский, Московский, Киевский, Владимирский, Новгородский; Царь Казанский, Царь Астраханский, Царь Польский, Царь Сибирский, Царь Херсониса Таврического, Царь Грузинский; Государь Псковский и Великий Князь Смоленский, Литовский, Волынский, Подольский и Финляндский; Князь Эстляндский, Лифляндский, Курляндский и Семигальский, Самогитский, Белостокский, Корельский, Тверский...» (Свод законов Российской империи. СПб., 1912. Т. 1. Ч. 1. С. 4).

³⁸ ГНИМА. АЛ. 223-16. В альбоме сохранилась фотография простенка у центральной двери Царской ложи с изображением сидящего воина (АЛ. 223-21) и фотография рабочего эскиза росписи простенка (АЛ. 223-22).

³⁹ ГНИМА. АЛ. 223-19. Также в альбоме имеются две фотографии подготовительных картонов: АЛ. 223-18 и АЛ. 223-20.

⁴⁰ В счете Пашкова плафон назван «Четыре стороны света. Север, юг, восток, запад».

⁴¹ ГНИМА. АЛ. 223-24.

⁴² РГИА. Ф. 487. Оп. 8. Д. 8818. Л. 184. К этому времени строительство здания находилось на завершающем этапе.

⁴³ РГИА. Ф. 525. Оп. 2. Вн. оп. 215/2713. Д. 83. Л. 160. Лазарет был открыт даже в Екатерининском дворце. См.: *Векшин В. А. Неизвестные фотографии Екатерининского парка и лазарета в Екатерининском дворце // Сады и парки. Энциклопедия стиля. Сборник статей XXV Царскосельской научной конференции.* СПб., 2019. Т. 1. С. 107–120.

⁴⁴ Письмо Е. А. Третьяковой от 14 сентября 1914 г. (РГИА. Ф. 525. Оп. 2. Вн. оп. 215/2713. Д. 83. Л. 109).

⁴⁵ РГИА. Ф. 487. Оп. 21. Д. 892. Л. 10.

⁴⁶ В альбоме Пашкова имеется фотография эскиза плафона: ГНИМА. АЛ. 223-29.

⁴⁷ В настоящее время данная икона находится в постоянной экспозиции Государственной Третьяковской галереи.

⁴⁸ Мученичная стихира на стиховне пятого гласа на утрени понедельника.

⁴⁹ Следующая конная фигура, вероятно, изображает Владимира Мономаха или императора Константина Великого. За ним в строю пеших воинов следуют князь Владимир со своими сыновьями Борисом и Глебом.

⁵⁰ На плафоне остались непрописанными лики святых.

⁵¹ РГИА. Ф. 686. Оп. 1. Д. 9. Л. 1.

⁵² РГВИА. Ф. 16180. Оп. 1. Д. 120. Л. 14.

⁵³ РГИА. Ф. 487. Оп. 21. Д. 891. Л. 7. Вероятно, количество портретов было позднее уменьшено, так как в отведенную галерею могло поместиться не более 500 портретов, иначе под портреты пришлось бы использовать и другие помещения.

⁵⁴ РГИА. Ф. 487. Оп. 21. Д. 1384. Л. 2.

⁵⁵ Там же. Д. 894. Л. 86. Предлагалось писать героев без фона, на чистом холсте, чтобы можно было «украсить любым фоном уже в раме» (РГИА. Ф. 487. Оп. 21. Д. 891. Л. 20).

⁵⁶ Там же. Оп. 8. Д. 8822. Л. 22 об.

⁵⁷ Эйсер (Эйсснер) Алексей Петрович (30 января 1872, Петербург — 1942, Ленинград). Отец — Петр Иванович Эйсер, губернский секретарь, мать — Ольга Андреевна, в девичестве Штакеншнейдер, дочь архитектора А. И. Штакеншнейдера. Окончил Центральное училище технического рисования барона А. Л. Штиглица и Высшее художественное

училище при Императорской Академии художеств. Писал пейзажи, портреты, жанровые композиции; занимался книжной графикой. В должности профессора-художника преподавал в Женском педагогическом институте с 1913 по 1917 г. Некоторое время работал на Кавказе. (Селиненикова Е. Я. Художник А. П. Эйсер и его коллекция акварельных копий церковного искусства Западной Грузии // Христианство в регионах мира: сборник статей. Вып. 2. СПб., 2008. С. 381–405; Селиненикова Е. Я. Фактография и антропология ранней коллекции православных артефактов А. П. Эйснера из Российского этнографического музея // Universum: Вестник Герценовского университета. 2014. № 2. С. 36–57; Ухнаев Е. И. Это мое. М., 2013. С. 23).

⁵⁸ РГИА. Ф. 487. Оп. 21. Д. 894. Л. 100, 106, 121.

⁵⁹ Мамай Елисей Федорович, участник Первой мировой войны, ефрейтор, затем младший унтер-офицер команды связи лб.-гв. Финляндского полка. Награжден Георгиевскими крестами: 4-й ст. № 203270 «за то, что в бою 4 ноября 1914 г. у д. Янгрот, под сильным ружейным, пулеметным и артиллерийским огнем противника доставил патроны 1-му батальону, когда в них была чрезвычайная надобность, вследствие непрерывных атак австрийцев»; 3-й ст. № 46306 «10 февраля 1915 г. во время обстрела д. Едвабно, когда неприятельская граната, пробив каменную стену, разорвалась в помещении телефонной станции, разорвав провода, проявил выдающееся мужество и хладнокровие, под непрерывным перекрестным огнем быстро и спокойно перевел телефон в другой, менее обстреливаемый дом, восстановил связь и остался в строю, несмотря на контузию»; 2-й ст. № 14904 «за отличие в боях с 15 по 30 июля 1915 г. под г. Холмом» и 1-й ст. № 6865 «пожалован 28 сентября 1915 г. в. кн. Георгием Михайловичем». Имел Георгиевские медали: 4-й ст. № 50566 за бои с 19 августа по 2 сентября 1914 г. и 3-й ст. № 51238 за бои с 7 по 20 февраля 1915 г. под г. Ломжа. (Сводные списки кавалеров Георгиевского креста 1914–1922 гг. / Сост. С. Б. Патрикеев. М., 2012–2015. Т. I. С. 90, 482; Т. II. С. 475; Т. VI. С. 32).

⁶⁰ РГИА. Ф. 487. Оп. 8. Д. 8826. Л. 1.

⁶¹ РГВИА. Ф. 16180. Оп. 1. Д. 260. Л. 6.

⁶² Там же. Д. 236. Л. 133 об.

⁶³ Там же. Д. 154. Л. 83.

⁶⁴ Собрание Общества возрождения художественной Руси в Царском Селе // Земщина. № 2613. 1917. 22 февр. (РГИА. Ф. 793. Оп. 1. Д. 15. Л. 68).

Вершевская Марина Виловна

К ПОРТРЕТУ ГЕРЦОГА ВИЛЬГЕЛЬМА НАССАУСКОГО

В альбоме живописных портретов XVIII — начала XX в. из собрания Государственного музея истории Санкт-Петербурга, среди множества запечатленных лиц — людей знаменитых и безвестных — мое внимание привлек портрет военного в мундире генерала уланского полка¹. Неизвестным художником, предположительно, был изображен великий князь Михаил Павлович². Мне показалось, что на картине иной человек, и что подобное изображение уже где-то встречалось. Но где? Размышления продолжались, пока я не обратилась к каталогу юбилейной выставки из собрания герцогов Люксембургских, приуроченной к 100-летию правящей династии³. В этом издании раздел «Porcelain» открывался фотографией монументальной вазы в стиле ампир⁴. Одну ее сторону украшала композиция из воинских атрибутов, другую — портрет, идентичный картине в ГМИ СПб. Из аннотации в каталоге следовало, что главным персонажем является герцог Вильгельм Нассауский. Таким образом выяснилось, что и на нашем портрете запечатлен не великий князь дома Романовых, а владетельный герцог одного из немецких государств. Следует заметить, что в люксембургском собрании ваза оказалась потому, что корона великого герцога Люксембургского в 1890 г. перешла к сыну герцога Вильгельма Нассауского Адольфу, и он стал основателем ныне правящей династии. Тогда в Люксембург были перевезены богатые нассауские коллекции и семейные реликвии.

В конце 2011 г. соответствующие обоснования были представлены на рассмотрение атрибуционного совета ГМИ СПб, по решению которого в учетные документы внесено измененное название картины — «Портрет герцога Вильгельма Нассауского»⁵. Однако остались вопросы, поскольку хотелось уточнить датировку и авторство, разобраться в особенностях композиции. Материалы люксембургского каталога давали надежду на продолжение поисков.

По приведенным в каталоге сведениям, ваза с полихромной надглазурной росписью и позолотой была изготовлена в Санкт-Петербурге в 1836 г., роспись сделана по живописному оригиналу,

выполненному масляными красками на холсте в 1834 г. и имеющему подпись CD. Как отмечено в аннотации, картина на вазе подписана двумя фамилиями, кириллицей. В каталоге эта надпись воспроизведена латиницей: W. Elasczewskoi et Le. Djurnert⁶.

В октябре 2012 г. в Люксембург было отправлено обращение с просьбой сообщить, на чем основаны сведения о живописном оригинале, его датировке и авторской подписи. Тогда же я написала коллегам, что из двух подписей художников фамилия одного — В. Елашевский (W. Elasczewskoi) воспроизведена в каталоге правильно. (К тому времени удалось найти в архиве ранее неизвестные биографические сведения об этом мастере)⁷. Для верного прочтения фамилии другого художника необходима была фотография фрагмента вазы. Также меня интересовал источник данных о ее изготовлении в 1836 г. Переписка с куратором великогерцогского собрания Мюриель Приор (Muriel Prieur) продолжалась более трех лет. Интерес к теме был взаимным.

Ответное письмо из Люксембурга подтвердило догадку, что вторая подпись на вазе свидетельствует об авторстве Адольфа Ладюрнера, французского художника, мастера батального жанра и портрета, с 1831 г. работавшего в России⁸. Пользуясь особым расположением Николая I, он неоднократно выполнял заказы императора. Большинство произведений Ладюрнера украшали столичные и загородные императорские резиденции⁹. Серия картин с изображением гвардейских полков была перенесена на изделия Императорского фарфорового завода. Однако в литературе среди произведений А. И. Ладюрнера портрет герцога Нассауского не упоминался.

Из ответа М. Приор также выяснилось, что в великогерцогском собрании хранится картина, упомянутая в каталоге как живописный оригинал портрета на вазе. В правом нижнем углу на полотне дата — «1834» и подпись монограммой. Исходя из начертания букв, в Люксембурге посчитали, что это CD. Нам представляется, что монограмму составляют латинские буквы LD, либо ALD. В документах встречаются несколько вариантов подписи художника. По-разному он подписывал и свои картины: AL, Ad. L, Ad. Ladurner¹⁰. Подпись на люксембургском портрете, как бы ее не прочитывать, не совпадает ни с одной из известных монограмм Ладюрнера. По мнению научного сотрудника Русского музея, исследователя творчества Ладюрнера В. А. Кадочниковой, подлинность монограммы и даты внизу картины вызывает большие сомнения, поскольку



1. Неизвестный художник. Портрет герцога Вильгельма Нассауского
Копия с картины А. И. Ладюрнера 1836 г. ГМИ СПб

они не соответствуют эталонным образцам подписи А. Ладюрнера. Возможно, авторская подпись стерлась и просто была поновлена человеком, не разобравшимся в инициалах. Между тем портрет выполнен на хорошем профессиональном уровне и вполне соответствует творческой манере художника, но как считает Кадочникова,

окончательно утверждать, что автор этой работы — А. И. Ладюрнер, можно будет лишь при непосредственном изучении картины и ее технологическом исследовании.

В. А. Кадочникова также сообщила, что в ГРМ хранится картина с аналогичным изображением без авторской подписи (в опубликованном каталоге живописной коллекции музея сведения о ней отсутствуют). «Стилистические приемы и композиция картины указывают на ее сходство с работами А. И. Ладюрнера, однако технологические исследования выявили несоответствие ее эталонным работам этого мастера», — пришли к выводу в ГРМ¹¹.

В очередном послании из Люксембурга содержалась не менее интригующая информация. Оказывается, в их собрании имеется еще один аналогичный портрет, но не датированный и без подписи. По фотографии можно понять, что он в точно такой же, как и первый, резной золоченой раме. Возможно, поэтому М. Приор высказала следующую догадку: наличие нескольких одинаковых портретов объясняется тем, что они могли предназначаться для разных герцогских резиденций либо для подарков.

Внести ясность помогли документы из Архива Государственного Эрмитажа¹². В «Описи картин, принадлежащих в Бозе почившему Государю Императору Николаю Павловичу» в Зимнем дворце под № 347 значится «портрет неизвестной особы», без указания авторства и датировки. В 1861 г., после кончины императрицы Александры Федоровны, он был «подарен герцогу Нассаускому» — наследнику герцога Вильгельма, его сыну Адольфу. Едва ли подобный подарок мог быть случайным. На акварели Э. П. Гау «Большой кабинет Николая I в Зимнем дворце» на створке двери хорошо просматривается знакомый нам портрет герцога Вильгельма¹³. Предположив, что герцогу Адольфу отправили именно его, я заинтересовалась, нет ли соответствующего инвентарного обозначения (№ 347) на одном из упомянутых люксембургских портретов. Оказалось, что такой номер имела неподписанная картина. Ее происхождение из коллекции императора Николая I стало веским аргументом в пользу принадлежности кисти А. И. Ладюрнера.

В документах РГИА удалось обнаружить немногочисленные упоминания об этом произведении художника. Все они относились к 1836 г. В октябре А. И. Ладюрнер представил министру Императорского двора князю П. М. Волконскому два портрета — герцога Нассауского и князя Лихтенштейна, сообщив об одобрении

их императором¹⁴. Судя по всему, прежде портреты находились в мастерской живописца, которую Николай I неоднократно посещал. Дата на письме Ладюрнера отсутствует, но можно заключить, что составлено оно было не позднее 15 октября, поскольку этим днем значится помета министра внизу листа: «Справиться, было ли заплачено, ежели нет, спросить у Ладюрнера о ценах». На следующий день художнику адресовали записку с вопросом, «какую цену желает получить за сии портреты»¹⁵. Это была обычная практика, когда его запрашивали о стоимости выполненных работ. Незамедлительно, 17 октября, по приказанию П. М. Волконского живописцу за оба портрета было назначено 1400 рублей¹⁶. В «Справке о деньгах, заплаченных Ладюрнеру...» уточнялось, что из общей суммы за портрет герцога Нассауского предназначено 1000 руб¹⁷.

По распоряжению П. М. Волконского 16 октября 1836 г. портрет герцога (картину «в золоченой раме») препроводили к вице-президенту Кабинета ЕИВ князю Н. С. Гагарину, управляющему Императорскими стеклянным и фарфоровым заводами, «для списания на фарфоровой вазе» с просьбой возвратить обратно «по миновании надобности»¹⁸. Очевидно, это был тот портрет, который потом занял место в кабинете Николая I.

Скорее всего, одновременно с ним, в 1836 г., был исполнен и другой портрет, предназначенный для герцога Нассауского, возможно, заказанный им самим и оплаченный не из средств Кабинета¹⁹.



2. Ваза с изображением герцога Вильгельма Нассауского. 1836. ИФЗ
Роспись В. Д. Елашевского с картины
А. И. Ладюрнера. Собрание великого
герцога Люксембургского

В обоснование того, что оба портрета из великогерцогского собрания близки по времени создания и по своему предназначению, стоит обратить внимание на полное совпадение их размеров²⁰, а также на одинаковые рамы. На упомянутой выше акварели Э.П. Гау рама к портрету герцога (сложного профиля, с угловыми украшениями в виде раковин) схожа с обрамлением именно этих двух картин. Наиболее вероятно, что обе картины находятся в тех рамах, в которых их доставили из Санкт-Петербурга. Скорее всего, их заказал сам художник, обращавший особое внимание на обрамление своих работ²¹. Поскольку эти портреты хранятся в Люксембурге, для нас не представляется возможным определить, является ли второй портрет авторским повторением или его выполнил копиист.

Портреты из фондов ГМИ СПб и ГРМ в деталях совпадают с картинами из Люксембурга, но все же имеют незначительное расхождение в размерах. Отметим также, что портрет, который хранится в ГМИ СПб, при поступлении находился в более простой «золоченой раме гладкого багета»²². Этот портрет, как и тот, который находится в ГРМ, возможно, является копией²³.

Итак, исследование показало, что создание А.И. Ладюрнером портрета датируется 1836 г. Однако основная часть работы была выполнена в предыдущем году, когда герцог Нассауский мог позировать живописцу во время пребывания в Санкт-Петербурге.

Герцог Вильгельм вступил на престол в 1816 г., в возрасте 24 лет²⁴. Не будет преувеличением сказать, что среди правителей многочисленных немецких государств он пользовался особым расположением императора Николая I, не будучи с ним в столь близком родстве, как представители Прусской, Веймарской или Вюртембергской династий²⁵. Прекрасно осведомленный А.Х. Бенкендорф, говоря об истоках доверительных отношений, сообщал, что герцог «...познакомился с императором Николаем за несколько лет до смерти Александра I и подружился с ним еще тогда, когда он был великим князем»²⁶. Скорее всего, это могло произойти в Эмсе в 1821 г. О подобном эпизоде писал и биограф герцога Вильгельма Р. Кольб²⁷. У графа Ф.В. фон Бисмарка, женатого на кузине герцога Вильгельма, по личным наблюдениям создалось впечатление, что император удостоивал того «доверием и дружбой»²⁸.

Не удивительно, что со временем обе стороны проявили заинтересованность в установлении более тесных династических связей. Старшая дочь герцога Вильгельма — принцесса Терезия в 1837 г.

вышла замуж за принца Петра Ольденбургского, племянника Николая I, и с тех пор жила в России. В качестве подходящей партии для великой княжны Ольги Николаевны рассматривали старшего из сыновей герцога — принца Адольфа. Уже после кончины отца он женился в 1844 г. на великой княжне Елизавете Михайловне, дочери великого князя Михаила Павловича и великой княгини Елены Павловны²⁹. Менее известен тот факт, что в числе немецких принцесс — возможных невест цесаревича Александра Николаевича, значилась одна из дочерей герцога — Мария³⁰.

Закономерно, что среди наград герцога Вильгельма были российские ордена. Первым из них — Орденом Св. Георгия он был удостоен еще в 1818 г., как участник антинаполеоновской коалиции³¹. В год сорокалетия герцог был наименован кавалером Ордена Св. Апостола Андрея Первозванного с принадлежащими орденскими знаками Св. Александра Невского и Св. Анны I ст.³²

Обратим внимание на активное развитие контактов в 1833 г. Осенью, по приглашению Николая I, герцог Вильгельм прибыл в Мюнхенгретц, где происходила встреча российского императора с австрийским императором Францем I и прусским наследным принцем Фридрихом Вильгельмом³³. В Мюнхенгретце 11 сентября Литовскому уланскому полку, шефом которого герцог Вильгельм был назначен еще в марте, по повелению Николая I было присвоено название Уланского его светлости герцога Нассауского полка³⁴.

Из Мюнхенгретца, вслед за Николаем I, герцог Вильгельм направился в Модлин, присутствовал на параде Варшавского гарнизона, осматривал строившиеся крепости в самом Модлине и в Варшаве³⁵.

Наконец, летом 1835 г. состоялся продолжительный визит герцога Вильгельма в Санкт-Петербург, куда он прибыл 22 июня. Его ознакомили с достопримечательностями столицы и загородными императорскими резиденциями — Петергофом, Царским Селом, Павловском, Гатчиной, Стрельной, Ораниенбаумом³⁶. Вместе с императором и его ближайшим окружением он присутствовал на маневрах в Красносельском лагере, на смотрах кадетов, военных парадах, балах, маскарадах, театральных представлениях, осматривал корабли на Кронштадтском рейде³⁷.

По высочайшему повелению «его светлости герцогу Нассаускому» предназначались ценные подарки. В 1835 г. ему были подарены «две чаши малахитовые с пьедесталами» работы мастеров Петергофской гранильной фабрики³⁸, две большие хрустальные вазы³⁹,

а в следующем, 1836 г., фарфоровая, о которой речь шла выше. Ценные дары были отправлены в столицу Нассау — Висбаден, где украсили покои герцогских резиденций⁴⁰.

1 августа с императорской четой герцог Нассауский отбыл из Петергофа на катере к пароходу «Геркулес», чтобы вместе совершить переход в Данциг, а оттуда отправиться в Калиш на совместные маневры русских и прусских войск. Стоит заметить, что в составе 1-й бригады 3-й легкой кавалерийской дивизии Калишского резервного корпуса находился в строю со своим знаменем и штандартами Уланский герцога Нассауского полк⁴¹. Очевидец писал, что, как и подобало шефу полка, «немецкий князь был в русском мундире»⁴². В этом мундире герцог предстает и на портрете А. Ладюрнера.

Казалось, на этом можно поставить точку: главный персонаж картины, авторство и дата установлены. Однако заманчиво было попытаться определить трех лиц на втором плане⁴³. Тем более, что Ладюрнер, как известно, писал определенных людей, передавая портретное сходство. Таким образом, в 2020 г. исследования возобновились. Прийти к конкретным результатам было бы невозможно без профессиональных консультаций специалистов по военной истории к. и. н. П. К. Корнакова, Б. Г. Кипниса, доктора Герхарда Бауера (Dr. Gerhard Bauer) и доктора Бернхарда Веннинга (Dr. Bernhard Wenning)⁴⁴.

Российские и немецкие коллеги сошлись во мнении, что на картине из трех сопровождающих герцога военных двое (штаб-офицер в центре и обер-офицер справа) показаны в форме наассауской армии, с оранжевыми шарфами на поясе, чего не могло быть у русских⁴⁵, а третий (штаб-офицер слева) — в русском мундире.

По документам мне было известно, что в свите герцога во время его визита в Россию адъютантами состояли барон фон Науендорф⁴⁶ (Наундорф) и капитан граф фон Бооз-Вальдек. На картине оба с наассауской «Waterloo-Medaille», которой награждались офицеры и солдаты герцогства, принимавшие участие в сражении. Среди наград того и другого наассаусцев можно различить и русские ордена, что подтверждается документально. 26 июля 1835 г. Николай I дал указ Капитулу орденов «в ознаменование особенного... благоволения к адъютантам его светлости герцога Нассауского, командиру 2-го Нассауского пехотного полка полковнику барону фон Науендорфу и капитану графу фон Бооз-Вальдек» пожаловать их «кавалерами Ордена Св. Равноапостольного князя Владимира, первого третьей, а последнего четвертой степени, повелевая



3. Флигель-адъютант граф А. А. Суворов, адъютанты герцога Нассауского барон фон Науендорф и граф фон Бооз-Вальдек (слева направо). Фрагмент картины «Портрет герцога Вильгельма Нассауского». ГМИ СПб

Капитулу доставить им орденские знаки при установленных грамотах»⁴⁷. В соответствии с порядком ношения наград по степеням, у центральной фигуры — барона фон Науендорфа орден на шее, у графа фон Бооз-Вальдека — на груди в петлице — в общем ряду. Военный министр А. И. Чернышев просил «ускорить доставлением к нему грамот и знаков сим кавалерам»⁴⁸, поскольку до отбытия

герцога со свитой оставались считанные дни. Возможно, в этом заключалась одна из причин, по которой А. И. Ладюрнеру пришлось дописывать картину уже после их отъезда, завершив работу в следующем, 1836 г.

Теперь оставалось «узнать» штаб-офицера, изображенного в русском мундире. По документам, встречать герцога Нассауского на подъезде к Санкт-Петербургу и сопровождать во время визита поручалось флигель-адъютанту графу А. А. Суворову-Рымникскому⁴⁹. Эти же обязанности он продолжал исполнять в Калише. В благодарность от герцога ему была пожалована табакерка с бриллиантами⁵⁰.

Будучи флигель-адъютантом императора Николая I, А. А. Суворов одновременно состоял полковником Гренадерского генералиссимуса Суворова полка.⁵¹ Поэтому есть основания полагать, что изображенный на картине ближе к герцогу русский штаб-офицер в полковом мундире с красным воротником без шитья, но в то же время с отличающим флигель-адъютанта аксельбантом — это именно А. А. Суворов⁵². Можно отметить и портретное сходство с известной его иконографией.

После определения персонажей второго плана становится понятной композиция картины. На верхней площадке лестницы одной из императорских резиденций изображен владетельный герцог Вильгельм Нассауский, высокий худощавого телосложения генерал в мундире своего шефского Уланского полка. Ему отдает честь, взяв ружьем на караул, солдат Лейб-гвардии Павловского полка, в характерной высокой гренадерской шапке. Вслед за герцогом поднимаются два его адъютанта — полковник барон фон Науендорф и капитан граф фон Бооз-Вальдек, с ними флигель-адъютант граф А. А. Суворов, которому поручено сопровождать высокого гостя. Таким образом, один из эпизодов визита запечатлен А. И. Ладюрнером как жанровая сцена, столь характерная для его творчества.

¹ Живописный портрет XVIII — начала XX века в собрании Государственного музея истории Санкт-Петербурга: каталог / сост. А. М. Павелкина. СПб., 2005. С. 54. Кат. 75.

² Портрет хранится в Фонде живописи и графики истории города ГМИ СПб. Инв. № I-A-164-ж. Холст, масло, 46,5 × 37,5. Благодарю хранителя этого фонда Г. Б. Васильеву за неизменную поддержку и содействие в работе.

Картина поступила в музей в 1925 г., в дар от П. П. Вейнера, незадолго до его ареста по «Делу лицейстов». В учетную документацию отдела «Старый Петербург» экспонат был внесен как «Портрет великого князя Михаила Павловича» 2-й четв. XIX в. Составитель упомянутого выше альбома-каталога А. М. Павелкина (1924–2004), искусствовед,

хранитель фонда живописи и графики XVIII — начала XX в., более 50 лет посвятила изучению коллекции. По-видимому, она сомневалась в атрибуции портрета, поставив знак вопроса после имени великого князя.

³ Muller J.-C. 100 Joer Lëtzebuurger Dynastie. Collections et Souvenirs de la Maison Grand-Ducale. Catalogue de l'exposition au musée national d'histoire et d'art — Luxembourg. Du 30 novembre 1990 au 6 janvier 1991. Luxembourg. 1990. S. 178. За содействие в установлении контактов с коллегами из Люксембурга выражаю признательность господину Пьеру Эвену (Pierre Even). За многолетнюю поддержку в работе моя сердечная благодарность frau Клотильде фон Ринтелен, урод. графине Меренберг.

⁴ Ваза в форме амфоры имеет внушительные размеры: ее высота 138 см, диаметр 52,5 см.

⁵ Акт № 176-VIII-2011 на внесение изменений в учетную документацию от 27 декабря 2011 г. на основании решения ЭФЗК ГМИ СПб № 21 от 26.12.2011 г. По непонятной причине данная переатрибуция не была учтена составителями издания, вышедшего шесть лет спустя: Русская гвардия в картинах А. И. Ладюрнера / Сост. С. А. Подстаницкий, О. Г. Леонов, С. А. Попов. М., 2017. Из приведенного в этом альбоме (с. 30, 31) объяснения следует, что в ГМИ СПб картина все еще значится как «Портрет великого князя Михаила Павловича», а изображенный на ней персонаж — герцог Вильгельм Нассауский — вновь «определен С. А. Поповым». Отметим, что принадлежность полотна кисти А. И. Ладюрнера у составителей не вызвала вопросов, которые могли возникнуть, если бы они ознакомились в фонде с самой картиной, а не с ее воспроизведением в изданном в 2005 г. альбоме. Стоит также иметь в виду, что уже к 2014 г. в ГМИ СПб было известно о происхождении портрета из мастерской Ладюрнера.

⁶ Для прочтения кириллицы составителями каталога были специально привлечены J.-C. Muller и J. Christophory. Сведения об этой вазе с портретом герцога Нассауского приведены и в обстоятельном каталоге выставки по истории герцогства Нассау: Herzogtum Nassau. 1806–1866. Politik. Wirtschaft. Kultur. Wiesbaden. 1981. S. 431. Однако в результате неверной транслитерации подписей на вазе — N. Dropner, V. Enamel Skow — невозможно предположить, о каких фамилиях идет речь.

⁷ В делах Управления Императорскими фарфоровым и стеклянным заводами сохранились послужные списки и другие документы Василия Дмитриевича Елашевского (1803/1804–1846/1847), одного из лучших художников живописной мастерской завода, мастера живописи по части «фигурной и пейзажной», неоднократно награждавшегося за выполнение важных заказов. Прежде сведения о нем в литературе не встречались (РГИА. Ф. 503. Оп. 6. Д. 6. Л. 195 об. — 196 об.; Там же. Оп. 4. Д. 4. Л. 4 об. — 5; Там же. Оп. 1 (468/1984). Д. 32. Л. 6, 7).

⁸ В России художника звали Адольфом Игнатьевичем, его фамилию — Ladurner — писали по-разному: чаще всего — Ладюрнер, но также и Ладурнер, Ледурнер. На одной из присланных фотографий видно, что именно его фамилия воспроизведена на вазе, правда, несколько необычным образом: «Ле Дюрнеръ». На другом снимке показано, что внутри горловины вазы проставлена дата «1836 года», там же имеются марка «Н I» под короной и производственные знаки. Историей создания и бытования неизвестного ранее изделия заинтересовались в отделе «Музей императорского фарфорового завода» Государственного Эрмитажа (подробно см.: *Вериевская М. В.* Петербург — Висбаден — Люксембург: путешествие царского подарка // Труды Государственного Эрмитажа. Т. 93: Императорский фарфоровый завод. История. Имена. Коллекции: Материалы научных конференций. СПб., 2018. С. 47–54). Доклад об истории создания и бытования вазы, опубликованный в 2018 г., был прочитан на конференции в ГЭ в 2014 г. Не все высказанные тогда предположения об оригинале изображения на вазе в дальнейшем нашли подтверждение. Тема получила продолжение в данной статье.

⁹ Наиболее подробно российский период в творчестве художника освещен в исследовании В. А. Кадочниковой — *Кадочникова В. А. Французский художник Адольф Ладюрнер в Петербурге // Страницы истории отечественного искусства XVI–XX века. Сборник научных статей. Государственный Русский музей. Вып. XIII. СПб., 2007. С. 54–67.*

¹⁰ См.: Русский музей. Живопись I половины XIX века. Каталог. Т. 3. СПб., 2007. С. 45–50; Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Живопись первой половины XIX века. Серия «Живопись XVIII–XX веков». Т. 3. М., 2005. С. 208, 209, 673.

¹¹ В ГРМ работа аннотирована как копия неизвестного художника с картины А. И. Ладюрнера 1836 г. «Портрет герцога Нассауского (1792–1839)». Х., м. 42 × 34. Инв. № ЖБ-700. Искренне признательна В. А. Кадочниковой за научные консультации, советы и поддержку. Как выяснилось, наши архивные исследования шли параллельно, независимо друг от друга мы пришли к одинаковым выводам, «узнав» герцога Нассауского.

¹² АГЭ. Ф. 1. Оп. VI «А». № 42 а, 42 б.

¹³ В данном случае особа была «неизвестной» для служащего дворца, который занимался составлением описи картин. Между тем, того, кто изображен на портрете, хорошо знали Александр II и многие члены императорской семьи. Летом 1835 г. герцог Вильгельм находился с визитом в Санкт-Петербурге. В 1838 и 1839 гг. цесаревич Александр Николаевич встречался с герцогом и его семьей в Эмсе во время заграничного путешествия (см.: Переписка цесаревича Александра Николаевича с императором Николаем I. 1838–1839. М., 2008).

¹⁴ РГИА. Ф. 472. Оп. 17 (96/933). Д. 26. Л. 33. За помощь в переводе приношу благодарность Мари Вуарен (Marie Voirin). В письме А. И. Ладюрнер допустил явную неточность, назвав портригуемого им Нассауского герцога принцем («un portrait du P [rin]ce de Nassau»). Вслед за Ладюрнером такое же упущение повторялось чиновниками при упоминании в переписке данного портрета. Ниже в настоящей статье такие случаи не оговариваются. Подобные, казалось бы, невероятные ошибки в титуловании, когда владетельного герцога Нассауского называли принцем, не раз встречались при просмотре не только частных писем, но и в официальной переписке Министерства императорского двора или Капитула орденов, подчас в разных документах одного архивного дела. Например: РГИА. Ф. 472. Оп. 2. Д. 792. Л. 16, 40 — герцог Нассауский, л. 23–26 — принц; Ф. 496. Оп. 1. Д. 66. Л. 117 — герцог, л. 116 — принц; Ф. 472. Оп. 13. Д. 973. Л. 1 — герцог, л. 2 — принц.

¹⁵ РГИА. Ф. 472. Оп. 17 (96/933). Д. 26. Л. 34.

¹⁶ В «Алфавите единовременных денежных выдач из е. и. в. Кабинета» отмечено, что деньги были выданы 30 октября 1835 г. (РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 481. Л. 27).

¹⁷ Там же. Ф. 472. Оп. 17 (96/933). Д. 26. Л. 36.

¹⁸ Там же. Л. 35.

¹⁹ Об оплате этого портрета документы не были обнаружены. Возможно, оплатил картину сам герцог или какое-то лицо по его поручению.

²⁰ М. Приор специально уточнила размеры портретов люксембургского собрания: 46,5 × 38. Отметим, что они практически совпадают с размерами портрета герцога Нассауского под № 347 из описи собрания императора Николая I: 10½ × 8½ вер. // АГЭ. Ф. 1. Оп. VI «А». № 42 а, 42 б.

²¹ В документах неоднократно встречаются упоминания о заказанных Ладюрнером рамах для своих работ. Бывало это и в тех случаях, когда выполняли копии с его картин (РГИА. Ф. 472. Оп. 17 (96/933). Д. 26. Л. 27; РГИА. Ф. 472. Оп. 13. Д. 331. Л. 44–45 об.). Обратим внимание, что уже в «золоченой раме» портрет доставили из мастерской Ладюрнера министру императорского Двора, затем отправили для списания на фарфоре и в таком же виде возвратили обратно (РГИА. Ф. 472. Оп. 17 (96/933). Д. 26. Л. 35).

²² В учетных документах ГРМ сведения о раме интересующего нас портрета отсутствуют. При поступлении как в ГМИ СПб, так и в ГРМ, портреты значились как изображения

великого князя Михаила Павловича. Было ли такое совпадение случайным, трудно сказать, поскольку вопрос о бытовании этих двух портретов неясен.

²³ До настоящего времени технологические исследования картины из ГМИ СПб не проводились.

²⁴ Герцогство Нассау (Herzogtum Nassau) было образовано в 1806 г. в период наполеоновских войн из нескольких суверенных владений и просуществовало до 1866 г., войдя в состав прусской провинции Гессен-Нассау. Вильгельм герцог Нассауский (Wilhelm August Heinrich Belgicus, Herzog von Nassau-Weilburg, 1792–1839) получил домашнее образование по гимназической программе, четыре семестра слушал лекции в университете в Гейдельберге, затем предпринял поездки по немецким дворам, Швейцарии и Италии.

В 1815 г. участвовал в битве при Ватерлоо, получил легкое ранение. Как отличившийся на поле боя, был награжден Военным Орденом Вильгельма королевства Нидерландов. Герцог Вильгельм Нассауский вступил на престол (1816) в недавно начавшийся мирный период. С его правлением связаны важные преобразования разных сторон жизни страны: политической, законодательной, административной систем, армии, путей сообщения, медицины, образования, конфессионального устройства и т. д. Тогда же были заложены основы развития новой столицы герцогства — всемирно известного курорта Висбаден (подробнее см.: *Kolb R. Herzog Wilhelm von Nassau: Gedenkschrift zum hundertjärestage seiner Geburt. Wiesbaden. 1892*). Герцог скоропостижно скончался 20 августа 1839 г. При русском дворе был наложен траур на 15 дней (РГИА. Ф. 472. Оп. 2. Д. 1308. Л. 8.).

²⁵ Первая супруга герцога Вильгельма Нассауского — герцогиня Луиза, урожд. принцесса Саксен-Хильдбургхаузен (1794–1825), приходилась двоюродной сестрой императрице Александре Федоровне. Их матери были родными сестрами.

²⁶ *Бенкендорф А. Х. Воспоминания. 1802–1837. М., 2012. С. 453.* В 1821 г. великий князь Николай навещал супругу Александру Федоровну, продолжительное время находившуюся в Эмсе для поправки здоровья. В то время курортный город входил во владения герцогства Нассау.

²⁷ Правда, Р. Кольб ошибочно относит визит в Эмс к лету 1816 г., но в то время великий князь Николай совершал путешествие по России (см.: *Kolb R. Ebd. S. 19*).

²⁸ *Bismarck F. W. Die kaiserlich Russ. Kriegsmacht im Jahre 1835 oder Reise nach S.-Petersburg. Carlsruhe. 1836. S. 128.* Граф Ф. В. фон Бисмарк (1783–1860), известный немецкий военный деятель, разрабатывал вопросы тактики и обучения кавалерии. В 1835 г. был приглашен Николаем I в Россию для осмотра кавалерии. Находился в Санкт-Петербурге одновременно с герцогом Нассауским. Был женат на принцессе Августе Амалии Нассау-Узинген (1778–1846).

²⁹ Способствовавшая этому браку великая княгиня Елена Павловна была сестрой второй жены герцога Вильгельма Нассауского — герцогини Паулины, урожд. принцессы Вюртембергской (1810–1856) (подробнее см.: *Кузьмин Ю. А. Российская императорская фамилия (1797–1917)*). Биобиблиографический справочник. СПб., 2011; *Werschewskaja M. Gräber erzählen Geschichte. Die russisch-orthodoxe Kirche der hl. Elisabeth und ihr Friedhof in Wiesbaden. Wiesbaden. 2007.* — Текст на русском языке: *Вершевская М. В. Могилы рассказывают историю. Русская православная церковь Святой Елисаветы и русское кладбище в Висбадене. СПб., 2008; Rintelen A. von. Beziehungen zwischen Nassau und Russland: Blick auf das Schicksal meiner Vorfahren // Die Russische Kirche in Wiesbaden. Wahrzeichen der Verbundenheit. Wiesbaden. 2013. S. 19–25; Анненкова Э. А., Голиков Ю. П. Принцы Ольденбургские в Петербурге. СПб., 2004.*

³⁰ Принцесса Мария Нассауская (1825–1902), в браке княгиня цу Вид (Marie Fürstin zu Wied).

³¹ См. прим. 24.

³² В Кабинетном письме от 20 февраля 1832 г. Николай I обращался к герцогу как к «своему кузену», демонстрируя награждением «новые доказательства уважения и дружбы». Служившему в Германии российскому дипломату действительному тайному советнику И. О. Анштедту поручалось вручить герцогу орденские знаки (РГИА. Ф. 496. Оп. 1. Д. 58. Л. 260, 261 об.).

³³ Круг участников встречи был весьма ограничен. Как отмечает А. Х. Бенкендорф, из других владетельных особ в Мюнхенгреце присутствовали сестра Николая I великая княгиня Мария Павловна с супругом великим герцогом Веймарским (*Бенкендорф А. Х. Указ. соч.* С. 543, 544).

³⁴ См.: Высочайшие приказы за 1833 и 1839 гг. По случаю смерти своего шефа с 23 августа 1839 г. полк вновь стал называться Литовским уланским. Вскоре новым шефом полка был назначен эрцгерцог Австрийский Альберт.

³⁵ *Бенкендорф А. Х. Указ. соч.* С. 547, 548. Сообщая наместнику Царства Польского князю И. Ф. Паскевичу о предстоявшем прибытии герцога Нассауского, граф А. Х. Бенкендорф передавал высочайшее повеление, что герцог «должен быть принят с подобающими почестями...» (РГИА. Ф. 1018. Оп. 7. Д. 252. Л. 1).

³⁶ В документах сохранились сведения, какие покои были предназначены герцогу Нассаускому в императорских резиденциях: в Зимнем дворце «отвесьть комнаты короля Прусского»; комнаты «во флигеле Большого Царскосельского дворца перед церковью»; в Красном Селе в нижнем этаже дома великого князя Михаила Павловича; в Петергофе во дворце «внизу против Самсона»; на Елагином острове «комнаты на ферме» и другие в «левом оранжерейном флигеле», где жили младшие великие князья (РГИА. Ф. 472. Оп. 2. Д. 792. Л. 10 об., 15, 16, 24–26).

³⁷ Подробно см.: РГИА. Ф. 516. Оп. 1 (120/2322). Д. 108. Л. 74 об. — 133 об.; Д. 109. Л. 1–115 об. Из обширной программы светских мероприятий обратим внимание на вечерний выезд 25 июля. Зная, что герцогу Вильгельму приносят немалый доход целебные источники, которыми славились курорты земли Нассау, его пригласили осмотреть Заведение искусственных минеральных вод, открытое с разрешения императора годом ранее в пригороде Петербурга — Старой деревне. По прибытии туда императорская чета с наследником, великими князьями, герцогом Нассауским и принцем Нидерландским с супругой «...изволили присутствовать на бале, который дан был членами помянутого заведения». Напомним, что доставляемые в Санкт-Петербург из герцогства Нассау в специальных запечатанных кувшинах минеральные воды, прежде всего, сельтерская, были очень дороги. Поставляли их и к императорскому двору. (Там же. Д. 109. Л. 91).

³⁸ РГИА. Ф. 472. Оп. 13. Д. 1115. Л. 1–4.; Оп. 1. Ч. 1. Д. 524. Л. 35, 38. Супруге герцога император передал в подарок «две турецкие шали — пунсовую и зеленую», за них «Сахарову Каспару, армянину», заплачено 6000 руб. (РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 482. Л. 51 об.).

³⁹ РГИА. Ф. 472. Оп. 13. Д. 973. Л. 1, 2.

⁴⁰ Биограф герцога Р. Кольб не упомянул о его поездке в Санкт-Петербург, как и об участии в военных и дипломатических мероприятиях в 1833 г. Однако он сообщил об украшавших залы дворца герцога ценных подарках из России. Правда, ко времени выхода книги в 1892 г. династия уже лишилась нассауских владений, аннексированных Пруссией. Поэтому не удивительно, что не во всем приводимые Кольбом сведения точны (см.: Kolb R. Ebd. S. 40, 41).

⁴¹ Уланские полки: его светлости герцога Нассауского // Список генералам, штаб- и обер-офицерам Отдельного гвардейского корпуса и войск действующей армии, кои будут собраны к г. Калишу в 1835 году. [СПб., 1834]. С. 25.

⁴² *Тенишев Н. И.* Описание занятия войск императорско-российских и королевско-пруссских, бывших в сборе при городе Калише в 1835 году, в присутствии их величеств императора всероссийского Николая I и короля прусского Фридриха-Вильгельма III. СПб.,

1837. С. 27, 46, 74, таб. III–VI. О пребывании герцога Вильгельма Нассауского в Калише упоминает в воспоминаниях и А. Х. Бенкендорф (*Бенкендорф А. А.* Указ. соч. С. 591–596).

⁴³ Специальных исследований о персонажах второго плана до сих пор не предпринималось. В Люксембурге полагали, что на втором плане, в центре, в окружении двух придворных чинов, показан сын герцога Вильгельма, принц Адольф (см.: *Muller J.*—С. 100 *Joer Lëtzebuenger Dynastie. Collections et Souvenirs de la Maison Grand-Ducale. Catalogue de l'exposition au musée national d'histoire et d'art — Luxembourg. Du 30 novembre 1990 au 6 janvier 1991.* Luxembourg. 1990. S. 178). С этим нельзя согласиться. У шестнадцатилетнего принца, например, не могло быть таких наград, как у изображенного на картине лица; он не был с отцом в Санкт-Петербурге в 1835 г. Такая же версия о сопровождавших герцога лицах приведена в каталоге висбаденской выставки по истории герцогства Нассау (см.: *Herzogtum Nassau. 1806–1866. Politik. Wirtschaft. Kultur.* Wiesbaden. 1981. S. 431). В упомянутом выше альбоме «Русская гвардия в картинах А. И. Ладюрнера» сопровождавшие лица обозначены, как «по-видимому, адъютанты герцога». Авторы не обратили внимания, что один из них в русском мундире.

⁴⁴ За организационную поддержку на этом этапе работы благодарность доктору Кристине Янеке (*Dr. Kristiane Janeke*).

⁴⁵ У офицеров русской армии пояса были серебряными с тремя узкими черно-оранжевыми полосами. В дополнение отметим, что в общем нассауская форма была схожа с русской. Так, побывавший в Висбадене в 1844 г. литератор Н. И. Греч писал, что «пехотный полк в мундирах темно-зеленых, очень похожих на наши, русские» (*Северная пчела.* 1844. № 94. С. 375).

⁴⁶ Барон Адольф Людвиг Генрих фон Науендорф (*Adolph Ludwig Heinrich von Nauendorf*, 1781–1842), с 1817 подполковник, флигель-адъютант герцога, с 1830 — полковник, командир 2-го пехотного полка (см.: *Waker P., Müller-Schellenberg G.* *Das herzoglich-nassauische Militär 1813–1866. Band II.* Taunusstein. 1998. S. 459). Признательна доктору Г. Бауеру за биографическую информацию, доктору Б. Веннингу за сведения о наградах.

⁴⁷ РГИА. Ф. 496. Оп. 1. Д. 66. Л. 117.

⁴⁸ Там же. Л. 116.

⁴⁹ А. А. Суворову также препроводили подарки для раздачи перед отъездом из Санкт-Петербурга свите герцога Нассауского: доктору Эбгарду и камердинеру герцога Вейсеру — бриллиантовые перстни, гардеробному помощнику Вейланду — золотую табакерку, служителям при адъютантах — двое золотых часов (РГИА. Ф. 472. Оп. 2. Д. 792. Л. 23, 40, 51, 56).

⁵⁰ Список генералам по старшинству. СПб., 1844. С. 325.

⁵¹ Месяцеслов и общий штат Российской империи на 1835. Часть первая. СПб., 1835. С. 170.

⁵² На эполетах у флигель-адъютанта должен быть вензель «Н I», но на портрете А. А. Суворов изображен вполоборота, так что на левом плече поле эполета практически не видно, а правое плечо скрыто за фигурой герцога. На картине не все награды Суворова просматриваются отчетливо. Вероятно, на шее у него орденские кресты Св. Иоанна Иерусалимского и Св. Владимира III ст. Последняя награда была получена в конце 1835 г., уже после визита герцога. Однако она могла быть показана на картине, поскольку художник заканчивал работу в 1836 г. За помощь в определении военной формы и наград благодарю к. и. н. П. К. Корнакова.

АТТРИБУЦИЯ АРТ-ОБЪЕКТОВ УЛИЧНОГО ИСКУССТВА: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ

Область динамических исследований урбанистического искусства весьма широка, она включает в себя различные формы самовыражения: от исполнительского искусства до всяческого рода визуальных форм. Одна глобальная и относительно единая, но также и противоречивая форма уличного и городского творчества представлена в виде граффити и стрит-арта (в последнем наиболее часто встречаемые техники исполнения — спрей-арт, трафарет, плакат, спонтанная скульптура). Разговор об атрибуции объектов стрит-арта как явления, вызывающего у искусствоведов, приверженных традиционализму, недоверие и неприятие, следует начать с уточнения некоторых вопросов: во-первых, *что* атрибутировать, во-вторых, *зачем* это нужно, и наконец, *как* это можно атрибутировать?

Термин «уличное искусство» не определен окончательно, и вокруг него постоянно ведутся дискуссии. Однако есть ряд общепризнанных характеристик, присущих уличному искусству, — анонимность, спонтанность, темпоральность (временность), несанкционированность, неинституционализированность, добровольность, перформативность. Таким образом, под объектами уличного искусства будем подразумевать арт-объекты, выполненные в разных техниках, на разную тематику, размещенные в городском пространстве вне правового поля и намеренно стремящиеся к общению с большим кругом людей¹.

Уличное искусство по своей природе во многом схоже с концептуальным искусством — искусством, в котором концепция или идея, участвующие в работе, имеют приоритет над традиционными эстетическими, техническими и материальными аспектами. Стрит-арт, как и концептуальное искусство, не практикует традиционные навыки живописи и скульптуры, выступает против коммерциализации и монополизации искусства галереями, музеями и художественными рынками. В стрит-арте идея или концепция является наиболее важным аспектом работы: когда уличный художник размещает свой арт-объект в городской среде, это означает,

что поиск места, планирование работы в привязке к локации, выстраивание композиции, цветовые и иные решения принимаются заранее, а исполнение — формальное и, добавим, противоправное дело. В связи с последним уточнением особенно ярко выступает противоречие между самим понятием атрибуции как приписывания авторства и традицией анонимности в уличном искусстве.

Между тем вклад представителей поп-арта (Энди Уорхол, Шепард Фейри, Кит Харинг), неоэкспрессионизма (Жан-Мишель Баския), а также коммерческий успех Бэнкси, JR, Покраса Лампаса и других художников в развитие уличного искусства неоспорим. Независимо от того, называют или не называют свои имена стрит-артисты, такие идеи, как антикоммодификация, социальная и/или политическая критика, остаются характерными чертами уличного искусства последние 50 лет.

Произведения уличного искусства, как правило, размещаются в городских пространствах без разрешения владельца собственности и там, где их видит публика². Поскольку, в отличие от публичного искусства, стрит-арт не обладает признаками легитимности, не защищен законодательно и обычно местными властями расценивается как вандализм, его определяющей чертой следует считать эфемерность: объект стрит-арта может прожить в пространстве города несколько лет, пока перепады температур, осадки и ветер окончательно не сотрут его с поверхности; может — несколько дней или месяцев, пока поверх него не будет нанесен другой рисунок, а может — несколько часов, пока его не закрасят или смоят коммунальные службы. Вероятно, в этих плоскостях лежит ответ на вопрос, *зачем* нужна атрибуция стрит-арта. Во-первых, по причине его эфемерности: арт-объекты уличного искусства, как никакие другие, подвержены уничтожению, о чем уже упоминалось. Во-вторых, в силу его демократичности (принадлежности всем и одновременно никому): несмотря на оглушительный коммерческий успех работ некоторых стрит-артистов, уличный арт-объект продолжает оставаться на улице, не может быть присвоен кем бы то ни было и перенесен в пространство «белого куба» (в случае же такого перенесения арт-объект — выпиленный кусок стены или дверной проем, как с работами Бэнкси — теряет связь с контекстом, локацией и, по сути, «умирает»). В-третьих, потому, что в борьбе за «право на город» победу обычно одерживают коммерческие и политические силы (в виде монументальной рекламы и пропаганды);

попытки уличных художников вносить свои коррективы в городскую среду преследуются, что, собственно, и определяет анонимный характер их деятельности (даже наиболее известный уличный художник Бэнкси не раскрывает свое имя).

О работах многих художников стрит-арта можно узнать только благодаря документированию в виде фотографий, видео и письменных текстов в социальных сетях. И здесь мы подходим к третьему вопросу: как можно атрибутировать арт-объекты уличного искусства? Приемы традиционной художественной атрибуции, как видно из предыдущего материала, в отношении стрит-арта не «работают» — даже информация о более или менее объективных параметрах объекта зачастую затруднена: авторство анонимно, название (возможно) дает автор в социальных сетях³ или придумывают СМИ и т. д.

Разумеется, важнейшим инструментом фиксации арт-объекта выступает фотография. Она предоставляет фактический визуальный материал, который впоследствии может быть (а может и не быть) дополнен не визуальным материалом: биографической справкой, географической локацией, критическим (искусствоведческим) эссе и т. п. На настоящий момент неупорядоченность информации создает хаос и трудности в работе с материалом.

Таким образом, для атрибуции объектов стрит-арта необходимо определить требования, во-первых, к визуальным формам сохранения арт-объектов для последующей их атрибуции; во-вторых, к не визуальным средствам атрибутирования.

Визуальные формы: фотографии (видео)

В первую очередь фотография является историческим документальным свидетельством наличия арт-объекта, эфемерного по своей сути. Для визуального изучения уличного искусства фотоснимок представляет собой один из самых надежных исследовательских инструментов и единственное доказательство существования арт-объекта, даже если фотография просто документально фиксирует фрагмент реальности. Например, анаморфные работы художников-монументалистов Курта Веннера и Джулиана Бивера площадью несколько сотен квадратных метров выполняются цветными мелками на тротуарах, брусчатке и иных поверхностях



1. Курт Веннер. *Dies Irae* (День гнева). Мантуа, Италия. 2007

городских объектов инфраструктуры, поэтому их жизнь весьма недолговечна (ил. 1).

Во-вторых, фотография как инструмент изучения уличного искусства характеризуется достоверностью. Для исследователя стрит-арта важно иметь возможность многократно фотографировать арт-объекты не сами по себе, а непосредственно в пространстве города, то есть в средовом контексте. Фотоизображения городского пейзажа не менее ценны, чем произведения уличного искусства, поскольку городской пейзаж является «холстом» для уличных художников и граффитистов. Например, *Bomb Damag* — трафаретное изображение плачущей женщины на двери разрушенного дома в Газе, созданное Бэнкси, — очень удачно помещено в средовой контекст. Поза склоненной женской фигуры, скорбно обхватившей голову рукой, напоминает позу статуй на викторианских кладбищах. Однако фотография не передает ни кладбищенского покоя, ни умиротворенности. Окаймляющий контекст: битая штукатурка, гнутая арматура, бытовой мусор и чудом уцелевшая дверь в обрамлении разрушенной стены — вот все, что осталось от разбомбленного



2. Бэнкси. Bomb Damag (Разрушения бомбардировки). Газа, Палестина. 2015

палестинского здания. Окружающая обстановка дополняет задумку автора и подчеркивает сходство между персонажем работы Бэнкси и героиней древнегреческого мифа — скорбящей матерью Ниобой, оплакивающей гибель своих двенадцати детей (ил. 2).

В-третьих, фотографии могут быть сохранены в цифровом исследовательском архиве, тем самым предоставив обильную визуальную информацию для будущей работы, поскольку уличное искусство, как уже отмечалось, — эфемерная форма выражения. Стрит-арт и городская среда меняются с течением лет, равно как знания исследователя об уличном искусстве и культуре граффити тоже растут со временем. Имея под рукой обширный архив, содержащий несколько сотен или тысяч фотографий, он может в будущем сформулировать новые гипотезы и выводы. Фотографии арт-объектов неизменно полезны и для преподавательской работы со студентами-искусствоведами.

Стоит отметить серьезность фотографии как инструмента в руках исследователя: с ее помощью формируются научные доказательства. Важно иметь в виду, что представление уличного искусства всегда контекстуально его окружению, потому что стрит-арт — это

специфическая для конкретного места форма искусства. Конкретный арт-объект может быть представлен с разных ракурсов — от общих планов до фотографий отдельных элементов. Их выбор зависит от цели, поставленной исследователем. Для целей, связанных с изобразительным искусством, фотография на ил. 1 собирает анаморфическое изображение в единой точке съемки, значит, этот ракурс наиболее подходит. Однако для исследователей городского пространства более уместна фотография на ил. 2: она передает не только изображение, но дополняет его контекстом.

Невизуальная информация

Каким бы ценным ресурсом для научного сообщества ни была фотография, существует необходимость дополнять ее невизуальной информацией. Фотография содержит гораздо больше, чем просто изображение, и эта информация может и должна систематически классифицироваться в дальнейшем. Однако основная проблема видится в отсутствии подходов к классификации информации в отношении уличных арт-объектов.

Законным поводом для упорядочивания информации может стать результат эмпирического исследования Л. Холлинк и ее коллег, объединяющего компоненты различных методов классификации (библиотечной и информационной) в одной структуре⁴. Опираясь на работы Э. Панофски⁵, С. Шатфорда⁶ и др., Л. Холлинк выделила три верхних уровня структуры: невизуальный (метаданные, не касающиеся содержания изображения), перцептивный (описания, непосредственно вытекающие из визуальных характеристик изображения) и концептуальный (информация о смысловом содержании изображения).

Поскольку уличное искусство имеет свою специфику, предлагаемая Л. Холлинк структура не способна строго соответствовать существующим системам классификации. Однако система классификации может быть скорректирована с учетом потребностей конкретного исследователя и может включать вышеозначенные уровни.

Итак, разработка системы классификации для получения информации об арт-объектах уличного искусства на основании отдельных фотографий без сомнения полезна в качестве каркаса для создания архива повторного поиска, содержащего большее количество

фотографий. Такая база данных призвана помочь не только исследователям-энтузиастам, но и учреждениям, например университетским факультетам, ориентированным на визуальное искусство, обмениваться доступными, систематически обновляемыми данными на международном уровне. Это также поможет установить правильное понимание произведений уличного искусства, ибо они крайне мало изучались в течение 40 лет, хотя стрит-арт и граффити являются неотъемлемой частью современного искусства и городской жизни. Разумеется, арт-объекты, включаемые в эту предполагаемую базу данных, должны быть идентифицированы как заслуживающие индексирования.

¹ Вильчинская-Бутенко М. Э. Подход к задаче комплексной оценки арт-объектов урбанистического искусства методами квалитметрии / М. Э. Вильчинская-Бутенко, Н. Н. Рожков // Обсерватория культуры. 2020. Т. 17. № 1. С. 74–87.

² Вильчинская-Бутенко М. Э. Охрана объектов урбанистического искусства: правовые коллизии / М. Э. Вильчинская-Бутенко // Труды института бизнес-коммуникаций / под общ. ред. М. Э. Вильчинской-Бутенко. СПб., 2020. С. 31–40.

³ В силу анонимности художников мы никогда не можем быть уверены, что это действительно автор.

⁴ Hollink L. Classification of User Image Descriptions / Laura Hollink, Th As, Guus Schreiber, Bob Wielinga, Marcel Worring // International Journal of Human-Computer Studies. 2004. № 61. [Электронный ресурс]. URL: https://www.researchgate.net/publication/228999580_Classification_of_User_Image_Descriptions (дата обращения 28.07.2021).

⁵ Panofsky E. Studies in Iconology: Humanistic Themes In the Art of the Renaissance / E. Panofsky. New York: Routledge, 2018. 399 p. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.taylorfrancis.com/books/mono/10.4324/9780429497063/studies-iconology-erwin-panofsky> (дата обращения 28.07.2021).

⁶ Shatford S. Analyzing the Subject of a Picture: A Theoretical Approach / Sara Shatford // Cataloging & Classification Quarterly. 2008. № 6. P. 39–62 [Электронный ресурс]. URL: https://www.researchgate.net/publication/261586510_Analyzing_the_Subject_of_a_Picture_A_Theoretical_Approach (дата обращения 28.07.2021).

Виноградова Ирина Александровна

ПРОГРАММКА С ВЫСТУПЛЕНИЕМ КАБАРЕ «ЛЕТУЧАЯ МЫШЬ» И ФРЕСКИ ВО ДВОРЦЕ БИЛТМОР В СЕВЕРНОЙ КАРОЛИНЕ

Музеи в Соединенных Штатах Америки, как и музеи по всему миру, регулярно проводят атрибуции, как поступающих в их коллекции экспонаты, так и тех, которые хранятся в их фондах. Нередко во время атрибуций происходит включение предметов в новый контекст, а из-за вновь открывшихся фактов предметы иногда возвращаются для повторного проведения научного исследования. Поводом для повторных атрибуций может послужить опыт и научная интуиция хранителя.

Поместье «Билтмор» (Biltmore Estate), находящееся в г. Эшвилл (штат Северная Каролина), о котором пойдет речь, — одна из резиденций семьи Вандербильтов, представляющая собой огромный комплекс. Поместье, в центре которого находится замок, построенный Дж. Вашингтоном Вандербилтом II (George Washington Vanderbilt II) между 1889 и 1895 гг. в стиле шато́эск (Château Style)¹, является самым крупным частным домом в Америке. Его площадь составляет 16622,8 кв. м и включает 250 комнат. Построен дворец известным американским архитектором Р.М. Хантом (Richard Morris Hunt), которому принадлежит полностью измененный фасад Метрополитан музея (1902). Не менее известен человек, который создал сад, воздвиг оранжерею и благоустроил огромные территории вокруг дворца, — родоначальник американской ландшафтной архитектуры Ф.Л. Олмстед (Frederick Law Olmsted), тот самый, который создал Центральный парк в Нью-Йорке. В настоящее время поместье, олицетворяющее по словам М. Твена «позолоченный век американской истории»², принадлежит потомкам Дж. Вандербилта II и управляется его внуком, Б. Сесилом (Bill A. V. Cecil). Хотя поместье и является частной собственностью, оно открыто для посещения туристами с 1940-х гг.

Сотрудники музея ведут огромную научную и просветительную работу. Одним из таких научных работников музея является Л. Клигнер, куратор интерпретации (Leslie Klingner, Curator of Interpretation).

В США куратор интерпретации — это человек, который отвечает фактически за всю деятельность музея, в том числе за идею, разработку и продвижение концепции музея. Это значительно шире, чем деятельность куратора или хранителя в российских музеях. Являясь по факту генеральным директором, этот человек одновременно является и соавтором музейных экспозиций и иных арт-проектов, так как именно он определяет актуальность той или иной темы, активно сотрудничает с другими музеями или авторами, помогая воплощать их идеи и проекты в своем учреждении. Однако при этом куратор интерпретации не принимает окончательного решения по тому или иному проекту или концепции. Любые его идеи должны получить одобрение структурой, в состав которой входят спонсоры, научные и музейные работники, именуемой в США «Музейный совет» (Museum Council Board). Этот совет управляет деньгами и определяет, куда и на какой проект их направить.

Одной из важных задач музейной деятельности в США являются экспертизы и атрибуции, то есть установление, подтверждение и документальное оформление на основе комплексного междисциплинарного исследования авторства произведений. Одновременно определяется ценность исследуемого предмета, осуществляется расширение его информационной значимости, обеспечивается охрана авторских прав. Для этого еще в начале XX в. на государственном уровне был принят свод законов, выпущены специальные акты с подробным описанием, как правильно провести экспертизу, атрибуцию и установление авторства. 11 октября 2017 г. появилось «Руководство для использования материалов и произведений искусства, защищенных авторским правом, в художественных музеях» (Guidelines For The Use Of Copyrighted Materials And Works Of Art By Art Museums). Атрибуция музейных экспонатов в США — это описание предмета в соответствии с правилами инструкций: грамотно и ясно, при этом важно в полной мере раскрыть его характерные детали и особенности. Увы, в последнее время в этих документах можно обнаружить личностно-эмоциональные моменты, свидетельствующие об отношении научного работника к происходящему в мире (включая политическую конъюнктуру), что категорически противоречит требованиям положения об атрибуции.

Главной организацией, контролирующей деятельность всех музеев в США, независимо от их категории, является «Совет по стандартам финансового учета» (Financial Accounting Standart Board,



1. Фасад дворца Билтмор в Северной Каролине
Фотография из личного архива И. Виноградовой

FASB)³. Стандарты, регламентирующие деятельность музеев, сгруппированы по категориям: общественное доверие и подотчетность, задачи музея и планирование, руководство и организационная структура, управление коллекциями, образование и интерпретация, финансовая стабильность. Всеми вопросами жизни, координацией деятельности музеев занимается Американское объединение музеев (American Alliance of Museums, AAM).

Основное положение объединения гласит, что «музеи в Соединенных Штатах основаны на традициях государственной службы. Они организованы как общественные трасты, хранящие свои коллекции и информацию в интересах тех, для кого они были созданы» (AAM, Code of Ethics for Museums)⁴. Для проведения экспертизы и атрибуции предмета куратору интерпретации музея необходимо составить документ, подробно объяснив, зачем и почему нужна экспертиза, и направить его в организации «Американское объединение музеев» и в «Совет по стандартам финансового учета». Первая рассматривает, насколько этот предмет нужен данному музею, после чего вторая организация выделяет деньги (или позволяет, в случае с частным музеем, их взять) на проведение атрибуций.

В 2016 г. в руки Л.Клингнер попала программка выступления во дворце поместья «Билтмор» кабаре «Летучая мышь» (La Chauve-Souris) под руководством Н.Балиева (N.Baliev). Эту программку передала в музей внучка местного жителя Дж.Г.К.МакКлюр (James G. K. McClure), которая и поделилась рассказом деда о празднике во дворце. По ее словам, дед часто рассказывал ей об этом



2. 1922 г. Программа с выступлением кабаре «Летучая мышь» Н. Балиева

празднике, называя его «наилучшей вечеринкой, в которой ему удалось принимать участие!»⁵.

Информация о грандиозном празднике не была для работников музея неожиданной — было известно, что в 30-го декабря 1925 г. во дворце состоялась новогодняя вечеринка, продолжавшаяся несколько дней, которую в общей сложности посетило более 100 человек. В интервью Asheville News Клингнер поведала, что ее всегда что-то смущало, когда она рассматривала фрески в полуподвальном помещении дворца, сделанные, как считалось до этого, для празднования Хеллоуина, и что начало

исследованию положила именно эта программка. Почему фрески появились в 1925 г., а не раньше — праздник отмечался во дворе и до этого каждый год? По большому счету — это детский праздник, тогда зачем фрески, предназначенные для праздника, нужно было делать в полуподвальном помещении? В последний четверг октября, когда отмечается Хеллоуин, в Северной Каролине еще достаточно тепло, темнеет лишь к 7 вечера, поэтому праздник, что совершенно логично, всегда проводился на террасе с левой стороны дворца. Откуда и почему на фресках изображены персонажи и предметы, совершенно несвойственные для этого праздника: солдаты; женщина в платке, по-восточному покрывающем голову; арлекин в колпаке странной формы и много других изображений, совершенно не соотносящихся с содержанием и идеей праздника... На фреске изображена черная кошка на крыше дома, но считать ее пугающей или агрессивной, что соответствовало бы концепции праздника, трудно. Необходимость провести атрибуцию и ответить на давно возникшие вопросы положила начало широкому исследованию.

Согласно основному положению об авторских правах в США, любой экспонат, поступающий в музей без научного описания и его разностороннего исследования, не может быть использован



3. Лесли Клингнер, куратор интерпретации Музея Билтмор, держит в руках программку с выступлением во дворце кабаре «Летучая мышь»

в музейной деятельности. Клингнер, предчувствуя, что ее ожидает, нечто более существенное, чем простая атрибуция программки, подала официальные запросы в организации, регулирующие деятельность музеев, на проведение исследования и, получив одобрение и возможность распорядиться выделенными финансами, приступила к работе.

Прежде всего, было изучено содержание самой программки (15 с.), установлено, что она была отпечатана в Нью-Йорке в 1921 г. Известно, что процесс атрибуции музейных предметов из бумаги имеет свои определенные особенности. Для дальнейших изысканий программку отсканировали, написали сопроводительные письма и отправили в центральный архив Конгресса США (Вашингтон), в публичные библиотеки Нью-Йорка и г. Роли (Raleigh, столицу штата Северная Каролина) в надежде найти «следы» и восстановить связь предмета исследования с конкретной вечеринкой. Одновременно тщательным образом была перечитана переписка хозяев и управляющего дворцом, пересмотрена хозяйственная деятельность поместья в этот период. Параллельно изучались дополнительные источники (энциклопедии, справочная литература), исследователь проконсультировалась со специалистами и встречалась



4. Фрески в полуподвальном помещении дворца Билтмор
Фотография из личного архива И. Виноградовой

со старожилами г. Эшвил. Среди них были потомки тех, кто мог присутствовать на вечеринке в 1925 г. Таких воспоминаний, записей, писем и фотографий оказалось очень много. «Эта связь (с тем временем. — Авт.) была для меня очень волнующей...», — рассказывала исследовательница. И далее сообщала: «Только когда я прочитала автобиографию местного жителя, пришедшего на ту вечеринку, я многое собрала воедино»⁶. Всю поступающую из разных источников информацию сотрудники музея записывали, проверяли, фиксировали, собирая постепенно сложный и многоступенчатый «пазл».

Самым первым, что выяснила куратор, оказалось, что в 1921–1926 гг. было выпущено очень много разнообразных по содержанию и оформлению программ с выступлением кабаре «Летучая мышь» в Нью-Йорке и Париже, а сама труппа несколько лет успешно гастролировала по Соединенным Штатам Америки и Канаде. Оформлением программ и костюмами в кабаре занимались Н. В. Ремизов и С. Ю. Судейкин. Выяснилось, что первый тур кабаре «Летучая мышь» Н. Ф. Балиева успешно провела в феврале 1922 г. по Северной Америке, представив за 65 недель огромное количество выступлений на полтора-два часа с антрактом и меньших, по 30–45 мин⁷. Эти гастроли от Вашингтона до Калифорнии



5. Фрески в полуподвальном помещении дворца Билтмор
Фотография из личного архива И. Виноградовой

организовал известный в Америке продюсер М. Гест (Morris Gest), впервые увидевший труппу Балиева в Париже в 1921 г. За время этих гастролей Балиев подружился с американскими драматургами общества «Круглого стола» (Algonquin Round Table), что явилось для него и труппы большой удачей. С 4 февраля и до конца сезона в июне 1922 г. «Летучая мышь» в общей сложности показала на Бродвее 153 представления в основном в «Театре на Сорок Девятой улице» (Forty-Ninth Street Theatre), ныне не существующем. Успех труппы был огромный, о нем писали все ведущие газеты страны. В сезоне 1923 г. кабаре дало на Бродвее 400 представлений⁸. В этот сезон в программе труппы прозвучал знаменитый «Парад деревянных солдатиков» (The Parade of the Tin Soldiers; нем. Die Parade der Zinnsoldaten) Л. Эсселя (Leon Essel)⁹ с декорациями и костюмами М. В. Добужинского¹⁰. В общей сложности кабаре «Летучая мышь» дала на Бродвее 551 выступление¹¹.

Для Клиггнер это было большой неожиданностью, перед ее глазами мелькали известные фамилии: А. Милн и его пьеса «Мистер Пим проходит мимо» (Mr. Pim Passes By), песня Д. Паркер «Блюз вечной инженерии» (Dorothy Parker, The Everlastin Ingenue Blues), Б. Макдональд (Ballard MacDonald), М. Гест (Morris Gest)

или спектакль «Нет, Сирри!» (No Sirree!), который выдержал 15 представлений на Бродвее. А главное — здесь был представлен известный немецкий композитор Л. Ессель, написавший в 1897 г. «Парад оловянных солдатиков» (известный также как «Парад деревянных солдатиков»), представляющий собой инструментально-музыкальное произведение в форме веселого марша. Сегодня эта популярная мелодия для марширующих оркестров и концертных групп, исполняется также на самых разнообразных альтернативных инструментах. Музыкальная пьеса стала особенно популярной в Америке, когда превратилась в песню, слова к которой написал Макдональд. Балиев взял эту пьесу для театрально-хореографической постановки, поменяв название на «Парад деревянных солдатиков». Постановка была показана во второй программе выступления «Летучей мыши» на Бродвее в «Театре сказки» (Fairylan theatre) и произвела настоящую сенсацию. «Это уже была не просто музыкальная пьеса, а пятиминутное произведение, очень информативное, с колоритной аранжировкой, с ритмическим переходом от марша к фокстроту, в инструментовку вписали фортепиано и вокальные партии для мужского квартета, партии для скрипки и виолончели; партитуры для небольшого состава военного оркестра; соло мандолины с гитарой, мандолины с фортепиано и гитары с фортепиано... Тринадцать номеров в два отделения»¹². (Это было шоу! Полнометражное шоу!) В 1923 г. Л. ДеФорест (Lee de Forest, Lee DeForest, Phonofilm) снял «Парад деревянных солдатиков», исполненный труппой Балиева (в процессе звукозаписи кинофильма, посвященного самому изобретателю Л. де Форесту). Премьера фильма состоялась в том же году в Нью-Йорке¹³.

После всей этой информации у всех причастных к исследованию сотрудников возникли вопросы: кто такой столь успешный театральный антрепренер Н. Балиев и откуда он родом, что это за театр-кабаре «Летучая мышь» и как с ним связаны столь известные в Америке артисты? (Надо учитывать, что как сейчас, так и раньше попасть на Бродвей со своей собственной программой крайне сложно, об этом мечтают артисты со всего мира).

Так постепенно стала вырисовываться «легенда» программки, попавшей в руки Л. Клингнер. Очень важный пункт, который чаще всего почему-то называют последним при проведении атрибуций (в США), но о котором ни в коем случае нельзя забывать при проведении исследований, — это легенда, сопровождающая предмет.

Под этим понятием подразумевается и история создания, и возможный факт принадлежности исследуемого предмета к знаменитым людям, связь с определенными событиями, наконец, просто интересная информация. В данном случае предмет исследования явно начинал «обрастать» такой легендой.

В результате изучения вопроса выяснилось: театр миниатюр «Летучая мышь» появился в Москве в 1908 г. Это был один из первых и лучших камерных театров России. Театр возник из пародийно-шуточных представлений актеров Московского Художественного театра (МХТ) под руководством Н. Балиева (настоящее имя — Мкртич Асвадурович Балян)¹⁴. Он задумывался как интимный артистический кружок артистов МХТ и их друзей, своего рода «закрытый клуб»¹⁵. Это был, по словам Н. Е. Эфроса, «изящный дух людей, воспитанных на подлинном искусстве и театральной школе»¹⁶. Именно закрытость театра и привлекала внимание московской публики — в скором времени в мини-театр «хлынули совсем посторонние элементы» и «предполагаемая» изначально интимность театра была разрушена¹⁷. Существовала легенда, что при первичном просмотре помещения будущего театра навстречу Балиеву выпорхнула летучая мышь. Так родилось название театра, а летучая мышь, которая стала его эмблемой, несколько эпатировала мхатовскую чайку (на занавесе театра). Душой этих собраний был Н. Ф. Балиев¹⁸.

С 1912 г. «Летучая мышь» становится театром миниатюр с ежевечерней большой программой, состоящей из шаржей, инсценировок песенок, романсов, театрализованных афоризмов Козьмы Пруткова, миниатюр Т. Л. Щепкиной-Куперник, а также инсценировок произведений классиков. Антреприза Балиева оказалась весьма успешной, и вскоре капитал общества «Летучей мыши» составил 100 000 руб. В 1920-х гг. с частью труппы «Летучей мыши» Балиев отправился в первое европейское турне. Октябрьская революция изменила аудиторию театра, тех, «кто сидит теперь в зале», Балиев не понимал, а зрители не понимали его. До 1922 г. он еще как-то пытался сохранить репертуар, но история «Летучей мыши» в России закончилась. После эмиграции в Париж судьба театра-кабаре, который стал там известен уже благодаря первым гастролям, складывалась более чем удачно. Труппа выступила в Театре Фемина (Theatre Femina), где ее впервые увидел американский продюсер Гест в июне 1921 г.

Начав с миниатюрных юмористических зарисовок в виде «скетчей», труппа постепенно представляет серьезные программы,



6. 1927 г. Фотография Никиты Балиева на обложке еженедельного журнала «Тайм»

состоящие из двух отделений. С 14 января по 7 марта 1925 г. «Летучая мышь» вновь выступала на Бродвее, на сцене Forty-Ninth Street Theater, показав шоу на два отделения.

В первом можно было увидеть «Саксонский фарфор» на музыку известной песенки «На мосту Авиньона», «Парад деревянных солдатиков» и забытую польку 1880-х гг. «Катенька» (аранжировка А.А.Архангельского). Второе отделение состояло из «Татарского танца» на музыку Архангельского, частушек и хора братьев Зайцевых.

Балиев участвовал в творческих вечерах Тэффи, Дон-Аминадо и Мунштейна, а в 1927 г.

его фотография попала на обложку еженедельного журнала Time, там же была помещена статья о нем и группе «Летучая мышь»¹⁹.

Несмотря на то, что Балиев был известен своим притворным *незнанием* (это частично была его игра) английского языка, на сцене его монологи и вступительные слова произносились на смеси русского, французского, английского в сочетании с жестикуляцией. Все это было в высшей степени артистично и эксцентрично, вызывая у публики неудержимый смех. В повседневной жизни его английский был лучше, чем у его сценического образа. Его труппа гастролировала по Европе и Южной Африке, выступая в крупных столицах²⁰.

Музейным работникам дворца Билтмор было известно, что молодая пара — Джорж и Карнелия Вандербилт, вступившие в законный брак в 1924 г. и имевшие в Нью-Йорке роскошный особняк на 5-й авеню, посещали Бродвейские постановки. Точных данных об этом не сохранилось, но пропустить постановки Балиева, о которых говорил весь город и писали все ведущие газеты, они не могли. Поэтому нет ничего удивительного в том, что «Летучая мышь» была приглашена в поместье на празднование приближающегося 1926 г. Приглашать артистов для выступлений во дворец было

традицией: в Билтмор регулярно приглашались как отдельные артисты, так и целые группы, для них это был не только хороший гонорар, но и большая честь. В случае с кабаре Балиева все было по-другому: в силу столь продолжительной и невероятной популярности на Бродвее выступить во дворце под Новый год для группы была большая честь, но и для обитателей это тоже было событие. К выступлению готовились не только артисты, но и дворец.

Внимательно рассматривая, в очередной раз, рисунки в программке, принесенной в музей, куратор случайно уловила связь между этими изображениями и фресками в полуподвальном помещении Билтмор. Клигнер увидела много общего и поняла необходимость проведения экспертизы. Для проведения консультационной экспертизы во дворец были приглашены местные художники, которые полностью подтвердили это сходство, отметив одновременно и их разницу. Да, за основу при выполнении фресок были положены картинки из программки выступлений «Летучей мыши», но в силу того, что выполняли фрески на стенах местные, неизвестные нам, художники, они внесли в композиции собственный «колорит». Так была поставлена точка в этом интересном исследовании.

Такое грамотное и профессиональное завершение исследования при проведении атрибуций в Соединенных Штатах бывает, увы, не всегда, и причин недостаточной объективности при исследованиях много. Также есть несколько моментов, которые, на мой взгляд, сильно отличают подобные исследования, проводимые в США, от аналогичных исследований в Российской Федерации. Это не только недостаточная объективность, значительно ощущаемая в последнее время, и недостаточное присутствие научности, но то, что во главу исследования, прежде всего, ставится финансовая сторона, а уже потом любая другая.

Приходя в музей, посетитель чаще всего не обращает внимания на то, как выставлены экспонаты, и не задумывается над тем, кто и почему их так расположил, однако от того, как предметы представлены в экспозиции, зависит их восприятие посетителем. Очень важно не просто выставить произведения, а сделать так, чтобы на них обратили внимание, выявить основные достоинства артефакта. Именно эту работу проводят хранители музеев. Поэтому можно сказать, что музейная жизнь состоит из двух компонентов — экспонатов и людей, которые их изучают и возвращают предметам их подлинную историю.

¹ Maitland, Hucker and Ricketts. A Guide to Canadian Architectural Styles. Peterborough, Ont.: Broadview Press, 1992. P. 93.

² Твен М. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 1. М., 1980. С. 18.

³ Совет устанавливает стандарты финансового учета и отчетности для всех коммерческих и некоммерческих организаций. В свою очередь эти стандарты должны способствовать прозрачности и последовательности в финансовой деятельности музеев, галерей, выставочных комплексов. В частности, «Совет по стандартам финансового учета» устанавливает требования к бухгалтерскому учету для всех организаций, коммерческих или некоммерческих, которые получают или делают взносы.

⁴ [Электронный ресурс]. URL: <https://www.AAM/us.org//code-of-ethics-for-museums/> (дата обращения 12.01.1996).

⁵ [Электронный ресурс]. URL: <https://www.biltmore.com/blog/category/more-from-biltmore/the-vanderbilt-family/> (дата обращения 25.10.2006).

⁶ [Электронный ресурс]. URL: <https://www.biltmore.com/blog/category/more-from-biltmore/the-vanderbilt-family/> (дата обращения 19.05.2015).

⁷ Nahshon E. Going against the grain: Jews and passion plays on the American mainstream stage, 1879–1929 // Nahshon E. Jews and Theater in an Intercultural Context. Leiden, 2012.

⁸ Balieff's Chauve-souris of Moscow; American season under the direction of F. Ray Comstock and Morris Gest. P. 15 [Электронный ресурс]. URL: <https://archive.org/details/balieffschauveso00teatuoft> (дата обращения 10.11.2021).

⁹ «Leon-Jessel-Platz». Berlin. de. Retrieved. 2020. September 22; «1923 audiences demanded two encores of the piece, in the Chauve-Souris's second run. Chauve-Souris Anew Atop Century Roof.» New York Times. June 6, 1922.

¹⁰ Добужинский Мстислав Валерьянович // Иवानян Э. А. Энциклопедия российско-американских отношений XVIII–XX века. М., 2001.

¹¹ Balieff's Chauve-souris of Moscow... Op. cit. P. 16.

¹² «Chauve-Souris anew on the Century Roof. Balieff's versatile give merry vaudeville bill in Fairy Land Theatre». June 08, 1923.

¹³ «Парад деревянных солдатиков» в наше время всегда присутствует в ежегодном рождественском спектакле в театральном-концертном зале «Радио-сити-холла» в Нью-Йорке (Radio City Music Hall).

¹⁴ Балиев Н. Балиев о себе: История жизни Н. Ф. Балиева — это история его знаменитой «Летучей Мыши», создавшей новую эпоху в русском театре / [Записал Николай Алл] // Новое русское слово. Нью-Йорк, 1935. 5 мая (№ 8132). С. 3, 7.

¹⁵ История Московского художественного академического театра. Справка. РИА Новости (20100125T1542).

¹⁶ Эфрос Н. И. Театр «Летучая мышь» Н. Ф. Балиева. М., 1918.

¹⁷ Balieff's Chauve-souris of Moscow... Op. cit. p. 8.

¹⁸ Помехой сценической карьере Балиева в России была его специфическая внешность: он был очень артистичным, но для его актерского типажа ролей в репертуаре академического театра было немного, поэтому ему ничего не оставалось как воплотить свою мечту о собственном театре.

¹⁹ Balieff's. 1927. Time magazine cover.

²⁰ Chauve-Souris anew on the Century Roof. Balieff's versatile give merry vaudeville bill in Fairy Land Theatre // New York Times. 1922. June 6.

Винокуров Сергей Евгеньевич

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СЕРЕБРО С ЭМАЛЯМИ В СОБРАНИИ ЕКАТЕРИНБУРГСКОГО МУЗЕЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ: ПРОБЛЕМЫ АТРИБУЦИИ

Коллекция декоративно-прикладного искусства Екатеринбургского музея изобразительных искусств (далее — ЕМИИ) насчитывает более четырех с половиной тысяч предметов. Преобладающая доля ее формирования пришлась на советский период развития музея. Созданная в 1936 г. Свердловская картинная галерея практически не застала этапа масштабных распределений из Государственного музейного фонда 1920–1930-х гг., поэтому основу коллекции первое десятилетие составляли произведения, выделенные из художественных фондов Свердловского краеведческого музея.

В первые послевоенные десятилетия коллекция прикладного искусства значительно пополнилась за счет передачи из Государственного Эрмитажа, единичных закупок у частных лиц, завещанных коллекций, а также от Министерства культуры РСФСР, вновь приступившего к распределению художественных ценностей в это время (конечно, объем этих поступлений трудно сравнивать с таковым в период массовых передач из Государственного музейного фонда в 1920–1930-е гг.).

В связи с вышесказанным неудивительно чрезвычайно малочисленная коллекция произведений художественного серебра дореволюционного периода, насчитывающая немногим более двадцати предметов. Эта часть собрания музея формировалась преимущественно за счет единичных закупок у частных лиц в 1980–1990-е гг., а также редких передач от Министерства культуры РСФСР.

Скромный размер коллекции не давал возможности для организации специальных выставочных проектов. По этой причине долгие годы указанные произведения не подвергались тщательному изучению, а каталожные данные о них в инвентарных книгах ограничивались сведениями, известными на момент закупки или передачи. Статья посвящена выяснению авторства и датировок произведений художественного серебра с эмалями и включению их в контекст своего времени.



1. Г. Т. Самошин. Сливочник
1908–1917. Москва. Серебро;
выколотка, литье, филигрань, пайка,
канфарение, эмаль. ЕМИИ

В рассматриваемой коллекции особенно интересны два предмета, выполненные в эмалево-филигранной технике — сахарница в виде корзинки с ручкой и соусник на трех ножках-трилистниках. Оба были приобретены у частного лица в 1994 г. На основании клейма в инвентарную книгу были занесены следующие данные: «Самошин Георгий Тарасович. Сахарница. Серебро, эмаль, скань, филигрань, пайка» и «Самошин Георгий Тарасович. Сливочник. Серебро, эмали, скань, филигрань, пайка, чеканка, золочение». Отсутствие датировки предметов потребовало тщательного изучения клейм, представленных на предметах.

Достаточно просто дела обстоят со сливочником (9,5×12,2×7,7 см; инв. № П-2815), на дне которого сразу несколько клейм: на фигурных ножках именник «ГС» (или «ЕС») и круглое клеймо с изображением женской головки в кокошнике, повернутой вправо. Еще больше информации содержат клейма на дне предмета. Первые четыре — это овальные клейма с изображением женской головки в кокошнике в профиль вправо. В овальном горизонтальном щитке изображен знак «х» и цифры «84», что соответствует 875-й пробе серебра. В прямоугольном вытянутом щитке читаем: «Г.САМОШИ...», буква «Н» фамилии проштамповалась не полностью. Над этим клеймом еще два мелких круглых щитка с неразличимыми знаками (вероятно, один из них изображает Георгия Победоносца).

Исходя из информации именника «Г.Самошин», мы узнаем, что предмет действительно относится к мастерской Георгия (Егора) Тарасовича Самошина — московского золотых и серебряных дел мастера. Аналогичное клеймо опубликовано М. М. Постниковой-Лосевой в 1995 г.¹ Здесь же мы находим подтверждение и инициалам именника «ГС»/«ЕС», также принадлежащим к мастерской Самошина².

Единственные биографические сведения о Г.Т.Самошине, известном до 1917 г., сводятся к тому, что в 1908 г. он был избран депутатом от фабрикантов и мастеров Москвы для подачи прошения о снижении пробирного налога³.

Тем самым рассмотренный именник, а также клеймо с изображением женской головки в кокошнике в профиль вправо, позволяет прийти к выводу о времени создания предмета в 1908–1917 гг. Нижняя датировка связана со временем введения этого типа клейма (1908)⁴, а верхняя обоснована известными о мастере сведениями, а также революционными событиями, сильно повлиявшими на частное производство изделий из драгоценных металлов.

По аналогии с предыдущим был рассмотрен и второй предмет мастерской Самошина в собрании ЕМИИ. На дне сахарницы (12,8 × 11,3 × 11,3 см; инв. П-2814) указаны четыре клейма: в круглом щитке — изображение женской головки в профиль вправо; в овальном вертикально расположенном щитке — изображение стерлось или не проштамповалось качественно; в горизонтальном овальном щитке — «Х 84»; в прямоугольном щитке — инициалы «ГС».

За счет соответствия именника и клейма с изображением женского профиля можно датировать сахарницу из собрания музея тем же периодом — 1908–1917 гг. Это же подтверждается технологическим и стилистическим единством анализируемых предметов. Качественно и художественно выполненная эмаль по филиграну, с последующей доработкой кистью, канфарение поверхности металла в местах отсутствия металла, а также единая стилистика, иллюстрирующая национально-романтическую линию русского модерна, позволяют предположить, что эти предметы входили в один гарнитур.

Нельзя не отметить, что данные предметы отличаются от опубличкованных другими музеями произведений мастерской



2. Г.Т.Самошин. Сахарница. 1908–1917
Москва. Серебро; выколотка, литье,
филигрань, пайка, канфарение, эмаль
ЕМИИ

Г. Т. Самошина высокими художественными качествами эмали по филиграни, в частности отказом от локальных цветов и тяготением к сложным их растяжкам в рамках даже небольших участков.

В 1989 г. в собрание музея у частного лица были закуплены три предмета из столового прибора — нож, вилка и ложка, декорированные в технике выемчатой эмали. Каталогные сведения о них включают в себя информацию об изготовителе — «И. Х. Хлебников», а также условную датировку — XIX век. Вероятно, эти данные были почерпнуты из расшифровки клейма-именника, имеющегося на всех трех предметах — «ИХ».

Клеймо «ИХ» ставилось на изделиях ювелирной фирмы Ивана Петровича Хлебникова (1819–1881) — купца 1-й гильдии⁵. Его биография крайне скудна. Так, исследователи, ссылаясь на торговые документы, предполагают, что уже в 1830-х гг. И. П. Хлебников владел торговым заведением. В 1871 г. он открывает в Москве фабрику золотых и серебряных изделий⁶.

Фирма И. П. Хлебникова была обладателем различных наград международных и российских выставок. С 1873 г. — поставщик предметов гардероба великой княжны Марии Александровны, с 1877-го — поставщик Двора великого князя Владимира Александровича, с 1879-го — поставщик Двора Его Императорского Величества.

Визитной карточкой фирмы Хлебникова стал набиравший в последней трети XIX в. русский стиль. Активно фирмой использовалась техника перегородчатой и выемчатой эмали: яркие стилизованные орнаменты, утопленные в металл, покрывают поверхность самых разнообразных предметов.

Возвращаясь к предметам из собрания ЕМИИ, отметим, что указанные клейма соответствуют тем, что ставились на предметах фирмы И. П. Хлебникова: 1) прямоугольное с инициалами «ИХ»; 2) квадратное клеймо неизвестного московского пробирного мастера с инициалами «ИК» и датой «1878» под ним; 3) прямоугольное клеймо пробы с цифрами «88»; 4) прямоугольное вертикальное с изображением гербового клейма Московской пробирной палаты (с изображением Георгия Победоносца); 5) круглое клеймо с изображением двуглавого орла (под вышеназванными клеймами). Кроме того, на концах ручек всех трех предметов в картушах выгравированы с одной стороны год — «1883», с другой — монограмма «ВИС».

Опираясь на вышесказанное, представляется возможным, во-первых, упразднить авторство непосредственно Ивана



3. Вилка (из столового прибора). Фирма И. П. Хлебникова (1871–1917, Москва). 1878
Серебро; вальцовка, вырубка, полировка, золочение, просечка, эмаль выемчатая,
гравировка. ЕМИИ



4. Ложка (из столового прибора). Фирма И. П. Хлебникова (1870–1917, Москва). 1878
Серебро; вальцовка, вырубка, штамповка, полировка, золочение, эмаль выемчатая,
гравировка. ЕМИИ



5. Нож (из столового прибора). Фирма И. П. Хлебникова (1870–1917, Москва) — черенок
Фабрика Ф. М. Варыпаева (1833–1917, село Павлово Горбатовского уезда Нижегородской
губернии) — лезвие. 1878. Серебро, сталь; ковка, литье, полировка, эмаль выемчатая,
гравировка. ЕМИИ

Петровича Хлебникова, а отнести эти предметы к ассортименту фирмы (знаменитое «Товарищество производства серебряных, золотых и ювелирных изделий И. П. Хлебникова, сыновья и К^о» будет создано лишь в 1888 г.).

Во-вторых, точно датировать предметы 1878 г., исходя из клейма пробирного мастера. Указанный на концах ручек 1883 г., равно как и монограмма, могли быть выгравированы лично для заказчика в момент покупки столового прибора.

Из этого круга предметов с понятной методологией атрибуции на основании клейм и их специфического для 1870-х гг. набора выбивается столовый нож, на зеркале лезвия которого в центре выгравировано клеймо в виде двуглавого орла и надписи под ним «привд. фабр. Варыпаева».

Известно, что Федор Михайлович Варыпаев (1818–1900) происходит из семьи бывших крепостных графа Шереметева. В 1833 г. он унаследовал дело своего отца по производству замков в селе Павлово Нижегородской губернии. Став одним из крупнейших павловских фабрикантов, Варыпаев открыл собственный магазин и установил торговые отношения с Москвой и Санкт-Петербургом. Именно изготовление различных ножевых изделий позволило Варыпаеву выбиться в поставщики Дома Романовых, а также получить звание. За стальные изделия высочайшего качества Варыпаев трижды (в 1865, 1882 и 1896 гг.) удостоивался права наносить на слесарные предметы собственной выделки государственный герб⁷.

В результате исследования в каталожной записи о столовом ноже на сегодняшний день отражены сведения не только о прославленной фирме И. П. Хлебникова, но и об изготовителе лезвия предмета. Представляется, что эти данные могут быть полезны для понимания уровня и специфики коллабораций между представителями различных направлений российской промышленности.

Русская живопись на эмали — один из наиболее популярных видов миниатюры с конца XVII — начала XVIII столетия, характеризующийся при этом трудоемкостью исполнения. Широкому распространению предметов, созданных в этой технике, способствовали богатая палитра и яркость красок, их прозрачность, позволяющая создавать различные эффекты, а также относительная долговечность по сравнению с миниатюрой на бумаге, кости или фарфоре. Однако, как отмечают исследователи, достигнув пика развития к концу XVIII в., эта техника постепенно приходит в упадок в XIX⁸.

Активизация интереса к технике живописной эмали наблюдается к рубежу XIX–XX вв. — времени обращения к традициям прошлого крупными ювелирными мастерскими, а также художественными учебными заведениями.

В собрании ЕМИИ представлено уникальное произведение, очень долго не привлекавшее внимания музейных специалистов. Серебряная пластина толщиной 1,5 мм и размером 8×6 см с изображением женского ростового портрета поступила в собрание музея в 1962 г. от Министерства культуры РСФСР. Сегодня трудно сказать, на каком этапе приема-передачи произошла ошибка, однако предмету был присвоен инвентарный номер с шифром «ГФ», определяющий типологию предмета как оригинальную графику. Характерно, что в разделе «Техника и материалы» сведения верные — «серебро, эмаль».

Любопытна двойная ошибка в главной инвентарной книге в записи о предмете, сделанной в момент приема в 1962 г. Так, в названии указано: «Мария Федоровна — жена Павла I», а в описании произведения даются иные сведения относительно запечатленной героини: «Портрет невесты Густава IV Шведского княгини Александры Павловны с большого портрета Рослена в Павловском дворце». Можно предположить, что эти сведения содержались в документах Министерства культуры РСФСР и впоследствии были перенесены в главную инвентарную книгу.

Имеющаяся здесь же условная датировка — «конец XVIII века» — также кажется вполне традиционной для восприятия миниатюрных эмалевых портретов на металле в середине XX в. Существующая



6. Пластина «Портрет великой княгини Елизаветы Алексеевны»
Императорское Строгановское центральное художественно-промышленное училище 1908–1917. С живописного оригинала 1795 г. М. Виже-Лебрен
Серебро, живописная эмаль. ЕМИИ

на сегодняшний день научная литература демонстрирует отсутствие у специалистов этого времени интереса к подобного рода предметам рубежа XIX–XX вв. Разночтения в определении изображенного персонажа, а также явное несоответствие датировки потребовали тщательного изучения предмета и контекста, в котором он создавался.

На обратной стороне произведения были обнаружены два чрезвычайно трудно читаемых клейма. Одно из них — овальное, включающее знак удостоверения и указание пробы. Знак удостоверения представляет собой изображение женской головки в кокошнике вправо. В качестве пробы стоит цифра 88, соответствующая 875-й пробе серебра. Таким образом, была определена нижняя граница возможной датировки предмета — 1908 г.

Второе клеймо — прямоугольное, почти полностью стершееся, включает изображение императорского герба и под ним аббревиатуру «ИСУ». Единственное упоминание о клейме с такой аббревиатурой было обнаружено в издании А. Н. Иванова⁹. Здесь же приведено фотоизображение клейма от 1905 г. — аббревиатура «ИСУ» под двуглавым орлом. Отметим, что в изображенном в книге клейме буквы аббревиатуры, в отличие от рассматриваемого предмета из собрания ЕМИИ, расположены не в ряд, а в виде монограммы.

Клеймо с аббревиатурой «ИСУ» и изображением двуглавого орла ставилось на изделия Строгановского училища с 1901 г., в котором данное учебное заведение получило это право благодаря пожалованию нового наименования в честь 75-летия со дня основания — «Императорское Строгановское центральное художественно-промышленное училище», а также обретению покровительства императорской семьи в лице великой княгини Елизаветы Федоровны¹⁰. Это событие позволило размещать государственный герб на изделиях училища. Так что, исходя из клейма датировка произведения укладывается в период 1908–1917 гг.

Техника живописной эмали на меди или серебре входила в обязательную часть учебной программы Строгановского училища, а сюжетами часто служили произведения крупных живописцев¹¹. Предметы этого круга в музейных собраниях России представлены крайне скупо: ряд образцов хранится в собственной коллекции МГХПА имени С. Г. Строганова, в настоящий момент они недоступны широкому зрителю. Интересный образец, подтверждающий высказанное ранее положение о частом копировании работ известных

художников, хранится в собрании Государственного исторического музея. Это миниатюрная (14,0 × 5,0 см) серебряная пластина с копией этюда А. А. Иванова, выполненная в технике живописной эмали¹².

Таким образом, без сомнений можно отнести авторство произведения из собрания ЕМИИ учащимся Императорского Строгановского центрального художественно-промышленного училища.

Не менее интересным оказался поиск живописного источника для женского портрета на пластине из собрания ЕМИИ. (О самом поиске и формате работе с ним студентов училища повествуется в более ранней статье¹³.) Он был обнаружен в собрании Государственного Эрмитажа: это портрет великой княгини Елизаветы Алексеевны, урожденной Луизы Марии Августы Баденской, супруги будущего императора Александра I, написанный в 1795 г. Его автор — французская художница Мари-Элизабет-Луиза Виже-Лебрен (1755–1842), с 1780-х гг. работавшая как придворный живописец во многих странах Европы¹⁴.

В этом же собрании был обнаружен лист из «Альбома портретов и снимков с исторических картин», изданного к 300-летию царствования Романовых в 1913 г. парижским русско-французским издательством И. С. Лапина¹⁵. Под номером R20 в нем представлена литография с портрета кисти Виже-Лебрен.

Наличие альбома и воспроизведенного в нем портрета кисти французской художницы, послужившего образцом для учеников Строгановского художественно-промышленного училища, подтверждают возможность создания ими в начале XX в. точных воспроизведений оригинальных портретов.

Изыскание помогло не только уточнить датировку произведения, а также подтвердить верность гипотезы об изображенном персонаже, включить его в контекст как развития техники живописной эмали в России начала XX в., так и практики художественно-промышленного образования — одного из актуальных направлений современных исследований.

Благодаря атрибуционному исследованию предметов небольшой коллекции художественного серебра в собрании Екатеринбургского музея изобразительных искусств удалось внести существенные уточнения в каталожные данные о произведениях и поместить их в контекст развития русского ювелирного искусства второй половины XIX в. Как свидетельствует опыт изучения этих произведений, при всей кажущейся активности в исследовании деятельности

отдельных фирм и мастерских, в данном научном поле еще остаются значительные лакуны. Это выражается в недостатке информации об отдельных мастерах и их компаниях, о связях между разными производителями, а также в необходимости постоянного обновления сведений о клеймах, использующихся не только крупными ювелирными фирмами, но и менее масштабными производствами и учебными заведениями.

¹ *Постникова-Лосева М. М.* Золотое и серебряное дело XV–XX вв. [Территория СССР] / М. М. Постникова-Лосева, Н. Г. Платонова, Б. Л. Ульянова. М., 1995. С. 213.

² *Там же.*

³ *Иванов А. Н.* Мастера золотого и серебряного дела в России (1600–1926). Руководство для экспертов-искусствоведов. В 2-х т. Т. II. М., 2002. С. 100.

⁴ *Постникова-Лосева М. М.* Золотое и серебряное дело XV–XX вв. С. 129.

⁵ *Иванов А. Н.* Мастера золотого и серебряного дела в России (1600–1926). Т. II. С. 231.

⁶ *Коварская С. Я.* Произведения московской ювелирной фирмы Хлебникова. Гос. ист.-культур. музей-заповедник «Московский Кремль». М., 2001. С. 8–9.

⁷ *Козлова И. Г.* Придворный фабрикант // Нижегородский музей. 2006. № 11–12. С. 73–77.

⁸ *Комелова Г. Н.* Русская миниатюра на эмали XVIII — начала XIX века. СПб., 1995. С. 6.

⁹ *Иванов А. Н.* Мастера золотого и серебряного дела в России (1600–1926). Т. I. М., 2002. С. 288.

¹⁰ *Федунов С. Н.* Эмали Императорского Строгановского училища начала XX века // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2008. № 3. С. 265.

¹¹ *Федунов С. Н.* Художественный металл Строгановского училища второй половины XIX — начала XX в.: предпосылки создания, стилистические особенности и формообразующие принципы: дисс... канд. искусств: 17.00.04; [Место защиты: Моск. гос. худож.-пром. ун-т им. С. Г. Строганова]. М., 2008. С. 72.

¹² Пластина. Императорское Строгановское художественно-промышленное училище. 1908–1917. Серебро, эмаль, живописная. Инв. № ОК 16602. Государственный исторический музей.

¹³ *Винокуров С. Е.* Живописная эмаль Строгановского училища: атрибуция женского портрета из собрания Екатеринбургского музея изобразительных искусств [Электронный ресурс] // Архитектон: известия вузов. — 2021. — № 1 (73). — URL: http://archvuz.ru/2021_1/26/ — doi: 10.47055/1990-4126-2021-1 (73) — 26 (дата обращения: 29.06.2021).

¹⁴ *Абрамкин И. А.* Жизненный путь Э. Виге-Лебрен как характерный пример биографии художника на рубеже XVIII–XIX веков // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 8 / Под ред. С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой, А. В. Захаровой. СПб., 2018. С. 215–222.

¹⁵ К трехсотлетию царствования Дома Романовых: Альбом портр. и снимков с ист. картин, находящихся в Зим. и Царскосел. дворцах, в Музее имп. Александра III, Оружейн. палате, Третьяк. галерее и пр. Париж: И. С. Лапин, 1913. — [4], 32 с., [73] л., 79 л. ил.

Волошко Анна Васильевна

**ОБ АВТОРСТВЕ КАРТИНЫ
«АПОФЕОЗ „КОЛОКОЛА“ И „ПОЛЯРНОЙ ЗВЕЗДЫ“»
ИЗ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО
МУЗЕЯ ИСТОРИИ РОССИЙСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ ИМЕНИ В. И. ДАЛЯ**

Неспешный посетитель дома-музея А.И.Герцена на Сивцевом Вражке непременно обратит внимание на эффектную картину «Апофеоз „Колокола“ и „Полярной звезды“»¹. Она поступила в музей от С.Э.Герцена, правнука писателя, в 1970 г., ранее ее местонахождение считалось неизвестным². В томе 39/40 «Литературного наследства» воспроизводилась³, вероятно, одна из фотографий, сделанных сразу после создания картины в 1860 г. Герцен познакомился с ней первоначально именно по фотографии⁴ и затем получил ее в дар от «академика петербургской академии». Этим дарителем, а также автором «Апофеоза» по сей день считается пейзажист и маринист А.П. Боголюбов⁵.

Освещенная верхняя половина вертикальной композиции — группа из четырех летящих фигур: Гермеса, Афины со щитом, амура с факелом и некоего женского персонажа с зеркалом в руке (возможно, Афродита⁶, или редкая версия иконографии Афины⁷). Этот квартет несет на прогибающемся шесте колокол с портретом Герцена⁸. Надо всем возвышается задрапированная фигура Немезиды, богини возмездия, держащей над головой журнал «Полярная звезда» и кинжал. Авторами каталога памятных вещей А. И. Герцена в Литературном музее отмечено физиогномическое сходство Немезиды с дочерью Герцена Натальей (Татой)⁹.

Нижняя половина картины на контрасте с верхней затемнена, прикрыта густыми облаками, из которых выступают фрагментарные, не столь четко читающиеся сцены. Здесь слева можно увидеть очертания колоколен; в правом нижнем углу — «Медный всадник», волки, грызущие овец, фигура Александра II, закрывающего уши, неясные наброски мужика в красной рубаше, взятая силуэтом толпа, тянущая руки вверх, к свету Полярной звезды и звону колокола.

Смысл аллегории вполне понятен: «Полярная звезда» несет освобождение, освещая главные вопросы (и журналистская метафора

тут становится зримым образом) общественной жизни России середины XIX в., то есть «освобождение крестьян от крепостного состояния, освобождение слова от цензуры», как формулировал задачи своей газеты Герцен. «Колокол», бывший по задумке приложением к «Полярной звезде», «звонит», публикуя письма, в том числе анонимные, о разнообразных злоупотреблениях властью, отражая «страстные крики в обличение ежедневных мерзостей»¹⁰. Восприятие иносказания упрощено тремя рядами надписей на колоколе: «Гласность. Правда. Талант», «Философия. Благородство и твердость. Любовь и смелость. Острота. Беспристрастие. Деятельность. Желчь. Поэзия и ирония. Самобытность. Самоотвержение», ниже: «<Для> спасения родной России слит в Лондоне ½ XIX века. Свобода русского слова»¹¹. Таким образом, дана исчерпывающая оценка деятельности этого символа своего времени. 1859–1860-е были годами безусловного торжества «Колокола» и «Полярной звезды», после отмены крепостного права их популярность постепенно угасла.

Такая прозрачная и лестная аллегория торжества печатного слова над пороками пришлась Герцену по душе, в переписке с родными он рассказывал даже о покупке рамы для нее¹².

То, как картина русского художника, прославляющая запрещенные в России издания, оказалась в руках эмигранта Герцена и при каких обстоятельствах была создана, связано с деятельностью молодой художественной колонии в Париже. В конце 1850 — начале 1860-х гг. здесь работали такие художники, как А. Е. Бейдеман, А. П. Боголюбов, М. И. Бочаров, Г. Я. Будковский, М. Н. Васильев, М. К. и М. П. Клодт, Л. Ф. Лагорио, архитекторы Н. Ф. Брюллов, К. К. Кольман, И. В. Штром. Отправленные для «совершенствования образования за границу» Академией художеств или приехавшие самостоятельно, они жили в основном на Монмартре, активно участвовали в артистической жизни Франции, в ежегодных Салонах, отчитывались о проделанной работе Академии в письмах. Но в остальном были свободны. И посещение мастерских чиновником министерства иностранных дел, будущим директором Эрмитажа А. А. Васильчиковым без разрешения художников они восприняли как оскорбление. Как выяснилось, Васильчиков инспектировал жилища академических пенсионеров перед приездом во Францию великой княгини Марии Николаевны, бывшей тогда президентом Академии. Возмущенные его поведением, оскорблениями, нанесенными им членам семей, они обратились к старшему секретарю



1. Приписывается А. П. Боголюбову (А. Е. Бейдеман?) «Апофеоз „Колокола“ и „Полярной звезды“», 1860. Москва, Государственный музей истории российской литературы имени В. И. Даля, Дом-музей А. И. Герцена

посольства А. Ф. Гроту, но, не получив должного ответа, прибегли к помощи прессы.

Боголюбов изложил эту историю в «Записках моряка-художника», утверждая, что пытался решить конфликт мирно, но «товарищи не послушали и сделали всеобщий скандал»¹³, написав 2 ноября 1859 г. письмо послу России графу П. Д. Киселеву. Оно было опубликовано в иностранных газетах и распространилось¹⁴. Боголюбов не известил о том, что в те же ноябрьские дни письмо русских художников появилось на страницах «Колокола» как «прочитанное в одной парижской газете»¹⁵. Можно предполагать, однако, что в распоряжении «Вольной русской типографии» оказался русский текст письма (ни «петиция» русских художников, ни письмо в издательство не известны по другим источникам) — характерный язык публикации наводит на эту мысль.

Как бы то ни было, в феврале 1860 г. Герцен пишет сыну Александру¹⁶ о получении уже упомянутых выше трех «прескверных фотографов» картины «от русских художников» и об их намерении «впоследствии преподнести» оригинал. В июне того же года картина в Лондоне¹⁷, весной 1861-го ее видит Е. Ф. Толстая¹⁸. Тем самым, эту работу можно считать благодарностью русской колонии за помощь в восстановлении доброго имени молодых художников. Но, вероятно, аллегория была начата еще до развернувшейся драмы: в одном из писем Герцена сыну есть указание на то, что Васильчиков видел картину в мастерской¹⁹.

В переписке Герцена нет имени автора картины — из соображений осторожности он назван «академиком». Но, как понятно даже из описания, сюжет далек от характерных композиций для пейзажиста Боголюбова. Почему же картина оказалась связана с его именем?

Первым подписал письмо художников именно академик Боголюбов (всего среди подписавшихся три академика: Боголюбов, Будковский и архитектор Штром). Будучи знакомым и с Васильчиковым, и с чиновниками посольства, он, судя по всему, вел переговоры и переписку. Не упоминая «Колокола» в описании конфликта, он, тем не менее, был хорошо осведомлен о деятельности Русской вольной типографии, о чем свидетельствовала Н. В. Огарева²⁰, проанализировав фрагмент «Записок», в котором единственный раз встречается имя Герцена. В 1858 г. в «Полярной звезде» были опубликованы сочинение историографа Екатерины II М. М. Щербатова «О повреждении нравов в России» — памфлет на Двор Екатерины и,

одновременно, — «Путешествие из Петербурга в Москву», сочинение деда Боголюбова А. Н. Радищева, которое художник считал основной книгой в своем воспитании — «Радищевским Евангелием».

«У Герцена Радищев и Щербатов оказались соединенными и как бы уравненными. То же видим и у Боголюбова», — пишет Огарева. Значит, Боголюбов мог считать отправку аллегорической картины, прославляющей свободу печати, благодарностью не только за опубликование письма, но и за издание впервые с XVIII в. книги своего предка.

Но одна лишь мотивация не доказывает авторства картины. Кроме того, в «Воспоминаниях» писателя и художника Льва Михайловича Жемчужникова, жившего в те же годы в Париже, содержится прямое указание на имя исполнителя аллегории — А. Е. Бейдемана, также подписавшего письмо графу Киселеву: «<...> однажды вечером у меня на квартире был набросан эскиз „Колокола“, звонящего на всю Европу, звуки которого пробуждают Россию от ее апатии. Этот эскиз был нарисован окончательно Бейдеманом»²¹. Итак, мемуары Л. М. Жемчужникова содержат очевидный отсыл на авторство эскиза картины. То, что композицию этого подарка Герцену разработал именно он, косвенно подтверждает набросок фигуры Гермеса (ГТГ, инв. № 6909) в сходном с Гермесом на картине ракурсе (вероятно, оба изображения имеют корни в скульптурном образе Меркурия работы Джамболоньи).

Возвращаясь к личности Бейдемана, следует сказать, что книга Жемчужникова, статья в «Указателе выставки в пользу семейства покойного академика А. Е. Бейдемана, устроенной профессором А. П. Боголюбовым, с известием о жизни покойного академика»²² и строки «Записок моряка-художника» — главные источники информации о жизни и творчестве художника. Два ближайших друга оставили эмоциональный отзыв об этом талантливом, но противоречивом мастере.

За границу Бейдеман поехал за свой счет, потеряв надежду получить необходимую медаль и признание Академии художеств. Невзирая на фантазию и мастерство живописца (К. П. Брюллов особенно выделял этого своего ученика среди прочих), совместить оригинальность сюжета, законченность композиции и не отвлечь внимания академического жюри деталью вроде нежелательного сходства фигуры библейского царя с Николаем I²³ ему никак не удавалось. Жемчужников отмечал «громадный и разнообразный

талант» художника, который «от карикатур и передачи глубоких идей, трагических и любовных сцен — мог углубляться и всюю душою понять религиозное смирение и святой экстаз»²⁴.

Действительно, бóльшая часть известных живописных работ Бейдемана — образы для церквей, в музеях России находятся также его библейская сцена «Бегство святого семейства в Египет» (1853, Курская государственная картинная галерея им. А. А. Дейнеки); жанровые сцены («Охотник и девушка» и «Семейная сцена», ГМЗ «Петергоф»; «Девочка, утоляющая жажду у родника в лесу», 1858, «Гулянье (Сельский кабачок)», 1857–1858 (?) и «Католический священник, несущий святые дары», 1858, ГРМ); портреты («Монах», 1855, ГЭ; «Автопортрет», 1850-е, «Портрет Е. Ф. Бейдеман», «Портрет матери», ГРМ). Жанр аллегии представлен картиной из собрания Третьяковской галереи «Гомеопатия, взирающая на ужасы аллопатии». Комическая возвышенность ее сюжета заслуживает отдельного внимательного рассмотрения. Известно о существовании также аллегорической акварели «Апофеоз освобождения крестьян» (воспроизведена в справочнике Ф. И. Булгакова «Наши художники»²⁵).

Итак, жанр аллегии, апофеоза — иносказательного прославления чего бы то ни было, был близок художнику. Во второй половине XIX в. аллегория, классицистический жанр, становится областью скорее графики, чем живописи. Нужно отметить, что Бейдеман в начале своей творческой деятельности активно сотрудничал с журналом «Ералаш» М. Л. Неваховича, одним из его первых учителей был А. А. Агин. Он был близок к кругу П. А. Федотова вместе с Л. М. Жемчужниковым и К. И. Горбуновым²⁶ (последний, в свою очередь, был создателем портретной галереи окружения А. И. Герцена). Нельзя отвергать и возможности личного знакомства Бейдемана и Герцена²⁷: в Русском музее хранится графический портрет Герцена работы Бейдемана (инв. № р-2100). У них художник мог почерпнуть и развить в работе над своими графическими листами средства выразительности, которые присущи гравировавшейся карикатуре: особое значение силуэта, точность линии, нарочитая экспрессия, некоторое искажение пропорций — непропорциональные, увеличенные головы свойственны многим его героям. Совмещая античные образы с современными, чаще всего в изрядной степени карикатурными (даже в серьезном «Апофеозе освобождения крестьян» фигура опечаленного помещика носит комедийный оттенок), Бейдеман добивался характерной выразительности.

Все эти качества свойственны и «Апофеозу „Колокола“ и „Полярной звезды“». Композиционная изощренность, дробность, ярко выраженные контрасты света и тени сближают эту картину с произведениями художника. Полукруглое завершение холста также характерно для работ Бейдемана конца 1850 — начала 1860-х гг. (то же в картинах «Католический священник, несущий святыне дары», «Гомотопия, взирающая на ужасы аллопатии»). В графических набросках художника к его иконописным работам можно обнаружить подобное «Апофеозу» построение композиции: фигура в свободных одеяниях, устремленная вертикально вверх в клубах облаков и сложносоставной первый план (например, «Вознесение на небо. Набросок», ГРМ, инв. № р-4690).

Родственность графике, в наибольшей мере журнальной графике, также подчеркивается обилием текста и тем, что это почти гризайль — кроме нескольких всплесков цвета в нижней половине холста, картина выполнена скорее в тоне. Сама техника живописи апеллирует к тому, что изображенное является апофеозом прессы, исключительно черно-белой в XIX в.

Разумеется, можно предполагать, что рассматриваемая картина могла быть коллективной работой. Примеры сотрудничества художников разных жанровых специальностей есть в истории русского искусства: «Утро в сосновом лесу» И. И. Шишкина и К. А. Савицкого, «Прощание Пушкина с морем» И. К. Айвазовского и И. Е. Репина — хрестоматийные примеры. Но и в этом случае роль Бейдемана в исполнении произведения, очевидно, была главенствующей. Обратим внимание на мастерство в передаче светотени, в анатомическом построении фигуры, недостижимых для пейзажиста Боголюбова. Несмотря на большую экспрессивность сюжета нижней половины картины относительно ее верхней части, можно отметить целостность впечатления, производимого этой живописью.

Таким образом, очевидно, что на уровне графических эскизов композиция «Апофеоза „Колокола“ и „Полярной звезды“» была разработана А. Е. Бейдеманом. И можно с большой долей вероятности утверждать, что и саму картину также исполнил он.

¹ Холст, масло, 122,0 × 82,0. ГЛМ КП 44979.

² Макашин С. А. Дар правнука Герцена // Литературная газета, № 99, 15.07.1970. С. 6.

³ Литературное наследство. Т. 39/40: А. И. Герцен. I / АН СССР. Ин-т лит. (Пушкин. Дом); Подгот. к печ. Б. П. Козьмин и И. В. Сергиевский. М., 1941. С. 19.

- ⁴ Герцен А. И. Письмо Герцену А. А. 1 (13) февраля 1860 [Электронный ресурс] // URL: <http://gertsens.lit-info.ru/gertsens/letters/1860-1864/letter-13.htm> (дата обращения 12.06.2021).
- ⁵ Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. URL: goskatalog.ru (дата обращения 18.04.2021).
- ⁶ Один из атрибутов Афродиты — зеркало.
- ⁷ Подобно скульптуре работы Н. Пино в ансамбле Петровских ворот Петропавловской крепости, в которой Афина Полиада (Городская) также держит в руке зеркало.
- ⁸ Источник портрета — вероятно, гравюра М. Леммеля.
- ⁹ А. И. Герцен, Н. П. Огарев и их окружение. Книги. Рукописи. Изобразительные материалы. Памятные вещи. Материалы из собрания Государственного литературного музея. Каталог / Сост. Желвакова И. А., Нарская Е. Г., Рудой И. М., отв. ред. Птушкина И. Г. М., 1992. С. 81.
- ¹⁰ Герцен А. И. Былое и думы. Ч. 5–8. М., 1987. С. 298.
- ¹¹ А. И. Герцен, Н. П. Огарев и их окружение. Указ. соч. С. 82.
- ¹² Герцен А. И. Письмо Герцену А. А. 23 (11) июня 1860 [Электронный ресурс] // URL: <http://gertsens.lit-info.ru/gertsens/letters/1860-1864/letter-68.htm> (дата обращения 12.06.2021).
- ¹³ Боголюбов А. П. Записки моряка-художника. 2-е изд., исправ. и доп. Самара, 2006. С. 101.
- ¹⁴ По словам пейзажиста, за историю «жадно схватился „Фигаро“, но в процессе изучения номеров этой французской газеты за ноябрь и декабрь 1859 г. оказалось, что упоминаний о происшествии в ней нет, хотя о приезде (частично инкогнито) Марии Николаевны заметка существует (Courrier de Paris // Le Figaro. № 496. 17.11.1859).
- ¹⁵ Шпионство Васильчикова в Париже // Колокол, 1859. № 56. С. 466.
- ¹⁶ Герцен А. И. Письмо Герцену А. А. 1 (13) февраля 1860 [Электронный ресурс] // <http://gertsens.lit-info.ru/gertsens/letters/1860-1864/letter-13.htm> (дата обращения 12.06.2021).
- ¹⁷ Герцен А. И. Письмо Герцену А. А. 23 (11) июня 1860 [Электронный ресурс] // <http://gertsens.lit-info.ru/gertsens/letters/1860-1864/letter-68.htm> (дата обращения 12.06.2021).
- ¹⁸ Юнге Е. Ф. Воспоминания. Переписка. Сочинения 1843–1911/ сост. А. Н. Розанов, предисл. А. Г. Королевой, коммент. С. А. Лимановой, А. Н. Розанова. М., 2017. С. 248.
- ¹⁹ Герцен А. И. Письмо Герцену А. А. 25 (13) февраля 1860 [Электронный ресурс] // <http://gertsens.lit-info.ru/gertsens/letters/1860-1864/letter-16.htm> (дата обращения 12.06.2021).
- ²⁰ Боголюбов А. П. Указ. соч. С. 242.
- ²¹ Жемчужников Л. М. Мои воспоминания из прошлого. Л., 1971. С. 257.
- ²² Указатель выставки в пользу семейства покойного академика А. Е. Бейдемана, устроенной профессором А. П. Боголюбовым, с известием о жизни покойного академика. СПб., 1869. С. 26.
- ²³ Л. М. Жемчужников указывает на то, что совету Академии такое сходство в работе над программой «Приидите ко мне, все труждающиеся и обремененные» (картина неизвестна) показалось «ослушанием и вольнодумством» (см.: Жемчужников Л. М. Указ. соч. С. 262.)
- ²⁴ Жемчужников Л. М. Указ. соч. С. 262.
- ²⁵ Булгаков Ф. И. Наши художники: живописцы, скульпторы, мозаичисты, граверы и медальеры на академических выставках последнего 25-летия: биографии, портреты художников и снимки с их произведений в алфавитном порядке имен художников: в 2 т. Т. 1. СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1889. С. 33.
- ²⁶ Жемчужников Л. М. Указ. соч. С. 90.
- ²⁷ Кроме того, двоюродный брат художника М. С. Бейдеман работал наборщиком в типографии Герцена.

*Гаврилова Екатерина Александровна,
Спиридонов Александр Владимирович*

СТАТУЯ «ВЕНЕРА-УРАНИЯ» ИЗ СОБРАНИЯ МОСКОВСКОГО МУЗЕЯ-УСАДЬБЫ ОСТАНКИНО: РЕСТАВРАЦИОННЫЕ АСПЕКТЫ И АТРИБУЦИОННЫЕ ПОИСКИ

В 2016 г. в Московском музее-усадьбе Останкино были проведены противоаварийные и реставрационные работы на демонтированной фасадной скульптуре из гипса. Усилиями реставраторов были приведены в порядок восемнадцать произведений пластики (бюсты, статуи, вазы, вазоны) и выполнены новые отливки. Среди других фасадных скульптур по своему пластическому решению заметно выделяется «Венера-Урания».

Статуя происходит из исторического собрания музея-усадьбы Останкино и входит в состав коллекции «Скульптура»¹. Бытование статуи в равной мере связано как с интерьером, так и с экстерьером Останкинского театра-дворца, построенного в 1790-е гг. по воле графа Николая Петровича Шереметева. Долгое время «Венера-Урания» являлась частью скульптурного декора², играющего значительную роль в художественном решении внешнего облика «Увеселительного дома» в Останкине.

Ядро скульптурного собрания музея-усадьбы Останкино сложилось из вещей, приобретенных графом в конце XVIII в. для украшения театра-дворца. По уровню исполнения среди них особенно значимы произведения мраморной пластики, представленные копиями прославленных антиков крупных собраний Италии. Гипсовые отливки составляют примерно половину собрания, большей частью оформляя экстерьеры дворца.

Внешний вид «Увеселительного дома» в Останкине после завершения строительных работ в 1798 г. отражен в самой ранней описи 1802 г.³, фиксирующей состояние здания на момент окончания отделки его парадных залов. Согласно описи, наряду с вазами, барельефами и другими элементами декоративного убранства, на его фасадах было установлено два бюста⁴ и восемнадцать статуй⁵.



1. Центральная часть северного фасада Останкинского дворца. Вид до начала ремонтно-восстановительных работ. 1960-е гг. Фотография из фототеки музея-усадьбы Останкино

«Венера-Урания» изображена в полный рост в естественной позе, несколько повернувшись в сторону. Фигура опирается на левую ногу, слегка согнув правую в колене. Правая рука Венеры согнута в локте и поднята на уровне головы, левой рукой она придерживает драпировки одеяния, прикрывающего нижнюю часть тела. «В мягкой женственности очертаний слегка наклоненного вперед торса»⁶, в нюансах моделировки, выраженных в особенной пластике ее тела, видится отличие анализируемой статуи от остальных подобных ей останкинских «Венер-Ураний». Лицо трактовано в соответствии с классическими идеалами красоты, волосы собраны над головой в небрежную прическу с диадемой. Статуя установлена на прямоугольном плинте.

Иконографический тип «Венеры-Урании» считается довольно редким, поэтому воспроизводящие его произведения пластики представляют особенную ценность. Самая знаменитая «Венера-Урания» хранится во Флоренции в галерее Уффици⁷. Античные голова и торс сочетаются в ней с доделками XVII столетия. Невысокая⁸, выполненная в паросском мраморе, она происходит из коллекции Медичи⁹.

В течение XVII–XVIII вв. «Венера-Урания» была горячо любима антикварами, ее сравнение с «Венерой Медицейской» было

весьма распространено. Однако на рубеже XVIII–XIX вв. ее слава стала меркнуть и копии с нее изготовлялись нечасто.

Наряду с состоянием сохранности статуи из Уффици знатоки волновали два других аспекта: точный сюжет (название этого иконографического типа весьма вариативно — «Благонравная Венера», «Венера скромная», «Купающаяся Венера», «Венера-Урания») и степень отреставрированности. Исследователи приписывают исполнение рук для флорентийской статуи Челлини, Микеланджело и Альгарди¹⁰. В 1797 г. французский антиквар А. Монже заключил, что оригинальный торс статуи отличается высочайшим качеством ваяния, но при этом степень реставрационных доделок в ней настолько высока, что определение точного сюжета в данном случае невозможно¹¹.

Оригинальная античная часть статуи проходит по каталогу Г. Мансуелли как фрагмент эллинистической «Афродиты», голова же (которую П. Фиттон¹² в 1656 г. счел взятой от другой статуи) датируется еще более ранним временем¹³.

Об останкинской «Венере-Урании» известно, что в 1960-е гг. в процессе ремонтно-восстановительных работ по фасадам дворца¹⁴ она была снята из ниши Египетского павильона, а на ее место поместили вновь отлитую ее копию¹⁵. Снятую статую внесли во дворец и установили в нише Мухинской лестницы¹⁶, ведущей из Картинной галереи в северный коридор. Отметим при этом, что дворцовые описи на протяжении XIX столетия фиксируют в нише Мухинской лестницы не «Венеру-Уранию», но «статую гипсовую, представляющую зиму и греющуюся над жаровнею»¹⁷.



2. Венера-Урания. Статуя. Гипс. XIX в.
Фотография из фототеки музея-усадьбы
Останкино



3. Ремонтно-восстановительные работы по фасадам Останкинского дворца в советское время. Фотография из фототеки музея-усадьбы Останкино

В XX в., очевиднее всего в 1980-е гг., «Венеру-Уранию» вновь переместили на фасад дворца, где она и находилась вплоть до недавних пор.

Начиная с 1820-х гг., когда усадебные строения сильно обветшали, дворец неоднократно ремонтировали¹⁸: разбирались старые помещения, пристраивались новые, в том числе многократно обновлялась пластика в нишах. До наших дней театр-дворец дошел в том виде, который сложился к 1837 г.¹⁹. Однако, несмотря на то что с 1837 г. его планировочное решение осталось прежним, и экстерьер не претерпел существенных трансформаций²⁰, надо понимать, что гипсовые изваяния были заменены отлитыми вновь, пусть и по старым образцам, аналогами.

Сведений о ремонте фасадов дворца в 1856 г., связанном с подготовкой к приему в Остан-

кине Александра II с семьей перед коронацией, не выявлено.

От следующего крупного ремонта, состоявшегося в 1876–1879 гг. под руководством архитекторов Н. В. Султанова и А. К. Серебрякова, сохранились многочисленные договоры, сметы и расчетные ведомости. Из них известно, что обновлялись скульптуры в нишах²¹, среди которых, очевидно, были и «Венеры-Урании».

В 1894–1895 гг. дворец вновь капитально ремонтировали, в смете на предполагаемую лепную работу скульптора А. А. Аладына значится: «...произвести при ремонтирующемся дворце лепные работы на фасаде, исправить починкою, и где окажется нужным сделать вновь по указанию господина архитектора <...> фигур в разных нишах — 14, бюсты — 2, вазы — 2 и прочие вещи, требующие поправки и починки»²².

До 1930-х гг. никаких серьезных реставрационных работ во дворце не проводилось²³; в 1935 г. началась реставрация фасадов, когда была восстановлена круглая скульптура, расчищены барельефы.

В годы Великой Отечественной войны лепной декор сильно пострадал, к 1957 г. были осуществлены некоторые мероприятия по его восстановлению²⁴.

Следующий комплекс ремонтно-восстановительных работ по фасадам дворца был выполнен в 1963–1964 гг.²⁵ и включал в себя расчистку и восстановление лепного и скульптурного декора²⁶, так скоро приходящего в неудовлетворительное состояние из-за многократного замораживания во влажном состоянии, выветриваний.

В 1980-е гг. была произведена расчистка и укрепление гипсового декора, в ряде случаев изготовлены новые скульптурные тумбы²⁷.

Анализируя возможные обстоятельства появления «Венеры-Урании» (равно как и остальных ее отливок того времени) в Останкине, мы имеем в виду две основные версии, а именно:

1) приобретение графом Н. П. Шереметевым статуи в одной из мастерских Москвы или Санкт-Петербурга;

2) изготовление статуи в останкинской ремесленной мастерской по производству отливок для украшения дворца (где работали крепостные, специально обученные лепному мастерству и способные по меньшей мере привести в порядок нуждающуюся в нем скульптуру).

Гипсовая скульптура обходилась покупателю намного дешевле мраморной, и с учетом острой и срочной потребности строящегося Останкинского дворца ее в больших количествах закупали в мастерских, специализирующихся на производстве гипсов. Газеты того времени пестрят объявлениями об их продаже²⁸.

Граф Н. П. Шереметев приобретал гипсовую пластику у многих известных купцов, посредников, итальянцев-мраморщиков. Для нас очень важна следующая выписка из книги повелений Его Сиятельства за 1790 и 1791 гг.: «...Щот заказанным Его Сиятельством графом Николаем Петровичем Шереметевым в село Останково от мраморного мастера Сантино Кампиония, как нижеследует. Именно: <...> 2 фигуры гипсовые, называемые первая Венера Пудика, другая фаун, за обе — 40 р., 1 фигура гипсовая Аполино — 20 р.»²⁹. В этой выписке речь, несомненно, идет о покупке фасадной скульптуры — гипсовых статуй «Пляшущих фавнов», «Аполлино» и главное, «Венеры-Пудики». Как отмечалось нами выше, название



4. Статуя «Венера-Урания» до реставрации. 2016

иконографического типа «Венеры-Урании» отличается вариативностью, в том числе она известна как «Venus Pudica», то есть «Венера скромная» или «Венера стыдливая».

Итак, судя по документам, останкинская «Венера-Урания» могла быть приобретена у известнейшего итальянца-мраморщика С. Кампиони³⁰, который принимал деятельное участие в работах над внутренним убранством дворца.

Далее рассмотрим останкинскую «Венеру-Уранию» в русле реставрационных работ, которым она была подвергнута.

Перед началом реставрационных работ в 2016 г. скульптура была разрознена более чем на 50 отдельных фрагментов различной величины, имевших следы значительных выветриваний, многочисленных и многослойных обмазок и мастиковок, у скульптуры были утрачены две руки и левая стопа. Предстояло отреставрировать памятник с непростой историей бытования.

С целью стратиграфического и петрографического анализа были собраны образцы гипса «Венеры-Урании», выполнена апробация методов расчистки поверхности от различных видов загрязнений.

Основные этапы реставрационных работ включали в себя расчистку поверхности от саже-пылевых въевшихся загрязнений и поздних наслоений, искажающих общий облик скульптуры, склейку фрагментов, придание статуе экспозиционного вида.

На одном из реставрационных советов Музея было принято решение не расчищать всю поверхность скульптуры, не восполнять утраты, но как можно подробнее обнажить историю ее бытования, поэтому расчистка поверхности представляла собой частичное, послыжное раскрытие поздних наслоений. При этом обмазки, искажающие облик скульптуры, удалялись полностью, а мастиковки, не искажающие общий вид, выделялись разделительными границами. Данная мера была предпринята для того, чтобы зритель мог воочию ознакомиться с оригинальной поверхностью статуи и той поверхностью, на которую исторически наслоились последующие мастиковки и красочные слои.

Таким образом, благодаря правильно расставленным ориентирам и основательно проведенным реставрационным мероприятиям скульптура сама стала раскрывать свою историю. При бережном извлечении позднего раствора из тазового составного элемента статуи обнаружилось, что во время предыдущих противоаварийных работ внутри полости скульптуры рабочими была замурована ее левая кисть. Кисть бережно извлекли и установили на свое историческое место.

За расчисткой и извлечением раствора последовал этап проклейки и укрепления участков поверхности, на которых имелись различные виды трещин, наблюдалось меление гипса.

После локального укрепления наступил черед склейки отдельных фрагментов. По окончании склейки вся внутренняя



5. Статуя «Венера-Урания» после реставрации. 2016



6. Статуя «Венера-Урания» после реставрации. 2021. Фотография Г. П. Семина

поверхность укреплялась гипсовым раствором с добавлением пеньки, армированием прутами из нержавеющей стали.

Затем скульптура приводилась к финальному экспозиционному виду. Подчеркнем, что перед нами не стояла задача повторения авторской поверхности и восполнения всех утрат. Речь шла о восполнении тех утрат, которые мешали целостному восприятию «Венеры-Урании». Места утрат восполнялись таким образом, чтобы зримо отличаться от авторской поверхности: с углублением на 2 мм. Для более наглядного отличия поверхность восполненных утрат статуи гладко выровняли.

Из результатов исследований известно, что ранее скульптура была обработана олифой, поэтому завершающим этапом в рамках данной реставрации стала обработка льняной олифой методом горячего нанесения на поверхность. Это позволило понизить гигроскопичность гипса и вернуть скульптуре более цельный tonal-ный оттенок. Одновременно с реставрацией происходила работа над атрибуцией останкинской «Венеры-Урании». Пробные образцы обмазок, мастиковок, красочных слоев и структуры самого гипса были взяты с «Венеры-Урании» и других фасадных скульптур дворца, а затем переданы на химический, стратиграфический и структурный анализы.

Согласно музейной документации 1960-х гг., «Венера-Урания», снятая из ниши Египетского павильона дворца, была подвергнута расчисткам, в ходе которых был сделан вывод о ее принадлежности к концу XVIII в. (данное утверждение основывалось на покрытии статуи розоватым оттенком, свойственным гипсам XVIII столетия)³¹. До настоящего времени розоватое покрытие дошло фрагментарно.

Стратиграфический и структурный анализ «Венеры-Урании» обнаружил полное соответствие раствора, залитого в составную часть таза скульптуры, тому раствору, из которого были выполнены отливки для других гипсовых скульптур во второй половине 1980-х гг. Таким образом, можно заключить, что «Венера-Урания» вновь оказалась в экстерьере в 1989 г.

Результатом визуального обследования деталей статуи стали новые сведения о ее происхождении. Речь идет о четырех предметах, являющихся частью изваяния. Первый из них — это щепка, которая проходит изнутри по всей поверхности скульптуры. Во фрагментах декоративного гипсового убранства дворца нами была обнаружена подобная щепка, следы которой видны и в структуре раствора, что позволило говорить о принадлежности к XVIII в.

Следующий фрагмент, связанный с историей бытования «Венеры-Урании», — это гвозди, применявшиеся в советское время вместо пиронов с целью крепления головы к туловищу статуи. Бережно извлеченные, сегодня они используются как сопровождающие экспозиционные объекты скульптуры.

И, наконец, две небольшие ветви, найденные внутри грудной клетки «Венеры-Урании» и фиксировавшие ее голову. Особенность этих ветвей состоит в том, что для них не сверлили отверстия,

а вкладывали прямо в жидкий раствор (об этом свидетельствует слепок). Наличие веточек косвенно служит аргументом в пользу версии о том, что, возможно, данная скульптура была создана в Останкине³².

Приобретенная ли у итальянца-мраморщика Кампиони, изготовленная ли руками крепостных в останкинской ремесленной мастерской, прекрасная гипсовая фигура греческой богини заслуживает восхищения своей пленительной красотой и самим фактом своего бытия в виде уцелевшего осколка времен славы Останкинского театра-дворца.

¹ Венера-Урания. Россия. XIX в. Гипс, тонировка. Размеры: 140,0 × 43,0 × 39,0 см (без головы); 25,0 × 22,0 × 21,0 см (голова). Московский музей-усадьба Останкино (далее — ММУО). НВФ-2247.

² Подробнее о скульптурном декоре Останкинского дворца см.: *Гаврилова Е. А. Скульптурный декор Останкинского театра-дворца: к истории бытования и реставрации // Искусствознание. № 1–2. 2014.*

³ Опись Останкинского дворца 1802 г. ММУО. ПИ № 2997 (далее — Оп. 1802).

⁴ Два женских бюста — «Аллегория Земли» и «Аллегория Воды» — были установлены на кронштейнах по левую и правую стороны от портика лоджии второго этажа северного фасада дворца.

⁵ Четыре «Пляшущих фавна», бьющих в помпейские тарелки и отбивающие ногой такт между колоннами, были помещены в глубокие центральные ниши средних выступов западной и восточной проходных галерей. Две статуи — «Флора» и «Диана-охотница» — размещались на постаментах в нишах боковых объемов флангов, примыкающих к северному фасаду. «Две статуи гипсовые стоящие при пнях нагие бьются в кулачки» (Оп. 1802. Л. 277 об.) находились на восточном крыльце Египетского павильона. Пять статуй «Аполлино» и пять «Венер-Ураний» (общим числом десять) было установлено в нишах по периметру всего дворца (см.: Оп. 1802. Л. 273–279).

⁶ *Карпова Е. В. Русская и западноевропейская скульптура XVIII — начала XX века: Новые материалы. Находки. Атрибуции. СПб., 2009. С. 135.*

⁷ Uffizi Gallery, inv. 1914 no. 251. [Электронный ресурс] // URL: <https://www.friendsofheuffizigallery.org/aphrodite-statue> Дата обращения: 23.07.2021 г.

⁸ Ее высота составляет 1,44 м.

⁹ «Впервые «Венера Урания» упоминается в 1656 году в составе коллекции Палмиери в Болонье <...> в 1657 году она была приобретена великим герцогом Тосканским (Фердинандо II Медичи, 1610–1670. — *Авт.*) через его агента в Болонье и перевезена во Флоренцию. К 1664 г. статуя экспонировалась в Уффици, к 1688 — в центральной части музея, знаменитой «Трибуне», где она находилась вплоть до реконструкции 1780–1781 гг., после которой ее переместили в зал «Гермафродита». Позже местонахождение статуи внутри музея не раз менялось». (*Haskell F., Penny N. Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture, 1500–1900. Yale University Press, 1982. P. 320.*)

¹⁰ *Haskell F., Penny N.* Указ. соч. P. 321.

¹¹ Цит. по: *Haskell F., Penny N.* Указ. соч. P. 321.

¹² Питер Фиттон (Peter Fitton) — английский католический антиквар, нанятый семейством Медичи.

¹³ *Haskell F., Penny N.* Указ. соч. Р. 321.

¹⁴ Останкинский дворец-музей. Отчет о производстве ремонтно-восстановительных работ по фасадам дворца в 1963–1964 гг. 1965. Научный архив (далее — НА) ММУО. Ф. III. Инв. № 598.

¹⁵ НА ММУО. Ф. III. Инв. № 458. С. 48.

¹⁶ Потолок верхней площадки лестницы расписывал в 1797 г. крепостной декоратор Григорий Мухин («О постройке дворца и разные акты 1796–1797 гг.» НА ММУО. Ф. I. Инв. № 14. Л. 118 об.). Лестница начинается с маленькой комнатки за дверью в юго-западном углу Картинной галереи, имеет 17 ступеней и ведет вниз, в Северный коридор. По правой стороне, там, где лестница изгибается, расположена ниша и окно в театр. Нижняя лестничная площадка отсутствует; лестница упирается в решетку, отгораживающую ее от Северного коридора.

¹⁷ Описание Останкинского дворца 1809–1810 гг. ММУО. ПИ № 2998. Л. 103.

¹⁸ Подробнее о ремонтах Останкинского дворца в XIX столетии см.: *Еремينا О. И.* Хроника ремонтов и реставраций Останкинского дворца: XIX век / Уникальный памятник архитектуры конца XVIII века дворец-театр в Останкине в контексте международного опыта реставрации и сохранения дворцовых комплексов: новый взгляд на старые проблемы. Материалы научной конференции. М., 2014.

¹⁹ Специалисты, ранее исследовавшие состояние фасадов дворца и опиравшиеся на графические и рукописные источники, делают вывод о том, что основные изменения внешнего его вида произошли к 1837 г., когда были существенно изменены крыльца северного и южного фасадов главного корпуса и павильонов, стала закрытым помещением Ротонда, на месте старых жилых помещений появились прямоугольные пристройки (подробнее см.: «Спецпроектреставрация». Памятник культуры XVIII–XIX вв. ММУО. Дворец. Научно-проектная документация. Комплексные научные исследования. Историко-архивные и библиографические исследования. Фасады Дворца. М., 2006. Т. 2. Кн. 2. Ч. 1. НА ММУО. Ф. I. Инв. № 2141).

²⁰ В частности, не были внесены новые элементы скульптурного декора, были ликвидированы «гипсовые статуи» у северного фасада проходных, ведущих от главного дома к павильонам, и на крыльце восточного фасада Египетского павильона.

²¹ Из расчетной ведомости 1876 г.: «...на сделание и постановку в ниши и на стены скульптурных и гипсовых украшений и фигур <...> исправлено девять фигур гипсовых, исправлены две вазы с пьедесталами» (НА ММУО. Выписки из ЦГИАЛ. Ф. I. Инв. № 388. С. 73).

²² НА ММУО. Ф. III. Инв. № 152. Л. 53.

²³ О реставрациях Останкинского дворца в XX в. подробнее см.: *Григорьева Е. Ю.* Хроника ремонтов и реставраций Останкинского дворца: XX — начало XXI века / Уникальный памятник архитектуры конца XVIII века дворец-театр в Останкине в контексте международного опыта реставрации и сохранения дворцовых комплексов: новый взгляд на старые проблемы. Материалы научной конференции. М., 2014.

²⁴ В частности, четыре скульптуры «Пляшущий фавн» были отлиты по модели Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина и установлены на месте таких же скульптур, пришедших в крайнюю ветхость (см.: Дворец в Останкино (Акт технического состояния фасадной скульптуры до начала восстановительных работ. М., 1964). НА ММУО. Ф. III. Инв. № 596).

²⁵ Отчет о производстве ремонтно-восстановительных работ по фасадам дворца в 1963–1964 гг. М., 1965. НА ММУО. Ф. III. Инв. № 598.

²⁶ Комиссия посчитала необходимым отобрать наиболее сохранившиеся скульптуры, бюсты и вазы, провести реставрацию и считать их моделями, произвести отливки и формы, снятые с моделей, установить вновь отлитые скульптуры на место (Акт от 28.10.1963. НА ММУО. Ф. III. Инв. № 598).

²⁷ Останкинский дворец-музей творчества крепостных XVIII в. Научно-реставрационный отчет. Годовой отчет за 1988 г. М., 1989. НА ММУО. Ф. III. Инв. № 1330.

²⁸ «В 1й Адмиралтейской улице в Зыбиновом доме живет гипсового дела мастер, который лепит из гипса разные портреты, статуи, старые же и изломанные поновляет и почищает» (Санкт-Петербургские ведомости. 1792. 24 сентября. № 77. С. 1494); «На Фонтанке в доме г-жи Дидиновой под № 128 продается целое собрание избраннейших гипсовых фигур с принадлежащими к тому формами; дальнейшее ж об оных и о цене сведение получить можно в том доме от Итальянца Филиппа Анастасио, или подле Адмиралтейства в доме Сологубовой у шоколадного фабриканта Ринаделли» (Санкт-Петербургские ведомости. 1800. 25 декабря. № 10. С. 439).

²⁹ Выписки из ЦГИАЛ. Из книги повелений Его Сиятельства 1790 и 1791 гг. НА ММУО. Ф. I. Инв. № 352. С. 134.

³⁰ Подробнее о деятельности С. Кампиони в Москве см.: *Царева С. М.* Итальянец Сантино Кампиони и его скульптурная мастерская в Москве // *Архитектурное наследство*. Вып. 56 / отв. ред. И. А. Бондаренко. М., 2012.

³¹ НА ММУО. Ф. III. Инв. № 458. С. 48.

³² Отметим, что в Санкт-Петербурге в конце XVIII — начале XIX в. была налажена отливка гипсовых копий античных скульптур, и в этой связи будет логичным предположить, что для упрочнения крепления головы использовались специально изготовленные бруски с возможным применением системы «кляч», а не ветки ближайшего дерева. Памятүя о том, что в Останкине существовала своя ремесленная мастерская по производству отливок для украшения дворца, нельзя исключить, что рассматриваемая «Венера-Урания» была изготовлена в 1790-е гг. в Останкине.

Гарлова Мария Павловна

О КАРТИНЕ «МОЛОДАЯ ЖЕНЩИНА В ВИДЕ ВЕСТАЛКИ» ИЗ СОБРАНИЯ ЭРМИТАЖА

В 1932 г. в Эрмитаж из Всесоюзного объединения по экспорту и импорту «Антиквариат» поступила картина, которая в инвентаре значится как работа неизвестного немецкого художника конца XVIII — начала XIX в. «Молодая женщина в виде весталки»¹.

В левой части композиции, на фоне кипарисов, фигура молодой девушки, облокотившейся правой рукой на каменный постамент. На ней антиквизированный наряд: белое, с легким розоватым оттенком платье с высокой талией. Густые вьющиеся волосы убраны в прическу, украшенную венком из цветов и лавровых листьев. Голова покрыта вуалью, спускающейся на плечи и руки. В левой руке она держит лопаточку, из которой сыплет фимиам для воскурения в горящий на жертвеннике огонь. Золотой ларец с ароматическим веществом стоит на постаменте слева от зрителя. В правой части картины, на фоне светлого неба, силуэтом вырисовывается скульптурная женская фигура. Ее голова склонена к правой согнутой в локте руке, на которую она опирается подбородком в типичной позе скорбящей. В левой руке она держит уроборос — символическое изображение змеи, кусающей свой хвост. У ее ног маленький амур укрывает рукой зажженный факел.

По своей стилистике картина обнаруживает сходство с творчеством раннего немецкого классициста Ф.Ф.Хеча. Барочная диагональ, заметная на нашей картине, свойственна многим его работам: «Автопортрет» (1781), «Аллегория на прием Вашингтона в Трентоне» (1789), «Портрет Каролины фон Шеффер», «Смерть консула Папириуса» (1799) и др. Общим с произведениями Хеча является достаточно бледный колорит с оттенками разбеленных зеленых, розовых и сиреневато-лиловых тонов («Прорицательница Кассандра» «Мифологическая сцена», «Смерть консула Папириуса», «Семейство архитектора Генриха Фишера», «Портрет Вильгельмины де Сент-Андре» и др.). Несколько вялая манера в передаче спадающих складок ткани и как бы бескостных рук с узкими запястьями также дополняют перечень особенностей, объединяющих нашу вещь с творчеством Хеча («Мифологическая сцена», «Прорицательница Кассандра»,



1. Ф. Ф. Хеч. Молодая женщина в виде весталки. Государственный Эрмитаж

«Прощание Брута с Порцией», «Вильгельмина фон Сент Андре»). Нельзя не отметить также сходство в манере изображения женских лиц с тяжеловатым подбородком и причесок из вьющихся волос, почти всегда имеющих сиреневато-седой оттенок («Елизавета Христиана фон Бойвингхаузен», «Молодая девушка с книгой за столом»). Интересно, что молодая женщина в эрмитажной композиции похожа по типу лица на два женских образа в картинах «Аллегория времени» (ее относили к творчеству Хеча) и «Молодая девушка с цветами на голове». Первая из них сейчас приписывается

Ж.-М. Вьену, вторая считается произведением его мастерской. На самом деле в этом нет ничего удивительного, если вспомнить, что Хеч учился в Париже в ателье Вьена, преподававшего в Академии художеств, и подражал ему, что особенно проявилось в поздние годы его творчества. Исследуемая картина носит отпечаток влияния Ж.-Л. Давида и Вьена. Это особенно хорошо видно в передаче формы рук с узкими запястьями, что, как уже упоминалось, часто встречается в работах Хеча (см.: «Портрет мадам Пастер» (1790-е) и «Портрет Лавуазье с женой» (1788) Давида; «Похищение Прозерпины» и «Каллисто, нимфа Дианы, выходящая из ванны» Вьена). Надо сказать, что золотая шкатулка с фимиамом, стоящая на постаменте в эрмитажной композиции, по-видимому, подмечена Хечем в картине Вьена «Весталка, или Целомудренная афинянка».

Биография Филиппа Фридриха Хеча (1758–1838) довольно подробно изучена². Он родился в Штутгарте, в семье придворного музыканта. Достигнув тринадцатилетнего возраста, без ведома родителей, поступил в герцогскую Высшую военную академию в Штутгарте (КарлсшULE), в которую входила Академия искусств³. Его преподавателями живописи были профессора Н. Гвибаль (1725–1784) и А. Ф. Харпер (1725–1806). Большая любовь к театру сблизила Хеча

с Ф. Шиллером⁴. Они, как дети придворных музыканта и садовника, имели возможность посещать театр, где играли самые знаменитые актеры того времени. Третьим в компании друзей был их соученик, будущий выдающийся скульптор И. Г. Даннекер (1788–1841). Все трое окончили школу в 1780 г. В том же году Хеч был назначен придворным художником и отправлен на два года в Париж для совершенствования в живописи. Там он учился в Академии художеств у профессоров Ж.-М. Вьена (1716–1809) и К. Ж. Верне (1714–1789). В Париже он познакомился с творчеством Ж.-Л. Давида.



2. Ф. Ф. Хеч. Прорицательница Кассандра
Lempertz Auction House
Кельн. 04.06.2014

С 1785 по 1787 г., при финансовой поддержке герцога Евгения Вюртембергского, Хеч отправился в Рим, где усердно копировал работы старых мастеров. На обратном пути, будучи в Дрездене, Хеч получил сильное впечатление от творчества знаменитого саксонского портретиста А. Графа, которое имело большое значение для его портретной живописи. По возвращении он представил герцогу две картины — мифологическую и историческую, а также привез диплом почетного члена Болонской академии.

В 1787 г. Хеч женился на дочери церковного советника Л. Шолль (1766–1800). Его сын от этого брака, Г. Ф. Хеч, стал архитектором. Овдовев, Хеч-старший женился вторично на Ш. Фишер (1778–1826), дочери придворного архитектора Р. Г. Ф. Фишера, одного из 77 внебрачных детей герцога Карла Евгения, признанных им (см. портрет «Семейство архитектора Генриха Фишера»)⁵.

В 1795 г. живописец снова посетил Рим, где написал конный портрет герцога Карла Людвиг Вюртембергского. В Риме он вновь испытал влияние творчества Давида, что выразилось, к сожалению, лишь в чисто формальном подражании. В 1798 г. Хеч стал директором герцогской картинной галереи в Штутгарте; в 1801 г. получил членство в Прусской академии художеств.



3. М. А. Вьен
Молодая девушка с цветами на голове
Christie's, 10.12.2010

В 1802–1808 гг. состоялась третья поездка художника в Рим и на обратном пути краткое пребывание в Вене. В 1808 г. художник был награжден Рыцарским крестом Ордена Короны, что давало ему право добавлять к своему имени ненаследуемое «фон». В 1808–1809 гг. он вновь оказался в Париже, где по поручению герцога написал алтарную картину «Вознесение Христа» для церкви Штутгартского замка.

Лучшие свои вещи Ф. Ф. Хеч создал в последнее десятилетие XVIII — первое десятилетие XIX столетия. Его произведения сейчас можно найти в Государственной галерее Штутгарта, Германском национальном музее в Нюрнберге, собрании Шефер в Швайнефурте. Портретные работы Хеча находятся в многочисленных частных домах и замках Южной Германии.

Хеч не стал настоящим классицистом. Он воспринял элегантный, грациозный стиль композиции в духе Вьена и использовал в основном нежный, бледный колорит. Он не перешагнул границы раннего, «академического» классицизма, еще очень связанного с чертами барокко, не перешел на ступень зрелого стиля Ж.-Л. Давида или А. Я. Карстенса (1748–1825)⁶. Эта характеристика в полной мере относится к художественным особенностям картины из Эрмитажа «Молодая женщина в виде весталки».

Известно, что понятие «весталка» пришло из античности. Ливий описывал служение богине Весте (в Греции она называлась Гестия), учрежденное царем Нумой Помпилием⁷. Веста, дочь Кроноса и Реи, — богиня жертвенного огня и домашнего очага, покровительница городов и государства, отвечала также за справедливость и честность сделок. Когда в Риме раскопали храм Весты, то обнаружили многочисленные статуи весталок. Изображения самой богини не было. В древности ее олицетворением было пламя жертвенника. Для посвящения в жрицы храма Весты отбирали девочек

6–10 лет только патрицианского происхождения, не имеющих каких-либо пороков и изъянов. Они должны были выполнять свои обязанности в течение 30 лет. Основной их службой было поддержание огня, принесение жертв Весте и хранение священных предметов, главным из которых был так называемый Палладиум — фигурка богини Минервы, обеспечивавшая благополучие города. Все 30 лет своего служения весталки должны были хранить невинность и подчиняться непосредственно верховному жрецу, который возглавлял коллегию понтификов. За жрицами присматривала старшая из них — Великая



4. А. Кауфман. Юная весталка
Музей Тиссен-Борнемисца, Мадрид

весталка. Если они плохо поддерживали пламя на жертвеннике, понтифик лично порол их розгами. В случае потери невинности весталку казнили. Но так как кровь весталки нельзя было проливать под страхом смерти, ее заживо хоронили в подземелье, оставляя немного еды и питья. В Риме казнь происходила на Злодейском поле (Campus Sceleratus) у Коллинских ворот на Квиринале. Были случаи, когда согрешившую весталку оправдывали. Это происходило, если Веста, вняв мольбам девушки, посылала какой-то знак. Например, одна из жриц, воззвав к богине, бросила в потухший жертвенник лоскут своей одежды, и огонь загорелся. Другая, по имени Туксия, ложно обвиненная в потере невинности, принесла воду из Тибра на форум в решете, не пролив ни капли. А весталка по имени Клавдия Квинта с чудесной помощью Весты смогла сдвинуть с мели корабль. Все они были оправданы⁸. Весталки пользовались гораздо большими правами, чем обычные женщины в римском обществе. Они не зависели от отцов и сами распоряжались своим состоянием, были богаты и материально независимы. К их мнению прислушивались в судебных процессах. После 30 лет служения весталки могли выйти замуж.



5. И. Г. Даннекер. Скорбящая Церера
Модель статуи, выполненная в 1801 г.

В западноевропейской живописи XVIII — начала XIX в. образ весталки был очень популярен. Дамы любили заказывать свои портреты в виде целомудренных жриц богини Весты. В эрмитажном полотне образ весталки традиционен и достаточно убедителен. Он соответствует общепринятой иконографии: антикизированное платье, длинное покрывало и, наконец, венок из лавровых листьев. Лавр в Древнем Риме был посвящен девственницам-весталкам как символ добродетели и целомудрия⁹. Листьями лавра украшались не только прически жриц, но и интерьер храма Весты.

Вопросы вызывает скульптура скорбящей женщины. Можно было бы принять ее за изображение Минервы — аллюзия к палладиуму, так как она держит в руке атрибут Минервы — уроборос, подобно тому, как это изображено, например, в композиции А. Кауфман «Юная весталка», от которой, вероятно, отталкивался Хеч. Он мог видеть картину Кауфман в Риме, поскольку входил в немецко-римский кружок ученых, живописцев, поэтов, собиравшихся в гостеприимном доме художницы¹⁰. Однако в скульптуре отсутствует шлем — неременная принадлежность Минервы. Возможно, на нашей картине изображена не весталка, а просто девушка, воскуряющая фимиам в память об умершем родственнике, а образ скорбящей женщины — это надгробная статуя — мотив, распространенный в западноевропейской живописи этого времени. Уроборос в таком контексте служит напоминанием о вечности и бесконечности, о цикличности жизни и смерти. Но такой трактовке противоречит фигура прикрывающего горящий факел амура, которая в эмблематической литературе имеет единственное значение: предостережение в любви, что ассоциируется с самым страшным запретом для весталки. В таком случае можно предположить, что художник создал образ богини Весты, которая скорбит

о своей нарушившей обет жрице. Внешний вид Весты не описан. Однако в античной скульптуре и на монетах изредка можно увидеть ее изображение. Например, на денарии Квинта Кассия Лонгина¹¹ 55 г. до н. э. отчеканен профиль Весты в виде женщины с простой прической на непокрытой голове, как и в скульптуре на нашей картине. Правда, уроборос нигде не упоминается как атрибут Весты. Возможно, Хеч ввел его просто по аналогии с картиной Кауфман «Юная весталка», где он находится в руках Минервы. Эта скульптура может быть просто символом печали о страшной судьбе согрешивших весталок. Идея и композиция фигуры скорбящей женщины в картине Хеча, по-видимому, частично заимствованы у его близкого друга Даннекера, например, «Скорбящая Церера»¹², так как очень похожа на эту статую своей позой и всем обликом. Композиция скульптуры с амуром у ног очень напоминает опубликованную в 1799 г. Дж. Бойделом гравюру И. П. Симона по оригиналу Дж. Ф. Риго «Триумф Минервы», где у ног богини сидит ребенок с книгой. В этой композиции тоже присутствует уроборос в руках летящего амура (справа в верхней части)¹³.



6. Гравюра И. П. Симона по оригиналу Дж. Ф. Риго «Триумф Минервы», опубликованная Дж. Бойделом в 1799 г.

В пользу того, что на нашей картине изображена именно весталка, говорит еще одно обстоятельство. 15 декабря 1807 г. в Императорской академии музыки в Париже состоялась премьера оперы «Весталка» композитора Г. Спонтини (1774–1851), родившегося в Италии и достигшего мировой славы в Париже. Либретто было написано драматургом Э. де Жуи. В основе сюжета лежали тексты из «Неопубликованных античных памятников» немецкого археолога и теоретика классицизма И. И. Винкельмана и трагедия французского литератора Ж.-Г. Дюбуа-Фонтанеля «Эрисия, или Весталка»¹⁴. В главной роли блистала фаворитка Наполеона К. Браншю. Опера сразу стала сенсацией. Император водил на нее всех своих почетных гостей. Число

представлений в ближайшие годы достигло трех сотен. Оперу показывали не только в Париже, но и в провинциальных французских театрах, а также в Германии, Италии и России — везде с неизменным успехом. Сюжет повествует о любви некоего римского юноши Лициния и Юлии, отец которой считал его недостойной партией для дочери. Юноша удалился из Рима, чтобы сделать военную карьеру. Юлия поклялась дожидаться его. Но когда Лициний через пять лет, став полководцем и победителем галлов, триумфально вернулся в Рим, он узнал, что отец заставил Юлию нарушить клятву и стать весталкой. Юноша уговаривает Юлию бежать, считая, что боги будут на стороне их любви. Юлия мечется по сцене между Вестой и Амуром, не зная, на что решиться. В последнем действии ночью Лициний пробирается в храм и встречается с Юлией. Неожиданно входит Великий понтифик со свитой жрецов и весталок. Молодой человек скрывается, а Юлия теряет сознание. Пламя на жертвеннике гаснет. Юлию обвиняют в преступлении и приговаривают к смерти. Лициний пытается взять всю вину на себя, но его не слушают. В последней сцене действие происходит у Квиринала, рядом с Коллинскими воротами, на Злодейском поле. Перед Юлией несут потухший жертвенник. Однако в либретто, в отличие от трагедии Дюбуа-Фонтанеля, все завершается счастливым концом (в предуведомлении к либретто это объяснялось тем, что драматург руководствовался гуманистическими идеями, желая прославить любовь, которая сильнее смерти). Девушка возносит молитвы Весте, и совершается чудо: прямо на сцене извергается вулкан, из жерла которого вылетает молния, и зажигает потухший жертвенник. Весталку оправдывают. Все ликуют.

Не может быть, чтобы Хеч, при его огромной любви к театру, не видел этого прогремевшего на весь мир спектакля, когда был по поручению герцога Вюртембергского в Париже в 1807–1809 гг. А если так, то впечатление от оперы могло послужить стимулом для создания композиции «Молодая женщина в виде весталки». Тогда нашу картину следует датировать временем после 1807 г.

Подводя итог, отметим четыре возможных отправных точки для создания эрмитажной композиции: «Весталка» Вьена с золотым ларцом, «Юная весталка» Кауфман со статуей Минервы и уроборосом, скульптура Даннекера «Скорбящая Церера» и опера Спонтини как источник вдохновения.

Хочется сделать еще одно робкое предположение: возможно, на картине Хеча в виде весталки представлена К.Браншю.

К сожалению, сохранилось слишком мало портретов певицы, и они недостаточно хорошего качества. Однако те, которые удалось найти, не противоречат этой версии.

¹ Молодая женщина в виде весталки. Инв. № ГЭ 9393, х. м. 128,0×100,0. Согласно архивным данным, картина поступила в Эрмитаж в 1922 г. (?) из собрания Э. Л. Ландсгофа в составе 34 картин (см.: Музейные распродажи 1929. Архивные документы. Ч. 2. СПб., 2014. С. 222, 256).

² Hetsch, Philipp Friedrich von. Allgemeine Deutsche Biographie (ADB), 12, Leipzig, S. 320–321; *Fleischhauer W.* Philipp Friedrich Hetsch. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Württembergs. Stuttgart, 1929.

³ *Simon K.* Ph. Fr. Hetsch und Gottlieb Schick in ihren persönlichen Beziehungen // Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte, Ausg. 20–21, 1911. S. 161 ff. Высшая военная академия, в состав которой входила Академия искусств (Karlsschule), была учреждена в 1770 г. Вюртембергским герцогом Карлом Евгением для обучения специалистов, которым впоследствии предстояло служить при дворе. Она существовала до 1794 г. В ней могли заниматься дети из малоимущих семейств, так как обучение было бесплатным. До 1775 г. находилась в замке Солитюд под Штутгартром, а с 1775 по 1794 г. в Новом дворце в Штутгарте.

⁴ Шиллер учился в Карлсшуде с 1773 г. юриспруденции, а в 1776 г. перевелся на медицинское отделение и был выпущен, как полковой врач.

⁵ *Holst Ch. von.* Schwäbischer Klassizismus Zwischen Ideal und Wirklichkeit. Kat. Stuttgart, 1993. S. 167.

⁶ *Wintterlin A.* Philipp Friedrich Hetsch, von. Allgemeint deutsche Biographie, Bd. 12, Duncker&Humboldt. Leipzig, 1929. S. 320–321; *Fleischhauer W.* Philipp Friedrich Hetsch. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Württembergs. Stuttgart, 1929.

⁷ Нума Помпилий — полупоупендарный царь Рима (второй по счету). Правил с 715 по 673/672 г. до н. э.

⁸ Энциклопедия Брокгауза и Эфрона. В 86 тт. и 4 доп.

⁹ Персонажи, сюжеты эмблемы, символы и исторические реалии в западноевропейском искусстве / сост. А. Майкапар. Ред. А. Баграмян. М., 2019.

¹⁰ К этому обществу, наряду с Хечем, принадлежали Луиза герцогиня фон Анхальт-Дессау, Маттиссон, Хирт, писательница Ф. Брун, дочь которой, Иду, Хеч изобразил у памятника матери (см.: *Das achtzehnte Jahrhundert. Zeitschrift der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts. Hof-Gesellschaft- Kultur. Luese von Anhalt-Dessau (1750–1810) und die Fürstinnen ihrer Zeit.* Jahrgang 28, Heft 2. Wolfenbüttel, 2004. S. 227, 228.

¹¹ Денарий Квинта Кассия Лонгина с изображением Весты и на обороте — ее храма, 55 г. до н. э. Монетный двор, Рим.

¹² Модель, гипс. 1801. Государственная галерея, Штутгарт.

¹³ Гравюра И. П. Симона по оригиналу Р. Ф. Риго «Триумф Минервы» опубликована Дж. Бойделом в 1799 г. и посвящена Георгу III и королеве Шарлотте.

¹⁴ *Дюбуа-Фонтанель Жан Гаспар.* Эрисия, или Весталка. Драма в трех действиях. Перевод с французского М. Сушковой. Изданием И. Новикова и Компании. М., 1783. Подлинные события произошли в Древнем Риме во времена консулов Квинта Фабия и Сервилия Корнелия (примерно 484 г. до н. э.) и закончились казнью весталки и самоубийством героя.

Герасимов Владимир Валентинович

НЕИЗВЕСТНЫЙ ИНТЕРЬЕР ИЗВЕСТНОГО ПЕТЕРБУРГСКОГО ДОМА. АТРИБУЦИЯ АКВАРЕЛИ ИЗ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ

В последние годы благодаря многочисленным научным публикациям, прежде всего профессиональным изданиям, а также вовлечению в общий доступ огромного количества оцифрованных материалов самого разнообразного происхождения перед исследователями открываются новые возможности для изучения известных памятников истории и культуры, в том числе и памятников архитектуры Санкт-Петербурга. В нашем распоряжении оказываются как единичные, но по-своему уникальные изобразительные материалы¹, так и целые пласты иконографических источников², как, например, неизвестная ранее фотосъемка помещений хорошо изученных зданий³. Эти «обретения», еще ожидающие своего официального представления широкой публике, можно отнести и к жилой частной застройке Санкт-Петербурга, и к зданиям «представительского» класса, имевшим более высокий уровень архитектурно-художественной отделки: аристократическим особнякам, великокняжеским и императорским дворцам.

В настоящем сообщении речь пойдет об акварели работы неизвестного художника из собрания Государственной Третьяковской галереи, представляющей интерьер в неизвестном здании. Именно с такой аннотацией произведение публиковалось в ряде обзорных изданий по истории русского интерьера, в частности в альбоме «Интерьер. Русская живопись и графика»⁴.

На акварели изображен интерьер аристократического дома с жилой обстановкой 1840–1860-х гг. Стены прямоугольного в плане помещения с высоким потолком, освещаемого, вероятно, двумя окнами, гладко оштукатурены и окрашены светло-зеленым колером. Фрагментарно запечатленный на акварели лепной декор арок и потолка, пожалуй, следует относить к приемам, характерным для ретроспективных стилевых направлений периода историзма. Изошренная резьба покрывает двусторчатые дверные полотна,

фрагмент которых можно увидеть на акварели слева. Другим типичным для этого периода элементом убранства является ореховый гарнитур мягкой мебели, обитый ярко-желтой тканью с орнаментальным рисунком и состоящий из кресел, пары диванов, нескольких стульев (в том числе стоящих у окна и не изображенных художником), столиков и этажерок. Некоторые предметы мебели не входят в гарнитур: это небольшой ореховый книжный шкаф с остекленными створками, консоль на выгнутых ножках с инкрустированной шкатулкой, а также небольшой письменный стол с зеленым сукном, край которого также просматривается в левой части изображения. Остальные предметы еще более разновременные и разностильные — это бронзовый и фарфоровый каминные наборы, бронзовые светильники с японскими фарфоровыми вазами на пьедесталах, потолочный карсельный светильник с фарфоровым живописным вазоном, а также цветочные кашпо. На большом преддиванном круглом столе пестрая скатерть с бахромой, поверх которой разложены книги и записные тетради. Пол застлан сплошным ковровым покрытием с крупным орнаментальным рисунком на светло-фиолетовом фоне. Наконец, на столиках и стенах — портреты членов семьи в разнообразных техниках и рамках. На центральном пилоне с одной стороны — портрет императора Николая I, с другой — акварель с видом итальянского городка. На противоположной стене — крупноформатные цветные сюжетные изображения, а также настенный футляр с 13 портерными миниатюрами. На смежной стене, под живописным мужским портретом, — мраморный резной киот в готическом стиле с фигурой Богоматери (ил. 1).

Все вышеперечисленные предметы составляли вещный мир частной жизни пока неизвестного нам владельца. В то же время не остается сомнений, что представленное на акварели помещение относилось к «женской» половине дома.

В рассматриваемом изображении интерьера трудно не обратить внимание на два существенных момента. Во-первых, это необычное планировочное решение помещения, разделенного пополам поперечной стеной с двумя полуциркульными арками. Причем центральный пилон словно взят в мраморную обойму — по его сторонам приставлены резные порталы в неоренессансном стиле, один из которых обрамляет действующий камин. Угловые кронштейны порталов декорированы резными маскаронами и звериными лапами. Во-вторых, это живописный портрет офицера императорской



1. Неизвестный художник. Гостиная (кабинет) кн. Е. В. Голицыной (ур. Левашовой)
в доме на Литейном проспекте в Петербурге. 1846–1853 (?)
Государственная Третьяковская галерея

гвардии на стене напротив окон. Подробно прорисованный портрет почти фронтально развернут к зрителю, что, пожалуй, говорит о том, что перед автором акварели была поставлена задача изобразить помещение с акцентом на этот портрет как на особую семейную реликвию.

Вполне понятно, что поиск среди сотен петербургских или московских частных домов помещения, отвечающего изображенным планировочным характеристикам, по разным причинам не мог принести скорейшего результата. Поэтому автор настоящего сообщения сосредоточился на изучении мужского портрета, что в конечном итоге и послужило «ключом» к разгадке владельческой принадлежности помещения.

После немногочисленных поисков удалось выяснить, что на портрете изображен Василий Васильевич Левашов (1783–1848), генерал-адъютант (1817) и генерал от кавалерии (1833), граф (1833). Один из наиболее доверенных лиц в окружении императора Николая I, в последний год жизни он являлся председателем Государственного совета и Комитета министров (ил. 2).

На поколенном портрете, запечатленном на акварели, В.В. Левашов представлен в генеральском доломане лейб-гвардии Гусарского полка, должность командира которого он исполнял с апреля 1815 по май 1822 г. Этот портрет, вероятно, был написан в мастерской Дж. Доу в 1820–1822 гг. в рамках масштабной программы создания портретов российских офицеров-участников Отечественной войны 1812 г. В Военной галерее Зимнего дворца был помещен погрудный портрет В.В. Левашова, а поколенный портрет, надо полагать, поступил в распоряжение заказчика⁵.

Важно отметить, что поколенный портрет имеет ряд существенных отличий от погрудного «зимнедворского» портрета, заключающихся в изображении государственных наград, полученных Левашовым в более поздний период. Это обстоятельство указывает на то, что в поколенное изображение В. В. Левашова, хранившееся в семье, кистью неизвестного художника были внесены соответствующие поздним награждения изменения⁶. Видимо, тогда же, по заказу кого-то из потомков Левашова могла быть создана дополнительная живописная копия портрета, имеющая некоторые отличия (в частности, в написании кисти правой руки)⁷.

Поколенный вариант портрета графа Левашова, соответствующий изображению на рассматриваемой нами акварели, репродуцировался в пятом томе свода русских портретов, выпущенного под эгидой великого князя Николая Михайловича⁸, где отмечалось, что оригинал принадлежал внучке графа Левашова — графине Е. В. Ксидо (1867–1920). Возможно, именно этот экземпляр поколенного портрета хранится ныне в собрании Государственного музея-заповедника «Павловск»⁹.

Определение персонажа на живописном портрете, к сожалению, не привело к определению помещения на акварели. Ошибочным



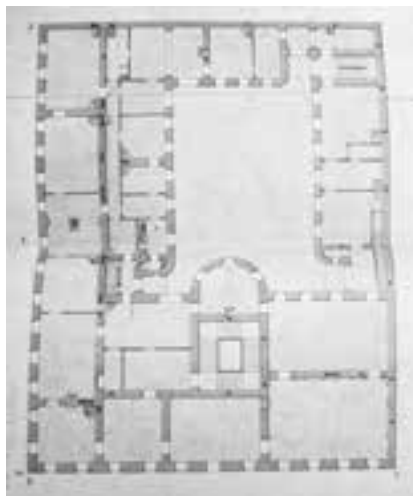
2. Мастерская Дж. Доу (?)
Портрет В. В. Левашова. 1820–1822 (?)
ГМЗ «Павловск»

оказалось и вполне разумное предположение, что это помещение могло находиться в доме на набережной реки Фонтанки (д. 18), который по наследству перешел второй супруге В. В. Левашова — А. В. Пашковой (1797–1868). Помещения, имеющего схожие планировочные характеристики, на исторических поэтажных планах этого здания не оказалось.

Спустя некоторое время, когда данный исследовательский сюжет был уже отложен «на полку», при знакомстве с архивными документами по объекту культурного наследия «Особняк В. В. Долгоруковой — особняк А. И. Шаховского» (Литейный пр., д. 14) внимание автора привлекла необычность плана одной из комнат бельэтажа. Это помещение было расположено на втором этаже здания и двумя окнами обращено на Фурштатскую улицу. В центре его кирпичный столб (пилон) с арками по сторонам, опирающимися на пилястры северной и южной стен. На чертеже был также изображен камин, приставленный к пилону с западной стороны, а также показан дымовой канал внутри пилона. Помещение находилось в центре анфилады комнат по Фурштатской улице, которые образовывали полупериметр с парадными гостинными и залами по Литейному проспекту. Кроме анфиладных дверей в помещении также имелась небольшая дверь на южной стене, ведущая в коридор жилой части, обращенной окнами во двор. Здесь, согласно плану, находились ванная комната, ватерклозет, и, вероятно, спальня со смежными по функции помещениями (ил. 3).

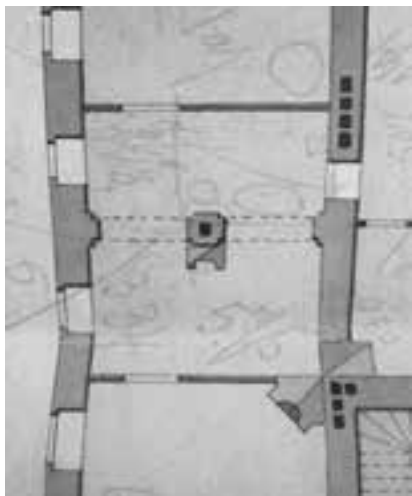
Комплект чертежей¹⁰, включая фиксационный план второго этажа, был разработан в 1856 г. и подписан архитектором Городской управы Е. И. Ферри-де-Пиньи (1827–1909)¹¹. По мнению историка архитектуры М. Н. Микишатыева¹², архитектор Ферри-де-Пиньи выполнил проект и осуществил перестройки в доме на Литейном проспекте для нового владельца — канцлера Российской империи графа К. В. Нессельроде (1780–1862), вышедшего в отставку в 1856 г. с поста министра иностранных дел.

Однако для настоящего исследования интересен предыдущий этап жизни этого дома. Каменный двухэтажный на подвале дом был построен по «высочайше» утвержденному 15 мая 1844 г. проекту архитектора А. И. Низовцева по заказу княгини В. В. Долгоруковой (1816–1866) — дочери обер-шталмейстера князя В. В. Долгорукова (1787–1858).



3а. План второго этажа дома канцлера
К. В. Нессельрода на Литейном пр.
(бывшего дома кн. Б. Д. Голицына).

Арх. Е. И. Ферри-де-Пиньи. 1856. ЦГИ СПб



3б. То же. Фрагмент с планом
рассматриваемого помещения

Вскоре после постройки дом на Литейном проспекте был продан новому владельцу — светлейшему князю Б. Д. Голицыну (1819–1878), младшему сыну московского генерал-губернатора Д. В. Голицына, в будущем генерал-лейтенанту и командиру лейб-гвардии Стрелкового императорской фамилии батальона. В октябре 1846 г. Б. Д. Голицын вступил в брак с графиней Е. В. Левашовой (1826–1853), старшей дочерью графа В. В. Левашова (от второго брака с А. В. Пашковой) (ил. 4, 5).

Так образовалась взаимосвязь между живописным портретом В. В. Левашова и изображенным на акварели неизвестным интерьером. Становится очевидным, что нашему вниманию представлена гостиная или кабинет княгини Е. В. Голицыной (урожд. графини Е. В. Левашовой) в доме на Литейном проспекте, 14.

Частичные перестройки дома для Голицыных были произведены архитектором П. С. Садовниковым (1796–1877), ранее крепостным княгини Н. П. Голицыной, получившим в 1849 г. аттестацию академика архитектуры. Штатный архитектор Придворной конюшенной конторы П. С. Садовников осуществил немало самостоятельных построек не только по заказу князей Голицыных, но и для других



4. В. Гау. Портрет князя Б. Д. Голицына.
Аquatint. 1846 (?)



5. В. Гау. Портрет княгини Е. В. Голицыной
(урожд. Левашовой). Аquatint. 1846

представителей высшей аристократии — князя А. Ф. Орлова, светлейшей княгини Е. П. Салтыковой и др.¹³ Это позволяет сделать предположение, что именно он, а не малоизвестный архитектор А. Низовцев, мог быть автором первоначальной отделки интерьеров дома Голицыных на Литейном, включая рассматриваемую гостиную (кабинет) княгини Е. В. Голицыной. По нашему мнению, вопрос авторства первоначальных интерьеров этого здания до сих пор остается открытым.

Брак Б. Д. Голицына и Е. В. Голицыной, в котором родились трое детей — дочери Евдокия и Татьяна и сын Дмитрий — оказался непродолжительным. В 1853 г. княгиня Е. В. Голицына скончалась в Царском Селе от воспаления легких. Это трагическое обстоятельство позволяет датировать рассматриваемую акватинту периодом 1846–1853 гг. Нельзя также исключить, что акватинта, фиксирующая обстановку жилой комнаты, могла быть исполнена «на память» уже после смерти княгини.

Как отмечалось выше, в 1856 г. дом на Литейном проспекте был продан канцлеру К. В. Нессельроде. В последующие десятилетия, вплоть до национализации частной собственности в 1918 г., дом

сменил нескольких владельцев. Среди них были также представители знаменитой дворянской фамилии князей Шаховских.

Первый удар сохранности архитектурно-художественной отделки исторического здания был нанесен в довоенный период, в период коммунального приспособления здания. Отделка парадных помещений по Литейному проспекту судя по всему пострадала в сентябре 1941 г. в результате разрыва авиабомбы в непосредственной близости от здания. В послевоенный период здание претерпело целый ряд перестроек, в результате которых архитектурно-художественная отделка и планировочная структура ряда помещений была серьезно искажена.

В конце 1970-х гг. распоряжением Ленгорисполкома здание было передано Городскому тресту ресторанов и кафе с целью создания ресторанного комплекса «высшего разряда», включавшего зал приемов, банкетный зал, два винных бара, а также пять залов ресторанного обслуживания на 148 посадочных мест. Проект приспособления здания был разработан в 1979 г. Ленинградским филиалом института «Гипроторг» Министерства торговли СССР



6. Объект культурного наследия «Особняк В. В. Долгоруковой — Особняк А. И. Шаховского» (Литейный пр., 14). Ранее — дом князя Б. Д. Голицына
Современная фотография

(гл. арх. Ю. И. Земцов, исп. М. О. Кондияйн). Ввиду того что в ряде помещений сохранялась ценная архитектурно-художественная отделка XIX в., по существовавшей практике проект реставрации этих помещений был передан на разработку в СНПО «Реставратор» (1985–1987 гг., проектная мастерская В. И. Киселева). Реставрация интерьеров была реализована не полностью.

Новый этап приспособления, реставрации и реконструкции здания был начат в 1992 г. под эгидой АОЗТ «Тройка-Штальман». В 1998 г. состоялось открытие в стенах исторического здания концертно-развлекательного клуба «Олимпия», продолжающего свою работу и в настоящее время (ил. 6).

Представленный на акварели интерьер гостиной или кабинета княгини Е. В. Голицыной, к сожалению, не сохранился. В результате перепланировки этой части здания утрачено также и незаурядное планировочное решение помещения.

Акварель из собрания Государственной Третьяковской галереи на сегодняшний день является единственным достоверным историческим изображением одного из помещений особняка на углу Литейного проспекта и Фурштатской улицы. Невзирая на то что вопрос с авторством акварели пока не разрешен, надежда на выявление в музейных или частных собраниях и других исторических изображениях интерьеров этого интересного здания сохраняется.

¹ Герасимов В. В. Военно-мемориальные залы в Зимнем дворце. О неизвестном проекте придворного архитектора И. Монигетти / Триумф Победы в зеркале искусства // Сборник научных статей XXVI Царскосельской научной конференции. СПб., 2020. С. 151.

² Андреева В. И., Герасимов В. В. Знаменская дача великого князя Николая Николаевича в акварелях И. И. Шарлеманя / Сады и парки. Энциклопедия стиля // Материалы XXV Царскосельской научной конференции: в 2 ч. Часть 1. СПб., 2019. С. 5.

³ Герасимов В. В., Щедрин П. Г. Интерьеры «исторических комнат» Аничкова дворца на стеклянных негативах из частного собрания // Здесь бывал сам Государь. К 175-летию императора Александра III. Материалы научно-практической конференции из цикла «Императорская Гатчина». СПб., 2021. С. 50.

⁴ Интерьер. Русская живопись и графика. М., 2016. С. 118, 119.

⁵ Государственный Эрмитаж. Инв. № ГЭ-8020.

⁶ Подмазо А. А. Образы героев Отечественной войны 1812 года: Военная галерея Зимнего дворца. М., 2013. С. 383.

⁷ Неизвестный художник. Портрет Василия Васильевича Левашова. 1830-е. Холст, масло. 109,7 × 88,8 см. Новгородский государственный объединенный музей-заповедник.

⁸ Русские портреты XVIII и XIX столетий. Издание Великого князя Николая Михайловича. Т. V. СПб., 1909.

⁹ Мастерская Дж. Доу (?). Портрет Василия Васильевича Левашова. Холст, масло. 103,5 × 87,0 см. ГМЗ «Павловск». Инв. № ЦХ-2054-III.

¹⁰ ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 4507. Чертежи дома на участке, принадлежавшем В. В. Долгоруковой, Б. Д. Голицыну, А. А. Шаховскому по Фурштатской ул., 1 и Литейному пр., 14. 1843–1879 гг.

¹¹ См. о нем: Архитекторы-строители Санкт-Петербурга середины XIX — начала XX века. Справочник под общей ред. Б. М. Кирикова. СПб., 1996. С. 307, 308.

¹² *Микишатъев М. Н.* Вокруг Литейного. Прогулки по Литейной части. СПб., 2008. С. 344–367.

¹³ *Наумова А. Н.* Крепостной архитектор П. С. Садовников // Архитектурное наследие и реставрация. М., 1984. С. 201–206.

НЕМЕЦКИЕ ОБРАЗЦЫ В УРАЛЬСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ЛИТЬЕ ИЗ ЧУГУНА

На заводах, построенных на Урале во второй половине XVIII — первой половине XIX в., выпускали штыковой чугун, изделия военного заказа (ядра, лафеты, картечь), архитектурные детали для нужд активно возводимых заводских поселков и чугунную посуду. В конце XVIII в. в Россию приехали английские специалисты, в том числе инженер Ч. Гаскойн¹, а в начале XIX в. — немецкие мастера-оружейники, многие из которых имели опыт работы на Прусских Королевских чугунолитейных заводах Берлина и Гляйвица². Благодаря этому металлургическая промышленность России в кратчайшие сроки поднялась до уровня передовых стран Европы. К началу XIX в. художественное чугунное литье освоили Верх-Исетский, Выйский, Каменский, Кушвинский и Невьянский заводы. На Верх-Исетском и Кушвинском заводах с успехом применялся опыт немецких и английских литейщиков. В 1819–1820 гг. А. И. Яковлев³, с 1806 г. — владелец Верх-Исетского завода, побывал в Пруссии, на Берлинском Королевском чугунолитейном заводе. Вместе с ним перенимать опыт ездил его управляющий Г. Ф. Зотов⁴. Специалисты по истории уральского художественного литья из чугуна считают, что именно эта поездка стала стимулом в освоении художественного литья на Урале и распространении большого количества немецких чугунных произведений, послуживших первыми моделями для уральских отливок.

О достаточно сильном влиянии прусского опыта на русскую металлургию свидетельствуют регулярные публикации в «Горном журнале»⁵. С 1825 г. в нем выходят статьи, посвященные обустройству и техническому оснащению прусских заводов, рассматриваются технологические приемы чугунолитейного дела. Закономерно говорить об ориентации уральских заводчиков прежде всего на немецкий опыт производства чугуна, в том числе художественных изделий из него.

В начале освоения технологического процесса производства художественных отливок на уральских заводах возникают сложности с модельным рядом. Достаточно строгие требования к модели

для изготовления художественных изделий из чугуна не позволяли оснастить завод собственными оригинальными произведениями. Для ввода и отработки технологии художественной обработки было выгоднее и разумнее использовать уже готовые чугунные отливки, чем заказывать изготовление модели.

Первая треть XIX в. на уральских заводах — процесс внедрения и освоения прусской технологии. Идет налаживание выпуска чугунной посуды разных форм — сковород, чаш, чайников, архитектурных деталей, а также бит для игры⁶. Из анализа известных отливок из собрания российских музеев с клеймами уральских заводов первой трети XIX в. — Кушвинского и Верх-Исетского — следует, что использовались самые простые формы, плоские односторонние рельефы, небольшие круглые скульптуры без сложной моделировки.

Об освоении чугунного художественного литья на Урале говорит продукция Кушвинского чугунолитейного и железоделательного завода, построенного в первой трети XVIII в. около богатого месторождения руды, у горы Благодать на р. Кушва. Гороблагодатские заводы стали одними из самых прогрессивных на Урале, внедряя у себя передовые металлургические новшества⁷. Техническое несовершенство уральских литейщиков в области изготовления художественного литья из чугуна в начале XIX в. не позволяло выполнять сложные, ажурные и объемные предметы. Об этом можно судить по ранним датированным образцам из коллекции Екатеринбургского музея изобразительных искусств — небольшим парным барельефам «Иисус Христос» и «Богоматерь», изготовленным на Кушвинском заводе в 1815 г. Тираж этих отливок, вероятно, был достаточно велик — их варианты имеются в частных и музейных собраниях, например в Государственном историческом музее. На обороте почти всегда есть надпись курсивом «Кушва» и дата, как, например «1815» на образцах в ЕМИИ, что можно трактовать как оригинальное заводское клеймо, а также «№ 308» у плакетки «Богоматерь» или «№ 309» у плакетки «Иисус Христос», что свидетельствует о возможном существовании на заводе собственного прејскуранта. Интересен тот факт, что эти отливки раскрашивали масляными красками (для лица — бежевый цвет, для одежды — красный, зеленый, желтый, а для волос — коричневый) по образцу европейских чугунных отливок. Практика раскрашивания в Германии сохранилась до начала XX в., но на Урале не стала массовым явлением.

Пара барельефов, представляющих Богоматерь и Иисуса, выполненных на Прусском Королевском чугунолитейном заводе в Берлине, находится в коллекции Государственного Эрмитажа. Отливки отличаются высоким уровнем исполнения, заключены в бронзовые золоченые рамки. Размер эрмитажных рельефов 16,0×12,0 см, тогда как в собрании Екатеринбургского музея размер отливок меньше: «Иисус Христос» — 12,1×9,7 см, «Богоматерь» — 13,5×9,5 см. Сравнивая уральские и немецкие отливки, можно сделать вывод, что именно немецкие образцы послужили моделями для создания литья в Кушве. Поскольку чугунные образцы использовали как модели, а металл при обработке дает усадку, уральские экземпляры, несмотря на идентичность рисунка, гораздо меньше по размеру. Также можно понять, что у уральских литейщиков нет опыта работы с миниатюрным плоскостным литьем — отливкам не хватает тонкости, проработанности деталей.

Точное копирование образцов немецкого художественного литья сохранилось и во второй половине XIX в. на Каслинском и Кузинском чугунолитейных заводах Урала. К 1880-м гг. на Урале художественное литье в основном производили эти два предприятия. Первым по объему и популярности изделий был Каслинский чугунолитейный и железоделательный завод наследниц купца Расторгуева. Он входил в Кыштымский горный округ Екатеринбургского уезда Пермской губернии. Художественное литье здесь освоили в середине XIX в., а к началу XX в. ассортимент насчитывал около 800 предметов художественного литья, около 50 образцов медальонов и медалей, а также включал в себя каминное, садовое, архитектурное и бытовое литье. Для удобства покупателей регулярно издавались иллюстрированные альбомы, к которым прилагались прейскуранты с обозначением названия модели, ее веса в фунтах⁸. Кузинский чугунолитейный и железоделательный завод Златоустовского горного округа Уфимской губернии можно назвать вторым по объему, но не по качеству художественной продукции. В отличие от Каслинского, он находился в казенном управлении. К началу XX в. в его прейскурантах значилось 423 наименования отливок. Столь успешное освоение художественного направления на уральских заводах связано с уникальными природными условиями Южного Урала. Месторождения железной руды обеспечивали сырьем, большое количество озер и рек давало столь нужную для производства воду, леса предоставляли древесный уголь — один из важных



1. Барельеф «Богоматерь». По модели неизвестного автора для королевского Прусского чугунолитейного завода в Берлине. Кушвинский чугунолитейный и железоделательный завод. Отливка 1815 г. Чугун, сажа голландская; литье, покраска Екатеринбургский музей изобразительных искусств

элементов для выплавки чугуна высокого качества. Необходимым условием для формовки изделий являлось и наличие уникальных по составу песков.

В приложение к прејскуранту «Литье каслинского завода Кыштымского округа. Медальоны и медали» вошло около десяти произведений по моделям австрийского скульптора и медальера Л. Поша (Leonard Posh, 1750–1831). В 1804 г. он был приглашен на Королевский литейный завод в Берлине. Здесь он проработал с небольшим перерывом без малого четверть века, создал значительное количество произведений, в том числе целую портретную галерею персон прусского и российского императорских домов.

Модели мастера были хорошо известны в России, а работы входили в число подарков русской императорской семье, привезенных в Санкт-Петербург прусской принцессой Шарлоттой, невестой великого князя, будущего императора Николая I.

Одни и те же образцы, послужившие в качестве моделей для уральских заводов, могли быть изготовлены как в точности по оригинальным отливкам, так и иметь вариации. По чугунным образцам, выполненным на Прусских Королевских заводах по моделям Поша, на Урале изготовили несколько рельефов — «Апостол Павел», «Апостол Петр», «Ученый». В оригинальной трактовке они были в виде овальных медальонов или оформлены в бронзовые или золоченые рамки с профилем, как, например, медальон «Апостол Иоанн Богослов» из коллекции Государственного Эрмитажа. Встречаются те же рельефы на прямоугольном основании, оформленные в чугунную раму с растительным орнаментом. Ранние уральские отливки в прямоугольной раме, но как единое целое, встречаются без клейм, поэтому принадлежность заводу сложно определить. Можно предположить, что разъединить предметы и выполнить две самостоятельные отливки — рельеф и рамку к нему, скорее всего, было невыгодно ни с экономической, ни с точки зрения затраты рабочего времени и металла. Точно так же выполнены рельефы с изображениями императрицы Александры Федоровны и Александра I из коллекции Каменск-Уральского краеведческого музея.

Образцы «Апостол Петр» и «Апостол Павел» на Каслинском заводе выполнялись в точности по немецким прототипам.

Особую популярность в России приобрели работы художника, архитектора, скульптора К. Ф. Шинкеля, одного из авторов уникального стиля — прусского эллинизма, главная идея которого состояла в противопоставлении нового искусства Пруссии французскому ампиру⁹. Три тарелки по моделям Шинкеля отливались на уральских заводах. В уральских преysкурантах они имеют различные названия. В Каслинском два предмета называются «Тарелка ажурная глубокая», третья — «Ажурная мелкая». В преysкуранте Кусинского завода за 1911 г. те же произведения названы: «Блюдец ажурное в готическом стиле», «Блюдец ажурное в греческом стиле с человеческими фигурами» и «То же в византийском стиле». Модели для всех трех образцов были выполнены с немецких чугунных отливок.

Для атрибуции уральских отливок по немецким образцам важны печатные источники — альбомы и преysкуранты Прусских

заводов. К сожалению, архив и модели завода в Берлине были уничтожены в пожаре 1848 г. Однако, стоит изучить опубликованный в книге Э.Хинце¹⁰, посвященной Гляйвецкому заводу, каталог изделий Прусского Королевского завода в Гляйвице. Важен тот факт, что все прусские заводы обменивались моделями, так что по этому источнику можно составить представление о модельном фонде и Берлинского завода. Кроме того, в издании опубликовано несколько таблиц с примерами литья Прусского Королевского чугунолитейного завода в Зайне. На основании этих таблиц можно обнаружить несколько моделей, в точности повторенных на Каслинском железоделательном и чугунолитейном заводе.

Обратившись к последнему выпущенному Кыштымским горным округом прейскурунту 1913 г. «Литье каслинского завода Кыштымского округа. Художественные вещи» и каталогу Прусского Королевского чугунолитейного завода в Гляйвице, можно обнаружить ряд одинаковых моделей. Приведем перечень наиболее точных совпадений.

- Taf. III: fig. 10, fig. 6¹¹ соответствуют каслинскому прейскурунту раздела Р. «Пресс-папье. № 18. Сфинкс» и № 19 «С украшениями»¹².
- Taf. X, fig. 5¹³ соответствует каслинскому прейскурунту раздела «М. Подсвечники. б) низкие № 12. Ажурный, листья»¹⁴.
- Taf. IV, fig. 4 соответствует разделу «О. Подчасники. № 3. «Амур»¹⁵.
- Taf. XVI: Fig. 4 и Fig. 5¹⁶ соответствует разделу «О. подчасники. № 2. Ажурный с левретками, № 6. Киоск в готическом стиле»¹⁷.

К тому же, ряд моделей каслинского художественного литья, идентичных образцам в немецких таблицах, не входили в основной заводской ассортимент и печатные прейскурунты, но отливались на Каслинском чугунолитейном заводе. Так, в Екатеринбургском музее изобразительных искусств имеются отливки Каслинского завода с соответствующим клеймлением: настольный прибор «Мальчик, везущий бочку» (клейма: КАС. З. 1889, клеймо формовщика Н. КУЗНЕЦОВЪ), пресс-папье «Китаец» (клейма: КАСЛ. З., клеймо формовщика П. ПЕРМИНЪ), выполненные по немецким образцам в чугуне, но не указанные в альбомах и каталогах. А еще можно встретить отливки без клейм, причастность которых к конкретному уральскому заводу установить не представляется возможным, к примеру, чугунный подчасник в ЕМИИ, приписываемый Выйской бронзолитейной фабрике.



2. Подчасник «Ажурный с левретками». С немецкого образца в чугуна. Каслинский чугуноплавильный и железодельный завод. Отливка 1940-х гг. Чугун, сажа голландская; литье, покраска Екатеринбургский музей изобразительных искусств



3. Девочка, просящая подаяние. По образцу в мраморе «Благотворительность» 1844 г. Кристиана Даниэля Рауха. Неизвестный уральский завод. Отливка конца XIX в. Чугун, сажа голландская; литье, покраска Екатеринбургский музей изобразительных искусств

Кроме точного копирования, когда в качестве модели используется отливка в чугуне или бронзе — материале с близкими техническими свойствами, интерес представляет метод перевода. В этом случае за образец принимается скульптура в материале, не соответствующем техническим условиям чугуноллия. Это могут быть изделия в мраморе, фарфоре, дереве или гипсе. И здесь от мастерства модельщика зависит, насколько точно будет передан авторский замысел, характер и образность оригинального произведения в чугуноллия отливке.

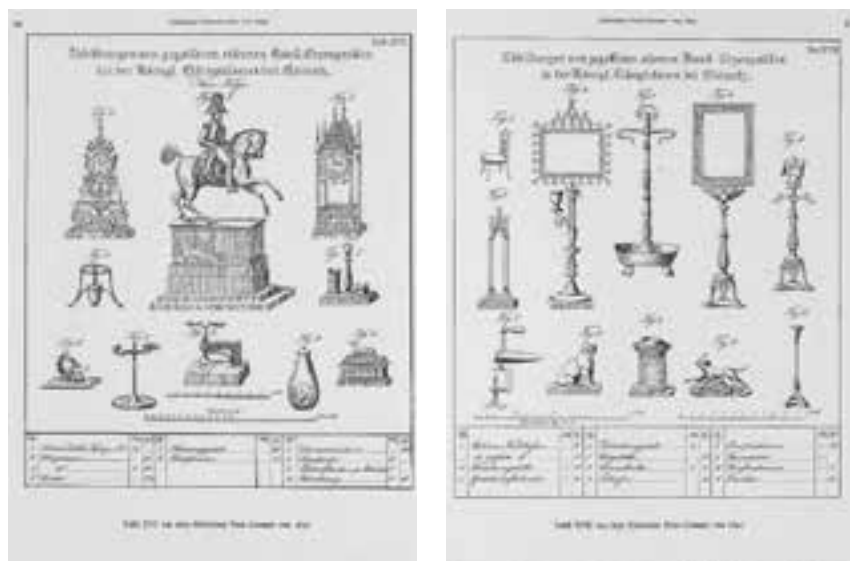
В коллекции Екатеринбургского музея изобразительных искусств находится парковая скульптура «Девочка, просящая подаяние» отливки конца XIX в. неизвестного уральского завода.

Образцом для модели послужило произведение в мраморе немецкого скульптора К. Д. Рауха¹⁸. Оригинал, который называется «Благотворительность, надежда, вера» (1844), представляет собой композицию из трех детских фигур. Ребенок с тарелкой олицетворяет благотворительность, с поднятыми вверх руками — надежду и ребенок с книгой — веру. Мраморные изваяния установлены в церкви немецкого города Бад-Арользен, где родился Раух. В XIX в. было выполнено несколько копий с этого произведения — одна из них находится в Государственном Эрмитаже. Сегодня сложно определить, какая именно статуя стала образцом для каслинской модели, с точностью можно назвать только прототип. Нет ответа на вопрос, кто автор перевода мраморной статуи для отливки в чугуне.

Можно предположить, что это мог сделать Ф. Звездин¹⁹. Известно, что в 1820 г. Н. Н. Демидов отправил учиться к одному из лучших бронзовщиков Европы П.-Ф. Томиру²⁰ во Францию Звездина, одаренного молодого человека. Обучение мастера длилось десять лет, и по возвращении в Тагил он создал на Выйском медеплавильном заводе бронзолитейную фабрику. Среди доподлинно известных работ Звездина — «Мальчик, вынимающий занозу» (1841), отлитый в бронзе на Нижнетагильском заводе. Это произведение выполнено по образцу римской бронзовой скульптуры середины I в. до н. э. «Мальчик» стал одной из первых римских статуй, получивших широкое распространение благодаря копиям и слепкам, которые делались как в бронзе, так и в мраморе и гипсе, и были невероятно популярны в Европе.



4. Рамка «Готическая». По чугунному образцу подставки для литофании королевского Прусского чугунолитейного завода в Гляйвице. Каслинский чугуноплавильный и железодельный завод. Отливка 1913 г. Чугун, сажа голландская; литье, покраска Свердловский областной краеведческий музей им. О. Е. Клера



5. Листы из каталога королевского Прусского чугунолитейного завода в Гляйвице 1847 г.

Можно предположить, что мраморный образец «Девочка, просящая подаяние» также был скопирован тагильским мастером и затем был тиражирован на уральских заводах.

Интерес представляет не прямое копирование с оригинальной отливки, а ее интерпретация, когда оригинальное произведение бралось за основу и видоизменялось. Так, например, Королевский Прусский чугунолитейный завод в Гляйвице выпускал подставки для литофаний — модный и востребованный предмет интерьера в 1830–1840-е гг. К 1860-м гг. спрос на бисквитные пластины с проявляющимися изображениями упал, и подставки потеряли актуальность. На Каслинском заводе подставка утратила ножку и превратилась в рамку «Готическую», которую предлагалось использовать в качестве рамки для фотоизображения: на рубеже XIX–XX вв. фотография стала популярным увлечением как среди высшего света, так и городской среде.

Формирование модельного ряда уральских чугунолитейных заводов, занимавшихся в XIX — начале XX в. выпуском художественной продукции, имело свои особенности. Основным способом на этапе становления производства, наращивания мощности можно назвать заимствование и точное копирование образцов

европейских предприятий или их реплик. Самое пристальное внимание на Урале уделялось моделям Прусских Королевских чугунолитейных заводов. Опора на немецкие технологии производства чугуна, поездки уральцев за опытом в Германию и привлечение иностранных специалистов на местах, а также известность и узнаваемость прусских отливок в России стали решающими при выборе в качестве моделей на Уральских чугунолитейных предприятиях немецких образцов художественного литья из чугуна.

¹ Чарльз Гаскойн (Charles Gascoigne, 1736–1806) — шведский и российский архитектор, механик, изобретатель. В 1786 г. приехал на Александровский пушечно-литейный завод в Петрозаводске. Начав масштабную перестройку завода, он быстро запустил доменную печь, оборудованную новыми цилиндрическими мехами Смитона. Принципиально новая конструкция мехов позволяла значительно увеличить подачу воздуха в доменную печь и повысить ее производительность более чем в пять раз.

² Прусский Королевский чугунолитейный завод (Königlich Preußische Eisengießerei) по указу короля Фридриха II открыт в 1796 г. в Гляйвице. В 1804 г. начал работать второй завод в Берлине. В 1815 г. был пущен третий завод в Зайне. Все три завода находились под единым государственным управлением.

³ Яковлев Алексей Иванович (1768–1849) — сын И. С. Яковлева, владельца «верх-цисетской» части наследства Саввы Яковлева. После смерти отца и раздела имущества в 1806 г. стал владельцем Верх-Исетских заводов. Построил Нижний Верх-Нейвенский, Нейвинско-Рудянский и Нижнесылвенский заводы, что завершило формирование Верх-Исетского горнозаводского округа. Яковлев удостоен наград от государства за свою заводскую деятельность. Так, в марте 1816 г. получил грамоту на всемирнолюбившее пожалование его орденом Святого равноапостольного князя Владимира III степени.

⁴ Г. Ф. Зотов (1775–?) — уральский мастеровой, заводской управляющий, организатор горного дела, основатель города Карабаш, основоположник каслинского художественного литья. Происходил из рода крепостных приказчиков и дослужился до управляющего Верх-Исетским горнозаводским округом. Управленческий талант Зотова способствовал высоким прибылям, и в качестве благодарности ему была дарована вольная.

⁵ «Горный журнал» был основан в 1825 г. и является старейшим периодическим изданием в России, посвященным горному делу и металлургии. Он был основан по указу Александра I как издание горного ученого комитета и носил название «Горный журнал, или собрание сведений о горном и соляном деле с присовокуплением новых открытий по наукам, к сему предмету относящимся». Сегодня журнал выходит в издательстве «Руда и металлы».

⁶ Игра в бабки была распространена повсеместно в России, в нее играли от мала до велика. Бабки делали из надкопытного сустава животных, остающегося после варки студня. Биты изготавливали из различных материалов — кости, чугуна, бронзы — все зависело от достатка семьи. На Урале отливали биты из чугуна, без декора или, с середины XIX в., с декоративным оформлением. Это мог быть, например, простой орнамент, изображение животного или год выпуска.

⁷ Опыт и технологии затем распространялись на другие частные и казенные заводы Урала. Так, по прошению Н. Н. Демидова из Кушвы на Каслинский завод перевели 12 литейщиков и 12 отдельщиков, которые внедряли там технологию художественного литья.

⁸ К примеру, цена маленькой статуэтки колебалась от двух до четырех рублей, а крупной кабинетной скульптуры доходила до 35 рублей. Небольшой лоточек можно было приобрести за 20–30 копеек. Художественное литье можно было купить не только на самом заводе, но и заказать по альбомам в магазинах в Екатеринбурге и Санкт-Петербурге.

⁹ Карл Фридрих Шинкель (Karl Friedrich Schinkel, 1781–1841) — архитектор, скульптор, живописец, декоратор. Шинкель оказал влияние и на развитие русской архитектуры: например, по просьбе Николая I рисунок ограды Аничкова моста был скопирован с Дворцового моста в Берлине. В 1820–1830-е гг. по заказу прусской королевской семьи мастер активно сотрудничал с Королевским Прусским заводом в Берлине, создавая декоративные детали интерьера — вазы, тарелки, подчасники. Кроме того, Шинкелем были разработаны эскизы парковой мебели, которые вошли в отдельный каталог «Садовые вещи» Каслинского завода, но без упоминания автора.

¹⁰ *Hinze E. Gleiwitzer Eisenkunstguss. Breslau, 1928.*

¹¹ Там же. С. 73.

¹² Литье каслинского завода Кыштымского округа. Художественные вещи. Екатеринбург, 1913. С. 45.

¹³ *Hinze E. Gleiwitzer Eisenkunstguss. P. 80.*

¹⁴ Литье каслинского завода. С. 37.

¹⁵ Литье каслинского завода. С. 42.

¹⁶ *Hinze E. Gleiwitzer Eisenkunstguss. Breslau, 1928. P. 86.*

¹⁷ Литье каслинского завода. С. 42.

¹⁸ Кристиан Даниэль Раух (Christian Daniel Rauch, 1777–1857) — немецкий скульптор периода классицизма.

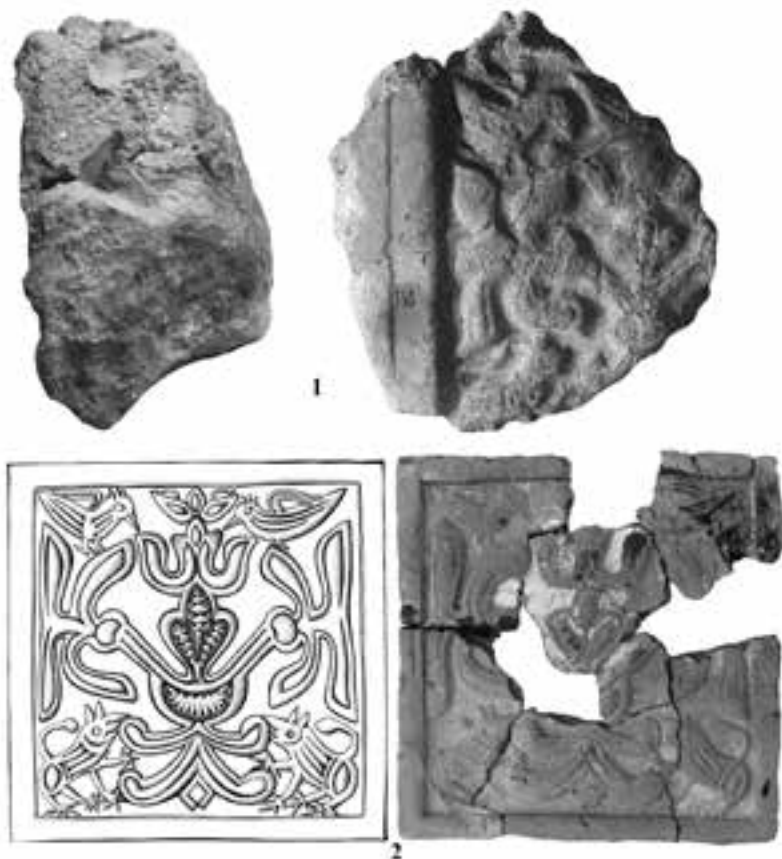
¹⁹ Звездин Федор Филиппович (1805 — после 1860) — нижнетагильский мастер, бронзолитейщик; крепостной Н. Н. Демидова.

²⁰ П.-Ф. Томир (Pierre-Philippe Thomire; 1751–1843) — французский скульптор, бронзовщик-литейщик и чеканщик эпохи неоклассицизма и ампира.

АТРИБУЦИЯ ОТПЕЧАТКА ИЗРАЗЦОВОГО ШТАМПА ИЗ ЗАЧАТЬЕВСКОГО МОНАСТЫРЯ

В 2006 г. при археологических работах в Зачатьевском монастыре (Москва) в северо-западном углу территории монастыря, в слое XVII в. (в подвале корпуса деревянных келий) был найден необычный артефакт — толстый (более 8 см), неоформленный кусок обожженной глины с отпечатком изразцового штампа на ней. Носит следы пожара. Глиняное тесто предмета грубое, неравномерно обожженное, серо-коричневого цвета, с включениями песка, мелких камешков, фрагментов извести и гальки. Состав теста разительно отличается от обычного плотного, хорошо промешанного и равномерно обожженного теста красных изразцов, в котором из примесей фиксируется лишь песок. Лицевая часть с отпечатком изразцового штампа плоская, грубо заглаженная. Сам рисунок чуть расплывчатых очертаний, сверху побелен. На глине отпечатан широко распространенный в изразцовом производстве Москвы XVII в. сюжет с барсами у древа жизни в одном из его ранних вариантов. Барсы стоят в геральдических позах у корней дерева. Морды их направлены к стволу. Над ними пышный лиственный побег. Сверху, на кроне, изображены сидящие птицы. Уцелела лишь левая часть отпечатка. Правая сторона практически полностью обломана. Хорошо сохранился отпечаток широкой рамки. Все изображение вместе с рамкой слегка утоплено в ровную поверхность глины. Видно, что непосредственно к самому отпечатку ничего не примыкало (ил. 1). По такому обломку размер целого изображения можно определить лишь с некоторой долей условности. Но бесспорно он совпадает с обычным размером изразца большой руки — примерно 20,0 × 20,0 см.

Чем же мог являться подобный артефакт? В литературе, посвященной изразцам, удалось найти аналогичный опубликованный предмет¹. Происходит он из раскопок 1991 г. на Боровицкой площади Москвы и представляет собой развал стенки глинобитной печи с отпечатками двух лицевых изразцов (с изображением соколиной охоты и с изображением двуглавого орла) и перемычки. Как и в нашем случае, отпечатки нечеткие и сверху побелены, в тесте большое количество песка и камешков. Размеры отпечатков лицевых штампов примерно 19,0 × 18,0 см. Предмет обгорел в пожаре.



1. Изразцовая композиция с барсами у дерева жизни. 1 — отпечаток на глинобитной печи из Зачатьевского монастыря (фотография автора); 2 — изразец из Новодевичьего монастыря (рисунки С. В. Борзовой, фотографии автора)

Нашлись похожие вещи и в музейных коллекциях. В фондах музея Москвы имеется восемь предметов, найденных при раскопках 1993 г. на Манежной площади г. Москвы (Раскоп 3, постройка 8, датирующаяся первой половиной XVII в.)². Постройка погибла в пожаре и сильно нарушена поздними перекопами, однако деревянное основание стоявшей в ней печи сохранилось, как и обломки глины с отпечатками изразцовых штампов (в отчете о раскопках они названы терракотовыми плитками). Предметы представляют собой такие же толстые неоформленные куски обожженной глины с отпечатками изразцовых штампов на ней, как и артефакт из Зачатьевского монастыря. Тесто грубое, плохо промешанное с большим количеством песка, камешков



2. Отпечатки изразцовых штампов на поверхности глинобитной печи с Манежной площади (хранятся в музее Москвы, фотография автора)

и извести. Лицевая поверхность с отпечатками плоская, грубо заглаженная. Отпечатки немного расплывчатые. Сверху побелены. Носят следы пожара. В составе необычного печного комплекта присутствуют: два фрагмента отпечатков лицевых штампов с изображением двуглавого орла в круглой рамке; два фрагмента отпечатков фризового штампа с изображением гирлянды из пальметт; два фрагмента отпечатков лицевого штампа со сложной композицией, от которой сохранились только изображения птиц, судя по всему сидящих на кроне дерева; фрагмент отпечатка лицевого штампа с растительно-геометрическим узором и фрагмент отпечатка перемычки. Обломки глинобитной печи с фрагментами лицевых изразцов с изображениями птиц содержат также отпечатки перемычек (ил. 2). Поскольку при подобном способе использования изразцовых штампов невозможно перекрыть перемычкой специально для этого имеющиеся рамки, то перемычки просто отпечатаны рядом с отпечатком рамки лицевого изразца. Налицо попытка имитировать изразцовое зеркало печи полностью. Именно пожар помог сохраниться чрезвычайно хрупким артефактам — фрагментам глинобитной печи. В обычных условиях они просто раскрошились бы, как это, вероятно, произошло с аналогично украшенными печами других мест Москвы. То, что они уцелили до наших дней, это практически чудо. И позволяет нам лучше представить жизнь наших предков. При таком необычайно сложном

наборе условий все-таки сохранились элементы от не менее чем трех печей, стоявших в разных частях Москвы: на Манежной площади, Боровицкой площади и в Зачатьевском монастыре. Скорее всего, глинобитных печей, украшенных таким способом, было гораздо больше.

В нашем распоряжении недостаточно сведений о соотношении количества глинобитных и кирпичных печей в Москве XVII в. Но сомнений в том, что глинобитных печей было много, нет. Археологически их остатки в виде печины встречаются при раскопках довольно часто. Утверждается даже, что «при всех раскопках жилищ Восточной Европы неизменно находят печи этого типа (глинобитные. — *Авт.*)»³. «Менее распространенной, хотя и давно известной, была кладка печей из обожженного кирпича»⁴. И, кстати, что касается наших материалов, то в постройке с Манежной площади, сооруженной непосредственно на месте сгоревшего здания с глинобитной печью, стояла уже кирпичная печь, облицованная самыми обычными красными широкорамочными изразцами.

Все найденные изображения имеют прямые аналоги в серии красных широкорамочных изразцов московского производства.

Как же можно получить подобные отпечатки изразцовых штампов на поверхности печи? Причем не просто оттиснуть их на непросохшей глине, а еще и обжечь хотя бы до минимального уровня прочности.

Глинобитные печи сохраняли свое значение до наших дней. Если обратиться к данным этнографии, то выясняется, что глинобитную печь возводили при постройке избы. «Так как печь били тогда, когда в избе еще не имелось ни окон, ни дверей, а потолок против печи еще не застилался, то через несколько дней новая печь успевала «зачерстветь»; тогда снимали щиты (на которые и набивали глину. — *Авт.*), и еще одну-две недели она подсыхала; для выкладки камина шел кирпич-сырец, боров и трубу клали из жженого кирпича. Удачно сбитая печь отличалась замечательной прочностью и могла пережить несколько поколений», — пишет известная исследовательница русского жилища Е. Э. Бломквист⁵. Если учитывать эту особенность, становится ясно, что пока печь еще не «зачерствела», действительно имеется возможность выполнить на ее поверхности отпечатки изразцовых штампов. Судя по всему, их устанавливали на обрешетке, потому как на некоторых экземплярах сохраняются неясные следы каких-то дополнительных креплений, не связанных с отпечатками самих штампов. Далее печь подсыхала, штампы и крепления

снимали. И начинался собственно сам обжиг. Конечно, он несопоставим с обжигом изразцов в горне, однако, как мы видим, отпечатки все же до определенной степени сохраняли форму, приобретая лишь некоторую расплывчатость и смазанность контуров рисунка. После побелки этот дефект и вовсе оказывался почти незаметным.

Так как при подобной методике требуется наличие значительно-го количества изразцовых штампов одновременно, использование данного способа украшения глинобитных печей возможно только при наличии в городе изразцовой мастерской. Помимо Москвы, единственный похожий артефакт — отпечаток на глине витой изразцовой перемычки — обнаружен при раскопках в Троице-Сергиевой лавре, где, как мы знаем, работала своя изразцовая мастерская.

В селениях, где возможности украсить глинобитную печь подобием изразцовой обкладки не было, ее декорировали иным образом. Хорошо известны дуговые кирпичи с нарезанными по глине орнаментами из Северо-Западного региона России⁶. Археологические работы в Подмосковных Вяземах продемонстрировали нам еще один вариант декора — отпечатки креста в круге, напоминающего строительные клейма на кирпичах⁷. Отпечатки на поверхности глинобитных печей штампов с разными изображениями и даже надписями (например, с датой «1794») известны по этнографическим материалам. Однако ни один из представленных вариантов не является попыткой копирования изразцового декора. Строго говоря, такое использование изразцовых штампов для украшения глинобитных печей могло существовать только в первой половине XVII в. Позднее, когда изразцы начали покрывать поливой, имитация изразцового зеркала на глинобитной поверхности стала уже невозможной.

¹ Дзванковский С. Находка глиняного штампа XVII в. на Боровицкой площади // Коломенское. Материалы и исследования. Вып. 5. Ч. 2. М., 1993. С. 209–212.

² Выражаю огромную благодарность начальнику научно-хранительского отдела «Археология» музея Москвы Фурсову М. Н. за возможность ознакомиться с материалами коллекции музея.

³ Бломквист Е. Э. Крестьянские постройки русских, украинцев и белорусов (поселения, жилища и хозяйственные постройки) // Восточнославянский этнографический сборник. Труды Института этнографии. Новая серия. Т. 31. М., 1956. С. 252.

⁴ Там же. С. 261.

⁵ Там же. С. 266.

⁶ Снегальский Ю. П. О некоторых приемах устройства отопительных печей XVII в. (по находкам в Пскове) // КСИА. Вып. 113. М., 1969. С. 74–77.

⁷ Сердечно благодарю А. Н. Смирнова, предоставившего информацию об этих предметах.

Груздева Галина Федоровна

НОВЫЕ ПАМЯТНИКИ НА ИСТОРИЧЕСКИХ ЗАХОРОНЕНИЯХ

НА ПРИМЕРЕ КАЗАНСКОГО И КУЗЬМИНСКОГО КЛАДБИЩ Г. ПУШКИНА

Сведения об исторических захоронениях на Кузьминском и Казанском кладбищах Царского Села (ныне город Пушкин) со-держатся в справочнике «Петербургский некрополь» (до 1908 г.)¹ и церковно-приходских книгах². Но в них не указаны точные места захоронений. Об этом могут поведать исключительно надгробные памятники на кладбищах. Однако в период Великой Отечественной войны г. Пушкин был оккупирован, а Кузьминское кладбище оказа-лось на линии фронта. В итоге были утрачены точные места многих захоронений, а памятники — разбиты и отброшены при взрывах. Казанское кладбище также подверглось разрушениям, но все же не столь значительным.

Прежде всего, назову сохранившийся Мавзолей А. Д. Ланского (умер в 1784 г.). Церковь, освященная (в 1790 г.) во имя иконы Ка-занской Божией Матери была построена по поручению императри-цы Екатерины II в качестве Мавзолея Ланского по проекту Дж. Кваренги. Известный рисунок (1790-е гг.) архитектора, на котором запечатлены церковь и колокольня, подтверждает то, что сохра-нился памятник конца XVIII в.³ Отреставрированная часть надгроб-ия Ланскому (изготовлен в 1785–1787 гг. из каррарского мрамора скульптором Ж. Д. Рашеттом) находится внутри церкви правее временного иконостаса и соответствует исторической фотогра-фии, но с утратой навершия в виде погребальной урны с крестом. Под храмом в усыпальнице были также погребения родственников Ланского, а также высокопоставленных и знатных лиц. Всего 22 фа-милии. Но сохранился только один памятник — Ланского⁴ (ил. 1).

В 1960-е гг. на могилах видных деятелей науки и искусства, похороненных в XIX — начале XX в. на разных кладбищах в Ленинграде взамен ветхих крестов или разбитых надгробий были установлены новые памятники, к сожалению, достаточно безликие, скорее все-го типовые, с лаконичными надписями. Информация, касающаяся



1. Мавзолей А. Д. Ланского (Церковь Казанской Божией Матери) и колокольня
Рис. Дж. Кваренги. 1790-е. «Царскосельский некрополь». С. 193

вида первоначальных надгробий, увы, не найдена: фотофиксация не велась.

В 1961 г. на Казанском кладбище установлены памятники на могилах поэта, директора Царскосельской Николаевской гимназии И. Ф. Анненского (1856–1909), врача, основоположника русского научного акушерства А. Н. Красовского (1823–1898)⁵ и художника К. А. Горбунова (1822–1893)⁶.

В ограде с И. Ф. Анненским есть еще одно захоронение, с металлическим крестом. По воспоминаниям старожилов, на кресте была табличка с именем В. И. Анненского (Кривича). Сегодня ее нет. Сын Иннокентия Федоровича умер в 1936 г. Могли ли тогда установить крест? Вряд ли. Более правдоподобна версия, что этот крест (сложный для изготовления, но обычный для начала XX в.) был воздвигнут в 1909 г. на могиле И. Ф. Анненского, а при установке типового памятника в 1961 г. перенесен на могилу сына. Версия не лишена логики, но по фотографии (1976) в Паспорте памятника «Могила поэта И. Ф. Анненского» (КГИОП), понятно, что заменили очень простой крест, с горизонтальной перекладиной, без каких-либо украшений, причем скорее всего — деревянный (видна часть креста) (ил. 2).



2. Могила поэта И. Ф. Анненского. Фотография. 1976. КГИОП. Слева виден фрагмент деревянного креста на могиле В. И. Анненского (Кривича)

Еще одна загадка, связанная с этим захоронением, состоит в том, что в 1917 г. возможно сюда же похоронили жену И. Ф. Анненского Дину (Надежду) Валентиновну (урожденная Сливицкая, в первом браке Хмара-Борщевская). Упоминание об этом есть в дневнике Кривича, но иных документов не найдено. Остается только верить, что сын точно знал, где покоится его мать. В ограде захоронения Анненских на большом валуне установлена мраморная табличка с надписью: «АННЕНСКИЕ / Иннокентий Федорович (1855–1909) / Надежда (Дина) Валентиновна (1841–1917) / Валентин Иннокентьевич (Валентин Кривич), 1880–1936) / Елена Александровна (1... — 19...)»⁷.

Про Елену Александровну известно крайне мало. Возможно, она была из рода Хмара-Борщевских, как и Дина Валентиновна. В период оккупации Елену Александровну вместе с дочерью Еленой Валентиновной (Лалой) угнали в Германию. После возвращения они не получили разрешения на проживание в г. Пушкине и обосновались в Сестрорецке, а позже в Зеленогорске, где работали в больнице. На зеленогорском кладбище существует захоронение, на памятнике

которого указаны Анненские Елена Валентиновна (1922–1976) и ее сын Георгий Алексеевич (1945–1991)⁸, но без надписи о Елене Александровне. По воспоминаниям Н. К. Филипповой, знавшей семью Анненских в 1930–1970-е гг., Е. А. Анненская умерла в 1950-е гг. и была похоронена на Казанском кладбище в могилу мужа⁹.

Памятник, аналогичный таковому на могиле Анненского: стела (высотой 1,2 м) темно-серого гранита, с лицевой стороны — полированная, с тыльной и боковых сторон — колотой обработки, на прямоугольном основании с цветником — установлен в ограде семьи Горбуновых¹⁰. В Паспорте «Могила Кирилла Антоновича Горбунова (1822–1893) — художника-портретиста» (КГИОП) значится, что в 1958 г. здесь стоял деревянный крест высотой 1,75 м на земляном холме, что подтверждается и фотографией того же года. Современное надгробие установлено в правом (если смотреть в сторону церкви) углу большого захоронения, где также находятся могилы вдовы художника Екатерины Ивановны, сыновей: Александра (†1912) — художника, Николая (†1918) — художника Николаевской гимназии, Владимира (†1918) — коллежского секретаря Священного Синода¹¹.

В 1961 г. был установлен памятник основоположнику русского акушерства Крассовскому — более внушительный (высотой 2,72 м), чем Анненскому и Горбунову, из грубо обработанного лабрадора. В Паспорте «Могила врача А. Я. Крассовского» (КГИОП) указаны авторы: скульпторы В. М. Татарович и Г. Д. Ястребенецкий — стела и рельефный (в плоскости) портрет; текст исполнен по проекту архитектора М. Ф. Егорова. На дореставрационной фотографии 1961 г. виден цветник и скромный металлический крест, из категории типовых крестов конца XIX в. — такие часто встречаются на исторических захоронениях. Вызывает недоумение приподнятая примерно на 30 см бетонным бордюром внушительных размеров пустая площадка, на которой стоит памятник. Может быть, здесь был большой склеп, но чей? Крассовского? На фото 1961 г. цветник располагается на земле и фрагментов склепа вокруг нет. По данным «Петербургского некрополя», позже были погребены: вдова — Валерия (†1903), сыновья Валериан (†1900) и Эдуард (†1888)¹². Возможно, в 1961 г. была восстановлена вся площадка, относящаяся к семейному захоронению, но имен родственников нет (ил. 3).

На Главной дорожке в самом центре исторической части Казанского погоста находится памятник Ю. Янонису (1896–1917)¹³ — поэту, революционному деятелю, основоположнику литовской



3. Могила врача А. Я. Крассовского
Фотография. 1961. КГИОП

пролетарской поэзии: таковы его характеристики и на современных сайтах¹⁴, и в периодике 1960–1970-х гг.¹⁵ Причина смерти в разных источниках не совпадает: тяжелая форма туберкулеза указана, но смерть наступила либо вследствие болезни, либо поэт покончил с собой, бросившись под поезд, так как болезнь сильно угнетала. В Паспорте «Могила и надгробие поэта Ю. Янониса» (КГИОП) зафиксировано, что прах был перенесен с прежнего места захоронения (неподалеку от существующего памятника) в 1962 г. Памятник изготовлен в Литве по проекту архитектора В. Габрюнаса и скульптора Б. Вишняускаса и установлен в 1963 г. (ил. 4).



4. Первоначальный памятник Ю. Янонису. Фотография. До 1962 г. КГИОП

На памятнике табличка со стихами Янониса:

*Поэт не жрец, курящий фимиам
И шепчущий в ночной тиши молитву,
Поэт — трубач, зовущий войско в битву,
И прежде всех идущий в битву сам.*

17 сентября 1941 г. началась оккупация г. Пушкина. Морозной и снежной зимой 1941/1942 г. усопших горожан не хоронили; тела привозили и складывали в склепах. Весной 1942 г. захоронения были произведены в общих могилах на границе кладбища. К сожалению, местонахождение этих рвов в послевоенные годы в силу неизвестных причин никак не было обозначено.

6 января 1942 г. ушел из жизни великий фантаст А. Р. Беляев, а семья — жена, дочь и бабушка — была угнана в Германию в начале февраля. По возвращении еще 11 лет женщины провели в ссылке в СССР и были лишены возможности хотя бы увидеть место погребения писателя.

Из воспоминаний дочери писателя С. А. Беляевой: «Благодаря гонорару за трехтомник отца, изданный в 1956-м году издательством „Молодая Гвардия“, мы смогли вернуться в родные края. Могилы отца мы, конечно, не нашли. От сторожихи кладбища, которая была еще жива, мы узнали, что отец был похоронен в общей могиле...

Директор Казанского кладбища предложил нам для „могилы“ любое место. Случайно мы наткнулись на могилу профессора Чернова¹⁶ и решили поставить памятник рядом с ним»¹⁷.

В Паспорте «Могила писателя А. Р. Беляева» (КГИОП) информация несколько иная: место захоронения указано Е. И. Ивановой — служителем кладбища, и приложена фотография (июль 1966 г.), где нарисован «крестик». При сравнении с современной фотографией в том же ракурсе обнаруживается несовпадение «крестика» и реального надгробия (ил. 5).

Памятник, установленный Ленинградским отделением Литфонда СССР¹⁸, был открыт 1 ноября 1968 г.

Кронштадтский мятеж в марте 1921 г. вписал свою страницу в историю и Казанского кладбища. Арестованных матросов вывозили в Ораниенбаум, а далее в том числе в Детское Село, размещали в военной тюрьме на Саперной улице. Сколько их было — неведомо. Среди редких документов известна телеграмма¹⁹:

«Кронштадт из Детского Села



5. Памятники на могилах С. Н. Чернова и А. Р. Беляева. Фотография В. В. Уржумцева. 2021 «Крестик» показывает предполагаемое место захоронения по фотографии 1966 г.

От завразведотделом Зенеца принято матросов шестьсот тридцать два, рабочих и служащих — триста семьдесят один. Всего одна тысяча четыреста двадцать пять человек. 29 марта 1921 года.

Зам. пред. уездкомдезертир И. Федин»²⁰.

По воспоминаниям (записаны сотрудниками Историко-литературного музея г. Пушкина) местных жителей, матросов небольшими партиями привозили или приводили к кладбищу, заставляли рыть рвы и расстреливали²¹.

Граница кладбища после 1921 г. сильно изменилась, и найти места захоронений вряд ли возможно... Тем не менее, крайне несправедливо, что нет никаких упоминаний на информационных щитах. В марте 2021 г. в Кронштадте рядом с Морским собором установлен закладной камень памятника «Жертвам Кронштадтского мятежа». Аналогичный памятный знак обязательно должен появиться на Казанском кладбище в г. Пушкине. В связи со 100-летием событий в Кронштадте были организованы различные мероприятия, а главное, активизировалась исследовательская деятельность: выпущена

книга «Кронштадтское восстание. Трагический март 1921»²², составлен Список кронштадтцев, расстрелянных 29 марта 1921 г. в Детском Селе²³ — указаны полные имена, возраст, социальный статус 443 человек, содержащихся под стражей в бывших казармах 2-го стрелкового полка в г. Детское Село (Царское Село, Пушкин), расстрелянных в ночь на 29 марта 1921 г. в присутствии коменданта ПЧК И. И. Бозе согласно постановлению Коллегии Петрогубчека от 28 марта.

Как уже говорилось выше, в 1941–1943 гг. Кузьминское кладбище находилось практически на линии фронта, так что серьезные разрушения и потери были неизбежны.

На одной из центральных дорожек находится памятник в высокой ограде. Надпись на надгробии гласит, что здесь похоронен архитектор В. И. Неелов. Но здесь ли? В этой же ограде сегодня видим три фрагмента исторических надгробий, на них имена Василия Ивановича, Петра Васильевича и Анастасии Петровны Нееловых. Судя по Паспорту «Могила архитектора В. И. Неелова»²⁴ (КГИОП), памятник (высота 3,1 м) в виде жертвенника из полированного серого гранита с фигурным завершением и акротериями по углам, на высоком ступенчатом основании красного гранита установлен в 1957 г. На фотографии (июль 1976 г.) в ограде иных памятников нет, а значит, фрагменты исторических памятников были найдены на территории кладбища позднее и перенесены в ограду, что подкрепляет версию о том, что перед нами кенотаф. Более того, жертвенник в 1950-е гг. могли взять с чьей-то могилы и «перебить надпись»: это весьма распространенное явление можно наблюдать и на Казанском кладбище, причем «перелицовке» подвергались надгробия — «жертвенники» или типа «волна»²⁵. Где располагалось захоронение в конце XVIII в., определить сейчас вряд ли возможно (ил. 6).

На Кузьминском кладбище упокоены архитектор Царского Села А. Р. Бах (1853–1937) и его сын архитектор А. А. Бах (1889–1939). Приблизительно возле утраченного места их погребения по инициативе Муниципального совета г. Пушкина в 2010 г. был установлен памятник.

Похожая ситуация известна на Смоленском лютеранском кладбище: рядом с историческим местом погребения К. И. Мая (1820–1895) в 2010 г. стараниями Музея истории школы К. Мая, Общества друзей школы К. Мая и Фонда академика Д. С. Лихачева воссоздан памятник. Обелиск выполнен из черного габбро, как и поставленный в 1896 г.²⁶



6. Памятник архитектора В. И. Неелова. Фотография. 1976. КГИОП

На Кузьминском кладбище привлекает внимание еще одно захоронение — издателя П. П. Сойкина (1872–1938), который последние годы жил в г. Пушкине и, будучи персональным пенсионером, работал корректором в местной типографии. При обследовании кладбища в 1975 г. было зафиксировано, что могила никак не обозначена и скоро сравняется с землей. В 1970 г. вышла книга А. М. Адмиральского и С. В. Белова «Рыцарь книги. Очерки жизни и деятельности П. П. Сойкина»²⁷, в 1960–1970-е гг. газета «Вперед» печатала статьи С. В. Белова и А. А. Смирнова, посвященные Сойкину, велась исследовательская работа. И, как итог, в 1977 г. Пушкинский райком КПСС поддержал предложение об установке надгробия на Кузьминском кладбище²⁸. И вновь старожилы указали примерное место.

Восстановление памятников на давних захоронениях проходит повсеместно. Так, на Новодевичьем кладбище в Санкт-Петербурге

в 2017 г. воздвигнуто новое надгробие с надписью «Народный художник» на могиле А. Я. Головина (1863–1930) — каменный черный отполированный крест на многоярусном постаменте. На лицевой грани пьедестала в рамке выгравирована памятная надпись. В основании надгробия устроен открытый цветник, огороженный тремя балками в тон ансамблю. Такой же крест установлен и в память инженер-генерала, Председателя Совета МПС²⁹ А. И. Дельвига (1813–1887)³⁰ и Э. Н. Дельвиг (1820–1878).

Установка новых надгробий способствует сохранению исторической памяти, что, безусловно, очень важно. При этом в «биографии» каждого конкретного памятника пока еще есть белые пятна, что требует дополнительных исследований, которые и могут привести к интересным находкам, призванным пополнить наши знания о родном городе и его жителях.

¹ См.: Петербургский некрополь: В 4 т. / Сост. В. Саитов. СПб., 1908–1913.

² Церковно-приходские книги Казанской церкви были утрачены в период оккупации г. Пушкина.

³ Церковь Казанской иконы Божией Матери, колокольня, ограда с воротами взяты под государственную охрану федерального уровня (Постановление Правительства РФ № 527 от 10.07.2001; Памятники истории и культуры Санкт-Петербурга: справочник / Отв. ред. Б. М. Кириков. СПб., 2003. С. 640).

⁴ Подробнее см.: *Мецианинов М. Ю.* Церковь Казанской иконы Божией Матери на Казанском кладбище // Царскосельский некрополь / Под ред. Н. А. Давыдовой, Г. Ф. Груздевой. СПб., 2014. С. 17–25.

⁵ На памятнике по неизвестной причине указан 1821 г.

⁶ Могилы И. Ф. Анненского, А. Н. Красовского, К. А. Горбунова взяты под государственную охрану федерального уровня (Постановление Правительства РФ № 527 от 10.07.2001; Памятники истории и культуры Санкт-Петербурга: справочник / Отв. ред. Б. М. Кириков. СПб., 2003. С. 668).

⁷ В Паспорте КГИОП на фотографиях есть табличка на ограде с именами Иннокентия Федоровича, Дины Валентиновны, Валентина Иннокентьевича.

⁸ См.: Литературная тетрадь Валентина Кривича / сост., подгот. теста, вступ. ст. и коммент. З. Гимпелевич. СПб., 2011. С. 10–61.

⁹ *Филиппова Н. К.* Воспоминания о довоенных детях города Пушкина. Историко-литературный музей города Пушкина. Ф. 3802.

¹⁰ См.: *Головчинер Е.* Художник К. А. Горбунов // Вперед. 21.10.1958. № 126 (2643). С. 4.

¹¹ См.: Царскосельский некрополь. С. 187.

¹² См.: Петербургский некрополь. Т. 2: (Д-Л). 1912.

¹³ Могила Ю. Янониса взята под государственную охрану федерального уровня (Постановление Правительства РФ № 527 от 10.07.2001; Памятники истории и культуры Санкт-Петербурга: справочник / Отв. ред. Б. М. Кириков. СПб., 2003. С. 669).

¹⁴ Например, см.: https://wiki2.org/ru/Янонис,_Юлюс.

¹⁵ *Виноградова Л.* Памяти поэта // Вперед. 10.04.1963. № 42 (4565) С. 3–4, (*ЛенТАСС*). Памятник Юлюсу Янонису // Вперед. 9.07.1963. № 80 (3371) С. 3, (*наш корр.*) Поэту-бойцу

// Литературная газета. 13.07.1963, *Кубилюс В.* Буревестник революции // Вперед. 3.04.1971. № 39 (4562). С. 4–5.

¹⁶ Чернов Сергей Николаевич (1887–1941) — русский и советский историк, доктор исторических наук, работал в Институте народов Севера, преподавал в Ленинградском государственном университете и в Ленинградском городском педагогическом институте. В 1939–1941 гг. жил в г. Пушкине, близко общался с А. Р. Беляевым.

¹⁷ *Беляева С. А.* Воспоминания об отце. СПб., 2009. С. 92.

¹⁸ См.: *Смирнов А.* Александр Беляев в Детском Селе // Вперед. 5.09.1968. № 103 (4167). С. 2; *Смирнов А.* Наш корреспондент Александр Беляев, *Беляева С.* Последняя квартира писателя-фантаста // Вперед. 31.10.1968. № 121 (4191). С. 3. *Родина А.* Памяти писателя фантаста // Вперед. 6.11.1968. № 1135. С. 3. Могила А. Р. Беляева взята под государственную охрану федерального уровня (Постановление Правительства РФ № 527 от 10.07.2001; Памятники истории и культуры Санкт-Петербурга: справочник / Отв. ред. Б. М. Кириков. СПб., 2003. С. 668).

¹⁹ В качестве копии хранится в Историко-литературном музее г. Пушкина.

²⁰ Цит. по: Царскосельский некрополь. С. 69.

²¹ См.: Краткая справка о расстреле кронштадтцев около Казанского кладбища в Детском Селе в 1921 г. // Царскосельский некрополь. С. 69–85.

²² Кронштадтское восстание. Трагический март 1921. К 100-летию трагических событий в марте 1921 года в Кронштадте / ред. А. Макарова, И. Попов. Кронштадт, 2021.

²³ Имена для обнародования подготовили Д. Б. Азиатцев, А. Я. Разумов.

²⁴ Могила В. И. Неелова взята под государственную охрану федерального уровня (Постановление Правительства РФ № 527 от 10.07.2001; Памятники истории и культуры Санкт-Петербурга: справочник / Отв. ред. Б. М. Кириков. СПб., 2003. С. 669).

²⁵ См.: *Пириютко Ю. М.* Казанское кладбище в г. Пушкине. Историческая справка. 1996. Архив КГИОП.

²⁶ См.: *Валиев М. Т., Лейнонен И. Л.* Школа К. Мая на Смоленском лютеранском кладбище в Санкт-Петербурге // Карл Иванович Май и его петербургская школа / сост. Н. В. Благово. СПб., 2020. С. 178.

²⁷ *Адмиральский А., Белов С.* Рыцарь книги. Очерки жизни и деятельности П. П. Сойкина. Л., 1970.

²⁸ См.: *Смирнов А. С.* Творчество историка, журналиста, краеведа. Избранное. СПб., 2021. С. 502.

²⁹ Министерство путей сообщений.

³⁰ Двоюродный брат А. А. Дельвига, известного поэта и лицейского друга А. С. Пушкина.

Гудыменко Юрий Юрьевич

«ПОРТРЕТ МОЛОДОЙ ЖЕНЩИНЫ» ИЗ СОБРАНИЯ ГОРЧАКОВЫХ

Процесс определения авторства или имени изображенного на портрете нередко гораздо увлекательнее, чем окончательный вывод. Тем более если результат оказался для самого автора не очень убедительным. Конечно, есть спасительный для ученого знак вопроса, который всегда можно поставить после окончания атрибуционного исследования, но, пускаясь «в свободное плавание» по популярной литературе, выставкам и Интернету, эта атрибуция зачастую теряет свой предположительный характер.

Публикуемый здесь «Портрет молодой женщины» (инв. № ЭРЖ-1213; холст, масло. 72,0×58,0; ил. 1), как это часто бывает, привлек к себе внимание в связи с реставрацией портрета, выявившей интересные особенности его написания. После снятия поверхностных загрязнений на фоне, вокруг головы обнаружился ясно читаемый рисунок перьев, что указывало на позднейшие изменения. Вид картины в инфракрасной области спектра подтвердил это в полной мере (ил. 2). Мало того что еще отчетливее различались перья: теперь стало видно, что широкий локон спустился к середине шеи и тоже позднее был записан. При переписке портрета был фрагментарно изменен фон, часть прически (так как перья заходили на волосы) и дописано ожерелье с фермуаром. ИК-исследование также подтвердило, что верхняя часть портрета — полоса шириной 5 см — является позднейшей надставкой, а визуальный осмотр торцов картины позволил убедиться в позднейшей реставрации картины. Более чем вероятно, портрет был несколько большим по формату. Со временем (вероятно, в начале XX в.) обветшавший портрет слегка обрезали с трех сторон, а сверху надставили новый холст.

С художественной точки зрения портрету присуща известная двойственность: при достаточно тщательной и, в общем, профессиональной манере, в которой написано лицо, остальные детали исполнены гораздо слабее. А ведь именно в подобных околичностях часто раскрывается уровень мастерства. Впрочем, главное художник сумел передать: женщина на портрете не только очень красива:



1. Неизвестный художник. Портрет молодой женщины
Около 1825–1826 г. Государственный Эрмитаж

ее лицо отличается индивидуальностью и, несомненно, написано с натуры.

Первый этап изучения портрета был посвящен его происхождению. Портрет поступил в Эрмитаж в 1941 г., вписан в инвентарь с пометкой «из собрания князя Горчакова» и указанием на старый номер: 93–24. Этот номер относится ко времени бытования картины в Историко-бытовом отделе Русского музея (ИБО ГРМ), куда она была передана в 1921 г. из Государственного музейного фонда

(ГМФ). В архиве Эрмитажа сохранилось дело, связанное с передачей в Отдел охраны, учета и регистрации предметов искусств и старины (будущий ГМФ) собрания К. А. Горчакова. Опись была создана в начале осени 1918 г., и уже 10 октября Художественная комиссия отмечала: «Усмотрев из представленных Вами описи художественного имущества дома К. А. Горчакова, что означенная опись не исчерпывает всего художественного собрания К. А. Горчакова, и имея сведения, что лучшая часть собрания, в целях сохранения ее от уничтожения, была тщательно спрятана К. А. Горчаковым в его же доме, Комиссия просит Вас немедленно принять



2. Неизвестный художник. Портрет молодой женщины. Около 1825–1826 гг.
Снимок в ИК-области спектра

меры к обнаружению недостающей части собрания и по обнаружении таковой, приступить к составлению ее описи»¹. Вероятно, речь идет о «художественном собрании» картин, относящихся к коллекции канцлера А. М. Горчакова, большинство которых в настоящее время находится в Отделе западноевропейского изобразительного искусства Эрмитажа. Первая же опись, куда и был вписан «Портрет молодой женщины», включала преимущественно фамильные портреты, основная часть которых теперь хранится в Отделе истории русского искусства. Наш портрет в архивном деле ГМФ получил следующее описание: «№ 186. Поясной портрет времени министерства. Темные локоны, в волосах диадема, синее платье декольте. Газовые рукава у кистей стянутые газовыми браслетами. На руках белый шарф с вышивками. Руки сложены. На трех пальцах правой руки — по кольцу. На шее жемчужное ожерелье»². Зная факт поступления картины в ГМФ из собрания Горчаковых, логично было бы предположить связь изображенной именно с этим семейством. Однако в данном случае все было не так просто, поскольку все портреты из Описи 93 делились на две отдельные коллекции — портретов членов семьи Долгоруких и членов семьи Горчаковых. О первых

мы уже писали ранее³, отмечая, что никаких родственных связей между Долгорукими и Горчаковыми установить не удалось, так же как и неизвестен источник поступления этих портретов. Но зная о собирательской наклонности семейства Горчаковых, можно предположить, что они приобрели серию фамильных портретов именно как коллекцию — интересную в историческом и художественном плане. Эти портреты по преимуществу реставрированы, вероятно уже в начале XX в.; кстати, тогда же был реставрирован и наш «Портрет молодой женщины» (дублировочный холст и технологические особенности ведения работы очень похожи на серию портретов Долгоруких). Что же касается портретов, принадлежавших Горчаковым, то в настоящее время многие из них уже опубликованы и хорошо известны.

Итак, усилия по поиску имени неизвестной женщины необходимо было сконцентрировать вокруг фамилий Долгоруковых и Горчаковых. Предположив, что портрет является частью фамильной галереи, важно было точно его датировать, чтобы в дальнейшем правильно подбирать возможных претендентов. Делается это просто — на основе сопоставления возраста изображенной модели и времени создания портрета. Возраст нашей «молодой женщины» определялся «от двадцати до тридцати лет», а для уточнения времени написания полотна следовало проанализировать ее костюм и прическу. По мнению Ю. В. Плотниковой (ГЭ), портрет идеально вписывается в женскую моду между 1823 и 1826 гг., причем ближе к 1825–1826 гг. Значит, если предположить, что на портрете изображенной около двадцати пяти лет, то наша «неизвестная» должна была родиться в начале 1800-х гг.

Первоначально проверялась версия, связанная с линией Долгоруковых. Несколько портретов из этого собрания изображали представителей линии, идущей от князя Г. Ф. Долгорукого (1657–1723), и помимо этой фамилии включали персонажей, связанных с фамилиями Ладыженских, Фадеевых и Кожиных. Основными претендентками здесь оказались две сестры Долгоруковых. Первая: Елена Павловна (1788–1860) — жена А. М. Фадеева (1789–1867), мать Елены Андреевны, в замужестве Ган (1814–1842), и Екатерины Андреевны, в замужестве Витте (1819–?). Вторая: Александра Павловна (1792–1828) — жена А. В. Сушкова (1790–1831), мать Екатерины Александровны, в замужестве Хвостовой (1812–1856), и Елизаветы Андреевны, в замужестве Ладыженской (1815–1883). Общим

сестрам — Елене и Александре — около 1826 г. (когда предположительно был написан портрет) было далеко за тридцать. Даже приняв во внимание не юный возраст модели на портрете, эти претендентки немного «староваты». Все же нужно учитывать, что нами была рассмотрена только линия, идущая от П. В. Долгорукова (1755–1837); что же касается его братьев Сергея, Александра и сестры Екатерины, в замужестве Кожиной, — их родословная нам неизвестна.

Более перспективной выглядела версия, связанная с Горчаковыми. По датировке идеальнее других под «неизвестную» подошла княгиня Мария Александровна Мусина-Пушкина (1801–1852), урожденная княжна Урусова, во втором браке — за Александром Михайловичем Горчаковым. Правда, внешность изображенной, ее возраст и композиция портрета лишь отдаленно схожи с миниатюрным портретом Марии Александровны работы М. М. Даффингера (Государственный музей А. С. Пушкина, Москва)⁴. Но у княжны Урусовой было две сестры, из которых наименее подходящая претендентка (по возрасту) — Наталья (1814–1882), а наиболее подходящая — Софья, несмотря на разночтения в дате ее рождения (1804 или 1808–1889). Портретов Софьи Урусовой оказалось на удивление много, но при изучении вопроса стало ясно, что почти все они являются позднейшими атрибуциями и у многих после имени изображенной стоит знак вопроса⁵. Вероятно, эталонным ее изображением следует считать портрет П. Ф. Соколова из собрания Национального музея «Киевская картинная галерея» (1832). На наш взгляд, внешность эрмитажной «неизвестной» и Софьи Урусовой обнаруживает больше различий, чем сходства.

Большая надежда возлагалась нами на опись горчаковского собрания, но и она не оправдалась: в окончательной редакции «Каталога картин А. М. Горчакова» (1859) наш портрет не числится⁶. Удивительно, кстати, что Горчаков так и не заказал портрет своей жены (впрочем, как и свой), и единственные «фамильные» портреты, учтенные в «Каталоге картин», связаны с именами его сыновей (работы Н. де Кейзера и И. Грундта).

Второе предположение об имени изображенной связано с гипотезой о том, что на портрете запечатлена одна из сестер А. М. Горчакова: либо Елизавета Михайловна, в замужестве Оболянинова (1800–1840), либо Софья Михайловна, в замужестве Хвощинская (1802–1836); обе идеально подходят по возрасту. Как выглядела Елизавета, мы не знаем, но изображение Софьи, опубликованное

в журнале «Столица и усадьба» в 1916 г.⁷, по композиции и чертам лица напоминает таковое на эрмитажной картине. Стоит, однако, признать, что оба портрета схожи и с упоминаемым выше портретом М. А. Мусиной-Пушкиной работы М. М. Даффингера. Это свидетельствует только об ограниченности иконографического метода и о наличии в портретном жанре 1820-х гг. идеализирующей тенденции, делающей многие женские модели похожими друг на друга (что мы имели возможность наблюдать при обращении к многочисленным портретам Софьи Урусовой). Впрочем, портрет Хвоцинской более нас устраивает, чем миниатюра Даффингера, потому что Софья Михайловна на портрете имеет характерную особенность — нос с горбинкой, как и на эрмитажном портрете «неизвестной».

Некоторую помощь мог бы оказать упоминаемый выше факт, что первоначально на шее женщины не было ожерелья. Об этом свидетельствует то, что на месте фермуара был написан локон волос, позднее существенно укороченный. Может быть, наличие ожерелья связано с замужеством неизвестной и оно являлось свадебным подарком? В таком случае нужно было обратить внимание на ту из претенденток, которая вышла замуж во второй половине 1820-х гг., а быть может, позднее. Мария Александровна вышла замуж за Горчакова в 1838 г.; Софья Михайловна родилась в 1802 г., вышла замуж за П. А. Хвоцинского и родила от него единственного ребенка в 1820 г.; Елизавета Михайловна родилась в 1800 г. и в 1825 или 1826-м вышла замуж за М. М. Обольянинова⁸. Таким образом, можно предположить, что на портрете запечатлена либо М. А. Горчакова (тогда портрет переписан в 1838 г.), либо Е. М. Обольянинова (портрет переписан в 1825 или 1826 г.⁹).

Резюмируя вышеизложенное, отметим, что сегодня сказать конкретно, какая из представительниц семей Мусиных-Пушкиных или Горчаковых изображена на портрете, проблематично. Более того, учитывая факт бытования в коллекции Горчаковых фамильных портретов князей Долгоруковых, стоит признать, что определение имени изображенной из собрания Эрмитажа в настоящее время трудноосуществимо. На наш взгляд, с некоторой оговоркой можно говорить о М. А. Горчаковой или о Е. М. Обольяниновой, но научная осторожность не позволяет поставить даже знак вопроса рядом с этими пока еще преждевременными гипотезами.

¹ Архив ГЭ. Ф. 4. Оп. 1. Д. 405. Л. 14.

² Там же. Л. 71.

³ См.: Гудыменко Ю. Ю. Атрибуция Д. Людерсу «Женского портрета» из собрания Эрмитажа / Сообщения ГЭ. LXXII. СПб., 2014. С. 175–181; Гудыменко Ю. Ю. Елизавета Петровна или Екатерина Долгорукая? Новая гипотеза об изображенной на портрете работы Ивана Никитина // Художественный вестник. 2015. СПб., Центр искусств «Русский Амфир», 2015. С. 116–122.

⁴ Воспр. по.: Особняк св. князя К. А. Горчакова / «Столица и усадьба», 1916. № 62–63. С. 9. (5–14).

⁵ Предположительные портреты С. А. Урусовой хранятся в Государственном Эрмитаже и Государственном музее А. С. Пушкине в Москве.

⁶ ГАРФ. Ф. 828. Оп. 1. Д. 48. Перевод на русский язык см.: *Асвариц Б. И.* Картинная галерея А. М. Горчакова. Каталог выставки к 200-летию со дня рождения светлейшего князя, государственного канцлера Александра Михайловича Горчакова. 1798–1883. СПб., 1996. С. 35–48.

⁷ Воспр. по.: Особняк св. князя К. А. Горчакова / «Столица и усадьба», 1916. № 62–63. С. 12.

⁸ Три первые дочери — Анна, Елена и Екатерина — умерли в 1831 или 1832 г. от скарлатины; позже родились еще две: Анна (в 1835) и Елена (в 1840). Елизавета Михайловна Оболянинова умерла родами в 1840 г. См. об этом: Рассказы бабушки. Из воспоминаний пяти поколений, записанные и собранные ее внуком Д. Благово. Л., 1989. С. 93. Благодарю Н. М. Литвинову за указание на этот источник.

⁹ В таком случае первоначальный вид портрета должен относиться к 1823 или 1824 г. — костюм и прическа позволяют сделать такое предположение.

Дроздов Андрей Анатольевич

ПРОБЛЕМЫ АТРИБУЦИИ РУССКОГО БЕСЦВЕТНОГО СТЕКЛА С РОСПИСЬЮ ЗОЛОТОМ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII В.

Роспись по стеклу смесью порошкового золота с флюсом, закрепляемую обжигом, на Петербургском заводе¹ стали применять в 1770-е гг. Она пришла на смену росписи измельченным сусальным золотом и пигментами (чаще всего чернью), которые закрепляли на органическом связующем при невысокой температуре.

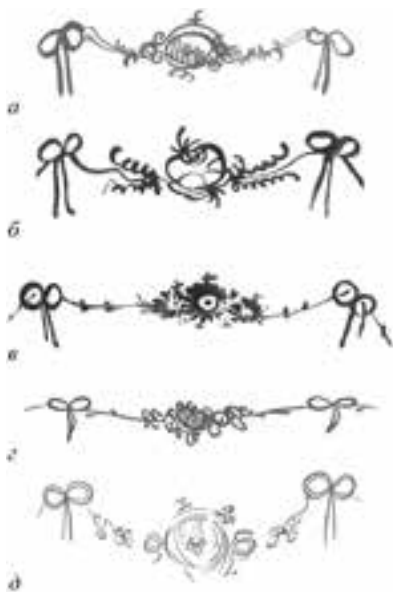
Первые эксперименты в этой технике относятся к украшению столовой посуды цветочными гирляндами. К ранним формам изделий подобного рода можно причислить группу рюмок с колоколовидной формой поила, сильно суженной книзу, которые широко представлены в музейных собраниях. След от понтии оплавлен и имеет выпукло-сферическую форму, что соответствует богемской традиции. Форма сильно зауженного книзу поила восходит к силезским образцам 1760-х гг., однако наличие гирлянд и бантов склоняет нас в пользу более поздней датировки 1770-ми гг.

В музейных коллекциях наряду с рюмками с чашей, сильно зауженной в нижней части, демонстрируются рюмки, поило которых равномерно расширяется вверх от самого основания, образуя форму, близкую к полусфере. Возможно, начало их производства датируется более поздним периодом (второй половиной 1770-х гг.?).

В любом случае, эти предметы стали выпускать на еще казенном назийском заводе в ту пору, когда он находился в стагнации и еще не был передан Г. А. Потемкину. Об этом свидетельствует и низкое качество стекла, характерное для продукции предприятия тех лет.

Легкие гирлянды со свободно написанными цветами облагораживают сложную форму чаши, обработанной вручную так, что ни одна из рюмок полностью не повторяет другую. В центр гирлянды включаются эскизно написанные розы, которые рука художника иногда превращает в репки, а также цветы ромашки (ил. 1). Для росписи этих изделий порошковое золото смешивали с измельченным свинцовым флюсом, рецепт которого, по-видимому, и появился на заводе в те годы.

Дальнейшее развитие мотив цветочных гирлянд получил уже при Потемкине в конце 1770-х и в 1780-е гг. К продукции этого времени принадлежат штоф прямоугольной формы из собрания ГМЗ «Павловск» (Инв. № ЦХ-10742-1, выс. 24 см) и близкий ему штоф из частного собрания (выс. 21 см, ил. 2). Оба предмета выдуты из бесцветного стекла в деревянную форму и подвергнуты тщательной шлифовке и полировке. Дно штофов потемкинского завода имеет характерное углубление в форме эллипса, в центре которого заметен остаток следа от понтии. Все острые углы и грани скошены, закруглены и тщательно отполированы до блеска. В стекле сохранились отдельные пузыри, иногда достаточно крупные, но практически нет камней. На горло в верхней части довольно небрежно наложен жгут, формирующий венчик. Тщательная холодная обработка изделия дополнена мастерски исполненной росписью золотом. Плечи штофов украшены изображениями тюльпанов, по верхней части тулова в местах, где оно резко переходит в плечи, пущена цепь, с которой свисают гирлянды цветов. К гирляндам на стенках штофов добавлены симметрично расположенные звездочки и изгибающиеся побеги. В декоре штофа применено листовое золото на свинцовом флюсе.



1. Гирлянды на бокалах:
а, б, в — Петербургского завода, 1770-е гг.;
г, д — Никольско-Бахметьевского завода,
1800–1820-е гг. Рисунок автора



2. Гирлянды на штофах 1780-х гг.:
а — частное собрание, б — Владимиро-
Суздальский музей. Рисунок автора

Более развитый классический декор представлен целой группой предметов — это штофы и флакон из коллекции Владимиро-Суздальского музея и стаканы с мелкой вертикальной огранкой из ГМК «Кусково» и частного собрания. О русской природе этой группы предметов, объединяемых близкими мотивами росписи, говорит происхождение штофов из усадьбы Воронцовых-Дашковых в с. Андреевское Владимирской области. Стаканы из кусковской коллекции поступили в музей в 1922 г. из Оружейной палаты (ГМК «Кусково», Инв. № 1081ст и 1444ст). В основе их декора лежит тот же мотив гирлянд, свисающих с цепей, но гирлянды приобретают пышность — вместо одного крупного цветка в их центре помещены сразу несколько розанов с листьями, причем рисунок каждого цветка больше нигде не повторяется. Роспись становится более мелкой, почти миниатюрной, а толщина линии в некоторых случаях уменьшается настолько, что издали видится, что на стакан сверху накинута вуалевая сетка. В других случаях линии кажутся более широкими, напоминая роспись штофов более раннего времени. Близки им и воронковидные графины с монограммами *JMT* и *FAA* из собрания Серпуховского музея (инв. № ст48, ст49).

Эта группа изделий может быть отнесена к концу 1780-х или к 1790-м гг. Вновь отметим тщательную шлифовку изделий, благодаря которой стенки становятся тонкими, а сам предмет легким.

В группу изделий со свободной, витиеватой растительной росписью правомерно включить бокал с крышкой из коллекции А. А. Бахрушина (ГМК «Кусково», инв. № 894ст). Декоративный эффект создается сочетанием легкой, тающей венецианской нити в граненой ножке и вытянутой граненой чаши с сильным заливом стекла в нижней части. Похожий бокал изучен в частном собрании. К этой же группе может быть приобщена и рюмка из ГМЗ «Петергоф» (инв. № ПДМП-2906ст). Все эти предметы объединяет уже знакомый нам мотив гирлянд, висящих на бантах. Но по сравнению с гирляндами предыдущей группы, здесь растительные завитки и листья рассыпаются во все стороны от центрального цветка розы или незабудки, почти не оставляя свободного пространства. Для звездочек совсем не остается места или их заменяют тонкие асимметричные веточки с листочками.

К концу XVIII в. роспись золотом изделий Потемкинского (с 1792 г. — Императорского) стеклянного завода приобретает классическую регулярность и симметрию, свободно свисающие гирлянды

в это время уже воспринимаются как вольность. Их заменяют симметричные растительные виньетки или фризы, имитирующие пальметты и изгибающиеся побеги аканта, пояса меандра, написанные в стиле, свойственном английскому бристолюскому стеклу И. Якобса. Становится популярной и роспись серебром, особенно эффектно смотрящаяся на синем кобальтовом стекле.

В 1790-е гг. орнаментальная роспись переносится на декорирование цветного стекла. Именно тогда появляются кубки с широкой чашей полуовоидной формы на квадратном основании, восходящие к английскому бокалу-ремеру, кубки с вытянутым коническим пойлом, компотницы в виде широкой высокой чаши с высокими конусообразными крышками. Техника процарапывания деталей постепенно исчезает, ее замещает детализация изображения путем контраста натертых до блеска, полуматовых и матовых поверхностей, достигаемая цирровкой. Наряду с традиционными орнаментами классицизма — меандром, пальметтами, мотивом бегущей волны, жемчужником, веточками оливы, листьями и завитками аканта — дальнейшее развитие приобретает мотив цветочных гирлянд. Они становятся более пышными. От эскизной росписи недавнего времени не остается и следа. Каждый листик и цветок тщательно выписаны и подчеркнуты цирровкой.

Примерами служат четырехчастные графины, известные нам во многих музейных собраниях (ГИМ инв. № 9735ст, № 728ст, № 3891ст; ГЭ инв. № Мз-Х-8, ЭРС-1411ст; Лувр, ОА 12616; ТвГОМ инв. С-1195 и др.), украшенные медальонами с инициалами или с названиями напитков. В их росписи преобладают написанные золотом горизонтальные фризы с веткой оливы, пальметтами, меандром, жемчужником, завитками аканта и другими элементами классического орнамента.

Своей кульминации эта манера достигает в росписи предметов Орловского сервиза, а именно его основной части, в которую входят графины, бокалы, стаканы и чаши-полоскательницы. Графины Орловского сервиза имеют широкое цилиндрическое тулово, несколько расширяющиеся в верхней части, покатые плечи, украшенные пальцевидными гранями и широкое граненое горло с двумя золочеными кольцами и сильно выступающим венчиком². Вверху широкую часть тулова обрамляет горизонтальный фриз из пояса меандра с включенными в него вертикальными веточками оливы, отделенный с двух сторон двумя линиями отводки. На нем,



3. Гирлянда на графине из Орловского сервиза. Императорский стеклянный завод
Начало XIX в. Государственный Эрмитаж. Рисунок автора

как на горизонтальной тяге, висят гирлянды из листьев с пышными розами и простыми пятилепестковыми цветками шиповника. По золотой подчеркнуты и изгибающиеся завершения граней. В нижней части тулова над ними размещен пояс из редких схематично изображенных прямых веточек с двумя листочками, заканчивающихся цветками. У бокалов необычная для русского стекла XVIII в. форма. Восходящая к средневековому размеру форма полуовоидных бокалов на короткой крепкой ножке и литом квадратном основании известна в английском стекле с 1790-х гг. Внимательное изучение предметов данного комплекта посуды показало, что при безусловном сходстве они отличаются нюансами. Часть графинов, полоскательниц, бокалов, стаканов выполнена из бесцветного стекла, их дно плоское, тщательно отшлифовано. Другая группа с меньшим числом предметов, имеет стекло едва заметного серовато-голубоватого оттенка, дно у них неровное, в центре заметен след от понтии, который не всегда удалось замаскировать линзой («пятком»). Именно этим предметам присуща особо тонко исполненная живопись гирлянд, сочетающая в себе более темнонаписанные листья (возможно, с добавлением серебра) и золотые, отделанные цировкой, цветки незабудки (ил. 3). Возможно, именно эти предметы и есть первоначальные, а остальные изготовлены позднее, взамен утраченных.

Будучи частным заказом, Орловский сервиз не находит упоминаний в источниках. Из опубликованной Т. А. Малининой записки известно имя заказчика. Им выступал граф А. Г. Орлов (1737–1807), брат Г. Г. Орлова. Учитывая факт длительного пребывания А. Г. Орлова за границей, с 1797 по 1802 г., можно предположить, что рассматриваемая часть сервиза была изготовлена на ИСЗ в период с 1802 по 1807 г. Форма графина и бокалов Орловского сервиза, а также отдельные детали обработки пробки и тулова имеют аналогии в изделиях ИСЗ начала XIX в.

Сюжетная роспись 1770 — первой половины 1780-х гг. во многом повторяет мотивы гравировки, которая в русском стекле дольше, чем в богемском, утверждала свои позиции. Фигуры дам и кавалеров изображены в профиль среди рокайльных завитков, трельяжных сеток, прихотливо извивающихся побегов трав и цветов. Самые крупные композиции помещали на зеркало подносов. На зеркале подноса из ГМЗ «Петергоф» (инв. № ПДМП-1009ст) восьмиугольной формы (31,8×20,8 см), с диагонально отогнутым бортом, изображена повернутая в профиль женская фигура в широкой юбке с фижмами. Она протягивает руки к витиевато изогнутой ветке с цветами, плодами и сидящей на ней птицей. В правой части композиции расположена горка, из завитков рокайля с пышной корзиной из цветов. По краям — свободно парящие жуки, стрекозы и птицы. Борта подноса украшают корзины с букетами, ветви с плодами и сидящими на них птицами. Край подноса обильно позолочен. Вся композиция в целом подчиняется принципам рококо с асимметрией, отсутствием прямых линий. Человеческая фигура теряется среди этого райского сада.

Художник использует богемскую технику росписи, предполагающую сплошное крытые порошковым золотом контурного рисунка с последующим выравниванием контуров и процарапыванием деталей острым инструментом. Именно росписи, выполненные в этой технике, вызывают наибольшие трудности в атрибуции ввиду их близости по набору сюжетов и по технологии европейским образцам. Богемское стекло ввозилось в Россию еще в XVIII в., поэтому европейские предметы с росписью золотом могут оказаться и в старых музейных коллекциях.

Со второй половины 1780-х гг. в росписи усиливается роль пейзажа, размеры фигур уменьшаются, возрастает нарративность, интерес к детали, сюжет приобретает некоторую живость,

иносказательность. Поднос из Владимиро-Суздальского музея (инв. В-3818, С-5857), происходящий из усадьбы Воронцовых-Дашковых, имеет те же размеры, что и поднос из Петергофа, но отличается от него более свободной композицией. По борту изображены крупные цветы и фигуры летящих птиц, а зеркало украшает галантная пастораль. По лужайке среди кустов и деревьев шествует пастух. В руках он держит почти горизонтально длинный жезл, перевязанный бантом, напоминающий античный тирс Диониса. Перед ним по земле шествуют овцы, позы которых близки одна другой, но при этом не повторяются. Справа — фигура пастушки, которая протягивает руку навстречу шествию, как бы завершает его. В левой руке у нее тирс, аналогичный жезлу пастуха.

Сходные мотивы присутствуют и в росписи двух штофов из собрания Государственного Эрмитажа, которые относят к шедеврам Потемкинского завода конца 1780-х или начала 1790-х гг. На штофах фигуры пастуха (инв. № ЭРС-2845) и пастушки (инв. № ЭРС-2844) в пейзаже, в окружении прихотливо изгибающихся ветвей и цветов приобретают легкость и непринужденность поз, выражения лиц становятся живыми, фронтальность фигуры сменяется более свободной позой, фигуры представлены в трехчетвертном повороте. Вновь появляются мотивы воздушных замков, парящих в воздухе на причудливо изогнутых завитках рокайля. Для художников-декораторов Потемкинского завода характерны букеты цветов и единичные цветы, ветки которых изгибаются с большим артистизмом, свободно парящие в воздухе фигуры птиц и отдельные веточки с листочками. На кубке из собрания Русского музея гравировку заменяет написанный золотом фриз с изображением пастуха и пастушки в пейзаже. Фигура пастуха дана в рост, в трехчетвертном повороте, в левой руке он держит жезл с завязанным на нем бантом, а правая рука направлена к стоящей рядом овечке.

Среди частных стеклянных заводов России роспись золотом получила распространение и на Никольско-Бахметьевской фабрике. Сохранившиеся в Образцовой завода рюмки и бокалы из бесцветного стекла с гирляндами, написанными в стиле назьинского стекла этого времени, позволяют говорить о подражании столичным образцам. Встречающаяся в ряде бахметьевских изделий конца XVIII в. форма бокала с граненым пойлом, суженным в нижней части (см. бокалы ГМК «Кусково», инв. № ст1345, ГИМ, инв. № ст1864), возможно, свидетельствует, что часть описанных нами рюмок 1770-х гг.

имеет бахметьевское происхождение. Если это так, то различить продукцию двух предприятий пока нет возможности.

Новое понимание декорирования изделий золотом и серебром зародилось на заводе в конце 1780-х гг. По характеру исполнения бахметьевская роспись существенно отличается со столичной, в своих лучших образцах даже затмевает ее по тонкости и совершенству.

Что послужило толчком к его развитию, пока неизвестно. Можно предположить, что у ее истоков стоял европейский мастер, которого мы знаем по двум подписанным работам с монограммой RAV. Эта подпись обнаружена на двух предметах — кашпо из яркого синего стекла³, согласно сделанной на нем надписи датируемое 1789 г., и кружке из бесцветного стекла (Никольский музей хрусталя, инв. № 1101) с указанием даты «1792 год». В системе росписи кашпо появляются гирлянды, связанные друг с другом бантами в единую круговую композицию. Гирлянды с вплетенными в них цветами розы и незабудки (ил. 4) тщательно выписаны кистью и детализированы цирковкой. Цветки незабудки мастер сверху прописывает серебром, ныне потемневшим и утратившим детализировку, этой же кистью он подчеркивает кончики некоторых листьев гирлянды. Розаны написаны золотом более яркого, чуть красноватого оттенка. Такой подход к росписи более традиционен для фарфора, ему не найдены аналоги в продукции Потемкинского завода этого времени.

К этим изделиям стилистически близка стопа с изображением архиерея из собрания Эрмитажа (инв. № ЭРС-2545), а также стопы с гирляндами из цветов и монограммами (ГМК «Кусково», инв. № ст 1480; ВМДПНИ, инв. № РС-752) (ил. 5). В основе росписи лежал классический оригинал, который мастер-монограммист RAV и его ученики несколько видоизменяли, приспособлявая его к «бахметьевской» форме изделий и переосмысливая, наделяя непосредственной связью с природой. Возможно, одним из учеников монограммиста RAV и был А. Вершинин, ставший главным мастером



4. Фрагмент росписи цветочного кашпо из музея Штиглица. Никольско-Бахметьевский завод. 1789. Мастер RAV ГРМ. Рисунок автора

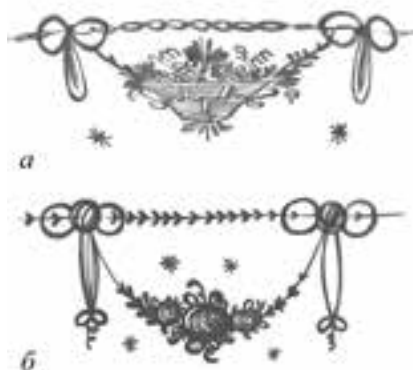


5. Гирлянда на стопе с вензелем ПН. Никольско-Бахметьевский завод, 1790–1800
ГМК «Кусково». Рисунок автора

завода в 1795 г. Его художественному почерку в росписи свойственна та любовь к детали, которая присуща работам монограммиста RAV и его последователей.

Наряду с росписями в духе строгого классицизма на Бахметьевском заводе в начале XIX в. сохранилась и манера росписи гирляндами в традиции 1770–1780-х гг. Возможно, ее выполнял мастер, художественные навыки которого тогда и сформировались. Примером служит бокал из собрания ГЭ (инв. № ЭРС-319) с вытянутой овоидной чашей на литом ступенчатом прямоугольном основании, плавно переходящем в четырехгранную ножку. Украшающие его гирлянды с бантами и подвешенными на них стилизованными цветками роз практически неотличимы от тех, что были популярны в более раннее время. Если бы не форма предмета, характерная для самого конца XVIII столетия, его можно было бы датировать двумя десятилетиями раньше. Несколько грубое исполнение изделия и качество стекла не позволяют отнести его к продукции столичного завода. Другой образец подобной росписи на бокале с литым прямоугольным основанием более простой формы сохранился в заводской Образцовой (Никольский музей хрусталя, инв. № 1405), что косвенно подтверждает никольское происхождение этой группы изделий.

Возможно, что среди образцов, полученных Н. А. Бахметьевым для работы над петербургским заказом, были и ремеры, близкие «русской» части Орловского сервиза. По мнению автора, все известные бокалы этой формы с описанным типом росписи изготавливались не на ИСЗ, а в Никольске примерно с конца 1800-х гг. до середины XIX в., а возможно и позже. Большой частью они выполнены из поташного-известкового стекла,



6. Цветочные гирлянды на французском стекле 1780–1800-х гг. Рисунок автора

однако встречаются редкие экземпляры из свинцового хрусталя, которые как раз и представляют собой образцы ранней продукции 1800-х гг, когда Бахметьев стремился доказать, что умеет производить стекло не хуже английского с целью запретить ввоз в Россию иностранного стекла. Их отличает несколько больший размер пошла и наличие низкой крышки со сферическим хватком в центре. Один такой бокал есть в коллекции ВМДПНИ (инв. №-РС-834).

В музейных и частных собраниях хранится множество предметов из бесцветного стекла, украшенных росписью золотом. Такой вид декора был характерен для европейского стекла, происходящего из разных центров, в той или иной степени испытавших богемское влияние. Бокалы, расписанные золотом, выпускались не только в Богемии, но и в различных частях Германии, во Франции, Нидерландах, Испании, Португалии (ил. 6), в странах северной Европы и даже в Венеции. Стремление подражать богемской традиции и богемской технике исполнения делает задачу атрибуции очень непростой. Особенно если учитывать обращение к этой традиции как во времена историзма, так и сознательное ее повторение в разных странах (например, на предприятии Ла-Гранха-де-Сан-Ильдефонсо) в XX в. О трудностях, с которыми сталкиваются и наши западные коллеги, свидетельствует отсутствие серьезного европейского исследования, посвященного данной проблеме. Хранящиеся в отечественных музеях предметы тоже очень неоднородны по формам и манере росписи. Это можно объяснить экспортом богемской продукции в Россию еще в XVIII в. — факт, подтверждаемый

и архивными источниками. Не стоит исключать и работу на Петербургском заводе иностранных мастеров. Еще одна проблема — нам неизвестно ни об одной вещи Петербургского завода 1770–1790-х гг. из бесцветного стекла с росписью золотом, которая имела бы надпись или дату либо точное упоминание в источниках. Те немногие предметы, русское происхождение которых заведомо известно, относятся к бахметьевскому производству. Именно поэтому автор избрал подход, основанный на выделении отдельных групп изделий, предположительно русского («петербургского») происхождения, и их описания и анализа. Все эти вещи объединяет высокий уровень исполнения росписи и особая тщательность, скрупулезность холодной обработки стекла при наличии явных недостатков в массе (пузыри, камни, мошка, свилivatость стекла в толстом слое). Было бы оптимистично найти надежную характеристику состава, которая бы говорила о «русской» природе предмета. Однако такой характеристики (из тех, которые мы можем получить, применяя неразрушающие методы) нет. В то же время, как показывает проведенное автором исследование, примерно 30 предметов (те из них, которые автор считает изготовленными на Петербургском или Никольско-Бахметьевском заводе) имеют свинцовый флюс для закрепления порошкового золота. В исследованных типичных образцах богемского стекла использовался иной флюс, не содержащий свинца. При этом свинцовый флюс обнаружен нами в слое золота на французском, испанском, северо-германском стекле, а значит, он не может служить однозначным аргументом русского происхождения. Атрибуцию изделия можно делать, только принимая во внимание в совокупности морфологию предмета, визуальные особенности стекла, его состав, состав флюса и стилистическое своеобразие росписи.

¹ На Фонтанке, а затем в Назье. Ср. с написанием в другой статье и в Санкт-Петербурге, с 1777 по 1792 г. завод принадлежал князю Г. А. Потемкину.

² Вторую часть Орловского сервиза с орнаментом, прорисованным иглой по сплошному золотому крытью, мы не рассматриваем, так как считаем ее европейской.

³ Происходит из собрания музея барона А. Л. Штиглица. Ныне хранится в ГРМ (инв. № СТ-343).

*Дроздов Андрей Анатольевич,
Андреев Максим Николаевич*

СТЕКЛЯННЫЕ ПАНЕЛИ ИЗ ЛИЧНЫХ АПАРТАМЕНТОВ ЕКАТЕРИНЫ II В ЦАРСКОМ СЕЛЕ И АТРИБУЦИЯ ИЗДЕЛИЙ ИЗ ЦВЕТНОГО И МОЛОЧНОГО СТЕКЛА ПОТЕМКИНСКОГО ЗАВОДА

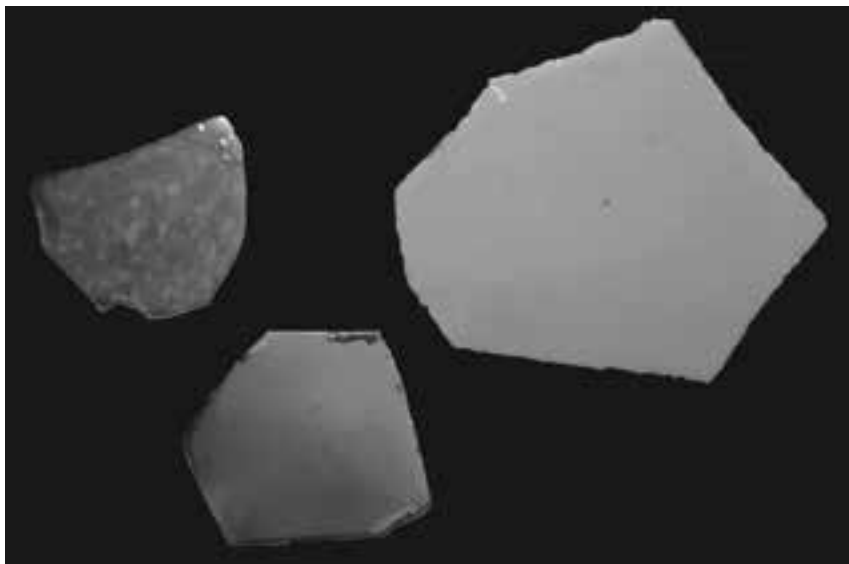
Стекло в эпоху классицизма в России играло важную роль в дворцовом интерьере, а в некоторых случаях использовалось для оформления стен и потолков. Примером такого стеклянного интерьера служат личные покои императрицы Екатерины II в Царском Селе, оформленные в 1783–1784 гг. архитектором Ч. Камероном¹. Миниатюрный Синий кабинет, названный за небольшие размеры Табакеркой (ил. 1), сплошь облицован плоскими панелями молочного стекла, дополненными профилями, филенками и тягами синего кобальтового стекла с подкладками из серебряной фольги. В декоре этого интерьера важную роль играет и позолота, она придает ему величие и торжественность. Свет, идущий от окна, отражался и рассеивался молочным стеклом, отчего все пространство казалось светлым даже в пасмурные зимние дни. Единство этого интерьера создавалось синтезом стеклянной облицовки стен, потолка и мебели, также выполненной по проекту Камерона. Стоявший в углу диван был обит синей тканью, а столик и табуреты облицованы теми же стеклянными пластинами, что и стены. В соседней Опочивальне стены также были покрыты пластинами молочного стекла, а тонкие сдвоенные колонны с базами и капителями из золоченой бронзы выполнены из прозрачного стекла лилового цвета.

Утраченные в дни фашистской оккупации 1941–1944 гг. и в пожаре, вспыхнувшем 1 февраля 1944 г., уже после освобождения, интерьеры Zubовского флигеля лишь недавно стали обретать новую жизнь благодаря работе реставраторов.

Научная реставрация предполагает максимально точное воспроизведение материалов, в том числе и стеклянных панелей. С этой целью авторами были изучены сохранившиеся фрагменты облицовки стен портативным РФА-анализатором по ранее



1. Синий кабинет (Табакерка). Акварель Э. П. Гау. Около 1860 г. ГМЗ «Царское Село»



2. Фрагменты облицовочных панелей из синего, фиолетового и молочного стекла.
Потемкинский завод. 1783–1784. ГМЗ «Царское Село»

опубликованной методике². Исследованы стекла трех различных цветов — молочного, синего и лилового (ил. 2). Исследованы осколки панелей неправильной формы площадью 5–10 см². Стекло однородное, окрашенное в массу, толщиной 3–4 мм, содержит единичные пузыри круглой формы, что свидетельствует об их выработке литьем на металлическую плиту.

Из результатов анализа мы видим, что стекла свинцовые, по составу приближаются к современному хрусталу. Молочное стекло глушено введением сурьмы, мышьяка и кости. Синий (окрашенный кобальтом и марганцем) и фиолетовый (окрашенный марганцем) составы находят аналогии в английском стекле последней четверти XVIII в. Состав молочного стекла отличается от английского.

В Англии молочное стекло, своей полупрозрачностью в тонком слое напоминающее фарфор, глушили введением оксида олова, также как и эмали при производстве майолики. В английской литературе оно так и называется — *hard white enamel*³. Исходя из описания А. Пеллагта, это стекло имеет следующий состав: K₂O — 9,8 %, PbO — 40,5 %, SiO₂ — 39,9 %, SnO₂ — 9,8 %, MnO₂ — 0,03 %. Готовили его введением в шихту для варки бесцветного свинцового хрустала

«оловянно-свинцового пепла», то есть порошка, образующегося при нагревании на воздухе сплава олова и свинца. Высокосвинцовые стекла имели высокую плотность и были очень трудны в выработке. Они требовали большого мастерства стеклодувов. Высокое содержание свинца делало стекло похожим на эмаль, которая легко растекается. Поэтому изделия старались делать небольшими, их получали выдуванием в форму. Особого труда стоило получение тонкостенных изделий из такого стекла.

Другой рецепт молочного стекла предполагал добавление в шихту свинцового хрусталя оксидов мышьяка и сурьмы. Пеллатт называет его *soft white enamel*, по-видимому, с целью подчеркнуть, что стекло теряет прозрачность не сразу, а в процессе повторного разогрева у устья печи. В этом случае удастся достичь более мягкого глушения, эффекта опаловости. В рецептурных книгах Вотерфорда⁴ имеются сведения, что шихту для такого стекла составляли из песка (2 фунта и 2 унции), свинцового сурика (3 фунта), калийной селитры (3 фунта 14 унций) и белого мышьяка (24 унции). Именно на этот рецепт, возможно, и ориентировались мастера Потемкинского завода. Однако, судя по наличию фосфора, в качестве глушителя в молочном стекле облицовочных панелей, наряду с белым мышьяком и антимонитом, использовали еще и кость.

Здесь можно видеть влияние Ломоносова, согласно нашей гипотезе⁵ впервые использовавшего кость для глушения усть-рудничских смальт, но можно говорить и о богемской традиции, которая, наряду с английской, существовала на потемкинском заводе. Рецепт молочного стекла уже в 1790-е гг. был модифицирован: глушителем теперь выступали только мышьяк и баранья кость, а антимоний больше не добавлялся. Такой состав, описанный Голтвинским как «белый фарфорового цвету хрусталь»⁶, продержался на заводе до 1820-х гг.

Изученные нами настенные панели являются первыми датированными предметами из цветного высокосвинцового стекла, произведенными на петербургском заводе, под которым мы понимаем предприятие, первоначально размещавшееся на р. Фонтанке, а в 1774 г. перенесенное на берег р. Назии. Интерес к английскому стеклу проявился не только в подражании некоторым формам английских изделий, в развитии техники филигрании, но и в области разработки составов стекла и технологии его варки. С этой целью в Англию командировали мастера Потемкинского завода Е. Карамышева. Он проводит там с 1780 по 1783 г., а затем ненадолго



3. Столик из Синего кабинета (Табакерки). 1783–1784. ГМЗ «Царское Село»

возвращается на завод. Первые изделия из цветного свинцового хрусталя, по-видимому, были произведены в 1783 г., после возвращения Карамышева из этой первой английской поездки. Именно на эти годы (1783–1784) приходится работы по оформлению личных покоев императрицы в Зубовском флигеле.

К этому времени следует отнести и стеклянные детали мебели: сохранившегося столика (Инв. № ЕД-143) и утраченных табуретов, выполненные из синего кобальтового стекла (ил. 3). В обнаруженной И.О.Сычевым «Выписке из щетов о деньгах г-на Камерона поданных» за 1782 г. (РГИА. Ф. 487. Оп. 13. Д. 115. Л. 126) упоминаются жирандоли на синих пьедесталах из синего стекла. Возможно, к их числу относится и опубликованная Сычевым жирандоль из частного собрания на кубическом основании из синего стекла⁷.

В 1784 г. из цветного свинцового хрусталя был выполнен еще один предмет из исторического собрания Зимнего дворца. Это

большая интерьерная овоидной формы ваза с крышкой, на бронзовом основании (Инв. № ЭРС-1982, выс. 105,0 см)⁸. Верхняя часть тулова украшена двумя ручками в виде женских голов. Верхний край тулова закрыт широкой прорезной полосой из золоченой бронзы в виде стилизованных завитков аканта. Тулово и ножка вазы выдуты из толстого марганцевого стекла очень насыщенного, почти черного цвета.

Согласно сведениям, приведенным С. Н. Тройницким⁹, скульптор и медальер Георг Генрих Кениг приехал в Санкт-Петербург в середине 1770-х гг. и 23 октября 1777 г. был принят в мастера иностранного цеха. В том же году Потемкин становится владельцем стеклянного завода в Нази. Кениг прекрасно владел несколькими профессиями: он был гравером, эмальером, прекрасно лепил из воска, изготавливал цветные стеклянные пасты. Работавший в России немецкий ученый академик Иоганн Готтлиб Георги называет его химиком¹⁰. Кениг имел мастерскую в одной из комнат Зимнего дворца, где изготавливал из собственных стекловидных паст копии с гемм, хранящихся в коллекции императрицы. В этом помещении Георги заметил семь шкафов с ящиками, наполненными пастами. В соседней комнате дворца был размещен горн для изготовления составов.

При осмотре Зимнего дворца в одном из помещений внимание Георги привлек «круглый столб высотой в 4 фута (примерно 120 см — *Авт.*) «из кенигова голубого состава с прекрасною чашею и гудоновым уменьшенным крепко позолоченным изображением сидящего Вольтера»¹¹. Под «кениговыми составами», скорее всего, подразумеваются свинцовые смальтовые стекла, технологию производства которых впервые в России разработал М. В. Ломоносов на принадлежавшей ему Усть-Рудицкой фабрике. Однако разработанные им рецептуры так и не нашли применения на петербургском заводе, который в те годы не производил свинцовое стекло. Новый интерес к свинцовым смальтам и прозрачным цветным хрусталим возник уже после передачи завода Потемкину.

Почти все описанные Георги предметы «кенигова стекла» не пережили пожар 1837 г. Возможно, из голубой кениговой смальты были исполнены колонны парных канделябров на шесть свечей с фигурами Диоскуров, происходящие из собрания ГМЗ «Царское Село (Инв. № ЕД-124-IV, ил. 4). Капители колонн отлиты из молочного стекла и украшены золоченой бронзой, а чаша выдута



4. Канделябр на шесть свечей с фигурой Диоскура. 1790-е. ГМЗ «Царское Село»



5. Торшер на 17 свечей. 1790-е
ГМЗ «Царское Село»

из прозрачного стекла янтарного цвета. Скульптурные группы, состоящие из двух отдельных фигур на прямоугольных основаниях, выполнены из бисквита по модели П. Трискорни¹². Общая композиция канделябров (колонна, покоящаяся на основании и несущая чашу, а также круглая скульптура), сходна с описанием Георги. Другим примером использования в осветительном приборе синей свинцовой смальты служат парные торшеры из исторического собрания Екатерининского дворца (Инв. № ЕД-54-IV), ныне экспонируемые в Парадной Голубой гостиной (ил. 5). Именно голубые и синие смальты, согласно Тройницкому, лучше всего удавались Кенигу.



6. Инталия с изображением великого князя Александра Павловича и великой княгини Елизаветы Алексеевны в образе Александра Македонского и Роксаны. Частное собрание

С именем Кенига Георги связывают изготовление камей и разработку составов цветных стекол. По свидетельству М. А. Гарновского, адъютанта и доверенного князя Потемкина, Кениг работал не только в маленьком дворцовом помещении, оборудованном горном, но и на принадлежавшем Потемкину стеклянному заводе¹³. Именно там им была изготовлена хранящаяся в Эрмитаже прорезная ваза-корзинка с семью яйцами, преподнесенная императрице по случаю Пасхи 1786 г.¹⁴ При ее изготовлении использованы сразу два вида стекла — темно-синее и молочное. Из последнего выполне-

на расписанная эмалью фигурка уточки, играющая роль хватка. К числу творений Кенига можно отнести выполненную из голубого «кенигова состава» инталию (частное собрание, размер 3,9 × 4,7 см) с двойным аллегорическим портретом великого князя Александра Павловича и великой княгини Елизаветы Алексеевны в образе Александра Македонского и Роксаны (ил. 6).

Можно предположить, что интерес к свинцовым составам вновь (примерно спустя 15 лет после смерти Ломоносова) возник на петербургском заводе именно под влиянием Кенига. Описывая столешницу «из самага чистаго равноцветнаго аметистоваго стекла»¹⁵, сквозь которое видны начерченные на позолоченном подножии планы взятых русскими турецких крепостей, Георги сообщает, что «все сие сделано на здешнем стеклянном заводе, принадлежавшем прежде князю Потемкину-Таврическому»¹⁶. Таким образом, источники свидетельствуют об участии Кенига в разработке рецептуры цветных стекол, производимых им сначала в мастерской в Зимнем дворце, а затем под его присмотром и на Потемкинском заводе.

Тот факт, что Кениг, будучи эмальером, обладал опытом варки именно цветных стекол, может оказаться еще одной причиной,

объясняющей отставание в производстве бесцветного свинцового хрусталия по отношению к производству цветных свинцовых хрусталией. Заметим, что в Англии дело обстояло как раз наоборот. Цветные составы разрабатывались на основе рецептуры бесцветного свинцового хрусталия путем введения красителей.

Говоря о роли Кенига в разработке рецептуры цветного стекла на Потемкинском заводе, важно понимать, что он не был технологом. Приготовление стеклянных паст в небольшом горне сильно отличается от работы заводской горшковой печи, имеющей гораздо большие размеры и другие принципы распределения тепловых и воздушных потоков. Будучи химиком и эмальером, знатоком составов, Кениг в то же не имел опыта работы на стеклянном заводе. А именно технолога на заводе и не хватало. Эту роль сыграл Е. Карамышев.

В 1784 г., возможно, по совету Кенига, он повторно едет в Англию «для обучения химии, минералогии, металлургии и прочим наукам, касающимся до стеклоделия»¹⁷ и возвращается в Россию лишь в 1788 г. Сразу после возвращения он становится на заводе главным мастером, оставаясь в этой должности до 1807 г. Именно в эти годы под руководством Карамышева завод освоил богатейшую палитру цветных стекол, а в начале XIX в. стал выпускать граненый свинцовый хрусталь.

¹ Бардовская Л. В., Ботт И. К. Интерьеры Чарлза Камерона в Большом Царскосельском дворце // Царское Село: «Любимец двух столетий». СПб., 2004. С. 35–39.

² Дроздов А. А., Андреев М. Н., Ратников Д. С., Бычков Е. Д. Определение состава исторических свинцовых стекол в условиях музейного хранения с использованием портативного рентгено-флуоресцентного анализатора // Заводская лаборатория. Диагностика материалов. Т. 87. № 6. 2021. С. 14–19.

³ Pellatt A. Curiosities of glass making: with details of the processes and productions of ancient and modern ornamental glass manufacture. London, 1849. P. 34.

⁴ Hearnem J. M. Waterford crystal. The creation of a global brand. 1700–2009. Newbridge, 2019. P. 294.

⁵ Дроздов А. А., Долженко В. Д., Андреев М. Н., Лунин В. В. Технология производства смальтовых стекол на Усть-Рудицкой фабрике М. В. Ломоносова // Вестник Московского университета. Серия 8: История. 2019. № 5. С. 40–58.

⁶ Голтвинский И. Наставления, основанные на опытах и долговременных наблюдениях делать лучшим и выгоднейшим образом всякаго роду стекло и хрусталь, а также поташ. М., 1803. С. 40.

⁷ Сычев И. О. Жирандоль со змейками // Звезда Ренессанса. 2018. № 26–27. С. 11–17.

⁸ Стекло, которым любовались. Шедевры XV–XX веков в собрании Государственного Эрмитажа. СПб., 2018.

⁹ *Тройницкий С. Н.* Георг Генрих Кениг // Государственный Эрмитаж. Сборник. Вып. I. Пг., 1920. С. 24–31.

¹⁰ *Георги И. Г.* Описание... столичного города Санкт-Петербурга... СПб., 1794. С. 444.

¹¹ Там же, § 778. С. 240

¹² Императорский Стекланный завод. К 225-летию со дня основания. Каталог выставки. СПб., 2004. С. 150. Кат. № 69.

¹³ Записки Михаила Гарновского: двор императрицы Екатерины II в 1783–1788 гг. Сообщил Алексей Ираклиевич Левшин // Русская старина. Т. XV. 1876. С. 22.

¹⁴ *Малинина Т. А.* Императорский стеклянный завод. XVIII — начало XX века. СПб., 2009. С. 86.

¹⁵ *Георги И. Г.* Указ. соч.

¹⁶ Там же.

¹⁷ *Татевосова А. А.* Петербургский стеклянный завод и художественно-декоративное стекло России (последняя четверть XVIII — первая треть XIX в.): дис. канд. ...искусствоведения. Л., 1979. С. 183.

Елкина Ирина Игоревна

УНИКАЛЬНАЯ ШЕЛКОВАЯ ВЕЩИЦА ИЗ РАСКОПОК В ЗАРЯДЬЕ

АТРИБУЦИЯ, РЕКОНСТРУКЦИЯ. ИСТОРИЯ ИНОЗЕМНОГО ПРЕДМЕТА

Текстильные находки в археологии крайне редки. Как и любая органика, текстильные изделия подвержены быстрому разложению под воздействием агрессивной среды. Благоприятными условиями для лучшей сохранности текстиля являются: природа материала, из которого они были изготовлены (лучшая сохранность у изделий из шерсти, окрашенного шелка и золотных нитей), и определенные условия его залегания в культурном слое (постоянная сухость или влажность, определенный состав почвы, отсутствие микроорганизмов, наличие горелого слоя, присутствие рядом металлического предмета). Чаще всего текстиль обнаруживают в замкнутых пространствах захоронений — склепах или саркофагах. Как правило, это остатки одежд и погребальных облачений. В слоях поселений находки текстильных изделий чрезвычайно редки. Это связано не только с их плохой сохранностью в грунте, но и с тем, что в средневековье текстиль был очень дорог, не каждый человек мог позволить себе купить шелковые ткани, высококачественное сукно, золотные ленты или тесьмы, а также изделия из них. Одежду и предметы быта из текстиля берегли, целые изделия передавали по наследству, износившиеся перешивали преимущественно на детскую одежду, тщательно собирали и хранили оставшиеся от шитья нитки и лоскуты.

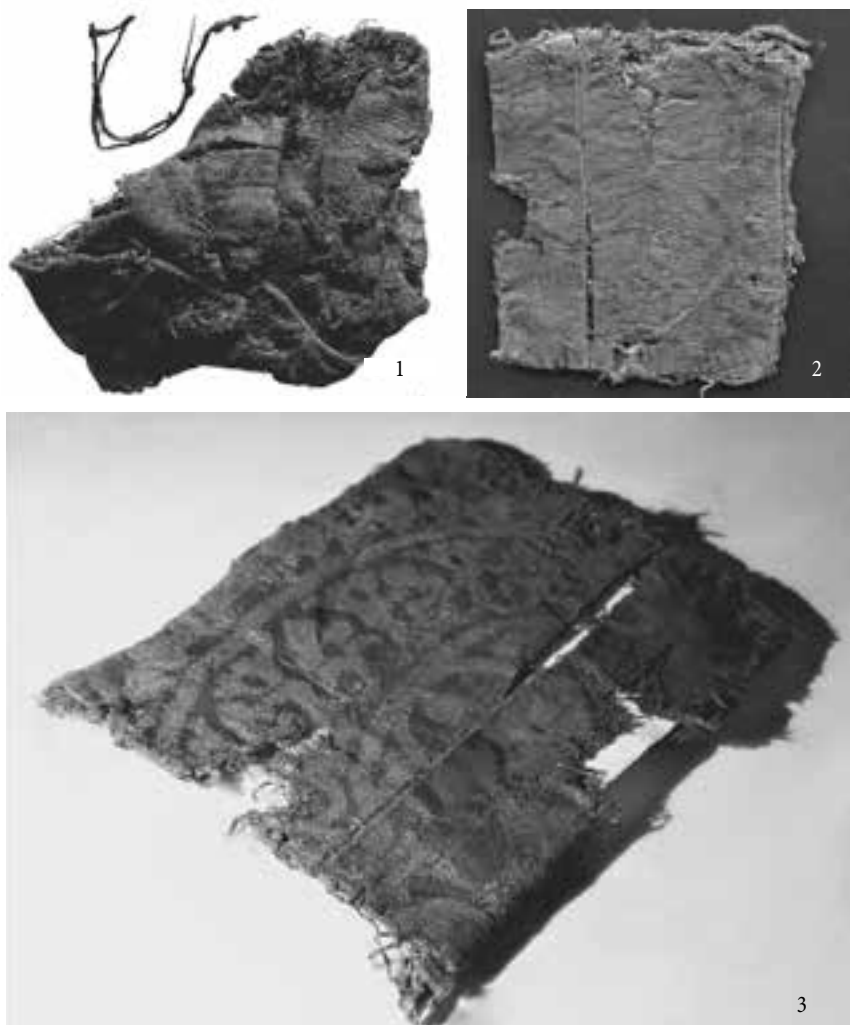
Текстильные находки, вынутые из земли, довольно неприглядно смотрятся. Они грязные, ломкие, сильно фрагментированы, деформированы. Первоначальный цвет изделий утрачен и превратился в невзрачный грязно-коричневый. Обнаружив текстиль, не всегда можно сразу определить, каким предметом он был в прошлом. Вся информация об изделии раскрывается постепенно, шаг за шагом, в процессе комплексного исследования, проводимого параллельно с консервационными и реставрационными мероприятиями¹.

Примером непростой атрибуции служит текстильная находка, найденная в слое Московского Зарядья в 2015 г. экспедицией

ИА РАН под руководством Л. А. Беляева. Археологические исследования предваряли здесь строительство крупного ландшафтного парка. Раскоп № 7, заложенный в приречной зоне Зарядья по трассе бывшего Мокринского переуллка, открыл фрагмент дороги шириной около 4,5 м. Ею оказалась древнейшая улица московского посада, известная в средневековье под названием Большая или Великая. Дорога возникла в XIII в. и просуществовала до 1930–1950-х гг., никогда не меняя своего направления. Она имела важное торговое значение, так как проходила параллельно берегу Москвы-реки и соединяла Кремль с пристанью в восточной части Зарядья².

За весь период существования дороги на ней сформировался культурный слой мощностью более 5 м с четкой стратиграфией. Отложения культурного слоя на разных временных горизонтах содержат брошенные или утерянные в разные годы проезжающими и пешими путниками: монеты, ювелирные украшения, декоративные накладки, торговые пломбы, ключи, мелкий инструмент. Влажность слоя, состоящего преимущественно из щепы и навоза, способствовала также сохранности органики: кожи, дерева и текстиля. На разных высотах были обнаружены более 30 фрагментированных текстильных предметов, один из которых привлек к себе особое внимание уже на раскопе. Артефакт был найден в горизонте вместе с предметами, датируемыми его концом XIV — началом XV в. Среди них монеты правителей Орды, книжная застёжка, фрагмент штампованного и кашинного сосудов, перстень, гребень, ключ, колесико от шпоры, стремя.

Только что вынутый из раскопа артефакт представлял собой очень небольшой комочек земли, в котором еле проглядывалась структура ткани. После первой механической очистки от загрязнений мягкой кистью стало ясно, что мы имеем дело с текстильным предметом, выполненным из тонкой дорогой шелковой ткани. В дальнейшем предмет прошел ряд реставрационных мероприятий, включающих многократную комплексную очистку (механическая и водная очистка), снятие деформаций и восстановление первоначальной формы (ил. 1). Параллельно с реставрацией проводилось его всестороннее исследование: определение природы волокна, структурный анализ ткани, анализ орнаментации, анализ кроя, способ шитья, поиск аналогий. На основании этих исследований были выполнены графические реконструкции орнамента ткани, кроя, а также общего внешнего облика предмета.



1. Омоньер. 1.1 — общий вид после обнаружения. 1.2 — общий вид после очистки и снятия деформаций. 1.3 — выявление орнамента ткани в косых лучах света

Найденный предмет оказался плоским маленьким шелковым мешочком-вместителем прямоугольной формы размером $7,5 \times 8,5$ см. Вместе с ним обнаружены небольшие остатки тонкого витого шелкового шнура.

Анализ конструкции кроя показал, что мешочек состоит из трех одинаковых прямоугольных деталей размером $9,0 \times 6,0$ см, скроенных

из ткани-камки (ил. 2). Сначала детали длинными сторонами сшили между собой светлой шелковой нитью в два сложения (толщина нити 0,3 мм). Затем был сделан нижний шов мешочка. Для шитья применялся соединительный шов «за иглу». Шов довольно частый, длина стежка всего 2 мм. Припуски на швы составили 5–6 мм.

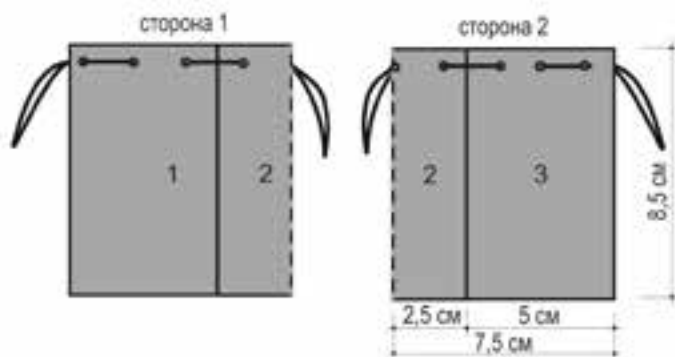
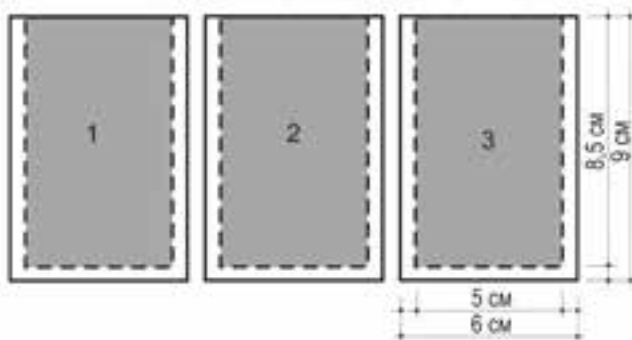
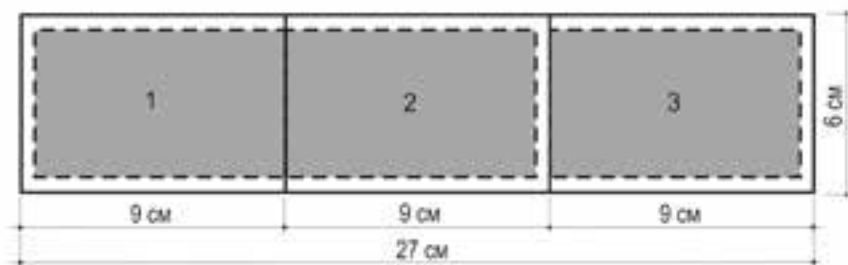
Ткань-камка была довольно популярна в период всего Средневековья во многих странах мира, как на Востоке, так и на Западе. Для нее характерен фактурный орнамент, сочетающий блестящий фон (узор) с матовым узором (фоном). Такой художественный эффект получается при ткачестве за счет чередования атласного и сатинового переплетений (ил. 3). Ткань чаще всего бывает одноцветной. В нашем случае использована высококачественная ткань-камка, сотканная из окрашенных шелковых нитей Z-крутки. Толщина нитей по основе составляет 0,2–0,25 мм, по утку — 0,15 мм. Плотность нитей по основе — 40–42 н/см, по утку — 54–56 н/см.

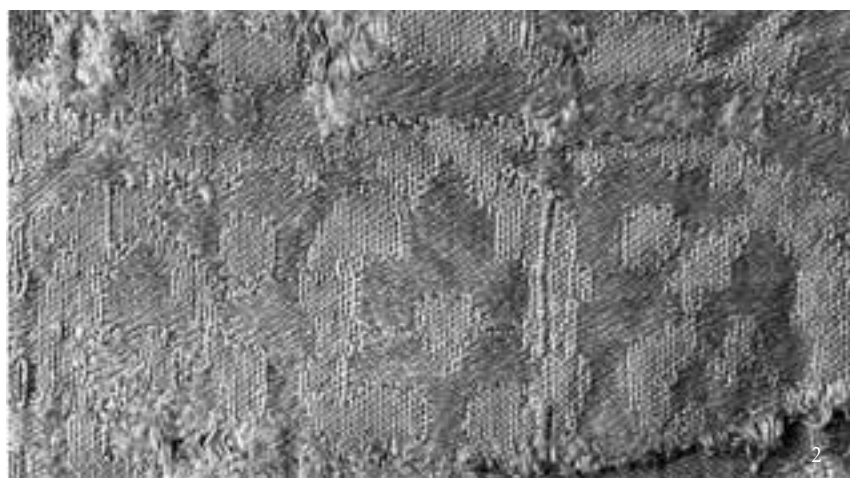
Для выявления орнамента ткани и его реконструкции применялась многократная фотофиксация лицевой и изнаночной сторон поверхности мешочка в косых лучах света с последующей обработкой фотографий в компьютерных программах. В дальнейшем каждая деталь предмета была прорисована. Оказалось, что узор всех трех деталей соединяется в единую длинную орнаментальную полосу. Значит, мешочек сшит не из отдельных случайных узорных лоскутов, а из целой полосы шелковой ткани-камки шириной 6 см, выкроенной по поперечной нити ткани на длину 27 см и в дальнейшем разрезанной на три равные части.

Орнамент ткани растительно-геометрический, его основу составляют округлые медальоны диаметром около 10 см с растительным узором и клеймами. Манера изображения растительных элементов в орнаменте указывает на восточное происхождение ткани. Раппорт ткани удалось полностью установить только по ее ширине. Он оказался небольшим — 25 см. Высота раппорта осталась неизвестной ввиду небольшого размера деталей (ил. 4).

У верхнего края мешочка выявлено восемь отверстий. Через них был протянут тонкий витой шнур, с помощью которого мешочек закрывался. Скорее всего, предмет имел подкладку из другой ткани, возможно льна, которая истлела.

При археологических раскопках Москвы, Новгорода, Смоленска и других русских городов в средневековых слоях нередко находят различные вместилища. Все они изготовлены из кожи. Это калиты,

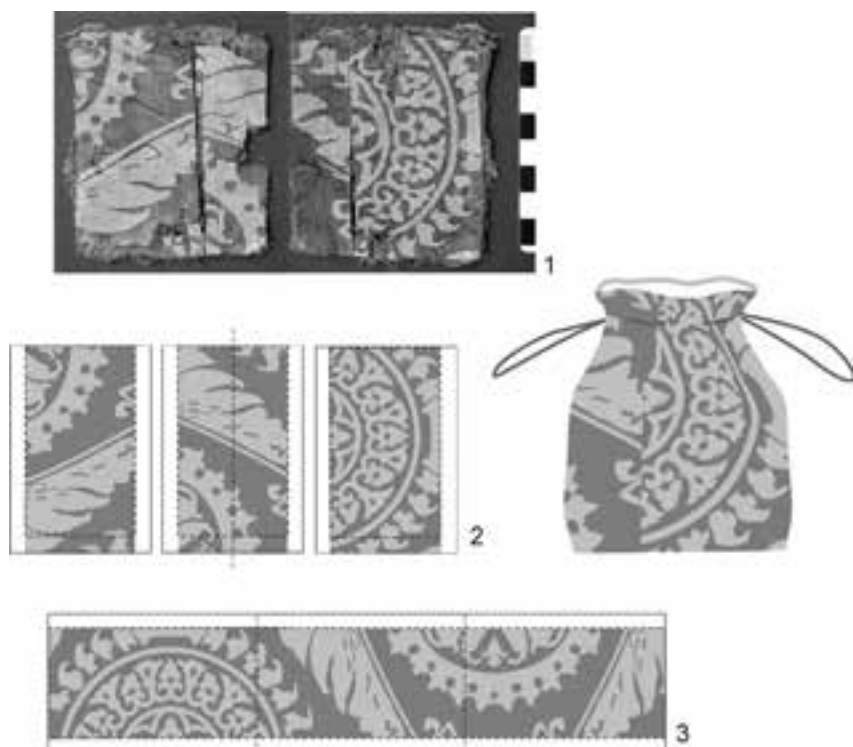




3. Ткань омоньера. Макрофотосъемка. 1 — лицевая сторона, 2 — оборотная сторона

кошели, мошны, чехлы, футляры для хранения и переноски разных вещиц и денег. Предметы многочисленны и разнообразны по форме, размеру и конструкции, часто украшены тиснением, аппликацией, декоративными швами. Широкое бытование таких предметов на Руси отмечено и в письменных источниках.

Найденный в Зарядье мешочек — пока единственный известный текстильный предмет-вместилище для хранения чего-либо. Других аналогичных тканых изделий на территории Руси в XIV–XV вв.



4. Омоньер. Этапы реконструкции орнамента

еще не обнаружено. Подобные предметы могли распространиться среди богатых людей позднее. Косвенной аналогией найденному в Зарядье предмету является кошелек конца XVI в., который приписывается сыну Ивана Грозного, царевичу Дмитрию. Он хранится в фондах музеев Московского Кремля, а в настоящее время экспонируется на выставке «Закат династии. Последние Рюриковичи. Лжедмитрий»³.

Тем не менее известно, что шелковые вместилища — мешочки, кошельки, сумки и реликварии, которые носили привязанными на поясе или на ремне, были широко распространены среди богатых людей Западной Европы. Общее название таких вместилищ — «омоньеры» (фр. *Aumônières*). До наших дней дошло довольно большое количество средневековых омоньеров, и сегодня они представлены в экспозициях музеев Австрии, Германии, Бельгии, Франции и других европейских стран. Омоньеры были как совсем маленького

размера, так и крупными. В основном они плоские, прямоугольной формы, конструкция кроя аналогична таковой у найденного в Зарядье предмета. Как правило, омоньеры шились из дорогих тканей (камки, парчи, бархата). В качестве подкладки брали льняные или тонкие одноцветные шелковые ткани. Нередко лицевая поверхность украшалась вышивкой шелковыми и/или золотными нитями. Дополнительным украшением омоньеров иногда служили шелковые кисти, прикрепленные к нижнему краю и углам предмета. Все омоньеры затягивались сверху с помощью шнура, продетого в отверстия, он мог быть шелковым (тонкий витой или толстый плетеный) или кожаным. Прямой аналогией найденному предмету оказался омоньер, хранящийся в музее Вены. Как и предмет из Зарядья, он выполнен из шелковой камки со схожим орнаментом, через отверстия в его верхней части также продет тонкий витой шелковый шнур.

Таким образом, найденный в Зарядье текстильный предмет оказался западноевропейским омоньером. Понятно, что его владельцем был богатый человек, так как только люди с достатком могли себе позволить владеть предметами (пусть даже очень маленькими), сшитыми из дорогих шелковых тканей.

Есть ряд вопросов, на которые пока нет однозначных ответов. Неясна функция обнаруженного омоньера. Судя по размеру, он мог быть как кошельком, так и реликварием, хотя известно, что в XIV–XV вв. русские люди как реликварии использовали не тканые мешочки, а металлические мощевики и энколпионы с помещенными в них частицами святынь, которые они носили подвешенными на груди. Может быть, владельцем омоньера был иностранец?

И, конечно же, остается открытым вопрос, каким образом дорогой предмет попал на дорогу? Был ли он потерян проезжающим или пешим путником? Почему он пуст внутри? Может, он был кем-то украден у владельца, а затем, после изъятия содержимого, выброшен за ненадобностью?

¹ Глушкова Т. А., Елкина А. К., Елкина И. И. Научно-методическое пособие «Методика исследования археологического текстиля». Сургут: РИО СурГПУ. С. 10–11, 14–16.

² Беляев Л. А. Новый адрес: Зарядье, раскоп № 7/2015 // Московское наследие. № 3 (51). 2017. С. 36; Беляев Л. А., Савельев Н. И., Григорян С. Б. Раскопки в Зарядье (г. Москва) // Археологические открытия 2015 года. 2017. С. 117–118; Беляев Л. А. На старой дороге: работы 2015 года в Зарядье // Природа. 2019. № 3. С. 58–59.

³ Артефакты эпохи Смуты [Электронный ресурс]. URL: https://историк.рф/journal_monthly/выставка-76_apr_2021/ (дата обращения 01.06.2021).

*Еремеева Елена Алексеевна,
Еремеев Алексей Николаевич*

ТАРЕЛКА С ИЗОБРАЖЕНИЕМ ИМПЕРАТОРА НИКОЛАЯ II В ПОЛНОЙ ПОХОДНОЙ СОЛДАТСКОЙ ФОРМЕ С ЦАРЕВИЧЕМ АЛЕКСЕЕМ НА РУКАХ

Интерьер Кленовой гостиной императрицы Александры Федоровны в Александровском дворце в Царском Селе украшает фарфоровая тарелка с изображением императора Николая II в полной походной солдатской форме с царевичем Алексеем на руках¹. Тарелка круглая, диаметром 24 см, с ажурным бортом в виде золоченых лавровых ветвей; изображение на зеркале дна исполнено в технике надглазурной полихромной росписи и заключено в золоченый лавровый венок. На дне имеется подглазурная марка мейсенской фарфоровой мануфактуры в виде синих скрещенных мечей; три оттиска чисел в массе: «22», «102» и «135»; и царскосельские инвентарные номера 1920-х и 1938 г.

С конца 1920-х до 1941 г. эта тарелка, как и ныне, экспонировалась в Кленовой гостиной, причем в паре с аналогичной тарелкой с изображением Белого (Нового) дворца в Ливадии, переданной после войны в Павловск². Считается, что обе тарелки поступили в музей после революции, но история их поступления, бытования и создания до нас не дошла.

Зато до нас дошла история, которую они изображают. Эта история была подробно описана в брошюре Н.Э.Бреслера «Испытание государем императором полного походного солдатского снаряжения 24 октября 1909 года в Ливадии»³ и разлетелась по России в листовках.

Осенью 1909 г. командир 1-й роты 16-го стрелкового императора Александра III полка капитан Николай Бреслер находился со своим полком в Ливадии — главной крымской резиденции Романовых — для несения в ней охранной службы.

24 октября в 8:45 утра к нему в роту, расположенную в километре от дворца⁴, принесли записку Николая II с приказом «прислать к 9 с пол. час. утра в Большой Ливадийский дворец⁵ полное



1. Тарелка с изображением императора Николая II с царевичем Алексеем на руках
Германия, Саксония, Мейсенская фарфоровая мануфактура. 1909–1914
Фарфор; роспись надглазурная полихромная, позолота, цировка

походное снаряжение и рубаху защитного цвета с расторопным стрелком или унтер-офицером».

В 9:05 снаряжение с полной укладкой и две рубахи разных размеров были отправлены во дворец со старшим унтер-офицером Иваном Кретовым.

Около часа дня Кретов вернулся и сделал подробный доклад, который Бреслер записал и опубликовал. Вот его краткое изложение.

Подойдя ко дворцу, Кретов был встречен лакеем, который провел его в «Собственную его величества комнату»; в комнате Кретов разложил на диване и стульях снаряжение и рубахи и вышел



2. Фотография с изображением императора Николая II с цесаревичем Алексеем на руках. 1909 Россия, Санкт-Петербург. Фотоателье «Рейссерт и Флиге»

в коридор. Вскоре лакей позвал его обратно в комнату, где унтер-офицер застал императора «уже одетым в стрелковую рубаху при поясе с двумя патронными сумками и лопатой».

«Государь император, — вспоминает Кретов, — изволили обратиться ко мне со словами:

- Что, правильно ли я надел пояс?
- Точно так, Ваше императорское величество!
- А зачем две рубахи?
- Неизвестно, которая на Вас будет годиться.
- Ну, теперь одевай меня, а то я не знаю, что надевать сначала.

Я стал надевать снаряжение на государя императора, — продолжает Кретов. — Его императорское величество в это время изволили расспрашивать меня о назначении различных вещей. Я все это доложил, а затем подал государю винтовку. Государь взяли винтовку и, приказав мне: «Будь здесь! Я сейчас приду», — вышли из комнаты <...>.

Я оставался в комнате 2 часа 10 мин. После этого времени в комнату изволили прибыть их императорские величества государь император и государыня императрица с наследником цесаревичем на руках. Государыня поздоровались со мной, а затем, посадив наследника на диван, вышли из комнаты. Я принял ружье из рук государя императора и, получив приказание: «Иди раздевай меня», — стал снимать снаряжение. Полотнище палатки и рубаха были мокрые от пота. Государь сказали: «Я пропотел, но это ничего, перевязь мешка слегка надавила мне плечо»».

Снимая лопату, император поинтересовался, не мешает ли она Кретову при ходьбе, и когда тот ответил, что не мешает, отметил: «Вот и я, сколько ни ходил, она меня ни разу не ударила, но в цепи, во время перебежки, наверно, мешает».

Переодевшись, он возвратил Кретову амуницию и пожаловал его полумпериалом на память.

На следующий день Николай II благодарил командира полка полковника М. И. Кияновского и командира 1-й роты капитана Бреслера за отлично собранное снаряжение и сообщил им: «Императрица сделала фотографический снимок с меня в снаряжении. Я пришлю вам в полк и вам в роту эти снимки».

Присланные снимки Бреслер поместил в свою брошюру. Один из них полностью совпадает с изображением на царскосельской тарелке.

«Этот драгоценный высочайший дар, — говорит Бреслер о снимках, — постоянно будет напоминать нам о знаменательном для русской армии дне — 24 октября 1909 года».

Чем же знаменателен этот день? Что делал Николай II в течение 2 час. 10 мин., пока Кретов ожидал его в комнате?

Император испытывал полное походное снаряжение русской армии на практике, гуляя в нем инкогнито по Ливадии: он спустился от Большого дворца к берегу моря, поднялся к руинам старого дворца в Ореанде и вернулся в Ливадию, по пути наполнив флягу родниковой водой и отдав установленную честь проезжавшему

офицеру. Испытание длилось 1 час 40 мин. (с 10:30 до 12:10), за которые Николай прошел около 10 км, двигаясь, таким образом, со средней скоростью 6 км/ч.

«Утром, — записал он в своем дневнике, — надел рубашку стрелка 16 Стрелкового полка и полное походное снаряжение и отправился по Ливадии и Ореанде. Вернулся через час и 40 минут довольный испытанием, но мокрый насквозь. Погода стояла чудесная и очень теплая».⁶

Любопытные подробности этого испытания приводит в своих «Воспоминаниях о царской семье» Т. Е. Мельник-Боткина: «Государь, — пишет она, — вышел в Ореанду, и, пройдя по шоссе, нарочно остановился спросить у дворцового городского дорогу в Ливадию. Городовой, не узнав царя, довольно резко ответил, что туда нельзя идти и чтобы он повернул обратно... Государь молча повернулся и пошел, куда ему показали»⁷.

В 12:10 Николай пришел обратно в Большой дворец, на балконе которого еще около получаса позировал перед фотокамерой супруги, сделавшей несколько снимков, после чего отправился переодеться в комнату, где находился унтер-офицер Кретов.

Доклад Кретова и рассказ Бреслера сообщают нам хронологию и содержание испытаний, но не их подоплеку. Что именно проверял император и в связи с чем?

Вследствие научно-технического прогресса вообще и введения в 1895 г. в английских колониальных войсках обмундирования защитного цвета в частности традиционный европейский мундир на рубеже веков стал стремительно меняться в сторону большей практичности и меньшей заметности. Россия запоздало



3. Фотография с изображением императора Николая II

присоединилась к этому тренду после разгромного поражения в войне с Японией.

Так, 15 декабря 1907 г. для всех армейских и гвардейских частей была принята новая летняя походная форма защитного — зелено-вато-серого — цвета: рубаша на две пуговицы (вместо мундира), шаровары и фуражка⁸. 10 марта 1909 г. она была дополнена зимним комплектом с шинелью⁹, а 24 марта — комплектом снаряжения с новыми вещевым и сухарным мешками, палаткой, патронной сумкой, котелком, флягой и кружкой¹⁰.

Эти нововведения и испытывал осенью 1909 г. Николай II. Следует отметить, что они не были повсеместными: названными приказами перемены лишь утверждались, а вводились они отдельными приказами по отдельным частям. Также характерно, что из обмундирования императора интересовала лишь рубаша, — вероятно, потому, что шаровары и фуражка отличались от прежних лишь цветом. Рубаша же в масштабах армии была принципиальной — и долгожданной — новинкой: она имела своим прототипом крестьянскую рубашу, знакомую солдату с детства, была практична, удобна в носке и самим своим видом говорила о национальной принадлежности войск.

Как свидетельствует подробное описание снаряжения, составленное Бреслером, и монохромные фотографии, снятые Александрой Федоровной, Николай II отправился на прогулку по Ливадии в солдатской защитной рубаше с погонами стрелка 1-й роты 16-го стрелкового императора Александра III полка, в темных шароварах, черных сапогах и защитной фуражке; на левом плече он нес скатанную шинель и палатку со стойкой и приколышами, веревку и алюминиевый котелок, на правом — чересплечный вещевого мешок, в котором лежали 2 тельных рубахи, исподние брюки, портянки, суконные рукавицы, полотенце, иголки, нитки, пуговицы, гребенка, мешочек мыла, мешочек соли, чарка, инструменты для чистки ружья и личная записная книжка, а также алюминиевая фляга, сухарный мешок, нагрудный патронташ и запасная сумка с 60 патронами; на его поясе висела малая лопата в чехле и две патронных сумки с 30 патронами в каждой; в руках он держал винтовку Мосина со штыком. Общий вес всего снаряжения превышал 33 кг.

Поскольку шаровары и фуражка императором затребованы не были, он гулял в собственных (вероятно, серо-синих) шароварах и собственной (вероятно, с офицерской кокардой) фуражке.

Касательно последней, Кретов передает следующий диалог:

«Государь взяли винтовку и, приказав мне: „Будь здесь! Я сейчас приду“, — вышли из комнаты, но сейчас же вернулись и спросили: „А фуражки нет?“

Я хотел предложить свою, но государь сказали: „Ничего, я в своей пойду“. Затем вышли из комнаты».

Видимо, император, выйдя из комнаты, заметил, что офицерская фуражка при солдатском мундире его выдает, но, убедившись, что новой уставной нет, пошел в своей...

Как бы то ни было, прогулкой он, по собственному признанию, остался доволен и 18 ноября повторил ее (с повторением фотосессии), но уже в обмундировании и полном походном снаряжении состоявшего в Собственном Е. И. В. сводном пехотном полку Л.-гв. 1-го стрелкового Е. И. В. батальона старшего унтер-офицера Чернова.¹¹

Более того, 24 ноября, ровно через месяц после первой прогулки, император повторил вторую.¹²

Свидетель третьей прогулки старший унтер-офицер Сильвестр Стариков докладывал об этом начальству так:

«Ваше высокоблагородие! 18 ноября я писал Вам, как его величество изволили одеваться в форму нижнего чина при полно-походной амуниции. Сегодня же, 24 ноября его величество опять потребовали ту же форму и тем же унтер-офицером были одеты в нее, и так прогуляли три часа. При возвращении их я, простой русский солдат, имел счастье видеть их и отвечать на приветствие. Эта встреча с царем, одетым солдатом, обвешанным простыми и даже грубыми принадлежностями, произвела на меня теплое впечатление, которое я буду вечно хранить в своем простом солдатском сердце».¹³



4. Фотография с изображением унтер-офицера Ивана Кретова

Гвардейские «принадлежности», испытанные Николаем 18 и 24 ноября, были легче армейских на 3 кг, включали другой вещевой мешок (ранец), другой сухарный мешок и имели другую развеску.

Кроме того, накануне месячного юбилея первой прогулки Николай II ознакомился с доставленной ему по его просьбе из 16-го стрелкового полка личной записной книжкой, лежавшей 24 октября в его вещевом мешке, собственноручно ее заполнил и возвратил в полк, который таким образом узнал, что первое отделение первого взвода первой роты пополнилось новым стрелком под личным номером «1» по имени *Николай Романов*, губернии *С.-Петербургской*, уезда *Царскосельского*, города *Царского Села*, со сроком службы с 24 октября 1909 г. до гробовой доски.

В полку постановили, что эта книжка, как и «все государево полное походное снаряжение и стрелковая рубашка будут храниться с полковыми регалиями, винтовка же — в той роте, которая даст лучший результат на стрельбе полка, и лучший стрелок этой роты будет выходить с ней на смотры и парады».¹⁴

Сходное решение было принято и в Сводном пехотном полку, командир которого предписал «все обмундирование и снаряжение», которое император испытывал 18 и 24 ноября, «хранить в особой витрине, в помещении столовой нижних чинов в Царском Селе».¹⁵

Стоит отметить, что оба полка — дислоцированный в Одессе 16-й стрелковый императора Александра III и дислоцированный в Царском Селе Собственный Е. И. В. сводный пехотный — удостоились чести предоставить императору свое снаряжение в Ливадии неспроста: осенью 1909 г. они несли в этой резиденции охранную службу: первый — по традиции, заведенной Александром II, а второй — по долгу, существуя специально для охраны монарха¹⁶.

Оценка вышеописанных испытаний в обоих полках также была сходной.

«Кто не оценит высокого события в жизни славной нашей армии, когда обожаемый венценосный вождь ее, окруженный бесконечными государственными заботами, пожелал на своих царственных плечах испытать солдатскую ношу, — рассуждал офицер 16 стрелкового полка. — Русские воины-братья! Как легка будет нам теперь эта ноша, освященная дорогим царем-батюшкой! Каждый солдат, поступая на службу, да будет считать за счастье и честь надеть на себя полное походное снаряжение! Нося его на службе,

будем всегда помнить 24 октября 1909 г. — день, когда великий царь земли русской...» и т. д.

«Нижние чины, несшие службу в Ливадии, — вторил ему офицер Сводного пехотного полка, — удостоились пережить там событие, ставшее историческим для всей русской армии. Никогда ни один русский солдат не забудет дней 24 октября и 18 ноября 1909 г., когда державный вождь российского воинства, как истинный царь-отец, безгранично любящий солдата, пожелал лично, на себе, испытать тяжесть солдатской ноши, прежде чем утвердить новое походное снаряжение»¹⁷.

Мнение самих солдат выразил вышеупомянутый унтер-офицер Стариков: «Этот подвиг любвеобильного царя-батюшки, — полагал он, — глубоко западет в сердца народа, а в особенности запомнит его русский солдат. Интересуясь знать быт и нужды его <солдата>, царь, вместо того, чтобы отдохнуть или подышать свежим воздухом после тяжелого своего труда, отдает драгоценные минуты для солдатского блага, парясь и томясь под тяжелым полно-походным снаряжением»¹⁸.

Командир Сводного пехотного полка генерал-майор свиты В. А. Комаров узаконил эту высокую оценку особым приказом от 9 февраля 1910 г., копия которого была выдана каждому чину; к каждой копии был приложен цветной портрет царя в полковой форме, сделанный с фотографии от 18 ноября, со следующими словами.

«Ныне государь император изволил оказать новую милость, решив отпечатать снимки со своего портрета в солдатском походном снаряжении. Сознывая, насколько дороги для каждого из нас эти изображения, я приказал приобрести эти снимки и раздать их всем чинам, состоящим ныне в составе полка.

Примите же, молодцы, этот царский портрет с особым благоговением, храните его, как величайшую святыню, как зеницу ока,



5. Фотография с изображением Государева снаряжения

часто смотрите на изображение обожаемого царя в одежде, которую вы носите. Этот портрет — видимый знак безграничной царской любви к вам. Глядя на него, черпайте новые силы для исполнения вашего долга перед тем, для кого вы так дороги и близки сердцу. По возвращении домой на родину, повесьте это изображение царя-отца на самом почетном месте. Пусть всю жизнь оно напоминает вам о царской милости и любви царя к русскому солдату и народу».

Русские солдаты и народ узнали об этих испытаниях из листовок и газет, первая из которых — «Ялтинский вестник» — вышла с соответствующим сообщением 20 ноября¹⁹, на второй день после второй прогулки царя и, несомненно, с его ведома.

«Конечно, об этом узнали военные газеты, а затем и широкая публика, — вспоминает бывший в те годы начальником канцелярии Министерства императорского двора А. А. Мосолов. — Не все, однако, знают, что император Вильгельм в письме к государю поздравил его с этою мыслью и ее исполнением, но, говорят, в несколько кислых выражениях. А наш военный агент в Берлине сообщил, что кайзер потребовал перевода всех статей по этому предмету из русских газет и досадовал, что не ему, германскому императору, пришла эта мысль»²⁰.

Переписка императоров-кузенов частично опубликована, и упомянутое письмо, на наше счастье, входит в эту часть:

«Милейший Ники, — пишет Вильгельм Николаю 11 января 1910 г. из Берлина. — Очень благодарю тебя за привезенное мне... твоё милое письмо с фотографиями, которые мне очень понравились. Что за прекрасная у тебя явилась мысль промаршировать два часа в солдатском снаряжении и на себе испытать, каково нести на себе такой груз в походе»²¹.

Из этих выражений (более, впрочем, слащавых, чем кислых) становится ясно, что об испытаниях Вильгельму сообщил, приложив фотографии, сам Николай. Следовательно, в русских газетах кайзер искал подробности не только — и даже не столько — самих испытаний, сколько — общественной на них реакции: пропагандистский потенциал такого рода прогулки он, несомненно, оценил по достоинству.

Оценил его по достоинству, как видно, и сам Николай, поскольку его действия по огласке приватных испытаний — рассылка фотографий в полки и сообщений в газеты, символическое зачисление себя в полк рядовым, одобрение брошюры Бреслера, других

публикаций, листовок и пр. — складываются в своеобразную пиар-кампанию.

Визуальной основой такой кампании, безусловно, стали фотографические снимки, сделанные Александрой Федоровной 24 октября и 18 ноября 1909 г. на балконе Большого (Старого) дворца в Ливадии. Таких снимков известно более 10 — с наследником на руках, с ружьем на плече, с ружьем у ноги, с ружьем на колене и со спины. Они получили самое широкое распространение в копиях, одна из которых — с наследником на руках — хранится в Царском Селе²².

Такую копию мейсенские мастера и перенесли на царско-сельскую тарелку, добавив цвет и заменив фон.

Впрочем, когда они это сделали и для кого, до недавнего времени оставалось загадкой.

Однако в этом — 2021 — году, одновременно с открытием в музее-заповеднике «Царское Село» после реставрации Александровского дворца, в 4-м выпуске материалов и исследований музея-усадьбы «Архангельское» появилась статья Н. Л. Бережной «Фамильный альбом на фарфоре: серия тарелок мейсенской фарфоровой мануфактуры начала XX в.»²³, которая впервые публикует хранящийся в подмосковной усадьбе уникальный сервиз из 59 десертных тарелок с ажурными бортами и расписными зеркалами, принадлежавший князьям Юсуповым. Все тарелки этого сервиза имеют подглазурные марки в виде синих скрещенных мечей и оттиски чисел «22», «47», «56», «102», «135» и др. в разных комбинациях на дне.

Оформление и маркировка этих предметов не оставляют сомнений в их родстве с тарелками из Царского Села и Павловска.



6. Фотография с изображением командира роты капитана Н. Э. Брэслера

Как удалось установить Н. Л. Бережной, тарелки поступили в Архангельское в апреле 1927 г. из ленинградского отделения Государственного музейного фонда, куда попали годом ранее из дворца князей Юсуповых на Мойке, 94. Они изображают виды домов и поместий Юсуповых в обеих столицах и в Крыму, сцены из жизни князей, их портреты, а также виды императорских дворцов — Большого (Старого) и Белого (Нового) — в Ливадии и портреты Николая II с фотографий от 24 октября и 18 ноября 1909 г., первый из которых аналогичен царскосельскому.

Предметы, как свидетельствует оконченная не позднее 1916 г. опись, заказывались Юсуповыми в Мейсене партиями, начиная с 1895 г.: 10+13+13+17+3+2+3 — всего 61 предмет в 7 партиях. При этом 10 тарелок было заказано в 1895 г., 26 (13+13) — до 1909 г.; 17 — в июне 1909²⁴; остальные 8 (3+2+3) — до 1916 г.

Согласно описи, в особняке на Мойке к 1917 г. находилась 61 тарелка, однако через 10 лет из Государственного музейного фонда в Архангельское поступило 63. По мнению Бережной, лишнюю пару могли составлять тарелки из дополнительного, не упомянутого в описи заказа, связанного, например, с заменой битых предметов. Наконец, после войны в музее обнаружили пропажу 4 тарелок с видами усадьбы в Архангельском (2) и двух вилл в Крыму.

Итого на сегодняшний день известно 65 десертных тарелок, заказанных Юсуповыми на заводе в Мейсене, из которых 59 хранится в Архангельском, по одной — в Павловске и в Царском селе²⁵ и 4 числятся в розыске с 1947 г.

Из них с Ливадией связаны, как минимум, 6 (в скобках указаны числа в массе на дне):

в Царском Селе — 1 — с изображением Николая II с сыном на руках («22», «102», «135»);

в Павловске — 1 — с изображением Белого (Нового) дворца в Ливадии («47», «56», «135»);

в Архангельском — 4 — с изображениями Николая II с сыном на руках («56», «135» и «138»), Николая II с ружьем у ноги («22», «102» и «135»), Большого (Старого) дворца в Ливадии («22», «102», «135») и Белого (Нового) дворца в Ливадии («22», «102», «135»)²⁶.

Исходя из тех данных, что известны нам о юсуповском сервизе в настоящее время, нельзя не обратить внимание на следующие обстоятельства.

Во-первых, царскосельская тарелка имеет на дне ту же комбинацию чисел в массе («22», «102» и «135»), что и три архангельских тарелки с изображениями Большого (Старого) и Белого (Нового) дворцов в Ливадии и Николая II с ружьем у ноги. Примечательно, что эти 4 тарелки включают изображения императора с фотографий от 24 октября и 18 ноября (с армейским и гвардейским снаряжением), изображения Старого дворца, снесенного в декабре 1909 г., и Нового дворца, построенного на месте Старого к сентябрю 1911 г., то есть иллюстрируют историю испытаний и места, где они проводились. Не составляют ли они отдельный заказ, который можно условно назвать «ливадийским»?

Во-вторых, павловская тарелка с изображением Белого дворца имеет на дне комбинацию чисел в массе («47», «56» и «135»), близкую к комбинации на архангельской тарелке с изображением Николая II с сыном на руках («56», «135» и «138»). Примечательно, что обе тарелки имеют аналогии в «ливадийском» заказе: первая содержит более полное изображение Белого (Нового) дворца (весь фасад вместо фрагмента); вторая — является вольной копией царскосельской тарелки, имеющей крупный скол. Не были ли они заказаны как дубликаты?

В-третьих, шесть «ливадийских» тарелок входят в число 12 (3+2+3+4), изготовленных после июня 1909 г.

В-четвертых, трудно представить, что после объявления Германией войны России 1 августа 1914 г. русский аристократ заказывает на немецком заводе портрет русского императора в полной походной солдатской форме, а завод принимает этот заказ к исполнению... Следовательно, датировка «ливадийских» заказов может быть сужена до периода с конца 1909 по август 1914 г.

В-пятых, поскольку Белый (Новый) дворец был торжественно открыт в сентябре 1911 г., нижняя граница датировки заказов может быть поднята до этой даты.

Открытие Белого дворца не могло пройти мимо внимания Юсуповых хотя бы потому, что его архитектор, Н.П.Краснов, строил в это время для князей в Крыму два дворца — в Коккозах и Кореизе. В последнем осенью 1912 г. состоялась помолвка Ф.Ф.Юсупова-младшего с племянницей Николая II, княжной императорской крови Ириной Александровной. Эти события также могли послужить поводом для «ливадийских» заказов.

Регулярно напоминал об испытаниях 24 октября 1909 г. и сам Николай II.

24 октября 1911 г. он принял в Белом дворце депутацию 16-го стрелкового императора Александра III полка, после чего совершил ностальгическую прогулку с женой, детьми и тремя офицерами по Ливадии и Ореанде.²⁷

30 ноября того же года он переименовал 1-ю роту упомянутого полка в роту Его Величества.

24 октября 1913 г. утром он торжественно осмотрел новые казармы 16-го стрелкового полка в Ореанде и зачислил сына в списки, днем принял всех офицеров полка в Белом дворце, а вечером отправился с дочерьми в полковые казармы на бал²⁸.

24 июня 1914 г. он принял 16-й стрелковый полк под свое шефство.

Не приходится сомневаться, что князь Ф. Ф. Юсупов-старший имел для своих «ливадийских» заказов и другие поводы. Как бы то ни было, память об истории, запечатленной на 6 «ливадийских» тарелках, была ему дорога.

После революции 1917 г. Юсуповы уехали в Крым, с берегов которого навсегда покинули Россию. Их дворец на Мойке был обращен в музей, а хранившийся в нем сервиз — национализирован; две тарелки из этого сервиза были переданы в Царское Село. Большой, или Старый дворец в Ливадии, в котором проходили испытания октября — ноября 1909 г., после отъезда августейшей семьи в Петербург, был снесен; построенный на его месте Белый, или Новый дворец сохранился и ныне открыт как музей.

Полковник Н. Э. Бреслер прошел со стрелками всю Первую мировую войну и вступил в ряды армии Украинской Народной Республики, сражаясь за которую, сгинул в большевистском плену...

Император Николай Романов отрекся от престола и с семьей был расстрелян в екатеринбургском подвале, одетый в рубаху того типа, что испытывал в Ливадийском дворце...

Рубаха этого типа под именем гимнастерки существует в русской армии по сей день.

Александровский дворец, служивший семье последнего русского императора домом, был обращен в музей, интерьеры которого погибли в 1940-е годы. В 2021 г. эти интерьеры, возрожденные из небытия, открылись вновь, и в них вновь — и по праву — заняла свое видное место тарелка с изображением Николая II в полной

походной солдатской форме с царевичем Алексеем на руках — великолепное произведение саксонских фарфористов, заказанное русскими аристократами в память об одной истории из жизни императорской семьи на отдыхе в Крыму.

¹ Инв. № ЕД-4173-1.

² Инв. № ЦХ-6143-1.

³ *Бреслер Н. Э.* 24 октября 1909 года в Ливадии: испытание Государем Императором полного походного солдатского снаряжения / воспоминание командира Государевой роты 16-го стрелкового Императора Александра III полка капитана Н. Э. Бреслера. [Одесса], 1910. В дальнейшем цитаты и ссылки на это издание даются без сносок.

⁴ Казармы роты располагались в Ореанде.

⁵ Большой (Старый) дворец в Ливадии был построен в 1860-е гг. для Александра II по проекту И. А. Монигетти; снесен зимой 1909–1910 г. для строительства нового (Белого) дворца по проекту ялтинского архитектора Н. П. Краснова.

⁶ Дневники императора Николая II (1894–1918). В 2 т. / Отв. ред. С. В. Мироненко. Т. 2: 1905–1918: в 2 ч. Ч. 1 1905–1913. М., 2013. С. 425.

⁷ *Мельник (Боткина) Т. Е.* Воспоминания о царской семье и ее жизни до и после революции. Белград, 1921. С. 9.

⁸ Приказ по Военному ведомству № 632 от 15 декабря 1907 г.

⁹ Приказ по Военному ведомству № 100 от 10 марта 1909 г.

¹⁰ Приказ по Военному ведомству № 175 от 24 марта 1909 г.

¹¹ См.: Сводно-гвардейский батальон, а ныне собственный его императорского величества сводный пехотный полк на страже у царского трона. СПб., 1909. С. 494; Дневники императора Николая II (1894–1918). В 2 т. / Отв. ред. С. В. Мироненко. Т. 2: 1905–1918: в 2 ч. Ч. 1 1905–1913. М., 2013. С. 429: «18 ноября. Среда. Отличный теплый день. Надел полное боевое снаряжение гвард. пехоты: пуд 35 фун. и сделал в нем прогулку более полутора часа». Как и Кретов, Чернов помогал императору одеваться и по окончании прогулки был пожалован полуимператором.

¹² См.: Дневники императора Николая II (1894–1918). В 2 т. / Отв. ред. С. В. Мироненко. Т. 2: 1905–1918: в 2 ч. Ч. 1 1905–1913. М., 2013. С. 431: «В 9:30 вышел еще раз на испытание в полном снаряжении гвардейского образца и в 11 часов пришел в Харакс. Минни и Георгий любезно предложили чашку кофья, что было весьма приятно. Отдохнув у них полчаса, пустился в обратный путь по нижней дороге и пришел домой в 12:25 мокрый, как мышь».

¹³ Сводно-гвардейский батальон, а ныне собственный его императорского величества сводный пехотный полк на страже у царского трона. СПб., 1909. С. 495.

¹⁴ Там же. С. 494.

¹⁵ См.: Приказ по Собственному Е. И. В. Сводному пехотному полку № 40 от 9 февраля 1910 г. (Царское Село).

¹⁶ «...Служба чинов полка определялась тем же порядком, как и в Царском Селе: все люди должны были содержать особые посты в Ореанде и Ливадии, по ограде и внутри парка. Гг. офицерам предстояло нести дежурства отдельно по Дворцу, Ливадии и Ореанде». — Сводно-гвардейский батальон, а ныне собственный его императорского величества сводный пехотный полк на страже у царского трона. СПб., 1909. С. 492.

¹⁷ Там же. С. 493.

¹⁸ Там же. С. 495.

¹⁹ «Ялтинский вестник». 1909. 20 ноября.

²⁰ Мосолов А. А. При дворе императора. Рига. 1938. С. 18–19.

²¹ Переписка Вильгельма II с Николаем II: 1894–1914 гг. М. — П., 1923. С. 157–158.

²² Инв. № КПВХ-3383

²³ Бережная Н. Л. Фамильный альбом на фарфоре: серия тарелок мейсенской фарфоровой мануфактуры начала XX в. // Архангельское. Материалы и исследования. Вып. 4: От частного «Музейона» к музею XXI века / под общ. ред. К. Г. Боленко. М., 2021. С. 319–334. Считаю своим долгом выразить искреннюю признательность хранителям фондов фарфора и стекла в ГМУ «Архангельское» Н. Л. Бережной и А. Е. Москалевой за любезное сотрудничество и консультации.

²⁴ Как подсчитала Н. Л. Бережная, тарелки, купленные в июне 1909 г., обошлись кн. Ф. Ф. Юсупову-старшему в 112 немецких марок каждая.

²⁵ Возможно, судьбу тарелок из Павловска и Царского Села прояснят акты передачи произведений искусства из Юсуповского дворца в ГМФ и Государственный Эрмитаж, хранящиеся в Архиве Государственного Эрмитажа, временно закрытом по известным причинам.

²⁶ Инв. №№ К-733, К-664, К-730, К-738.

²⁷ Дневники императора Николая II (1894–1918). В 2 т. / Отв. ред. С. В. Мироненко. М., 2013. Том 2: 1905–1918: в 2 ч. Ч. 1. 1905–1913. С. 604: «24 октября. Понедельник. В 12:30 принял депутацию 16 стрелкового имп. Александра III полка, которая завтракала. Гулял с Аликс, детьми, Аней и тремя офицерами в Ливадии и Ореанде».

²⁸ Там же. С. 795–796: «24 октября. Четверг. После прогулки поехал в Ореанду в казармы моей роты 16 Стр. Имп. Александра III полка. В этом году в августе минуло 35 лет назначения Папа вторым Шефом полка. Кроме того, сегодня четыре года, что я испытал снаряжение стрелка. Поэтому был отслужен молебен в помещении и рота прошла церем. марш. После здравий зачислил Алексея в списки. Обойдя прекрасную казарму, вернулся в Ливадию 12 с пол. часам. Все офицеры полка завтракали у нас. <...> После обеда поехал с Ольгой и Татьяной на бал к стрелкам в той же казарме. Все было устроено мило и красиво. Оставались около двух часов и вернулись в Ливадию в 11 час, довольные проведенным вечером».

Зимин Игорь Викторович

БРИЛЛИАНТОВЫЕ БУКЕТЫ ЕКАТЕРИНЫ II: И. ПОЗЬЕ ИЛИ Л.-Д. ДЮВАЛЬ

Среди множества различных вариантов женских украшений в XVIII в., пожалуй, самыми яркими были ювелирные цветы и букеты. Это были не только изящные вещицы, использовавшиеся для декорирования дамских нарядов и причесок, но и ювелирный кунштюк-забава, выставляемый хозяевами для развлечения гостей. В эпоху барокко флористика в ювелирном деле переживала пик интереса. Более того, даже после смены вкусовых предпочтений в середине XVIII в., выразившихся в переходе к геометрически выверенному классицизму, эта ювелирная традиция продолжала сохранять свою популярность, о чем свидетельствуют архивные документы эпохи Екатерины II.

В Государственном Эрмитаже и Оружейной палате Кремля хранится несколько ювелирных букетов, которые хорошо известны. Почему несколько? Потому что украшения по мере смены ювелирной моды безжалостно «пускались на лом». Изделия разбирались на составные части: металл и камни. Поэтому до наших дней дошло мизерное количество ювелирных цветов и букетов.

Существует проблема авторства ювелирных букетов, поскольку на этих ювелирных артефактах, как правило, нет клейм мастеров, и атрибуция предметов идет на основании косвенных данных, искусствоведческого анализа или малоинформативных реестров, составленных хранителями много позже создания самих украшений.

Так, уцелевшие до нашего времени ювелирные цветы и букеты традиционно связывают с именем выдающегося ювелира елизаветинской эпохи И. Позье и относят к 1740–1750-м гг. Однако имеются и другие атрибуции, приписывающие авторство другим ювелирам, например Л.-Д. Дювалю, относя создание сохранившихся ювелирных букетов к 1770–1780-м гг.

Если обратиться к архивным документам начиная с 1762 г., то первое упоминание о приобретении ювелирного букета датировано 10 января 1762 г., когда изустным указом Петра III Кабинету Его Величества предписывалось: «Внесенные в оный кабинет из Соляной конторы пять тысяч рублей повелеваем отдать аглинскому

купцу Фридриксу в заплату за купленный нами от него Фридрикса бриллиантовый букет»¹. Данный документ подтверждает, что «купцы» уверенно везли в Россию штучный, но при этом востребованный «товар» в виде ювелирных цветов или букетов.

Безусловно, в эпоху императрицы Елизаветы Петровны такие «букеты» и «цветы» изготавливал признанный лидер ювелирного рынка И. Позье. В счетах за 1762–1763 гг. встречаются упоминания о них.

№	Документ	Стоимость в руб.	Дата
1	«Цветок большой бриллиантовый» ²	6800	1762, январь
2	«Бриллиантовый цветок» ³	1400	1762, 2 сентября
3	«Бриллиантовый цветок» ⁴	950	1762, 5 сентября
4	«Бриллиантовый цветок» ⁵	900	1763, 18 марта
5	«За оправку разных бриллиантовых цветов игольных» ⁶	6	1763, 9 июля

Как известно, в 1763 г. Позье начал сворачивать свою мастерскую и в 1764 г. покинул Россию. После его отъезда Императорский двор иногда продолжал приобретать ювелирные цветы и букеты работы других петербургских ювелиров. Например, у ювелира И. Лазарева.

№	Документ	Стоимость	Дата
1	«За один бриллиантовый цветок» ⁷	1100	1764, февраль
2	«Цветочек бриллиантовый» ⁸	850	1764, февраль
3	«За цветок» ⁹	850	1771, август

Кроме ювелиров, державших в Санкт-Петербурге свои мастерские, занималась изготовлением драгоценных цветов кабинетная Алмазная мастерская во главе с венским ювелиром Л. Пфистерером. Буквально в начале его карьеры в России среди номенклатуры «за разные для комнаты работы» на сумму 2122 руб. упоминается «бриллиантовый цветок, называемый эгрет», за который уплатили 300 руб. («за золото, серебро и за работу»).

Обычной практикой в работе Алмазной мастерской была покупка драгоценных камней у петербургских ювелиров. В том числе и для изготовления «цветов». Так, летом 1764 г. у ювелира И. Лазарева приобрели бриллианты, часть которых израсходовали на изготовление очередного «цветка». В документах сохранилась номенклатура бриллиантов, использованных для работы над этим украшением.



1. Букет цветов. Россия, СПб., 1740-е гг., Позье Иеремия, золото, серебро, драгоценные и поделочные камни. 14×12,5 см (атрибуция Государственного Эрмитажа)

Букет — минералогическая коллекция с сапфирами и гранатами. 1786 г. Луи-Давид Дюваль. (атрибуция Кузнецовой Л. К.)
«Пукет с бразильскими прозрачными желтыми топасами, с синими яхонтами, изумрудами, венюсой, с белыми и желтыми цветочками, по местам с бриллиантами».

Опись 1789 г.



2. Букет цветов. Россия, СПб., 1740-е гг., Позье Иеремия, золото, серебро, драгоценные и поделочные камни. 11,7×23 см (атрибуция Государственного Эрмитажа)

Букет — минералогическая коллекция с хризолитовым цветком. 1786 г. Луи-Давид Дюваль. (атрибуция Кузнецовой Л. К.)
«Пукет с гризолетами и бразильскими топасами, венюсою, гиациндами, аматистами, по местам осыпаны бриллиантами». Опись 1789 г.

Число камней и их характеристика	Карат	Цена за карат	Общая стоимость
1 камень большой весом	1 ^{13/16}		250
1 подвеска	2 ^{31/32}		300
1 камень весом	1 ^{3/4}		200
1 камень круглый, с 3 подвесками весом	5		320
2 камня круглых и 12 подвесок	11 ^{7/16}	По 50	571
9 камней средних	3 ^{1/16}	По 40	122
303 крупин мелких	25 ^{1/16}	По 40	1002
Итого 334 камня. Всего весу	51 ^{31/32}	цена	2766



3. Букет цветов. Россия, СПб., 1740-е гг.,
Поэзе Иеремия, золото, серебро,
драгоценные и поделочные камни. 13 × 19 см.
(атрибуция Государственного Эрмитажа)

Букет — минералогическая коллекция
с аметистом-тюльпаном. 1786 г. Луи-Давид
Дюваль. (атрибуция Кузнецовой Л. К.)
«Пукет с большим аметистом, с камнями
аква-мари, с ламами, синими яхонтами,
изумрудами, с желтыми бриллиантами
и с белинькими цветочками». Опись 1789 г.

Таким образом, на изготовление «цветка» потрачено 334 бриллианта¹⁰ общим весом более 51 карата, стоимостью 2766 руб.

В 1770-х гг. Екатерина II вносит в свой сценарий власти национально ориентированные мотивы. В том числе и в силуэты придворных платьев. У самой императрицы появляется так называемое славянское платье, усыпанное в традициях того времени бриллиантами. Камни, в числе прочего, формировали флористические мотивы, именуемые в документе «цветками». Судя по тому, что камни периодически выпадали из закрепов, платье активно использовалось в придворной жизни.

В документах упоминается, что в мае 1778 г. Л. Пфистерер выполнил 20 цветков (1979 бриллиантов общим весом 119^{7/32} карат, стоивших 5595 руб.) «...к славянскому Ея Императорского Величества платью, что с синими яхонтами». Имеется в виду, что императрица

предпочитала украшать «славянское платье» знаменитым большим гарнитуром, «что с синими яхонтами и бриллиантами». Уже в августе 1778 г. Пфистереру оплатили счет «на вставку, вместо потерянных в комнате в шесть цветков, к славянскому платью шести бриллиантов на десять рублев».

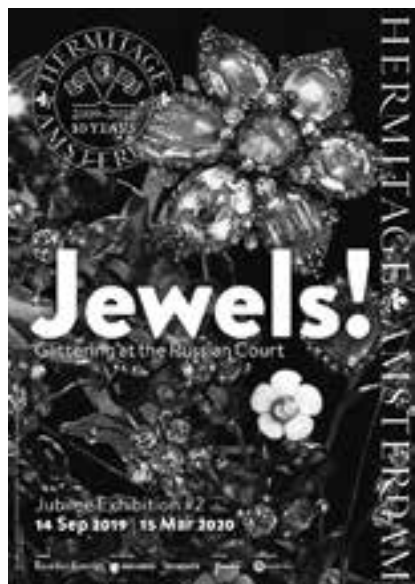
Подчеркну, что «большие уборы», состоявшие из различных украшений, включали и драгоценные цветы. Например, придворный футлярщик Томас, изготовив комплект футляров для хранения аметистового убора, выставил, в числе прочего¹¹, счет (12 руб.)

на футляр для одного драгоценного цветка, который входил в комплект аметистового убора. В другом «большом уборе», что «с синими яхонтами и бриллиантами», футлярщик Томас изготовил футляры для шести «цветков с камнями око марин и бриллиантами».

Таким образом, за период с 1764 по 1779 г. главному мастеру Алмазной мастерской Кабинета Ея Императорского Величества Пфистереру оплатили минимум 10 счетов за «бриллиантовые цветки». В счетах фигурирует и один бриллиантовый букет (июль 1778 г.).

№	Формулировка документа	Стоимость	Дата оплаты
1	«бриллиантовый цветок, называемый эгрет»	300	1764, ноябрь
2	«цветок»	2766	1764, июнь
3	«на цветки, которые делались с разноцветными драгоценными камнями, к камзолу и кафтану Его Императорского Высочества»		1774, февраль
4	«за бриллиантовый цветок»	3000	1775, апрель
5–6	«за два цветка»	894	1777, апрель
7	«цветок к убору 169 бриллиантов и 85 роз 21 ^{27/32} крат»	969	1778, февраль
8	«за букет»	2800	1778, июль
9	«На вставку, вместо потерянных в комнате в шесть цветков, к славянскому платью шести бриллиантов на десять рублей»		1778, август
	Счет футлярщика Томаса: «к аметистовому убору: ... на цветок 12 руб.»		1778, август
10	«На двадцать цветков к славянскому Ея Императорского Величества платью, что с синими яхонтами 1979 бриллиантов»	5595	1779, июнь
11	«На убор большого гарнитура, что с синими яхонтами и бриллиантами, футляров: ... шесть цветков с камнями око марин и бриллиантами»		1779, июнь

Пожалуй, самый большой перечень драгоценных цветов и букетов, изготовленных для Екатерины II, связан с именем ювелира Л.-Д. Дюваля. Судя по всему, Дюваль, работавший в мастерской И. Позье во второй половине 1750-х гг., изучил не только технологические приемы, но и стилистические особенности работы признанного мастера. После отъезда Позье из России (1764) Дюваль стал одним из ярчайших продолжателей ювелирных традиций эпохи елизаветинского барокко, занимаясь в том числе и изготовлением драгоценных цветов.

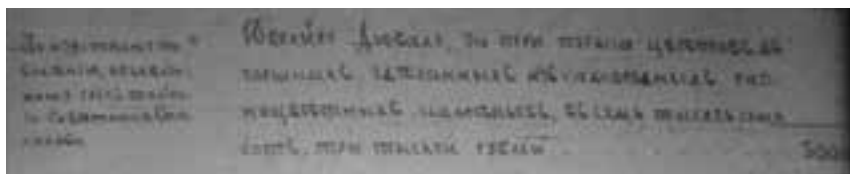


4. Проспект выставки ГЭ в Амстердаме 2019 г.

Самые ранние упоминания о продаже купцом «дю Валь» «цветка бриллиантового» за 650 руб. датируются октябрём 1764 г. При этом следует помнить, что оплачивали счета далеко не сразу, подчас через несколько месяцев с момента передачи изделия. Другими словами, свой цветок «дю Валь» продал императрице еще до отъезда Позье из Санкт-Петербурга. Возможно, такое обилие поставок ко Двору цветов и букетов из мастерской Дюваля было связано с тем, что императрица считала его блестящим преемником ювелирной флористической традиции Позье.

О степени доверия Екатерины II к Дювалю свидетельствует заказ «бриллиантового убора», оцененного в 19000 руб. Под термином «убор» имелся в виду бриллиантовый букет, изготовленный специально для невесты сына — принцессы Августы Вильгельмины Гессен-Дармштадтской, в православии Натальи Алексеевны. 16 августа 1773 г. после обручения великий князь Павел Петрович подарил невесте «красивый букет из алмазов»¹². Сумма в 19000 руб. была выплачена ювелиру тремя частями: в августе — 8000 руб., в сентябре — 6000 руб. и в ноябре — 5000 руб. Эта ювелирная диковина сохранилась и выставлена в Алмазном фонде РФ.

Цены на драгоценные цветы формировались в широком диапазоне, что обуславливали разные факторы: материал, дизайн, камни, работа, срочность заказа и пр. Самый «дешевый» бриллиантовый цветок Кабинет приобрел у Дюваля в сентябре 1780 г. за 450 рублей. При этом следует иметь в виду, что 450 рублей — это годовое жалованье столичного чиновника средней руки из центрального аппарата власти. Один из самых дорогих ювелирных букетов — «большой букет бриллиантовой» «от Дюваля» — обошелся императрице в 16000 руб., которые Кабинет выплачивал двумя партиями:



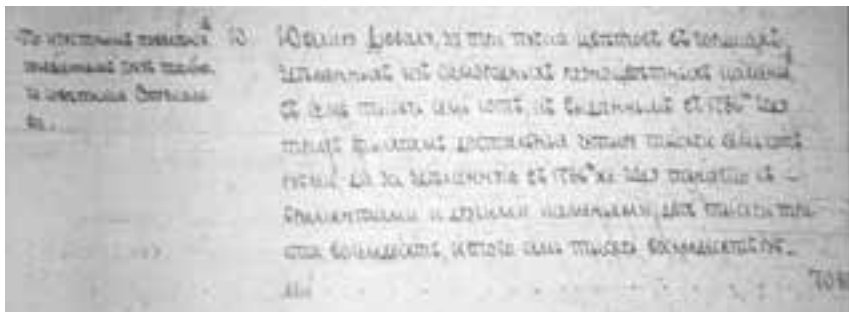
5. РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3901. Л. 325 об. 7 октября 1786 г.

первую — 10000 руб., в апреле; вторую — 6000 руб., в мае 1775 г. Как предполагала Л.К.Кузнецова, этот корсажный букет императрица купила в 1775 г. «для себя»: 21 апреля она отмечала свой 46-й день рождения¹³. Этот удивительный букет белых нарциссов выглядит как живой. В Пруссии нарциссы — цветы невест, а у Екатерины II в первой половине 1774 г. появился новый фаворит — Г.А.Потемкин.

В четырех случаях (1777, 1780, 1782 и 1783 гг.) встречаются упоминания о сочетании в цветах бриллиантов и изумрудов, благодаря которому цветок сразу приобретал иной ценовой уровень — в пределах 2000 руб. Видимо, такая комбинация драгоценных камней была также продолжением традиций Позье.

Брендом Государственного Эрмитажа являются также три знаменитых ювелирных букета, атрибутированных как работа Позье¹⁴. Так, на выставке «Драгоценности! Блеск Русского Двора», проходившей в 2019 г. в Амстердаме, один из этих ювелирных букетов стал «лицом экспозиции». В анонсе выставки в описании букетов подчеркивается: «Все камни, составляющие цветы этого букета, в основном, заключены в серебряные оправы, а золото использовано для изготовления стеблей и побегов. Алмазы мастер применяет разнообразно: более 400 имеют бриллиантовую огранку и являются центрами цветков или лепестками, мелкие алмазы огранки роза — их больше 450 — окаймляют более яркие минералы. Именно они — синие и желтые сапфиры, рубины, хризолиты, топазы и изумруды — являются главными акцентами букета, образуя цветки и ветви»¹⁵.

Особенно привлекает внимание третий букет, украшенный искусной огранки громадным красновато-фиолетовым аметистом в форме тюльпана. В дворцовой описи 1789 г. этот «пукет» так и описывали: «с большим аметистом, с камнями аква-мари, с ладами, синими яхонтами, изумрудами, с желтыми бриллиантами



6. РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3902. Л. 180 б. 10 июля 1787 г.

и с белинькими цветочками». Исследователь Кузнецова, называя Дюваля автором всего «пукета», допускает, что аметист-тюльпан мог быть огранен Позье, но вся ювелирная композиция — работа именно Дюваля¹⁶.

Эти букеты скорее диковина, ювелирный кунштюк, изначально предназначенный для демонстрации «в горшках», а не для ношения на корсаже или на поясе: «Эрмитажные „пучки цветов“ никто никогда не носил, они лишь очень похожи на имеющие соответствующие крепления корсажные „бриллиантовые букеты“»¹⁷.

Кузнецова, говоря о проблеме атрибуции этих букетов, утверждает: «...пестрота колорита, несколько хаотичный рисунок композиции этих трех букетов, да и принципы построения большинства цветов, на первый взгляд, больше подходят аннинско-елизаветинскому времени середины „осьмнадцатого“ века, отчего появилось весьма стойкое мнение, что автором их следует считать Жереми Позье. Во многом эта атрибуция базировалась на тех страницах автобиографических записок расторопного „француза“-швейцарца, где тот расписывал, как он не преминул доставить «букет из брильянтов» графине Елизавете Романовне Воронцовой, давно мечтавшей заполучить модную вещицу...»¹⁸.

Аргументируя свою атрибуцию, Л. К. Кузнецова ссылается на архивные документы, из которых следует, что в октябре 1786 г. Екатерина II повелела оплатить три новые флористические работы Дюваля. В документе указывается, что «...три пучка цветов в горшках сделанных из самородных разноцветных камней», оценены в 7700 руб. Эти ювелирные вещи также оплачены двумя частями: 3000 руб. в октябре 1786 г. и 4700 руб. в июле 1787 г.¹⁹ Кузнецова

предполагает, что автором идеи минералогических букетов мог быть Потемкин, который хорошо знал об увлечении Екатерины II редкостными образцами камней.

Атрибуция Л. К. Кузнецовой косвенно подтверждается обширным перечнем приобретений Екатериной II ювелирных цветов и букетов у Дюваля:

№	Документ	Стоимость, руб.	Дата
1	«цветок бриллиантовый»	650	1764, октябрь
2	«бриллиантовый цветок»	600	1770, сентябрь
3	«бриллиантовый цветок»	900	1770, октябрь
4	«за бриллиантовый убор в 19000»	8000	1773, август
	«за бриллиантовый убор в 19000, к выданным 8000»	6000	1773, сентябрь
	«за бриллиантовый убор в 19000, к выданным 14000»	5000	1773, ноябрь
5	«за большой букет бриллиантовой по Комиссии барона Фредерика в число 16000»	10000	1775, апрель
6	«бриллиантовый цветок»	670	1775, апрель
	«за большой бриллиантовый букет, что объявлен был от барона Фредерика, в число 16000, к выданным в апреле месяце 10000»	6000	1775, май
7	«за цветок бриллиантовой с изумрудами»	2150	1777, декабрь
8	«за букет бриллиантовый с изумрудами»	2200	1780, март
9	«за бриллиантовый цветок»		1780, сентябрь
10	«за цветок бриллиантовый»	1050	1781, апрель
11	«за цветок бриллиантовый с изумрудами»	1850	1782, ноябрь
12	«за цветок бриллиантовый с изумрудами»	2100	1783, сентябрь
13	«за три пучка цветов в горшках, сделанных из разноцветных камней в 7.700»	3000	1786, октябрь
	«за три пучка цветов в горшках сделанных из самородных разноцветных камней в 7.700, к выданным в 1786 г. 3.000»	4700	1787, июль

Кроме И. Позье, Л. Пфистерера и Л.-Д. Дюваля ювелирную флористику изготавливали и другие петербургские ювелиры. Например, у ювелира Иогана Готфрида Гёбеля с 1773 по 1786 г. было куплено четыре бриллиантовых цветка.

№	Документ	Стоимость, руб.	Дата
1	«цветок»	1820 ²⁰	1773, апрель
2	«за цветок бриллиантовый»	1750	1775, март
3	«за цветок бриллиантовый с зелеными камнями»	4200	1784, май
4	«за цветок бриллиантовый»	1375	1786, сентябрь

У ювелира Маничара с 1774 по 1780 г. также четыре бриллиантовых цветка.

№	Документ	Стоимость, руб.	Дата
1	«за цветок»	850	1774, июнь
2	«за бриллиантовый цветок»	630	1778, май
3	«за цветок бриллиантовый»	800	1779, апрель
4	«за цветок бриллиантовый»	600	1780, май

Ювелир Ж. П. Адор также изготавливал бриллиантовые цветы, и кроме этого флористические мотивы часто украшали табакерки его работы.

№	Документ	Стоимость, руб.	Дата
1	«за бриллиантовый цветок»	400	1778, май
2	«табакерка красная с бриллиантовым букетом овальная»	750	1783, сентябрь
3	«табакерка розовая с черными цветами и бриллиантами»	1900	1783, сентябрь

Наряду с ювелирами, которые изготавливали ювелирную флористику в своих петербургских мастерских, были и так называемые купцы, которые привозили и перепродавали ювелирную продукцию. В том числе ювелирные цветы и букеты, имевшие популярность в европейских странах.

Судя по документам, за 20 лет (с 1766 по 1786 г.) таких ювелирных цветков было приобретено шесть. Имена купцов упоминаются в документах изредка: Келли; Геб и Штандер; Лавров; грек Геннодий; вестфальский купец Поггенполь Фридрих Вильгельм.

№	Документ	Стоимость, руб.	Дата
1	«Купцу Келли за бриллиантовый цветок, взятый в октябре 1774 г.»	2000	1774, ноябрь
2	«Геб и Штандеру за цветок»	375	1779, февраль
3–4	«О заплате купцу Лаврову за ... два цветка. Один большой, а другой поменьше»	5300 ²¹	1781, июнь
5	«Греку Генодию за купленные Кабинетом в минувшем январе ... цветок бриллиантовый»	350	1788, февраль
6	«Купец Поггенполь за взятые у него в комнату цветок бриллиантовый»	3155 ²²	1766, декабрь

Встречались бриллиантовые цветы и среди выкупаемых у частных лиц драгоценностей. Например, «цветок бриллиантовый с изумрудами», оцененный в 800 руб., был выкуплен Екатериной II в 1784 г. у наследников умершего фаворита императрицы А. Д. Ланского.

№	Документ	Стоимость, руб.	Дата
1	«Цветок бриллиантовый с изумрудами»	800	1784, май

Таким образом, проанализировав финансовые документы за период с 1762 по 1786 г. (работа продолжается) царствования императрицы Екатерины II, присовокупив документы скоротечного царствования Петра III, автор обнаружил более 50 упоминаний о приобретении ювелирных «букетов» и «цветов» Екатериной II. Это свидетельствует о том, что эти барочные по своей стилистике ювелирные изделия сохраняли свою популярность и в царствование Екатерины II, а одним из самых талантливых продолжателей И. Позье был его компаньон Л.-Д. Дюваль, которому и принадлежит авторство трех знаменитых букетов, купленных у него императрицей в 1786 г.

¹ РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3870. Л. 8.

² Там же. Д. 3872. Л. 58.

³ РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3874. Л. 1.

⁴ Там же.

⁵ Там же. Л. 5 об.

⁶ РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3875. Л. 29.

⁷ Там же. Л. 59.

⁸ Там же. Л. 56.

⁹ РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3886. Л. 12.

¹⁰ Так в документе, хотя при суммировании количества камней получается 333 камня.

¹¹ Кроме цветка упомянуты футляры для: «складень с деводом»; «серьги и булавки»; «на браслеты»; «на бант».

¹² Кузнецова Л. К. Петербургские ювелиры. Век восемнадцатый, бриллиантовый... М., 2009. С. 414.

¹³ Кузнецова Л. К. Указ. соч. С. 415.

¹⁴ Галанина Л., Грач Н., Трониус М. Ювелирные изделия в Эрмитаже. Особая кладовая. Изд. 3-е. Л., 1979. С. 80.

¹⁵ Проект реставрации букета цветов Позье // Клуб друзей Эрмитажа [Электронный ресурс]. URL: <https://support.hermitagemuseum.org/ru/projects/pauziebouquet>.

¹⁶ Кузнецова Л. К. Указ. соч. С. 419.

¹⁷ Там же. С. 417.

¹⁸ Там же. С. 424–425.

¹⁹ РГИА. Ф. 468. Оп. 1., ч. 2. Д. 3901. Л. 325 об.; Там же. Д. 3902. Л. 180 об.

²⁰ В сумму вошли серьги и два перстня.

²¹ Сумма указана вместе со стоимостью сережек с бриллиантами.

²² Сумма указана вместе со стоимостью двух золотых табакерок и дамских часов с финифтью.

Зубанова Надежда Андреевна

ГРОТИЧЕСКИЕ СКУЛЬПТУРЫ И ПАННО ИЗ СОБРАНИЯ «МУЗЕЯ-УСАДЬБЫ «КУСКОВО»

К ВОПРОСУ АТРИБУЦИИ

Кусковская коллекция гротических скульптур и панно поистине раритетна и не имеет аналогов в музейных собраниях России, а возможно, и Европы. В ее составе десять скульптур, три панно и обломки, которые значатся по фонду НВ (научно-вспомогательных материалов). Все предметы происходят из т. н. основного собрания Шереметевых, и датой их поступления в музей считается 1918 г., год национализации усадьбы. Большая часть собрания экспонируется сегодня в павильоне «Грот».

Произведений данного вида декоративно-прикладного искусства сохранилось немного, что объясняется как хрупкостью и недолговечностью применяемых материалов, так и коротким отрезком времени их бытования: каждый последующий стиль трактовал новые эстетические идеалы.



1. Панно в интерьере павильона Грот

Мода на декоративные украшения с использованием природных материалов распространилась в Европе в XVI в. на волне развития маньеризма. Изысканные ювелирные украшения из причудливых «барочных» жемчужин или роскошные кубки — наутилусы были представлены в «кабинетах редкостей» или залах для приемов правящих домов Европы.

Восемнадцатое столетие и стиль рококо вызвали новый всплеск интереса к экзотическим материалам. Поскольку торговля с Востоком и Америкой стала более активной, в Европу поступало все больше редкостей. Китайские шкатулки, подносы, предметы мебели с перламутровой инкрустацией и другие подобные изделия вдохновляли европейских мастеров не только на подражание, но и на создание своих шедевров. Из-за довольно высокой стоимости такие изделия, как правило, изготавливались по специальному заказу. Среди наиболее известных любителей экзотических диковин были курфюрст Август II Сильный и король Пруссии Фридрих II Великий. Предметы из ракушек и перламутра иногда заполняли целые комнаты во дворцах, а также модные парковые павильоны — гроты, которые появились в европейских парках и садах в эпоху Возрождения.

В XVIII в. такие павильоны стали сооружать и в России.

Первый грот в подмосковной усадьбе Шереметевых, по-видимому, был построен еще в середине XVIII в., известно, что в 1754 г. он был уже разобран. В январе граф П. Б. Шереметев принимает решение разломать старую постройку, но прежде поручает разобрать декоративные интерьеры павильона: снять зеркала и ракушки, причем ракушки было приказано рассортировать по видам, вероятно, для повторного использования. По завершении этих работ в начале марта приступили к разбору самого здания.

Начало строительства нового павильона относится к 1755 г. План и фасад строения были присланы графом из Санкт-Петербурга. Автором проекта принято считать «собственного», то есть крепостного архитектора Ф. Аргунова.

Строили из «домашнего» кирпича собственного производства, а также покупного белого камня. Судя по всему, черновые работы выполнялись силами собственных крепостных, а для декоративных работ приглашались мастера со стороны: так, для изготовления деталей фасада (клейм, капителей колонн и пилястр) был заключен контракт с «каменных дел резчиком» Гофинтенданской конторы М. И. Зиминым.

Главным украшением грота должны были стать его интерьеры, созданные с использованием природных материалов — ракушек всевозможных видов и сортов. Учитывая хозяйственность графа, можно предположить, что частично были взяты ракушки из старого грота, а новые закупались через различных торговых агентов. Известно, что в декоративном оформлении кабинетов павильона принимал участие иноземец Иоган Фохт, «лепного и штукатурного дела мастер», чье имя впервые встречается в документах 1770 г., а в январе 1771 г. с ним был заключен контракт, согласно которому ему надлежало «исправить один кабинет или грот по знанию ево наилуччею лепною и раковинною работою»¹.

Окончательное завершение интерьеры грота получили после того, как граф Шереметев приобрел скульптуры для его украшения. Из указа графа от 26 октября 1775 г. мы узнаем обстоятельства этой покупки: «Старговал я в Петербурге через итальянца... Маджия у чужестранного купца Иоган-Георг-Розенфелта восемь статуй, убранных раковинами (из которых одна образцовая принята мною здесь), да три Дельфина и одна Сырень, сделаны из состава, состав сделан на подобие белой глины и убраны разных сортов раковинами, а Дельфин и Сырень составляют одну группу, которая может становиться и на большой круглой стол для украшения. К тому купцу тебе съездить и данный от Маджия адрес ему отдать и те статуи по исправней осмотреть хорошенько и ежели они все целы, то их принять по написанной по-русски росписи, и как первый зимний путь станет, отправить их за хорошим присмотром ко мне в Кусково»².

В работе В. К. Станюковича «Материалы по старому Кускову»³ содержится ряд уточнений. Так, автор сообщает, что купец И. Г. Розенфельд жил на Галерной улице в Санкт-Петербурге и статуи у него были куплены в декабре 1775 г. за 1200 рублей. Приводится и перечень этих статуй:

1. Мужик играет в волынку.
2. Мужик смотрит на раковины и рассуждает.
3. Женщина имеет трехнаугольник с кольцами.
4. Мужик держит в руках кувшин.
5. Женщина крестьянка держит в руках маленького ребенка.
6. Французский мужик держит петуха.
7. Французская баба в руках держит корзину с фруктами⁴.

В списке только семь фигур — восьмая была куплена графом еще раньше как образец. Это была глинянная фигура женщины⁵.



2. Гротическая скульптура «Мужик смотрит на раковины и рассуждает». Германия Начало 1770-х гг.



3. Гротическая скульптура «Женщина крестьянка держит в руках маленького ребенка». Германия. Начало 1770-х гг.

Сам граф, находясь в Кускове, посылает указание в петербургскую контору оценить состояние сохранности изделий у Розенфельда и переправить их в Москву. При этом прописывается детальная инструкция, каким образом статуи должны быть упакованы и привезены: «так как они (скульптуры. — *Авт.*) были уложены — уложить при тебе в ящики, чтобы дорогой попортиться не могли и как первый зимний путь станет нанять подвод и отправить их за хорошим присмотром ко мне в Кусково и дорогою как можно велеть их беречь»⁶. Осенью — зимой 1775–1776 гг. скульптуры были доставлены в подмосковную усадьбу.

До прибытия скульптур в Москву граф, вероятно, их не видел, так как в обстоятельном письме, уведомляющем о прибытии фигур в усадьбу, Петр Борисович сообщает: «В привезенных из Петербурха статуях, что убраны раковинами, явились не все глиняные, а некоторые сделаны из дерева, а я их покупал глиняные и уверен был от Мачжи, чрез котораго их торговал, что они все так



4. Гротическая скульптура «Обезьяна с коробом». Германия. Начало 1770-х гг.



5. Гротическая скульптура «Французский мужик держит петуха». Германия. Начало 1770-х гг.

как образцовая которая здесь была, сделаны из глины. Но как уже за них деньги заплачены и они сюда привезены, быть тому так. Но вот еще в чем сделана ошибка. Я думал, что купленные сырень и три дельфина все составляют одну штуку или группу и торговал за одну группу, о чем и к тебе писал, но как сюда привезены увидел, что они всякая штука сделаны особо для фонтана, из которых и годится мне только одна штука, что представляет сырень, а три дельфина и совсем мне не надобны, которых и употребить некуда. Того ради к тому купцу, у которого те статуи куплены, съездить и оно ему сказать, а притом посмотреть у него есть продажные четыре время: весна, лето, осень, зима. Из которых одна статуя зима здесь в Москве у Мачжи; а три статуи у него и оные все четыре статуи торговать, что он за них возьмет последнюю цену (Мачжи-же сказал мне цену им по сту рублей статуе, а все будто просит 400 руб.). Но потом за что те статуи сторгованы будут, чтоб в уплату той суммы вышеписанные три дельфина взял назад, которые я здесь отдам

Мачжи, а что к ним надобно доплачу деньгами. Я считаю, чтоб те дельфины им взяты были назад ценою по 50 руб. всякой а все за 150 р. ежели он дороже не возьмет, ибо по моей расценке они мне пришли дороже 50 руб. всякая. Те 3 статуи осмотреть Вам вместе с Иваном Аргуновым. Первое из глины они как образцовая сделана, и каково деланы, а притом, чтоб Аргунов их срисовал и сделал о убирке их для понятия моего об них описания, которое б на первой почте и прислал ко мне. Я спешу для того, чтобы нынешним путем успеть их сюда привести и в переписках не прошло б напрасно время. И о всем том как с продавцом условлено будут обстоятельно писать ко мне, а статуя образцовая, которая здесь и представляет зиму вышиною от земли на чем стоит аршин с полувершком. Оно даю знать для того вымерить те статуи, которые будете торговать той ли меры, что ж касается до фигуры их могут видеть с присланных рисунков, а убирку с описанием, что пришет и от вас»⁷.

Таким образом, граф приобрел у вышеназванного купца еще три фигуры дельфинов и одну фигуру Сирены, которые он первоначально ошибочно принял за единую композицию, которая «может ставится на большой и круглый стол для украшения»⁸. Однако все четыре скульптуры оказались отдельными фигурами для парковых фонтанов. Впоследствии два дельфина были установлены в Итальянском садике, еще один дельфин украшал искусственную горку, устроенную посреди Итальянского пруда. На зимний период скульптуры убиралась в погреб Итальянского павильона.

Также были куплены четыре фигурки, символизирующие времена года, выполненные в виде детей. На сегодняшний день в фондах музея хранятся два фрагмента (часть туловища и ступни ног) от этих скульптур.

В самой ранней описи Грота, датированной 1780–1790-ми гг., в его интерьерях упоминаются двенадцать фигур: «между теми раковинами в зделанных местах поставлено в каждом кабинете по шести и того двенадцать статуев деревянных мужских и женских и ребячьих, украшенных перламутром и разными мелкими раковинами»⁹.

В книге «Краткое описание села Спасского Кусково тож», изданной в 1787 г., сообщается, что скульптуры в Гроте стояли не только в нишах, но и в проходах: «в тех кабинетах в нишах в проходах поставлены статуи составленные лучшим мастерством из разных раковин в весьма хорошем виде»¹⁰. Опись усадьбы, датированная

1836 г., более пространно описывает расстановку фигур в павильоне: «В оных же кабинетах в сделанных в падинах поставлено по четыре статуи деревянных в разных сюжетах мужских и женских убранных перламутром и разными мелкими раковинами и змейными головками¹¹ на них раковин и змейных головок некоторых нет и у статуи в руках треугольника тоже нет. В проходах из кабинетов в ротонду поставлены на пьедесталах убранных разными раковинками и головок много нет и у пьедесталов низы ветхие, четыре мальчика изображающие четыре время года убранных перламутром раковинками и змеинными головками из них некоторых нет»¹². Расстановка фигур в павильоне запечатлена на архивных фотографиях, которые дают представление о том, что в конце XIX в. сохранность скульптур была неплохой и, наверное, самые существенные изменения их состояния произошли уже в XX в.

Особняком в кусковской коллекции стоит деревянная фигурка в виде обезьянки. В руках у животного длинный посох, за спиной — короб, в который вмонтирована свинцовая трубка, по-видимому, для подвода воды, что позволяет предположить использование этой фигурки как украшения фонтана. Обстоятельства ее происхождения и бытования в Кускове до сих пор неизвестны.

Первое научное описание коллекции и исследование техники изготовления скульптур было предпринято О. В. Докучаевой и А. С. Кузнецовым¹³. Они установили, что глиняные фигуры были изготовлены в технике формовки. Затем изделия обжигали и декорировали: покрывали левкасом, расписывали в технике масляной живописи, инкрустировали (вдавливали в левкас) раковины, перламутр, кораллы. Предполагается, что над скульптурами работали несколько мастеров: одни делали фигурную заготовку, а другие специализировались на декоративном убранстве¹⁴.

В 2018–2019 гг. реставраторы Всероссийского художественного научно-реставрационного центра (ВХНРЦ) имени академика И. Э. Грабаря провели первую масштабную реставрацию всех скульптур и панно из собрания музея, однако никаких авторских подписей в процессе реставрации обнаружить не удалось.

Принимая во внимание покупку упоминаемых гротических скульптур у немецкого купца, О. В. Докучаевой и А. С. Кузнецовым была выдвинута гипотеза о том, что местом изготовления скульптур была Германия. Немецкий исследователь В. Шендель, на которого ссылаются авторы статьи, полагает, что на производстве

подобных украшений для увеселительных павильонов специализировалась мануфактура в Брауншвейге¹⁵.

При поиске аналогий кусковским фигурам нами выявлена только одна подобная работа, происходящая из частного собрания. Это глиняная статуя мальчика, который держит в руках корзинку с двумя птенцами. Статуя высотой 44,5 см раскрашена разноцветными красками и инкрустирована ракушками и перламутром. Атрибутирована она как работа мастера из Потсдама И. М. Янсена (Johann Matthias Jansen) и была выполнена им около 1780–1785 гг.¹⁶

Иоганн Маттиас Янсен родился в Потсдаме в 1751 г. Свою профессиональную деятельность он начал под руководством архитектора А. Л. Крюгера (Andreas Ludwig Kruger). В 1770–1773 гг. Янсен совершил поездку по Италии и Франции, по-видимому, это было ученическое путешествие с целью получения новых знаний и опыта. По возвращении в Германию мастер работал в Берлине при дворе Фридриха Великого. В 1790 г. следует назначение Янсена на должность директора Школы Изящных искусств в Кенигсберге, где он и трудился до своей смерти в 1794 г.

С учетом того факта, что скульптуры в 1775 г. уже были привезены в Кусково, мы предлагаем следующую атрибуцию: Германия, неизвестная мастерская. Первая половина 1770-х гг. Нами отвергается авторство Янсена на том основании, что в 1770–1773 гг. мастер пребывал в заграничном путешествии. За оставшиеся два года, зная, что он начал работать при дворе Фридриха Великого, ему вряд ли удалось бы справиться с таким большим заказом на продажу.

Помимо скульптур в собрании музея Кусково хранятся три гротических панно.

Первое — с изображением оленя (инв. № ПР-94). Ближайшим аналогом ему нами выявлены панно с изображениями сидящих собак из частного собрания (экспонировались в парижской галерее Perrin)¹⁷.

Все три произведения, наряду с анималистическим сюжетом, объединяет техника изготовления: шкурки животных сделаны из плотно подогнанных ракушек, мордочки покрыты темной краской, холстинный фон раскрашен и перфорирован: возможно, таким способом имитировался более дорогой материал — кожа. В аналогичном ключе решено и декоративное убранство вокруг фигур: выполненное из перламутра, ракушек, обесцвеченных кораллов, оно вкупе создает нарядную рамку. В обоих случаях мы

наблюдаем сопоставимые художественные приемы: композиция несколько «утяжелена» в нижней части за счет включения в декор элементов, из поделочных камней.

Никаких авторских подписей или знаков на изделиях нет. Панно с собаками относят к работе неизвестного немецкого мастера, и датируют ок. 1760 г. Поскольку по стилистическому и техническому исполнению все три произведения очень близки, можно предположить, что и панно с оленем изготовлено в Германии примерно в это же время.

Два других кусковских панно (Инв. № ПР-95, ПР-96) объединяет сюжет: это жанровые сцены, смысл которых до сих пор не расшифрован. На одном панно изображена сцена «У фонтана», где мужчина зачерпывает воду шляпой, а с противоположной стороны женщина держит в руках голубя.

На втором представлена сцена ссоры, возникшей, наверное, из-за неловкости мужчины, который опрокинул посуду с содержимым.

В России в музейных коллекциях выявлено три панно, родственных по технике исполнения работам из Кусково: это предметы из собрания Государственного музея-заповедника «Петергоф» — панно «Пастушка» (инв. № ПДМП 998-ж), «Огородница» (инв. № ПДМП 997-ж) и «Пастушок» (инв. № ПДМП 996-ж), атрибутированные в Государственном каталоге музейного фонда РФ как работы неизвестного немецкого мастера первой половины XVIII в. Благодаря информации, любезно предоставленной О. Е. Каяндер, хранителем фондов живописи и акварели ГМЗ «Петергоф», при реставрации панно «Пастушка» удалось прочесть подпись «Jan (?) sen».

Данные работы как по своей сюжетной составляющей, так и по уровню технического воплощения близки к панно «Флейтист» и «Шарманщик» из коллекции И. Сен-Лорана и П. Берже¹⁸, которые в 2009 г. были проданы на аукционе Christie's. Происхождение этих панно позволяет предположить их принадлежность к серии, созданной Янсеном по заказу прусского короля Фридриха Великого.

Авторству Янсена приписывается ряд панно (из частных коллекций) с пасторальными сюжетами¹⁹, которые аналогичны кусковским, в силу чего последние можно включить в круг его работ.

Учитывая вышеизложенное, предлагаем следующую атрибуцию для панно инв. № ПР 95 и ПР 96: Германия, Потсдам, И. М. Янсен (?), 1780–1785-е гг.

-
- ¹ РГИА. Ф. 1088. Оп. 3. Ед. хр. 1770. Л. 42.
- ² Указы графа П. Б. Шереметева его управителям // «Русский архив», изд. П. Баргнев, кн. 2. М., 1898. С. 452.
- ³ Архив «Музея-усадьбы «Кусково». Р-96. Материалы по старому Кускову, собранные В. К. Станюковичем, 1920.
- ⁴ Там же. С. 45.
- ⁵ Из восьми фигур пять — деревянные и три — глиняные.
- ⁶ Архив «Музея-усадьбы «Кусково». Р-96. Материалы по старому Кускову, собранные В. К. Станюковичем, 1920. С. 44.
- ⁷ Там же. С. 56–59.
- ⁸ Там же. С. 43.
- ⁹ РГИА. Ф. 1088. Оп. 17. Ед. хр. 317. Л. 12.
- ¹⁰ *Вороблевский В. Г.* Краткое описание села Спаского, Кусково тож, принадлежащего его сиятельству графу Петру Борисовичу Шереметеву: Напеч. в 1787 г. / Соч. неизвестного. СПб., 1829. С. 8–9.
- ¹¹ Так в России называли раковины каури.
- ¹² РГИА. Ф. 1088. Оп. 9. Д. 797. Л. 156–157 об.
- ¹³ *Докучаева О. В., Кузнецов А. С.* Декоративная скульптура из интерьера павильона «Грот» музея-усадьбы «Кусково» // *Художественное наследие: хранение, исследование, реставрация.* Сб. статей. Вып. 13. М., 1990. С. 197.
- ¹⁴ Там же.
- ¹⁵ Там же. С. 198.
- ¹⁶ Pottery figure of a boy holding a basket with two young birds, attributed to Johann Matthias Jansen [Электронный ресурс]. URL: <http://www.bb-worksofart.com/Works-of-Art/Other/A-pottery-figure-of-a-boy-holding-a-basket-with-two-young-birds.-attributed-to-Johann-Matthias-Jansen> (дата обращения 01.06.2021).
- ¹⁷ Galerie Perrin [Электронный ресурс]. URL: <http://galerieperrin.com/wp-content/uploads/2010/07/Paire-tableaux-nacre.doc> (дата обращения 01.03.2019).
- ¹⁸ Paire de reliefs representant un joueur de flute et un joueur de vielle a roue [Электронный ресурс]. URL: https://www.christies.com/lot/lot-paire-de-reliefs-representant-un-joueur-de-5171665/?from=salesummary&intObjectID=5171665&lid=1&ldp_breadcrumb=back (дата обращения 13.05.2020).
- ¹⁹ Jansen pastorale [Электронный ресурс]. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jansen_pastorale.JPG (дата обращения 24.06.2020); <https://www.instagram.com/p/BQILtpYA5WC/?epik=dj0yJnU9TmtjM2NUWlA3dEpad0xtYzBvOGhTTUJBN1JFUk5acEUmcD0wJm49S0tydkdqV3hYenFPLTlsNmdKSThVZyZ0PUFBQUFBRORBd1Rn> (дата обращения 24.06.2020).

Иванова Наталья Ивановна

**ЧЕТЫРЕ ОПЫТА АТРИБУЦИИ:
КАРТИНЫ Л. ФОН КАЛЬКРЕЙТА,
НАЦИОНАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ, ВАРШАВА, ПОЛЬША;
ПОРТРЕТ ФЕЛЬДМАРШАЛА ЙОРКА ФОН
ВАРТЕНБУРГА В МУЗЕЕ А. В. СУВОРОВА,
ОСВЕТИТЕЛЬНЫЕ ФОНАРИ ДВОРЦОВОЙ ПЛ.,
КЕРАМИЧЕСКИЕ ПЛИТКИ ТД «ПАССАЖ»,
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, РОССИЯ**

Атрибуция — увлекательное исследование. Атрибутируя предметы, попавшие в коллекцию, подчас действуем интуитивно. Но это не значит, что не опираемся на более ранние исследования, на опыт. И порой получаем неожиданные выводы. Помогает в исследованиях и современная электронная информация.

В здании Германского посольства архитектора П. Беренса на Исаакиевской площади, 1 среди других картин находилась работа немецкого художника Л. фон Калькрейта «Император» (пассажирский корабль. — *Авт.*) в порту Гамбурга¹.

Разыскивая ее в Интернете, я натолкнулась на три картины этого художника в Национальном музее Варшавы: «A man at a desk»; «Children by the Christmas tree»; «In the garden». Ранее, атрибутируя найденную мною книжную коллекцию графов Йорков фон Вартенбургов, я упоминала в своей книге художника Л. фон Калькрейта как близкого друга графской семьи².

Художник реалистической живописи, медальер, педагог граф Леопольд Карл Вальтер фон Калькрейт (1855, Дюссельдорф — 1928, Эддельсен под Гамбургом) сын директора Герцогской Саксонской художественной школы Веймара, ландшафтного художника С. фон Калькрейта. В 1875 г. начал обучаться в Веймаре, в 1879–1885 гг. продолжал образование в Мюнхенской художественной академии. Преподавал в Веймаре (с 1885), Карлсруэ (с 1895), Штуттгарте (с 1900). С 1906 г. жил в Гамбурге. Один из основателей Объединений художников — в 1898 г. в Штуттгарте, в 1908 г. в Бреслау. В 1885 г. Калькрейт женился на сестре владельца имения Кляйн Эльс (нем. Klein Öls) в Шлезии Генриха Йорка фон Вартенбурга Берте (1864–1928).



1. Л. фон Калькрейт. Портрет мужчины за столом
(портрет Пауля Йорка фон Вартенбурга за столом). Национальный музей, Варшава

С 1890 по 1895 г. жил с семьей в имении графов Йорков. В семье фон Калькрейта было два сына и три дочери. Сыновья: Вольф (Wolf) (1887–1906) — поэт, переводчик, которому немецкий поэт Р. Рильке в 1912 г. посвятил стихотворение «Реквием по графу Вольфу фон Калькрейту»; Йоханнес (Johannes) (1893–1956) — композитор, музыкальный критик. В 1967 г. уже после его смерти была опубликована книга, посвященная жизни и деятельности отца (Johannes Kalckreuth. *Wesen und Werk meines Vaters. Lebensbild des Malers Graf Leopold von Kalckreuth*, Hamburg 1967). Дочери: Анна (1881–1941) — жена известного немецкого коллекционера, банкира Франца Кенигса; Берта — жена немецкого профессора химии Эрнста Кенигса; Кристина — художница-иллюстратор (1898–?)³.

Картины Л. фон Калькрейта находятся в музеях и художественных галереях Берлина, Веймара, Гамбурга, Бремена, Висбадена, Дрездена, Кельна, Мюнхена, Штуттгарта, Варшавы⁴.

На сайте Национального музея Варшавы дается следующее описание картины⁵: «A man at a desk» («Портрет мужчины за столом»), 1899 г., материал: холст, масло, размер 87,5×114,5, инв. № М.Об. 1785. Надпись и дата внизу слева: *Kalckreuth d. j. 99*.

В моей книге «Страницы истории Германии» (СПб., 2004. С. 67) был помещен портрет философа Пауля Йорка фон Вартенбурга. Сопоставляя его с картиной «A man at a desk», удалось определить идентичность личностей, мужчина на портрете соответствует изображенному на указанной картине. Поэтому картину из Варшавского музея по праву можно назвать «Портрет Пауля Йорка фон Вартенбурга за столом».



2. Пауль Йорк фон Вартенбург

На другом полотне из собрания варшавского музея немецкий художник запечатлел четырех детей перед зажженными свечами рождественской елки. Вот ее описание: «Children by the Christmas tree» («Дети перед рождественской елкой»), материал: масло, холст, размер 41,5 × 49 см, инв. № 186305. В результате изучения изображенных на групповом портрете удалось определить их имена — это оказались дети художника. Ключом к разгадке послужили обнаруженный портрет сына Вольфа и знание «очередности» рождения детей: девочка, стоящая спиной, — Берта Луиза, мальчик в профиль — Вольф, рядом с ним девочка — Анна, далее — Йоханнес Пауль. В данном случае картину можно назвать «Дети художника Калькрейта Берта, Вольф, Анна, Йоханнес у рождественской елки».

Повезло и с атрибутированием третьей работы художника из польского собрания — «В саду» («In the garden»). Описание картины: масло, холст, 1901 (год написания. — *Авт.*), размеры 98,5 × 136,0 см, инв. № 186211, подпись и дата внизу справа Kalkkreuth d. j. 1901.

В Старой Национальной галерее (Alte Nationalgalerie) Берлина хранится картина Калькрейта «Schloss Kleinoels» («Замок имения Кляйн Эльс»). Описание картины: масло, холст, размер 240,0 × 190,0 см, инв. № A1674. Она является зеркальным повторением картины «В саду», то есть изображает сад имения графов Йорков фон Вартенбургов в Кляйн Эльсе (нем. Klein Oels, Klein Öls, сейчас пол. Olesniza Mała). Поэтому название полотна в варшавском Национальном можно определить как «В саду имения Кляйн Эльс»⁶.

Для уточнения своей атрибуции отправила изображения картин потомкам графа Йорка фон Вартенбурга и получила подтверждение:



3. Л. фон Калькрейт. Имение Кляйн Эльс, Старая Галерея, Берлин и «В саду»
Национальный музей, Варшава

«Der Maler Leopold Graf von Kalckreuth war mit der Schwester meines Großvaters (Heinrich Yorck) verheiratet. Das Bild von Klein Oels in der National Galerie ist mir bekannt. Das Portrait ist mein Urgroßvater, Paul Yorck, der Philosoph. Es hing früher in Klein Oels. Wolfgang von Moltke»⁷.

Удалось атрибутировать портрет Людвига Йорка фон Вартенбурга (Ludwig Yorck von Wartenburg, 1759–1830), находящийся в настоящее время в Государственном мемориальном музее А. В. Суворова в Санкт-Петербурге. Со 2 марта по 10 июня 2018 г. в музее была развернута выставка «Лица освободителей», посвященная 205-летию освобождения Европы от наполеоновской оккупации. На экспозиции представили портрет Л. Йорка фон Вартенбурга. В историю наполеоновских войн он вошел как прусский фельдмаршал, заключивший в 1812 г. с русским военачальником И. И. Дибичем Таурогенскую конвенцию, позволившую войскам России перейти границу и начать заграничные походы 1813–1815 гг. по освобождению Европы от французской армии Наполеона. В России Л. Йорк фон Вартенбург был награжден орденом Св. Георгия Победоносца 2-й степени.⁸

Примечательна история портрета: сотрудники музея обнаружили его в 1970-е гг. в одном из антикварных магазинов Ленинграда в весьма плачевном состоянии. В изображении признали фельдмаршала прусской армии Йорка фон Вартенбурга и приобрели портрет. С тех пор он находился в закрытом фонде. В 2015 г. при подготовке юбилейной выставки решили отреставрировать

портрет. Реставрацию поручили студентке-дипломнице Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица Варваре Румянцевой. Завершенная работа демонстрировалась в сентябре 2016 г. в зале Генриха II как «Портрет генерал-фельдмаршала прусской армии Ганса Давида Людвига Йорка фон Вартенбурга» с пометкой «Неизвестный художник»⁹.

Портрет фельдмаршала Л. Йорка фон Вартенбурга, как удалось установить, выполнял в 1835 г. художник Э. Гебауэр (Gebauer, 1782–1865), и находился он в Музее Гогенцоллернов (Hohenzollern-Museum) во дворце Монбижу (Monbijou), Берлин до неизвестного времени¹⁰. С 1822 г. в западном флигеле дворца Монбижу было решено хранить материалы для выставочной деятельности. Дворец дважды, в 1857 и 1885 гг., горел и восстанавливался. В 1877 г. по инициативе Р. Домме (Dohme) в здании основали Музей Гогенцоллернов. Большая часть экспонатов была из частных собраний кайзера. После смерти Домме директором музея стал П. Зайдель (Seidel), занимавший эту должность до 1923 г. После непродолжительного перерыва музей вновь открылся в 1927 г. До 1945 г. директором музея являлся А. Хильдебрандт (Hildebrand). Во время Второй мировой войны в результате бомбовых налетов Монбижу горел, но отдельные части здания уцелели. В 1959 г. здесь размещался Восточно-Берлинский магистрат¹¹.

В Музее Гогенцоллернов портрет значился под инвентарным номером GK I 2925, был зарегистрирован как копия с портрета работы Карла Адальберта Херрманна (Herrmann); выполнен в 1835 г., размеры 79,0 × 62,0 см. Сегодня известно, что Э. Гебауэр сделал три копии с работы Херрманна, две из них — для кайзера Фридриха Вильгельма III. Портреты принадлежали к серии работ, посвященных освободительной войне Пруссии 1813–1815 гг. и хранились в королевских дворцах. Две картины выставлялись в Берлинском дворце и в Королевском дворце Унтер-ден-Линден (Kronprinzenpalais), третьей владел принц Август Вильгельм Генрих Гюнтер Виктор Прусский (August Wilhelm Heinrich Günter Viktor von Preussen,



4. Портрет фельдмаршала
Людвига Йорка
фон Вартенбурга

1887–1949) из династии Гогенцоллернов. Работы из этой серии в конце XIX — начале XX в. экспонировались в Музее Гогенцоллернов. Один из трех портретов выставлен сейчас во дворце Шарлоттенбург в Берлине, куда он поступил самое позднее в 1930-х гг.¹²

Интересной оказалась работа над атрибуцией двух артефактов, которые попали в коллекцию музея «Немцы в Санкт-Петербурге и окрестностях». Это крышка-дверца электрического фонаря, прежде находившегося на Дворцовой площади, и две керамические плитки пола Торгового дома «Пассаж» на Невском пр., 48.

До настоящего времени в различных публикациях упоминаются лишь фонари у Александровской колонны, изготовленные по проекту архитектора К. К. Рахау. Занимаясь историей семьи Сан-Галли, я писала о продукции его чугунолитейного предприятия, в том числе об осветительных фонарях без уточнения их местонахождения¹³.

В книге В. Смышляева «Сан-Галли — человек и завод» (СПб., 2007) указывается: «...в 1880 г. Н. А. Горностаев, архитектор Зимнего дворца, руководил подготовкой дворца для проведения различных торжественных церемоний и празднеств, для чего парадно оформлялись въезды во дворец, проводилось электрическое освещение, создавались новые системы отопления»¹⁴.

На крышке-дверце фонаря сохранилась надпись «Завод Сан-Галли» и государственный герб Российской империи. Завод Ф. Ф. Сан-Галли в 1882 г. получил титул поставщика Императорского двора, это объясняет получение им заказа на изготовление в том числе фонарей. Следовательно, все осветительные фонари на Дворцовой площади изначально изготавливались на заводе Сан-Галли (как и главные ворота во дворец, ограда у сада у Зимнего дворца и т. д.).

При проведении современных реставрационных работ по освещению Дворцовой площади исчезли прежние осветительные фонари с уникальными крышками-дверцами, их переплавили. До реставрации фонари на Дворцовой площади были покрыты серебряной краской, а сегодня — черной, надписи на дверцах отсутствуют. На сайте нашла, что комплексные реставрационные работы велись с июля 2002 г. и «...на месте старых фонарей появятся новые, сходные по дизайну с фонарями на Невском проспекте. Работы по реконструкции будет производить компания ЗАО „ПО Возрождение“». Организация, выполнявшая реставрацию, на своем сайте сообщала: «Наш слоган (или девиз) „Сохраняя прошлое — создаем будущее!“»¹⁵. Звучит убедительно.

Не меньший интерес вызвала атрибуция керамических плиток пола галереи первого этажа Торгового дома «Пассаж». Здание на Невском пр., 48 построено в 1846 г. архитектором Р. А. Желязевичем, перестроено в 1883 г. О. Ф. Пирвицем. В 1899–1901 гг. для владелицы Н. А. Барятинской производилась частичная перестройка по проекту и под руководством гражданского инженера С. С. Козлова (1858/9–1905)¹⁶.

В «Пассаже» размещались различные магазины, конторы, коммерческие учреждения, залы для всевозможных мероприятий. При его реконструкции в 1900 г. применялись новые строительные материалы. В журнале «Строитель» указывалось, что «полы в торговых помещениях будут сделаны из метлахских плит, а в залах и конторах — паркетные; из такого же метлахского искусственного камня будут сделаны все парадные лестницы <...> Все работы по перестройке здания Пассажа предполагается закончить в октябре настоящего года»¹⁷.

Уже в наше время, в 1992 г., Торговый дом «Пассаж» в Санкт-Петербурге становится Акционерным обществом. С тех пор он поменял нескольких хозяев. С 2013 г. в торговых залах после очередной смены владельцев проводилась реконструкция. При замене полов галереи первого этажа две керамические плитки попали в коллекцию музея «Немцы в Санкт-Петербурге». На плитках надпись «KERAMIK FABRIK SINZIG A/R». Мною уточнено, что они изготовлены в немецком городе Синциг, Северный Рейн-Вестфалия, «A/R» означает Акционерное общество на Рейне. В апреле 1870 г. предприниматель из Крефелда (Krefeld) Ф. Фрингс (Frings) основал в Синциге производство «Мозаика — Полы — Плитка и Гончарная фабрика» (F. Frings & Cie). Оно занимало участок площадью



5. Керамические плитки для пола
Mosaik Fabrik Sinzig, A/R
ТД «Пассаж», Санкт-Петербург

30 тыс. кв. м. До этого в 1865 г. Фрингс приобрел боннскую фирму «Porzellan- und Fayence-Fabrik», принадлежавшую Ф. Мелему (Mehlem) (1754–1821), а после его смерти — потомкам. Фрингс ввел ручную роспись, расширил зону продаж и сделал дополнительные инвестиции, переведя производство в Синциг. Уже к лету 1870 г. фабрика в Синциге освоила выпуск продукции. Через год здесь числилось 159, к 1890 г. — около 400 рабочих. В 1874 г. Фрингс привлек к деятельности фабрики сына кельнского предпринимателя Т. Гийома Ф. Гийома-младшего (Guillaume, 1834–1914). К 1910 г. фирма известна под названием «Sinziger Mosaikplatten- & Thonwaaren-Fabrik, Actiengesellschaft in Sinzig am Rhein»; затем изменила наименование на «Vereinigte Mosaikplattenwerke Friedland-Sinzig Aktiengesellschaft». После смерти Ф. Фрингса Гийом стал совладельцем фабрики с его вдовой М. Фрингс (около 1841–1917). Перед Первой мировой войной на фабрике работало 300 человек. После окончания Второй мировой войны предприятие было модернизировано, полностью механизировано. Сейчас в Синциге проживает 9 тыс. человек. В 2020 г. керамическое производство «Keramik-Fliesen» («Керамика-Черепица») отметило 150-летие. Нынешнее название производства — «Deutsche Steinzeug Cremer & Breuer AG». Оно имеет четыре фабрики и экспортирует продукцию более чем в 90 стран. На конец июня 2020 г. здесь числилось 220 сотрудников¹⁸. Две сохранившиеся керамические плитки повествуют о поставках материалов из германского Синцига для Санкт-Петербурга.

Атрибуция позволяет нам расширить знания об исследуемых предметах и ввести их в научный оборот. Это относится к картинам Л. фон Калькрейта в Национальном музее, Варшава, и к портрету фельдмаршала Людвига Йорка фон Вартенбурга в Государственном мемориальном музее А. В. Суворова, Санкт-Петербург. Несомненно, важны атрибуции артефактов — крышки-дверцы осветительного фонаря с Дворцовой площади и двух керамических плиток из Торгового дома «Пассаж», Невский пр., 48. Крышка-дверца осветительного фонаря с надписью «Завод Сан-Галли» и изображением государственного герба Российской империи является единственным подтверждением имени изготовителя ранее установленных на Дворцовой площади фонарей. Сохранившиеся две керамические плитки из «Пассажа» дают представление о поставках предприятием из германского города Синцига материалов для покрытия полов в Торговом доме «Пассаж», Санкт-Петербург.

¹ Schäfer Karl. Kaiserlich Deutsche Botschaft in St. Petersburg // Deutsche Kunst und Dekoration. Lübeck, 1913. Band XXXII. S. 288.

² Иванова Н. И. Страницы истории Германии. СПб., 2004. С. 69.

³ Сайты: www.de.wikipedia.org/wiki/Leopold_Kalckreuth; www.stadtlexikon.Karlsruhe.de (Katja Foerster, 2014). (дата обращения 14.03.2021).

⁴ Löhneysen, Wolfgang Freiherr von. «Kalckreuth, Leopold Graf von» in: Neue Deutsche Biographie 11 (1977), S. 51–53 [Online-Version]; URL: Сайт: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118714864.html#ndbcontent> (дата обращения 15.03.2021).

⁵ Сайт: <https://www.mnw.art.pl>; <https://commons.wikimedia.org>. (Painting by Leopold von Kalckreuth in the National Museum in Warsaw) (дата обращения 14.03.2021).

⁶ Сайт: www.smb-museum-digital.de (дата обращения: 20.03.2021).

⁷ Художник Леопольд фон Калькрейт был женат на сестре моего деда Генриха Йорка. Картина «Кляйнэльс» в Национальной галерее (Старой Национальной галерее, Берлин. — Авт.) мне знакома. На портрете изображен мой прадед философ Пауль Йорк. Портрет висел ранее в Кляйн Эльсе. Вольфганг фон Мольтке.

⁸ Иванова Н. И. Указ. соч. С. 7, 32.

⁹ Сайт: <https://www.ghpa.ru/academy/all/item/restavrovatory-akademii-shtiglica-vostanovli-ryat-poloten-dlya-suvorovskogo-muzeya> (дата обращения 26.03.2021).

¹⁰ Bremen Walter von. Yorck von Wartenburg. Bielefeld und Leipzig, Verlag von Velhagen/Klasing, 1916 (?).

¹¹ Сайт: <http://www.mois.ee/pikknima.shtml> (в сайте ссылка на издание: Thomas Kemper, Das Schloss Monbijou. Von der königlichen Residenz zum Hohenzollern- Museum, Berlin, Nicolai Verlag, Dezember 2004).

¹² Сообщение получено от i. A. Dr. Alexandra Nina Bauer, Kunstinstitut für die Gemälde der deutschen und niederländischen Schulen, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Abteilung Schlösser und Sammlungen, Potsdam (доктор Александра Нина Бауер, эксперт по живописи немецкой и скандинавской школ, Фонд прусских дворцов и парков Берлин-Бранденбург, отдел дворцов и коллекций, Потсдам).

¹³ Иванова Н. И. Немецкие предприниматели в Санкт-Петербурге (XVIII–XX вв.). СПб., 2002. С. 71–75, 143–144, 249–252.

¹⁴ Смышляев В. Сан-Галли — человек и завод. СПб., 2007. С. 96–97.

¹⁵ Сайт: <http://www.vozr.ru> (дата обращения 26.03.2021).

¹⁶ Козлов Сергей Сергеевич (1858/9–1905). Родился в Пермской губернии. Окончил Институт гражданских инженеров в Санкт-Петербурге. Работал в Уфе, Екатеринбурге, Санкт-Петербурге. В 1900 г. осуществил реконструкцию здания «Пассажа», стал его управляющим. В Санкт-Петербурге также строил в 1902 г. здание Главной палаты мер и весов (Забалканский (ныне Московский) пр.), перестраивал в 1902–1903 гг. дом М. Д. Нирод (Литейный пр., 8) [Электронный ресурс]. URL: ru.wikipedia.org/wiki/Козлов,_Сергей_Сергеевич (дата обращения 25.03.2021).

¹⁷ Строитель. СПб., 1900. № 11–14. С. 514–515.

¹⁸ Электронные ресурсы. URL: www.wirtschaftsgeschichte-rlp.de; URL: www.rheinische-geschichte.lvr.de; URL: www.antikvariats.lv (дата обращения 26.03.2021).

*Игнатович-Возняковска Дорота,
Ковнацки Лукаш,
Курник Мария*

АТРИБУЦИЯ В КОНТЕКСТЕ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИХ И РЕСТАВРАЦИОННЫХ РАБОТ КАК ВКЛАД В ИСТОРИОГРАФИЮ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Нынешние сведения о произведениях искусства мы получаем из свободно интерпретируемых исторических знаний, результатов первых сохранившихся научных и реставрационных исследований, а также многочисленных публикаций, нередко представляющих различные прочтения этих исследований. Историография, отражающая этапы развития исторического понимания произведений, воспроизводит историческую мысль, являющуюся объективной в тот или иной период. Сталкиваясь с обилием информации, иногда, к сожалению, ложной, определение истинного положения дел без предпосылок, основанных на фактах, становится весьма затруднительным. Здесь стоит отметить, что наиболее достоверным источником является сам материал произведения и изменения, произошедшие с ним с течением времени, которые подтверждают результаты прежних исследований.

Именно поэтому тщательное документирование является очень важной частью работы реставратора. Эта документация часто является ключевым элементом, позволяющим, например, распознать мастерскую, датировать, а также подтвердить подлинность работы. Это чрезвычайно ценный исследовательский материал, содержащий разнообразную информацию об объектах, в том числе — результаты лабораторных и фотографических исследований.

Попытки расширить и разработать новые методы исследования в аспекте распознавания произведений искусства являются важной частью работы реставрационной группы Национального музея в Варшаве (НМВ), где с 2016 г. ведутся работы в области компьютерной томографии плоскостных объектов. Перед началом исследований было сложно определить, будут ли они успешными, поскольку предыдущие подобные испытания в других центрах не дали положительных результатов.

Взаимодействие с директором Отделения визуальной диагностики Европейского центра здоровья в Отвоцке, кандидатом наук Л. Ковнацким дало отличные результаты и в настоящее время продолжается в рамках долгосрочного сотрудничества.

Первой картиной (X, м. 70 × 100 см), исследованной с помощью компьютерной томографии, было созданное в 1861 г. и находящееся в частном собрании полотно «Зимний пейзаж» Ф. Руськевича, которое помогло в разработке методологии исследования. Полученные результаты отображали не только состояние сохранности художественного произведения, но и способ его создания. Успех этих исследований открыл дорогу новым возможностям. Следом были проведены исследования картин, на этот раз уже из собрания НМВ, созданные К. Любенецким — польским художником, жившим и работавшим в Амстердаме.

В коллекции Национального музея находится полотно «Школьный учитель», которое, согласно документации, происходит из коллекции И. Чарторийской, урожд. Флеминг и было приобретено для музея в 1931 г. у С. Олексиньского. Осенью 2016 г. в музей была доставлена картина под таким же названием и с практически идентичной музейному экземпляру композицией. Для сравнения технологии двух объектов были сделаны УФ и ИК рефлектография произведений. Хранители собрания польского искусства до 1914 г. М. Охнио и А. Бялы провели сравнительный анализ обеих работ. Это дало удивительный результат, так как оказалось, что флуоресценция изображений в ИК-диапазоне двух работ существенно отличаются. На вновь поступившей картине светотени были выполнены очень живописно, нежно и многослойно, в то время как на полотне из коллекции музея было видно, что элементы композиции проработаны довольно жестко и решительно, лишены живописных нюансов и ряда мелких иконографических деталей. Было принято решение провести исследование с помощью компьютерной томографии, которое позволило бы более глубоко проанализировать обе картины. И, несмотря на то, что представление о структуре живописных полотен, в частности их живописного слоя, ассоциируется прежде всего с двухмерным объектом, идеально отображаемым на обычных рентгеновских снимках, проведенное исследование подтвердило огромный потенциал компьютерной томографии 3D для оценки плоскостных предметов.

Метод, представленный в данной статье, может быть успешно использован для исследования картин, как по отдельности, так

и путем одновременного сканирования сразу нескольких произведений искусства с целью последующей сравнительной обработки данных на графической рабочей станции.

Исследования с помощью компьютерной томографии, а также их анализ были выполнены в отделении визуальной диагностики Европейского центра здоровья в Отвоцке. Они проводились с использованием 128-срезового компьютерного томографа Philips iCT SP, обычно применяемого для медицинских целей. Обе картины были расположены рядом, лицевой стороной вниз на столе томографа, на котором была помещена полистироловая прокладка, прикрытая защитным мелинексом. Такое расположение гарантировало одинаковое расположение красочных слоев обеих картин и обеспечивало параллельность фронтальной плоскости собираемого комплекта данных. Кроме того, поскольку полистирол является материалом с очень низкой степенью затенения, этот метод визуализации позволил легко исключить его, как и мелинекс, во время анализа собранной информации и создания вторичной реконструкции. Параметры системы сбора данных КТ: 80 кВ и 78 мА, а также 100 кВ и 23 мА, толщина слоя 0,67 мм, интервал — 0,335 мм, поле зрения (FOV) 500 мм, матрица 512 × 512 и 1024 × 1024. Номера реконструированных слоев в сериях 3026 и 2969. Алгоритмы реконструкции необработанных данных: Philips A, B, C, D, E, F, L, YC, YD. Помимо стандартных матриц данных 512 × 512, томограф Philips iCT SP позволяет генерировать данные с нестандартными матрицами — 768 × 768 и 1024 × 1024.

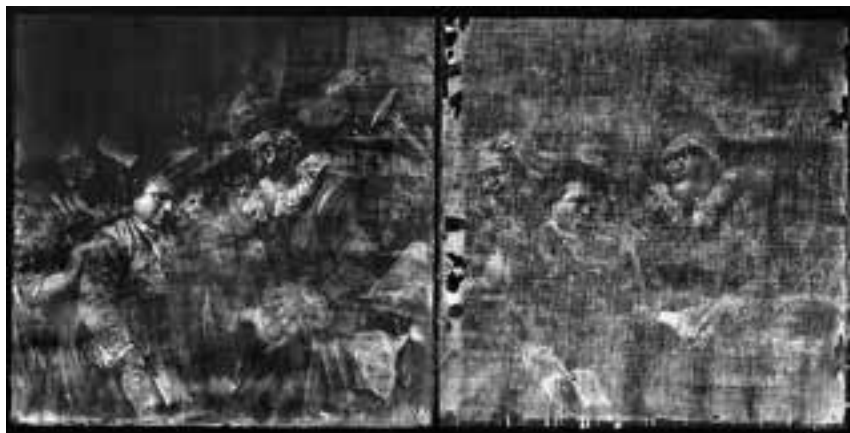
Использование матрицы 1024 × 1024 очень эффективно, поскольку с ее помощью возможность получения материала увеличивается в четыре раза. Однако стоит помнить, что за таким решением следует увеличение размера каждого из многих тысяч файлов (с приблизительно 512 Кбайт до 2 Мбайт), что может стать проблемой при управлении данными, их передаче на архивный сервер, рабочую станцию или сервер реконструкции.

Полученные результаты представляли собой поперечные срезы изображений, содержащие информацию об обеих картинах, собранные вместе во время исследования. Создание отдельных реестров из компьютерной томографии, содержащих оба исследуемых объекта, дало возможность совместного управления реконструктивными параметрами картин. Таким образом, они обе были подвергнуты одинаковым преобразованиям с идентичными параметрами.

Вторичные реконструкции были выполнены при помощи сервера реконструкции Philips Portal. Алгоритмы MPR, MIP, MinIP, VIP, VR использовались в ряде вариантов, обеспечивая одновременное отображение лицевой стороны картины с точки зрения красочного слоя, а также конструкции подрамника. Это позволило провести одновременный сравнительный анализ состояния сохранности объектов, сопоставить технику живописи и тип используемого холста, а также другие параметры, такие как топография толщины живописного слоя.

Поскольку количество реконструктивных возможностей с точки зрения используемых алгоритмов и их параметров практически бесконечно, а их изменение происходит непрерывно (например, во время манипуляции с компьютерной мышью), практически невозможно подвергнуть два объекта, анализируемых отдельно, точно таким же преобразованиям. Следовательно, объединение объектов при одновременном исследовании и создание общей базы данных позволяют выполнять весьма сложные исследования обеих картин одновременно. Особая роль состоит в том, чтобы расположить красочные слои в одной плоскости, рассматривая их лицевой стороной вниз на полистироле. К тому же, такое размещение частично выравнивает плоскость изображения, поскольку красочный слой никогда не бывает идеально однородным по своей структуре. Это очень положительно сказывается на взаимном расположении геометрии красочного слоя обеих картин в каталоге данных КТ.

После сбора необходимой информации были произведены вторичные реконструкции на основе необработанных данных. Поскольку полученные каталоги имеют очень большой объем около 1,5 Гбайт до 6 Гбайт с матрицей 1024×1024 точек, очень важно генерировать данные так, чтобы можно было с ними свободно работать. Для этого было принято решение создать поперечные срезы таким образом, чтобы проекция через слой живописи располагалась у самого нижнего края. Благодаря тому, что живопись отделена от стола слоем полистирола, получается эффект, как будто красочный слой горизонтально «парит» в воздухе. Кроме того, вышеупомянутое решение позволяет очень быстро удалить все данные, находящиеся за пределами картины, в том числе большую часть данных подрамника. Такая процедура многократно ускоряет управление информацией о красочном слое, поскольку весь объем собранных сведений составляет менее 1 % от общего объема холста и других элементов производства,



1. Сравнение изображений компьютерной томографии (слева — картина из собрания Национального музея в Варшаве)

а освобождение от лишней информации позволяет ускорить расчеты в несколько раз. Изображения данного типа напоминают рентгеновские снимки, но отличаются более низким разрешением, их чрезвычайно быстро и просто выполнить. Они дают возможность сделать виды лицевой стороны, оборота и вида сбоку, что позволяет очень быстро определить объект, например, расположенных в нем сильно затемняющих металлических элементов, таких как, гвозди и т. п.

В результате исследования картины из частной коллекции по ее кромкам отмечены значительные повреждения, а запись сохранившейся части красочного слоя подтверждает легкую, живописную манеру написания деталей. Результаты исследования музейного экспоната отличались иным характером изображения, выявляя четкий, решительный мазок кисти, отличающий руку другого автора и подтверждающий ее высокий уровень.

Различные манеры исполнения обоих исследуемых вариантов, подтвержденные двумя методами анализа, заставили задуматься об авторстве картин (ил. 1). В результате проведенных исследований было установлено, что музейный объект несколько отличается от обычно мягкой манеры работ Любенецкого. Было решено изучить картины этого автора, находящиеся в коллекции Национального музея в Варшаве — «Гурманы» и «Продавец очков», чтобы сравнить новые результаты с уже имеющимися, однако эту работу пришлось на время остановить¹.



2. Ю. Брандт. Ходкевич близ Хотина (слева ИК-снимок, справа — рентгеновский снимок
Группа барабанщиков видна в левом нижнем углу рентгеновского снимка)

Приведенный анализ двух полотен «Школьный учитель» подтверждает, что каждая работа отличается своими особенностями, а результаты их изучения указывают на разных авторов.

Интересным примером авторских изменений, преобразующих первоначальную композицию, является картина Ю. Брандта «Ходкевич во время Хотинской битвы», написанная для участия во Всемирной выставке в Париже². На основании записей, эскизов и исследований было выдвинуто предположение, что автор создал две разные версии картины, и одна из них была утеряна, так как не числилась в собрании ни одного музея, коллекции или выставки. Тщательные исследования, направленные на поиск информации об этой картине в связи с монографической выставкой работ художника, запланированной в Национальном музее в Варшаве, не увенчались успехом. Многолетний миф о существовании двух версий и «исчезновении» одной из них разведался благодаря рентгеновскому снимку, обнажившим в левой нижней холста группу барабанщиков, существование которой сохранилось в эскизах автора (ил. 2).

Аналізу помогла также фотография первоначальной версии картины, фрагменты которой существенно отличались от заключительной композиции, находящейся в коллекции Национального музея. Интересен факт, что во время предыдущего анализа в ультрафиолетовом излучении и инфракрасной рефлексграфии группа барабанщиков не была обнаружена. Таким образом, благодаря рентгеновской визуализации исследователи пришли к выводу,

что мы имеем дело с одной картиной со значительными авторскими правками, а не двумя вариантами произведения³.

Для осуществления рентгеновских исследований были разработаны индивидуальные решения, а также модифицировано стандартное медицинское оборудование, приспособленное к условиям визуализации произведений искусства.

Для ценителей искусства из Западной Европы знакомство с русскими иконами на рубеже XIX и XX вв. стало своеобразной сенсацией. Художественную ценность икон дополняет их метафорический и содержательный смысл, присущая иконописи поэтика. Вторая мировая война и ее последствия нарушили культурный обмен между Восточной и Западной Европой, но иконы продолжали вызывать интерес среди ценителей искусства и стали весьма желанным товаром на антикварном рынке. Благодаря созданной советскими властями компании «Новоэкспорт», интересующиеся иконами западные покупатели могли их приобрести вполне официально. Однако всем известно, что, помимо законного способа приобретения икон, существовала контрабанда. Привозимые без надлежащей защиты иконы часто повреждались, а также подвергались специальным правкам, чтобы походить на более старые: соскабливанию краски или позолоты фона, чтобы открытый, потрескавшийся красочный слой напоминал средневековые произведения. Иногда предпринимались более страшные шаги. Например, была уничтожена великолепная и хорошо сохранившаяся икона, представляющая 130 особо почитаемых изображений Божьей Матери. Она была разрезана на части размером, соответствующим клеймам, а затем частично объединена в небольшие путевые триптихи-складни, что принесло больше прибыли, чем одна икона. Переделанные таким образом иконы можно было найти, например, в антикварных магазинах Западного Берлина. Реставрация поврежденных икон, поступающих в музейное собрание, в основном заключалась в восстановлении (при необходимости) композиции иконы. Так, например, сохранились икона Богоматери Одигитрии (XVI в.) из Нагорян или Деисус (XV в.) из Пашова и многие другие иконы из Подкарпатья.

Судьба икон в XX в. стала источником вдохновения для многих исследовательских работ, результаты которых внесли свою лепту в их атрибуцию и историю, часто сопровождаемую трагической и невероятной информацией.

Особого внимания заслуживает история исследования иконы Ченстоховской Богоматери. Образ Ясногорской Богоматери был написан на деревянной основе, выполненной по канонам иконописной мастерской, по иконографическому канону Одигитрии — древнейшего изображения Марии, который появился в ранние века христианства⁴. В силуэте широких нимбов Ясногорской Богоматери этот канон несколько смягчен, но отчетливо прочитывается в легком повороте головы Марии к младенцу и обращении его головки к ее лику. Несмотря на то, что восточные влияния иконы довольно очевидны, С.Томкович указал на бесспорную связь оригинальной композиции Ясногорской Богоматери с византийским искусством Балкан, заметив сходство с мозаичной иконой из монастыря Хиландар на Афонской горе⁵. Однако наиболее похожим изображением, с которым можно типологически связать образ Ясногорской Богоматери, является мозаика XII в., находящаяся в византийской церкви Богородицы Паммакаристы в Стамбуле, на что указала Е.Снежинская-Столот⁶: почти одинаковые пропорции голов Марии и младенца, расположение и наиболее похожие формы соединения нимбов. Ясногорская Одигитрия — это хронологически и стилистически неоднородное произведение, поскольку с течением времени только часть рамы иконы и нимб сохранили свои первоначальные очертания⁷, в то время как сама живопись претерпела значительные изменения. К счастью, поновление, проведенное в XV в., не изменило образ Ясногорской Богоматери. При заполнении пустот иконописец старался сделать их однородными по отношению к прилегающим зонам, иногда немного переписывая⁸.



3. Богоматерь Ясна Гура
(RTG Я. Рутковского)

Весьма значимым для текущих исследований оказался рентгеновский снимок, сделанный Я. Рутковским из Академии художеств



4. Богоматерь из Ясной Гуры (следы глаз и моделирование лица Одигитрии из Ясной Гуры)

в Кракове⁹ (ил. 3). Благодаря формату, охватывающему все изображение, можно было сравнивать его отдельные части, сохраняя те же параметры экспозиции и времени проявления пленки. Рентгеновское излучение дало возможность установить этапы создания и последующих изменений иконы.

Изначальные размеры образа Ясногорской Богоматери (128 × 87,5 см) и вертикальное расширение формата указывают на то, что икону намеревались разместить в алтарной перегородке как часть комплекса, возможно, на одной из восточных колонн или стен храма. Особенности фона изображения Ясногорской Богоматери, соответствующие традиции южной Европы, служат основой для определения истоков, тем более что фон согласуется с очертаниями сохранившегося первоначального лика, который мы видим на рентгеновском снимке¹⁰ (ил. 4).

Факт сохранения оригинального образа Ченстоховской иконы под слоями записи и попытка благодаря этому понять ее происхождение могут облегчить восприятие нынешнего изображения Ясногорской Одигитрии¹¹.

Записи об исследовании иконы, ее истории и изучении можно обратиться в толстые тома, так как на протяжении веков она неоднократно



5. Повреждение изображения (РИТЭГ)

подвергалась поновлениям. Сегодняшние знания об изображении — это сумма усилий исследователей и реставраторов, которые непосредственно соприкоснулись с этим священным произведением. Исследования и открытия Я. Рутковского, сделанные во время реставрации 1925 г., обладают исключительной ценностью, поскольку повреждения, которые он описал на основании собственного опыта, сегодня можно увидеть лишь на рентгеновских снимках (ил. 5).

В ходе исследований состоялась дендрологическая идентификация породы древесины, из которой изготовлена основа иконы. Установлено, что это липа. Таким образом опровергались заблуждения, существовавшие на протяжении веков, о том, что основой иконы является кипарис¹². Публикация результатов исследований, подтвержденных фотографиями, полученных в ходе реставрационных работ, является первым опытом в практике польских специалистов.

Исследование и публикации В. Курпика результатов реставрации иконы Ясногорской Богоматери, занявшие 40 лет его жизни, являются уникальным опытом и могут служить пособием, иллюстрирующим изменение методов исследования и анализа.

Новые технологии дают также возможность увидеть изменения, в том числе атрибутов на существующих изображениях. Так, в 1863 г.

Ю. Зиммлер написал портрет своей жены Юлии, урожд. Хёггеншталлер (Национальный музей в Варшаве). Картина изначально называлась «Сафо на вершине Левкадской скалы» — супруга художника была изображена в образе известной греческой поэтессы: в антиклизированных одеждах она стояла, положив руку на арфу. Однако первая версия этого портрета существенно отличалась от существующей. В 1980 г., во время подготовки к выставке Зиммлера в Национальном музее в Варшаве, был сделан рентгеновский снимок картины. Фотографии раскрыли более раннюю композицию. На этом снимке хорошо видны классические одеяния и арфа, хотя в конечном итоге автор изобразил жену в черном платье с белым воротником, а ее пышную прическу спрятал под шляпкой с черной вуалью. Арфа также исчезла, а вместо нее модель держит в правой руке перчатку, при этом левой опирается на камень. Первоначальный фон на заднем плане картины с Сафо также сменился на мрачный пейзаж (ил. 6).

На вопрос, почему автор решил существенно изменить уже готовый портрет, есть единственный и очевидный ответ. Это было связано с поражением Январского восстания 1863 г. В то время черное платье было политическим жестом и выражением патриотизма. Таким образом, история и любовь к Родине полностью изменили первоначальный замысел художника и образ картины.

В 2019 г. был сделан повторный рентгеновский снимок, который подтвердил беспрецедентную точность этого мнения.

Другой пример связан с образом Снятинской Богородицы (XVII–XVIII вв.) из церкви Успения Пресвятой Богородицы в Снятине (в настоящее время находится в Кшивче, в соборе Рождества Пресвятой Богородицы, в Подкарпатском воеводстве). В 1968 г. проводилась его реставрация, в ходе которой было обнаружено, что на заднем плане иконы сохранились оригинальные надписи, выполненные с использованием армянского алфавита. Рентгеновский снимок показал, что под верхними слоями живописи находится парный портрет дворян с эпитафией. Таким образом, стало понятно, что холст был повторно использован для того, чтобы написать на нем изображение Девы Марии.

Благодаря проведенным исследованиям в ходе реставрационных работ реставраторы принимают участие в идентификации произведений искусства, уточнении и даже изменении их атрибуции. Группа реставраторов Национального музея в Варшаве совместно с Л. Ковнацким в ходе исследований в области радиологической визуализации



6. Ю. Зиммлер. Портрет жены Юлии (справа рентгеновское изображение)

разработала принципы новой методологии исследования плоскостных объектов с помощью компьютерной томографии. Применение этого метода принесло беспрецедентные результаты, значительно расширив возможности анализа произведений искусства. Рентгеновские снимки и компьютерная томография — это реальная запись данных, из которых можно вынести конкретную информацию с недостижимой до сих пор точностью изображения и возможностью значительного увеличения образа без потери резкости.

Можно исследовать картину, останавливаясь на любом поперечном срезе объекта, а благодаря новейшим 3D-технологиям преобразовывать его и вращать во всех направлениях, что влечет за собой углубление знаний об истории объектов, их конструкции, материалах и технических решениях. Полученные результаты, их суть и значимость, доказывают обоснованность осуществления работ такого рода.

¹ В связи с пандемией Covid-19 рентгеновская визуализация этих работ, запланированная на конец 2019 — начало 2020 г., была приостановлена на неопределенное время.

² Józef Brandt. 1841–1915 / Pod red. E. Micke-Broniarek. T. 2. Muzeum Narodowe w Warszawie. Warszawa, 2018. S. 36–41.

³ Lewandowska A. Józef Brandt — Doktryna malarza / Pod red. Ewa Micke-Broniarek. Warszawa. S. 74, 84; Józef Brandt. 1841–1915 / Pod red. E. Micke-Broniarek. T. 1. Muzeum Narodowe w Warszawie. Warszawa, 2018. S. 74, 84.

⁴ Курпик В. Одигитрия в Ченстохове. Ясна Гура, 2020. С. 19, 31.

⁵ Tomkiewicz S. Obraz Matki Boskiej Częstochowskiej. T. 5. Warszawa, 1930–1934. S. 135.

⁶ Снежинская-Столот Е. Генезис, стиль и история росписи Ченстоховской Богоматери // Folia Historiae Artium. 1973. С. 18.

⁷ Ружицкая-Брызек А., Гадомский Е. Образ Ченстоховской Богоматери в свете исследованной истории искусства. SC 1984. № 5. С. 29.

⁸ Курпик В. Указ. соч. С. 37.

⁹ Рентген, сделанный на одной пластине, покрывает всю поверхность картины.

¹⁰ Курпик В. Указ. соч. С. 82.

¹¹ Там же. С. 103.

¹² Там же. С. 431.

Исаченко Татьяна Александровна

**АВТОГРАФЫ БЛИЖАЙШЕГО ОКРУЖЕНИЯ
ВЕЛИКОЙ КНЯГИНИ
ЕЛИСАВЕТЫ ФЕОДОРОВНЫ
В ЛИТЕРАТУРНОМ АЛЬМАНАХЕ
КОРОЛЕВЫ ЭЛИНОВ ОЛЬГИ ***

Говоря о литературном альманахе «Изо дня в день» (ил. 1–2), составленном королевой эллинов Ольгой (Βασιλίσα των Ελλήνων, 1851–1926), в девичестве великой княжной Ольгой Константиновной, внучкой императора Николая I (1796–1855), дочерью его сына великого князя Константина Николаевича (1827–1892), супругой греческого короля Георга I (1845–1913)¹, следует отметить, что это редкое издание и памятник книжной культуры мало известен исследователям. Отечественная библиография отвела этой удивительной книге роль обычной школьной хрестоматии, и в каталогах двух крупнейших библиотек России альманах связывается исключительно с Лермонтовым². Иную информацию о незаслуженно забытом издании исследователям сегодня найти трудно.

Альманах известен нам в девяти экземплярах, число которых по мере новых поступлений на российские и международные книжные аукционы постепенно умножается. Два экземпляра книги, принадлежавшие «Собственной Е.И.В. библиотеке в Зимнем дворце» (экземпляр Николая II и одного из великих князей), хранятся в Российской государственной библиотеке (РГБ). Пять экземпляров выявлены среди аукционных продаж³. Последние сообщения о книгах Лермонтовского музея, попавших в Пушкинский Дом из Мраморного дворца, получены нами от Н. С. Беляева осенью 2021 г.⁴

Сегодня «лермонтовский» альманах королевы Ольги приобретает особую актуальность в связи со 170-летием со дня рождения королевы, а также памятными событиями столетней давности (Великий Исход 1920 г.), сближающими последний экземпляр альбома с кругами Белой эмиграции. Присутствие многочисленных

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках проекта № 21-09-41021 «Императорская коллекция в подносных экземплярах Великих княжон / По материалам российских, зарубежных библиотек и аукционных продаж».



1. Изо дня в день / Излечения из сочинений Лермонтова на каждый день имени Ольги Константиновны в виде перекрещенных букв «О» и «К»
 URL: <https://hermitagefineart.com/ru/lots/2018-november-russian-art/213>
 Фотография автора



2. Личный экземпляр альбома Королевы Ольги из «Собственной Е. И. В. библиотеки в Зимнем дворце», принадлежавший Императору Николаю II (МК РГБ)
 URL: <https://hermitagefineart.com/ru/lots/2018-november-russian-art/213>
 Фотография автора

автографов и сопряженных с ними литературных текстов делают «Ольгин альбом» важным и интересным объектом изучения, подобно другому изданию — альбому принцессы Евгении Ольденбургской, вышедшему годом ранее (1885)⁵, который в условиях советского времени не имел шансов получить даже самое краткое описание в силу наполненности его автографами лиц, вычеркнутыми из русской истории. Два указанных альманаха мало известны специалистам, однако в своей замечательной книге, посвященной библиофильским текстам, М.В. Сеславинский кратко упоминает о редких экземплярах указанных альбомов, принадлежащих московским коллекционерам, собирающим книги из библиотеки Романовых⁶.

В зависимости от личных предпочтений заказчиков или цели индивидуального подношения переплеты (как и записи) варьируются:

тканевый, шитый шелком, картонный с кожаными углами. Все книги имеют тройной золотой обрез; от классического, издательского переплета в футляре, с перекрещивающимися тиснеными золотом инициалами Ольги Константиновны на верхней переплетной крышке, до эксклюзивного переплета из лакированного папье-маше, изготовленного в мастерской г. Йокогама в конце 1880-х гг. (инкрустация костью и перламутром в виде птиц)⁷.

На титульном листе издания — монограмма Ольги Константиновны в виде перекрещенных букв «О» и «К», отпечатанных с позолотой. На фоне остальной продукции, выпускаемой Государственной типографией⁸, книга «Изо дня в день» кажется скромной⁹. Она лишена иллюстраций, украшающих альманах сестры, принцессы Евгении Ольденбургской¹⁰. Тем не менее альбом королевы Ольги по-своему изыскан, весь его строй, вся композиция и литературное наполнение свидетельствуют о вкусе, предпочтениях и даже характере Ольги Константиновны. Можно сказать, что внимание «лермонтовского» сборника как бы переключено с внешнего на внутреннее. «Изо дня в день» подобрал в себя извлечения почти из всех произведений поэта, и кажущаяся случайность распределения цитат при дальнейшем изучении выстраивается в логическую последовательность имен и событий, часто переплетенных с жизнью царствующей династии, памятными датами. Минейный принцип заполнения (по годовому кругу) сочетается с особенностями «входящих» записей-автографов, вносившихся в разное время разными лицами. «На выходе» мы имеем несколько уровней прочтения выстроенного по годовому кругу источника, в котором пересекаются имена, даты и события.

«Ольгин альбом» был чрезвычайно популярен в великосветских кругах конца XIX — начала XX в. Составленный лично Ольгой Константиновной и изданный в Государственной типографии в 1886 г., альбом на каждой странице содержит лермонтовские тексты в виде цитат, каждая из которых приурочена к определенной дате календаря. Всего, по числу дней в году, их в сборнике насчитывается 365. Каков был тираж эксклюзивного издания 1886 г., мы точно не знаем, но на зарубежных торгах (аукцион Fine Art; Монако, 2018)¹¹ не так давно была продана одному из русских эмигрантов «139 книга, составленная королевой Ольгой Константиновной», на титульном листе которой имеется автограф королевы Ольги: «Николаю Дмитриевичу¹² и Екатерине Николаевне Струковым от составительницы



3. Дарственная чете Струковым на первой январской странице альбома: «Николаю Дмитриевичу и Екатерине Николаевне Струковым от составительницы на добрую память. Январь 1926. Ольга» (автограф Е. К. В. Королевы Эллинов Ольги)
 URL: <https://hermitagefineart.com/lots/2018-november-russian-art/213>



4. Один из последних фотографических портретов Е. К. В. Королевы Эллинов Ольги. Подпись рукой Королевы: «Съ душевной благодарностью за теплое гостеприимство. Ольга. Флоренция. 1926»
 URL: <https://hermitagefineart.com/ru/lots/2018-november-russian-art/213>

на добрую память. Январь 1926» (ил. 3–4) — свидетельство о подарке супружеской чете из ближайшего окружения великой княгини Елизаветы Федоровны. Об этом экземпляре, собственно, и пойдет речь в настоящей статье.

Брак Струковых был заключен в 1897 г. с благословения великой княгини, поскольку Е. Н. Струкова (*Кити, Китти*, урожд. Козлянинова) (1864–10 сентября 1931¹³) была любимой фрейлиной (1886/1887–1897) и близким другом великой княгини Елизаветы Федоровны (ил. 5–6). Она сменила на своем посту Л. Г. Лобанову-Ростовскую в 1887 г. (*Княжна Людмила Григорьевна Лобанова-Ростовская* (1860–?), *первая фрейлина Елизаветы Федоровны*), и оставалась в должности до замужества (1897) в течение десяти лет. В 1880 г.



5. Великая княгиня Елизавета Феодоровна с Китти Козляниновой (Ильинское?)
URL: <https://www.romanovempire.org>



6. Портрет Китти Козляниновой кисти великой княгини Елизаветы Феодоровны 1898. Государственный Эрмитаж
URL: <https://ros-vos.net/sr/pred/art/1/>

Китти сопровождала великую княгиню в Святую землю во время известного паломничества великих князей, которое они совершили после смерти императрицы Марии Александровны (сохранилась фотография). Вместе с бывшим адъютантом великого князя Гадонном Китти присутствовала при посещении Елизаветой Федоровной в заключении И. Каляева, убийцы ее мужа. Китти была членом Комитета для сбора средств в пользу пострадавших от неурожая в 1891–1892 гг., членом правления Московского местного дамского комитета РОКК, участницей благотворительных базаров великой княгини, сотрудницей Склада по сбору пожертвований в помощь раненым вследствие войны (1904–1905). Выйдя замуж за Н. В. Струкова, Екатерина Николаевна продолжала участвовать во всех делах великой княгини, сопровождала ее в поездках. Имя Китти часто можно видеть в переписке Елизаветы Федоровны¹⁴ и дневниках великого князя Сергея Александровича¹⁵.

В многочисленных документах зафиксировано участие Е. Н. Козляниновой-Струковой в делах высочайшей подруги (приятельницы звали великую княгиню «Сподвижницей») не только до, но и после замужества, когда она уже оставила пост фрейлины. Письма Китти отличают рассудительность и взвешенность суждений, они говорят о глубокой преданности и любви. Важно отметить, что обе женщины (почти одновременно) перенесли сложные хирургические операции¹⁶. Вскоре великая княгиня встала на путь своего служения, определенно связывая свой шаг с духовным перерождением («...через скальпель я исцелилась»)¹⁷.

В весьма непростых обстоятельствах неприятия родными и друзьями кардинальной перемены прежнего образа жизни великой княгини — перемещения из Малого Николаевского дворца в Марфо-Мариинскую обитель и посвящения себя обездоленным и больным людям, Китти умела находить точные слова и аргументы, отвечая тем, кто не мог примириться с оставлением Елизаветой Федоровной света. Когда Великая княгиня столкнулась с этим непониманием, Китти, пожалуй, единственная, судя по сохранившимся письмам, смогла оказать ей надежную поддержку. Сохранилась и недавно опубликована переписка, раскрывающая всю сложность для Елизаветы Федоровны начального периода ее пребывания в обители.

Е. Н. Струкова — кн. З. Н. Юсуповой

12 мая 1909 г.

К чему, моя дорогая Зинаида, это огромное желание вывести ее (вел. кн. Е. Ф. — Сост.) за пределы тех белых стен, за которыми она обрела [душевный] мир, где она удовлетворена и даже счастлива? Так больно и тяжело снова начать жить как прежде, после огромного душевного потрясения, и какие радости может подарить ей жизнь? Да, конечно, если бы было на земле существо, которое она бы любила, испытывая к нему человеческую привязанность, которое бы отогрело ее сердце, кто-то, кого бы она любила так, как Вы — своего мужа и сына, но Вы прекрасно знаете, что этого нет! Своих родственников и друзей она любит по-своему, отвлеченно, но кто из нас необходим ей или хотя бы просто нужен? В настоящий момент, может быть Валентина¹⁸, но опять же — не сама по себе и не благодаря своей преданности, но только как помощница. Заполнить пустоту в ее сердце может Бог и страдающее человечество. Дойдя до такого состояния, человек уже не возвращается вспять. Таково мое

искреннее убеждение, которое помогает мне принять настоящее положение вещей. Как и Вы, я бы последовала за ней, если бы была одна. Но что можно поделать, когда препятствуют более глубокие связи? Все это Вам самой известно, как и мне, но как же хорошо, что можно всем поделиться с Вами начистоту! Я бы так хотела с Вами увидеться! Когда Вы будете в Москве? Да хранит Вас Бог!

Целую от всей души,

*Кити Струкова*¹⁹.

Письма Китти позволяют воссоздать ее образ и характер, отличительными чертами которого были смирение в сочетании с прямоотой и честностью, умение «держат удар». Месяцем позже сама великая княгиня в письме императрице Марии Федоровне сообщала: «Я не забываю старые связи, но теперь у меня новая жизнь. Если бы я вышла замуж в далекую-далекую страну, никто не ждал бы, что я постоянно буду приезжать обратно. А то дело, за которое я взялась, — куда более важная и ответственная миссия. Помолись за меня, дорогая, чтобы я оказалась ее достойной...»²⁰.

Китти сопровождала великую княгиню в первую, после семилетнего перерыва, поездку за границу. Она также была рядом, когда Елизавета Федоровна выбирала место для устройства скита для престарелых сестер в Китаевской «молитвенной тиши» Люблина²¹. 26 августа 1909 г. «Голос Москвы» писал: «Вчера владелец Китаевского поселка, близ Люблина, принес в дар учрежденной Вел. кн. Елисаветой Феодоровной Марфо-Мариинской общине два участка земли для устройства приюта, где могли бы иметь убежище престарелые диакониссы общины. Великая Княгиня изволила посетить общину и осматривать эту землю. Ее Императорское Высочество прибыла в сопровождении фрейлины Е. Н. Струковой²² и была встречена полковником Китаевым и местным населением...»²³.

24 декабря, на день своего рождения Н. В. Струков²⁴ делает в альбоме запись: «Николай Струков 10 сентября 1931 года. Моя Звезда закатилась навсегда». Запись размещена под строфой лермонтовского текста: «Вверху одна горит звезда / мой взор она манит всегда» (ил. 7). Автограф Николая Владимировича (реплика к лермонтовскому тексту), по-видимому, указание на день смерти Китти.

Судя по опубликованным Е. Ю. Ковальской документам, многие письма Е. Н. Струковой были написаны из Флоренции, поэтому можно допустить, что Струковы уже в то время имели там дом, который в январе 1926 г. посетила королева Ольга²⁵, оставив



7. Запись Н. В. Струкова на день 24 декабря, сделанная 10 сентября 1931 г. (по-видимому, день кончины Китти) (автограф ЕКВ Королевы Эллинов Ольги)
 URL: <https://hermitagefineart.com/ru/lots/2018-november-russian-art/213>

супружеской чете в подарок 139-й экземпляр своего альбома, в котором читаются автографы лиц из ее ближайшего окружения, эмигрировавших после 1917 г. в Европу.

Флоренция для Белой эмиграции стала островом спасения, объединившим вокруг православного флорентийского храма Святителя Николая²⁶ многие известные имена России (ил. 12). Церковь имела тесные взаимоотношения с российской дипломатией на Апеннинах, дипломатическая миссия была учреждена во Флоренции сразу же после окончания наполеоновских войн, в 1815 г. Идея постройки флорентийского храма впервые была предложена в начале 1870-х гг. старшей сестрой императора Александра II великой княгиней Марией Николаевной, которая

с 1863 по 1874 г. жила на вилле Кварто во Флоренции. Об этом храме митрополит Евлогий (Георгиевский), возглавлявший Западноевропейскую епархию в послереволюционные годы и служивший в этом храме²⁷, сказал: «Во Флоренции у нас чудный храм, самый красивый из храмов моей епархии. Двухэтажное здание в русском стиле, много прекрасных икон, живопись лучших живописцев»²⁸.

С 1925 г. храму Святителя Николая Чудотворца стала оказывать финансовую помощь королева эллинов Ольга Константиновна. Эта поддержка Греческого Королевского Дома была использована для устройства в одном из его помещений крипты — усыпальницы для греческих монархов-изгнанников. В 1925 г. сюда поместили гроб с телом короля Константина I, в 1926-м — самой королевы Ольги.

Экземпляр Струковых связывает его составительницу с Флоренцией, поскольку процитированная выше запись титульного листа датируется январем 1926 г. и сделана именно во Флоренции.



8. Графиня Александра Андреевна Олсуфьева на костюмированном балу 22 января 1903 г.

URL: <https://www.pinterest.ru/search/pins/?q=Гр.%20Александра%20Андреевна%20Олсуфьева&>



9. Великая княгиня Елисавета Феодоровна на костюмированном балу 22 января 1903 г.

URL: <https://www.pinterest.ru/pin/14003448826215380/>

Здесь нельзя не вспомнить известную фотографию королевы в профиль, также относящуюся к январю 1926 г., которую сопровождает подпись, сходная с той, которую мы видим в альбоме Струковых: «С душевной благодарностью за теплое гостеприимство. Ольга. Флоренция. Январь 1926»²⁹. Королева Ольга скончалась в Риме 18 июня 1926 г., и можно предположить, что записи 139-го альбома входят в число последних ее автографов.

На день 29 апреля (день своего рождения) в альбом внесла свой автограф княгиня М. В. Барятинская³⁰, известная благотворительница, чьими стараниями в Риме продвигалась идея строительства храма в честь Святителя Николая, осуществлялся сбор средств (ил. 10–11).



10. Автограф кн. М. В. Барятинской
в альбоме «Изо дня в день»
URL: <https://hermitagefineart.com/ru/lots/2018-november-russian-art/213>

Строительство русского храма в Риме — центре католического мира — «не только означало предоставление проживавшим здесь русским возможности молиться в своем храме, но и носило миссионерский характер — раскрывало Западу красоту русской православной веры и богослужения. Несомненно, для Российской империи — многовековой хранительницы Православия — строительство церкви в Риме имело государственное значение, потому проект обсуждался на самом высоком уровне»³¹. Император Николай II лично внес 10 000 руб. («царскую лепту») на возведение храма своего небесного покровителя. Среди жертвователей был и великий князь Сергей Александрович.

После его трагической кончины был образован Строительный комитет, который предложили возглавить Елизавете Федоровне, но она поначалу отказалась от предлагаемого проекта, поскольку в то же самое время возводилось Барградское подворье, которым руководило Императорское Православное Палестинское общество, возглавляемое великой княгиней. След решения этих вопросов — в переписке Елизаветы Федоровны с княгиней Барятинской.

Вел. кн. Елисавета Феодоровна — кн. М. В. Барятинской
22 января 1912 г. Москва — Рим
Дорогая Княгиня!³²

К моему большому сожалению, я, вероятно, не смогу официально покровительствовать строительству церкви в Риме, так как в настоящий момент мое Палестинское общество ведет строительство церкви в Бари, и я не могу раздвоиться и делать сборы здесь. Кроме того, я управляю Обществом помощи голодающим, это бедствие нужно искоренять всеми силами, одной Москвы недостаточно.



11. Интерьер Русской Церкви Святого Николая в Риме (дворец княгини М. В. Барятинской)
URL: <https://pravlife.org/ru/content/russkaya-cerkov-svt-nikolaya-chudotvorca-v-rime>

Конечно, я всегда буду счастлива быть Вам полезной в предприятии, к которому испытываю неподдельный сердечный интерес, и я прекрасно понимаю, что церковь в Риме необходима. Почему бы Вам не попросить любимую дочь Императора?³³ Это было бы так мило.

Кланяюсь Вам,

Ваша горячо любящая Елисавета³⁴.

Позднее, осенью 1913 г., Высочайшим указом Николай II решил сбор пожертвований по всей России на строительство храма в Риме, был открыт счет, сформирован Строительный комитет и утвержден проект. На имя императорского посольства приобретен участок на набережной Тибра, близ Понте Маргерита, началось строительство³⁵. Елизавета Федоровна живо интересовалась продвижением этого проекта, понимая всю его важность.

Сохранилось письмо великой княгини, адресованное императору, которое опубликовала Е. Ю. Ковальская.

*Вел. кн. Елисавета Феодоровна — Николаю II
13 июня. 1913 г. Москва — Рейд «Штандарт»*

Надеюсь, вы хорошо отдыхаете. Нашла молодого талантливо-го архитектора из Петербурга, который сделает чертежи церкви



12. Храм Рождества Христова и Николая
Чудотворца во Флоренции

URL: <http://www.chiesarussafirenze.org/ru/la-nostra-chiesa/lots/2018-november-russian-art/213>

в Риме — на твое одобрение. Надеюсь, смогу показать их тебе в Петергофе 18 июля³⁶. Слышала, Покровский также составляет планы³⁷, так что можно будет выбрать из этих двух вариантов и Жуковского. Так как ты любезно позволил мне принять участие в этом деле, может быть, мы с тобой и Аликс посмотрим эти три проекта, и ты решишь, который ты выберешь. Благослови тебя Бог. Пожалуйста, если согласен, ответь сразу же.

Элла³⁸.

Дальнейшая история храма в Риме известна. В 1924 г. земельный участок перешел советскому посольству и затем был продан. Тем не менее русские в Риме обустроили свой храм — в особняке, принадлежавшем Чернышевым-Барятинским, и княгиня Мария Владимировна несомненно была причастна к этим делам. Ее автограф в альбоме королевы

эллинов Ольги Константиновны говорит о том, что связи с общиной в 1930 г. были по-прежнему крепки.

Среди автографов, оставленных в альбоме Струковых, мы видим имя старосты церкви Свт. Николая во Флоренции — С. М. Кочубея³⁹, его прихожан: князя И. А. Куракина⁴⁰, а также графини А. А. Олсуфьевой⁴¹. О последней следует сказать особо.

Графиня Александра Андреевна Олсуфьева (Аликс; 1846–1929) была одной из немногих, с кем великая княгиня делилась самыми сокровенными своими мыслями, и некоторые ее письма, адресованные Олсуфьевой, носят исповедальный характер, и мы дерзнем привести выдержки из них.

Вел. кн. Елисавета Феодоровна — гр. А. А. Олсуфьевой
Моя дорогая Аликс,

Берегите себя <...> Я надеялась доставить Вам удовольствие, взяв Вас в школу, цель которой, я знаю, Вас волнует, и я наказана за то, что совершенно не могу доставить Вам это удовольствие. Что такое Ваши нервозности по сравнению с моими горами — Вам нужно только встать на цыпочки, чтобы ясно видеть, а я должна еще долго карабкаться — едва ли я преодолю одну гору, как вырастает другая... Самая высокая гора — это «я» <...> Вы... ослеплены благодаря Вашей доброте и любви, Вы покрываете мои недостатки теплой накидкой, но я их чувствую под ней, увы.

Я Вас обнимаю.

Ваша Е.⁴²

Вел. кн. Елисавета Феодоровна — гр. А. А. Олсуфьевой

<...> благословенная минута, когда Вы откровенно сказали мне всю-всю правду. Я отдавала себе в этом отчет вчера вечером, но совсем не желала вникнуть — но, наговорив за чаем несправедливостей — будем смотреть правде в глаза — да, несправедливостей, я сказала себе: «Ты провела в церкви столько часов, и где твое смирение? Где твоя любовь к ближнему, о которой ты кричишь со всех крыш?» Было бы слишком долго писать обо всем. Отцы Церкви говорят: чем больше стараешься стать лучше, тем больше искушает диавол — это истинная правда — я должна была лишь деликатно сказать чистую правду: «Немного меньше разговаривать в церкви» — вот и все <...> я не хотела задеть Вас, чтобы Вы не подумали, будто Вы меня огорчили...⁴³.

Графиня Олсуфьева входила в число нескольких ближайших подруг Елизаветы Федоровны (наряду с княгиней З. Н. Юсуповой, Е. Н. Струковой, М. П. Белевской-Жуковской, М. А. Васильчиковой и В. С. Гордеевой), была единомышленницей великой княгини, жертвователем Марфо-Мариинской обители и всегда морально ее поддерживала (в отличие от Юсуповой, которая часто высказывала сомнения относительно правильности выбора княгини, не переставая при этом быть ее активной помощницей) (ил. 8–9). В двухтомник опубликованных архивных документов (2016) включено почти 90 писем, адресованных великой княгиней графине Олсуфьевой. И можно только сожалеть, что это замечательное, образцовое во всех отношениях издание пока не внесено в электронный каталог РГБ и вообще мало известно читателям.

Совершая после своей помолвки паломническую поездку в Саввино-Сторожевский монастырь, Елисавета Федоровна

останавливалась в имении Олсуфьевых Ершово и гостила там несколько дней. Графиня Олсуфьева, в свою очередь, часто гостила в Ильинском, сопровождала великую княгиню на Кашинские торжества⁴⁴. В переломный для княгини период (1908–1909 гг.), когда уже было принято решение оставить свет и были сформулированы цели и задачи основанной ею Марфо-Мариинской обители, состояла в постоянной переписке с графиней. Одной из первых графиня опубликовала свои воспоминания о Елизавете Федоровне⁴⁵.

На день 22 июля (день своего рождения) А. А. Олсуфьева оставляет в альбоме Струковых развернутую запись, которую невозможно понять без учета всего вышесказанного: «Сколько хороших дней провели мы вместе у Той, которая поражала нас Своей Красотой, Чистой Светлой души, своим прекрасным обликом; потом сколько ужасных событий, потрясающих души; и вот опять Господь дозволил нам быть вместе! В этом милом доме все улыбается, но воспоминания прошедшего неизгладимы, и горечь сердца тает только при молитве Тому, Который Своею Неисповедимой Волею сменяет страшную грозу лучем ясного Солнца! Александра Олсуфьева». Несомненно, речь здесь идет о великой княгине-подвижнице Елизавете Федоровне.

Уже с конца XIX в. графиня Олсуфьева жила «на два дома», поскольку имела виллу в Сан-Ремо и недвижимость в России⁴⁶. Сын графини Андрей Алексеевич (1870–1933), поручик лейб-гвардии Кирасирского Его Величества полка, адъютант военного министра, был женат на княжне Е. С. Абамелек-Лазаревой, находившейся в родстве с Демидовыми и Баратинскими, благотворительностью которых во многом поддерживался храм во Флоренции, беженцы из России, пополнившие круг Белой эмиграции. Второй сын, Василий Алексеевич, был адъютантом великого князя Сергея Александровича (женат на княгине О. П. Шуваловой). Погиб в 1941 г. Его дочь М. В. Олсуфьева (1907–1988) — известная на западе переводчица Булгакова и Солженицына⁴⁷.

Среди других автографов альбома «Изо дня в день» стоит упомянуть записи на календарных страницах с числами: 25 ноября — Эрнста Людвиг (Эрни), великого герцога Гессенского (1868–1937), брата Елизаветы Федоровны⁴⁸. 17 сентября — Э. Сольмс-Гогенсольмс-Лихской (Онор), великой герцогини Гессенской (1871–1937), супруги Эрнста Людвиг. 16 декабря — барона П. П. Корфа (1845–1935), обер-церемониймейстера Двора, а также И. Гермаш,

Л. Трубецкой, Б. Вильсон, Е. Куракиной, В. Голицына, А. Wello Rutredge, А. Букналл, М. Вильсон, Е. Нарышкиной, R. Ashworth, А. Гаусманн, графа Комаровского, О. Нидин Мумм (1910–1961), Е. Мумм Торнтон Вильсон (1906–1979), В. К. Мещерской (1876–1949).

Описанный нами экземпляр Струковых относится к последнему этапу жизни королевы эллинов (1926–1931 гг.). Он был подарен супружеской чете Струковых в январе 1926-го, за полгода до смерти королевы. Записи лиц из ближайшего окружения великой княгини Елизаветы Федоровны отражают общественные и личные настроения в предреволюционные и послереволюционные годы, раскрывая малоизвестные страницы биографий известных представителей русской эмиграции.

¹ Второй сын короля Дании Кристиана IX, по рождению принц датский Христиан Вильгельм Фердинанд Адольф Георг Шлезвиг-Гольштейн-Зондербург-Глюксбургский, вступил на греческий престол 30 марта 1863 г. в 17-летнем возрасте. Ольга стала королевой Греции в 1867 г.

² Изо дня в день [Текст]: извлечение из сочинений Лермонтова на каждый день года / [О [льга] К [онстантиновна]]. [Санкт-Петербург], 1886. [397] с. Состав раскрыт по коreshku экз. ГПБ.

³ *Исаченко Т. А.* Книги императорского дома Романовых в РГБ и НЭБ. К 175-летию императора Александра III // «Здесь бывал сам Государь!». К 175-летию императора Александра III. Материалы международной научной конференции (Гатчина, 21–22 ноября 2020 г.). Гатчина, 2020. С. 98–107; *Исаченко Т. А.* «Исповедь» П. А. Вяземского в литературном альманахе королевы эллинов Ольги (экземпляр А. И. Хомутова) // Проблемы исторической поэтики. 2021. Т. 19. № 2. С. 176–197. DOI: 10.15393/j9.art.2021.8902.

⁴ Мы выражаем сердечную признательность эксперту-библиографу В. Забелину (Антикварный салон на Тверской: редкие и коллекционные издания, подарочные книги, графика) за предоставленные сведения.

⁵ Наш доклад на тему «Альманах принцессы Евгении Ольденбургской «Дума за думой» 1885 года — артефакт многоуровневого прочтения» зачитан на IX Международной научной конференции «Книга в современном мире: когнитивные аспекты» (Воронеж, ВГУ, 20–22 апреля 2021 г.). Один из редких экземпляров альбома, подаренный родителями младшей дочери, великой княжне Анастасии, подробно описан нами в ряде публикаций: *Исаченко Т. А.* Неизвестный альбом великой княжны Анастасии. 1912–1917 гг. // журнал «Культурное наследие». № 3. 2018. С. 61–81; *Исаченко Т. А.* Романовы. Дневник Государыни Императрицы Марии Александровны и личный альбом Великой Княжны Анастасии Николаевны в фонде Дворцовых библиотек РГБ // Материалы международной научно-практической конференции «Романовы и Крым. Научные чтения в Ливадии». Ялта, 2018. С. 15–25; *Исаченко Т. А.* Альбом-календарь Анастасии как мегатекст: опыт многоуровневого прочтения памятных записей // Культурное наследие России. № 4. 2018. С. 34–50; *Исаченко Т. А.* Последняя запись в личном альбоме-ежедневнике великой княжны Анастасии Николаевны (ноябрь 1917 г., Тобольск) // Церковь. Богословие. История: материалы VII Всероссийской научно-богословской конференции (Екатеринбург, 8–10 февраля 2019 г.). Екатеринбург: Екатеринбургская духовная

семинария, 2019. С. 28–34; Исаченко Т. А. Именослов альбома великой Княжны Анастасии Николаевны: памятные записи как мегатекст // Ученые записки Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого. № 2 (20). 2019, <https://doi.org/10.34680/2411-7951.2019.2> (20).40; Исаченко Т. А. Личный альбом Великой княжны Анастасии Николаевны: поэтическая антология или книга памяти? // Вестн. Том. гос. ун-та. Филология. 2020. № 67. С. 245–267. DOI: 10.17223/19986645/67/13.

⁶ *Сеславинский М. В.* Homo scriptoris: Библиофильские тексты / Сост. К. В. Сафронова; вступ. ст. О. Г. Ласунского; дизайнер Е. А. Корнеев]. М.: Про книги: Журнал библиофила, 2014. С. 179.

⁷ Экземпляр принадлежал команде знаменитого крейсера «Дмитрий Донской», участвовавшего в Цусимском сражении, использовался для записей и служил гостевой книгой.

⁸ Учреждена в 1827 г. Высочайшим указом Императора Николая I как Типография II отделения Собственной Его Императорского Величества канцелярии. В 1882 г. переименована в Государственную типографию, целью которой был выпуск Свода Российских Законов, важнейших документов царской канцелярии и государственных учреждений Российской империи. После революции типография получила название «Печатный двор», унаследовав свое имя от первой русской печатни в Москве, созданной Иваном Федоровым и Петром Мстиславцем.

⁹ Среди известных изданий типографии: Полное собрание законов Российской империи в 48 книгах (СПб., 1885–1916), «Род князей Зацепиных» А. Шадрина (в 2 т., 1884), «Стихотворения К. Р.» (князя Константина Романова). 1879–1885 (1889, 2-е изд.). «Сказания о Русской Земле» А. Нечволодова (в 4 т., 1913), «Уложение государя, царя и великого князя Алексея Михайловича» (1913).

¹⁰ «Дума за душой: Памятная книга на каждый день. Издана под покровительством Ея Императорскаго Высочества Принцессы Евгении Максимилиановны Ольденбургской в пользу Дома милосердия. СПб., издание Товарищества М. О. Вольф, 1885» (ОР РГБ. Ф. 492. № 23).

¹¹ Лот 213: «Изо дня в день. Извлечения из сочинений Лермонтова на каждый день...» [Электронный ресурс]. URL: <https://hermitagefineart.com/ru/lots/2018-november-russian-art/213>. (дата обращения 10.11.2020)

¹² *Так! (ошиб.)*. Правильно: Владимировичу.

¹³ Дата кончины указывается нами впервые.

¹⁴ Великая княгиня Елисавета Феодоровна. Документы и материалы. В 2 т. / Сост. Е. Ю. Ковальская. М.: Никая, 2016. 773+846 с.

¹⁵ Великий Князь Сергей Александрович Романов: биографические материалы / [сост., авт. вступ. ст. и коммент.: Плотникова И. В.]. М.: Новоспас. монастырь, 2006. Кн. 5: 1895–1899. 2018. 751 с.

¹⁶ Письма Елисаветы Феодоровны кн. З. Н. Юсуповой. Опубл.: Великая княгиня Елисавета Феодоровна. Документы и материалы. В 2 т. / Сост. Е. Ю. Ковальская. М.: Никая, 2016. Т. 1. С. 288–290, 371–372.

¹⁷ Из письма Елисаветы Феодоровны кн. З. Н. Юсуповой. Там же.

¹⁸ В. С. Гордеева (1863–1931), уродж. Ушакова — фрейлина, жена курского губернатора Н. Н. Гордеева, одна из первых сестер обители на Ордынке, до 1918 г. — казначая, после ареста Великой княгини — вторая ее настоятельница (1918–1926), арестована, три года находилась в ссылке. Скончалась в Туркестане через два года после освобождения в 1929 г.

¹⁹ Здесь и далее переписка цит. по изд.: [9, т. 1. с. 436–437]. В оригинале отмеченные слова выделены не только курсивом, но и подчеркнуты. РГАДА. Ф. 1290. Оп. 2. Д. 3325. Л. 24–25 об. — на фр. яз.

- ²⁰ Великая княгиня Елисавета Феодоровна. Документы и материалы... Т. 1. С. 450–451. 23 июня. Москва; ГАРФ. Ф. 642. Оп. 1. Д. 1584. Л. 62–67 об. — на англ. яз.
- ²¹ Великая княгиня Елисавета Феодоровна. Документы и материалы... Т. 1. С. 464–465.
- ²² В публ.: М.Н. Струковой (ошиб.). Неточность данного сообщения еще и в том, что с момента своего замужества (1897) Китти не являлась фрейлиной великой княгини. Она сопровождала ее как частное лицо, вероятно, по просьбе последней.
- ²³ Голос Москвы. 1909. 26 авг. № 195. С. 4. Цит. по изд.: Великая княгиня Елисавета Феодоровна. Документы и материалы... Т. 1. С. 465.
- ²⁴ Струков Николай Владимирович (1861–1944) — секретарь великой княгини Елизаветы Федоровны, статский советник (1911–1917), управляющий Императорским фарфоровым и стеклянным заводами состоял в членах Императорского Православного Палестинского общества и числился в нем на 1940 г. Проживал во Флоренции.
- ²⁵ Либо она посетила дом Олсуфьевых, виллу «Русалка».
- ²⁶ Церковь Рождества Христова и Николая Чудотворца (итал. Chiesa Ortodossa Russa della Natività di Nostro Signore Gesù Cristo e San Nicola Taumaturgo) — православный храм, расположенный в городе Флоренция (Тоскана, Италия).
- ²⁷ Митрополит Евлогий (Георгиевский; 1868–1946) — управляющий Западноевропейского Экзархата русских православных приходов (назначен указом святителя патриарха Тихона от 26 марта 1921 г.), Основатель Православного богословского института при Сергия Радонежского в Париже. После выхода декларации митрополита Сергия перешел со своими приходами в юрисдикцию Константинопольского патриарха. Во время Великой отечественной войны митрополит Евлогий вел себя как русский патриот. Он одним из первых из Западноевропейской русской эмигрантской общины в 1945 году получил советский паспорт. 25 августа 1945 г. воссоединился с Русской Православной с оставлением митрополитом, экзархом Западной Европы.
- ²⁸ Евлогий (Георгиевский), митрополит. Путь моей жизни [Текст] / Воспоминания митрополита Евлогия, изложенные по его рассказам Т. Манухиной. Париж: Ymca-press, 1947. 677 с.
- ²⁹ Впервые воспроизведена в изд.: *Гаршин М. Ю.* Королева эллинов Ольга Константиновна. Прага, 1937. Русская морская зарубежная библиотека № 44 (переизд.: Королева эллинов Ольга Константиновна [Текст] / предисл.: Ирина Жалнина — Василькиоти. Афины: KMG (Кесидис медиа груп), 2011. 60 с.).
- ³⁰ Княгиня Мария Владимировна Бяратинская (1851–1937) — статс-дама двух императриц — Марии Феодоровны и Александры Феодоровны. С ее именем связано много добрых дел и легенд. Основательница нескольких благотворительных учреждений, в том числе — ялтинской Общины милосердия «Всех скорбящих Радость». Была близка к А. Чехову. В эмиграции жила в Италии. Свой знаменитый дворец в Риме завещала русской православной общине, где был устроен храм святого Николая.
- ³¹ Великая княгиня Елисавета Феодоровна. Документы и материалы... Т. 1. С. 774.
- ³² Написание прописных букв — как в первоисточнике.
- ³³ Речь идет о старшей дочери Николая II, великой княжне Ольге, которой осенью 1911 г. исполнилось 16 лет.
- ³⁴ НИОР РГБ. Ф. 19. Папка 204. Ед. хр. 15Б (5146). Л. 1–2 об. — на фр. яз.
- ³⁵ *Талалай М. Г.* Русская церковная жизнь и храмостроительство в Италии [Текст] / М. Г. Талалай. СПб: Коло, 2011. С. 31–37.
- ³⁶ Канун празднования обретения мощей преп. Серафима Саровского.
- ³⁷ О них подробно в кн.: *Талалай М. Г.* Русская церковная жизнь и храмостроительство в Италии [Текст] / М. Г. Талалай. СПб: Коло, 2011. С. 30.
- ³⁸ Великая княгиня Елисавета Феодоровна. Документы и материалы... Т. 1. С. 775. ГАРФ. Ф. 601. Оп. 1. Д. 1439. Л. 66 — на англ. яз.

³⁹ Запись на странице 2 апреля, дня рождения Сергея Михайловича Кочубея (1896–1960), оперной знаменитости русского зарубежья [Электронный ресурс]. URL: <http://zarubezhje.narod.ru/italy/firenze.htm> (дата обращения 10.11.2020).

⁴⁰ Князь Иван Анатольевич Куракин (1874–1950) — русский политический деятель, ярославский губернский предводитель дворянства, член Государственной думы Российской империи III созыва, действительный статский советник, министр финансов Временного правительства Северной области. В эмиграции рукоположен в священника, служил настоятелем церкви в Милане, Флоренции, Сан-Ремо, благочинный приходов в Италии. В 1949 г. пострижен в монашество с именем Иоанн, с 9 октября 1950 г. — епископ Мессинский, викарий Западноевропейского экзархата.

⁴¹ Александра Андреевна Олсуфьева (в девичестве — Миклашевская, 22 июля/4 августа 1846–6 февраля 1929) — дочь крупнейшего украинского фарфоро-промышленника А. М. Миклашевского (1798–1895). Фрейлина и статс-дама императрицы Марии Федоровны, гофмейстерина Двора великой княжны Елизаветы Федоровны (1891/ 1892–1910), статс-дама императрицы Марии Федоровны (с 1909 по 1910). С 1911 г. статс-дама императрицы Александры Федоровны. Член нескольких благотворительных комитетов, жертвовательница Марфо-Мариинской обители. В годы Первой мировой войны вместе с супругом устроила лазарет в Звенигороде, где у нее было имение (Ершово). С конца XIX в. проживала в Сан-Ремо, на собственной вилле «Русалка». Эмигрировала в Италию, Сан-Ремо. У графини Александры Андреевны была старшая сестра Мария Александровна (15.05.1839–23.11.1900), в замужестве Скоропадская, мать будущего гетмана Украины (Великая княгиня Елисавета Феодоровна. Документы и материалы... Т. 2. С. 775–678); см. также [Электронный ресурс]. URL: <https://yerdnavokrats.livejournal.com/12660.html>).

⁴² ОПИ ГИМ. Ф. 164. Ед. хр. 36. Л. 96–96 об. — на фр. яз.; Великая княгиня Елисавета Феодоровна. Документы и материалы... Т. 1. С. 386–387; Без даты.

⁴³ Без даты; ОПИ ГИМ. Ф. 164. Ед. хр. 36. Л. 75–76 об. — на фр. яз.; Великая княгиня Елисавета Феодоровна. Документы и материалы... Т. 1. С. 386.

⁴⁴ Праздник в честь прославления св. Великой княгини Анны Кашинской (июнь, 1909).

⁴⁵ The Grand duchess Elisabeth Feodorovna of Russia / by the countess Alexandra Olsoufieff. London: Murray, 1923. 16 с.

⁴⁶ Талалай М. Г. Олсуфьевы в эмиграции // Из глубины времен. № 10, 1998. С. 280.

⁴⁷ Талалай М. Г. Наследие Марии Олсуфьевой // Слово [Электронный ресурс]. URL: http://www.hrono.ru/slovo/2003_02/talalai_02_03.html.

⁴⁸ До 1894 г., когда великий герцог Эрнст Людвиг не был женат, обязанность первой леди Гессен-Дармштадтского герцогства исполняла при нем его младшая сестра Алиса, которая также в то время еще не была замужем.

Казанина Наталия Валентиновна

РЕКОНСТРУКЦИЯ КАРТИННОЙ ГАЛЕРЕИ МРАМОРНОГО ДВОРЦА XVIII В. ПРОБЛЕМЫ И НАХОДКИ

В Мраморном дворце XVIII в. существовала одна из первых частных коллекций живописи в Санкт-Петербурге, принадлежавшая графу Г. Г. Орлову, который начал собирать ее еще до постройки дворца. Штелин в своих записках «об изящных искусствах в России» упоминал собрание графа, в то время находившееся в доме Штегельмана, как одно из самых значимых в столице и перечислял самые яркие на его взгляд картины¹.

После смерти Орлова в 1781 г. дворец со всем содержимым выкупили в казну. Картины вошли в императорское собрание, но остались в кладовых Мраморного дворца.

Новый владелец дворца великий князь Константин Павлович мало интересовался коллекцией, им были подарены несколько живописных произведений из собрания Орлова лицам из своего окружения: графу Д. Д. Куруте, генералу А. И. Корсакову, адъютанту великого князя П. И. Озерову, графу А. И. Ильинскому. В 1815 г. великий князь стал главнокомандующим польскими армиями и переселился в Варшаву, поэтому на время его пребывания там некоторые полотна доставляли в Бельведерский дворец близ Варшавы.

После смерти Константина Павловича в 1831 г. картины перевезли в Зимний дворец, живописная коллекция графа Г. Г. Орлова стала частью императорского собрания. Сохранившиеся архивные документы позволяют изучить одно из первых частных живописных коллекций, а современные компьютерные технологии дают возможность восстановить картинную галерею Мраморного дворца виртуально и представить себя посетителем галереи XVIII в.

Работа по изучению коллекции картин ведется несколько лет, опубликованы результаты изучения портретного собрания², обобщены уже известные данные о картинах из коллекции, находящиеся в собраниях современных музеев³; продолжается поиск полотен, ранее принадлежавших галерее. Подготовлен материал и создана



1. Графический лист из каталога, с изображением стены зала № 14
РГИА. Ф. 539. Оп. 1. Д. 285. «Каталог картин дворца с указанием их расположения». 1786

виртуальная реконструкция портретного зала, опубликована статья, посвященная интерьерам галереи князя Орлова⁴.

В процессе подготовки материалов к виртуальной реконструкции выработался некий алгоритм поиска и обозначились проблемы, которые необходимо решить для реализации поставленных задач.

В Мраморном дворце коллекция графа была размещена в шести залах (14, 15, 16, 17, 18 и 19) второго этажа. Основной документ, рассказывающий о том, как выглядела галерея, — «Каталог картин дворца с указанием их расположения». Каталог 1786 г., составленный после смерти Г. Г. Орлова, хранится в Российском Государственном историческом архиве⁵. Документ широко известен в научных кругах, к нему не раз обращались исследователи живописных коллекций⁶.

В описи на французском и немецком языках все произведения живописи разделены на три раздела, у каждого из которых своя нумерация: портреты, картины на сюжеты Священного писания и прочие, куда вошли пейзажи, натюрморты и картины на античные сюжеты. Находящийся в правом нижнем углу картин номер белой краской, соответствующий номеру в описи. Наличие сохранившегося номера служит подтверждением принадлежности полотна к собранию князя Г. Г. Орлова.

Опись выполнена, как большинство описей XVIII в.: в названии перечислены лица, изображенные на полотне: «Дочь фараона

со свитой, одна служанка показывает маленького Моисея, которого выловила из воды», «Пейзаж, голландский город при луне, разделен рекой», «Античная архитектура в перспективе» и т.д., что не сильно помогает в поиске полотен. Автор живописи указан редко и не всегда верно.

Кроме описи картин в каталоге имеются графические листы со схематичным изображением сюжетов на полотнах. К. В. Машиновский отмечал, что «...опыты иллюстрированных каталогов живописи были известны в Париже в середине XVIII века.

Художник Габриэль де Сент-Обен делал на полях аукционных каталогов и каталогов Салонов зарисовки картин напротив их описания. Я. М. Гримм однажды наблюдал за его работой: „На этой распродаже я встретил художника-антиквара, который делал работу любопытную, столь интересную. Сбоку описания каждой картины он делал на полях каталога маленький набросок рисунка сепией, который совершенно передавал расположение, композицию и даже главные впечатления от картины, потому что наброски, хотя и чрезвычайно маленькие, были подкрашены разными цветами... с небольшим воображением и небольшой привычкой при помощи набросков создавалась ясное представление о картине“⁷.

Графические листы каталога Мраморного дворца раскрашены акварелью, схематичные изображения хоть и сделаны без художественного мастерства, но выполнены тщательно, все детали и ракурсы отражены. Имя автора этих зарисовок галереи не сохранилось, но известно, что в тот период смотрел за картинами, осуществлял ремонт рам и мелкие работы по реставрации некий Герлахт. Возможно, именно он является их исполнителем⁸.

На первый взгляд, схематичные изображения очень примитивны, их необходимо научиться «читать» и вычленять главное: композицию, ракурсы, детали, но благодаря точности в изображениях



2. Круг Ж. Б. Лампи младшего. Три грации с Купидоном. Частное собрание

их можно идентифицировать с картинами в современных собраниях, что очень помогает в поиске полотен.

Кроме каталога 1786 г. существуют более поздние описи картин Мраморного дворца. В описи 1820 г. делались различные пометки о порче полотен, их реставрации, а также даны размеры в вершках и аршинах, что позволяет при поиске использовать эти критерии. Там же сохранились пометки экспертов, статского советника Д. С. Бортнянского и академика Б. И. Орловского, которым было поручено оценить картины. Они отметили состояние полотен, а также выразили мнение о качестве живописных работ: «хорошая работа» или «картина сея не оригинальная, а копия плохой работы». Также в описи есть пометки о том, что некоторые картины из коллекции не являются работами указанных ранее авторов, и обозначены имена других художников⁹.

Во время своего бытования в императорском собрании картины не раз перевозили в различные императорские резиденции, их дарили частным лицам. Многие живописные полотна были утрачены в годы революции и войн. Оставшиеся картины были рассеяны по музеям и частным собраниям и потеряли свою связь с коллекцией Мраморного дворца.

Живописные произведения из Мраморного дворца с сохранившимися номерами находятся в Государственном Эрмитаже, Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Нижегородском государственном художественном музее и др., однако не на всех полотнах номера сохранились. Многие картины утратили его еще в XIX в., и их принадлежность галерее можно предположить, сопоставив с композицией на схематичном изображении и сравнив размеры.

На графическом листе с изображением зала № 17 видно множество небольших пейзажей. Номер закрывает часть изображения, и сопоставить их с полотнами из музеев сложно. «Фантастический архитектурный пейзаж тюремного двора» М. Мариески из коллекции Варшавского национального музея¹⁰ имеет на полотне № 101, совпадающий с номером в каталоге Мраморного дворца, и видимая часть схематичного изображения соответствует композиции на полотне, хотя в описи галереи Мраморного дворца эта картина значится как работа Каналетто «Архитектурный пейзаж с фигурами». Другой «Фантастический пейзаж», находящийся в замке Пескова Скала, соответствует изображению и размерам № 99 с графического



3. Графический лист из каталога, с изображением зала № 19
РГИА. Ф. 539. Оп. 1. Д. 285. «Каталог картин дворца с указанием их расположения». 1786

листа, но номер на полотне отсутствует и нельзя с уверенностью говорить о его принадлежности к собранию Г. Г. Орлова.

У некоторых картин в этом зале номер полностью закрывает изображение, что не позволяет видеть всю композицию полотна, и нет возможности узнать картину. В описи в наименовании произведения указывается только, что это «ландшафт», и приводится перечисление фигур или строений. Все это не позволяет определить произведение, и если на нем не сохранился номер, его вряд ли когда-либо удастся идентифицировать.

В коллекции было много полотен, являющихся копиями с известных картин. Все они, как правило, меньшего размера — как упоминается в мемуарах, — «в малом виде»¹¹. Так, композиция «Самсон и Далила» под № 27 возможно была копией картины Дж. Ф. Барбьери (Il Guercino) из Музея изящных искусств в Страсбурге, а полотно «Святое семейство 8 фигур» под № 40 Дж. М. Креспи по сюжету и композиции соответствует картине Креспи из Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина¹².

В 1803 г. десять картин были подарены великим князем Константином Павловичем графу А. И. Ильинскому, и сведения об их дальнейшем бытовании теряются¹³. При поиске обнаружено, что № 48, «Христос и самаритянка у фонтана» по композиции и размеру

соответствуют полотну «Христос и самаритянка» из Житомирского областного краеведческого музея, куда оно поступило после 1917 г.

Картина под № 49 «Бурное море. Нимфы ведут человека, которого они вытащили из воды» П. Рубенса по композиции соответствует полотну из коллекции искусств Йельского университета, но некоторые детали композиции и происхождение картины не подтверждают ее происхождение из Мраморного дворца: в собрании Г. Г. Орлова могла быть копия с этого полотна¹⁴.

В описи картин зала № 14 указано полотно «Три грации, у ног их Купидон, все в натуральную величину». Как известно, есть множество картин с подобным сюжетом. На графическом листе можно видеть схематичное изображение этого полотна, в сюжете которого кроме граций есть маленький Купидон со стрелами, причем он должен стоять рядом с грациями, и одна из них смотреть на него. На полотне итальянского художника Р. ди Л. Манетти «Три грации» Купидон присутствует рядом с грациями, но на картине Купидон не стоит, а лежит.

На интернет-аукционе 23 июня 2015 г. была продана в частную коллекцию картина работы художника «круга Ж. Б. Лампи Младшего» «Три грации с Купидоном»¹⁵. При сопоставлении схематичного изображения из каталога Мраморного дворца с этой картиной обнаружено полное сходство, даже в мелких деталях, что позволяет предположить принадлежность ее собранию Г. Г. Орлова. Размеры картины на 5 см меньше, чем у полотна из галереи. Заметно, что картину вырезали из рамы, следовательно, номер утрачен. Но изображение может быть использовано в виртуальной реконструкции, а в дальнейшем могут быть обнаружены и другие данные об этой картине.

Интересна судьба полотна, указанного в описи под № 1 «Евстафий La Sueur. Царица Эсфирь падает на колени перед Артаксерксом, поддерживаемая тремя женщинами. Царь идет к ней навстречу со скипетром». Полотно значится в описи 1820 г. как «Царица Эсфирь падает в обморок, поддерживаемая двумя женщинами; Царь Артаксеркс подбегает к ней со скипетром; два старца возле трона объаты удивлением (холст)», и кроме старого номера № 1, написанного белой краской, имеются еще номера № 104 и № 3568 красной краской.

Эксперты XIX в. оценили картину: «...порядочна, внизу несколько повреждена». Также имеются отметки о реставрации полотна, рамы и покрытия лаком в 1821 г. и назначении ее в Зимний



4. Неизвестный художник французской школы XVII в. Эсфирь перед Артаксерксом
Дальневосточный художественный музей, г. Хабаровск

дворец¹⁶. Картина с таким сюжетом обнаружена в Дальневосточном художественном музее в Хабаровске (поступила в музей в 1931 г. из Эрмитажа).

На картине отсутствуют номера и есть наклейка, указывающая на принадлежность к коллекции графа В. А. Соллогуба, но размеры полотна и композиция соответствуют картине из Мраморного дворца.

Нередко судьба картин оказывается интереснее судьбы их владельцев. Многие картины за свою историю не раз путешествовали из Европы в Россию и обратно. К сожалению, много художественных произведений утрачено или неизвестно их местонахождение. Работа по поиску полотен, принадлежавших собранию Г. Г. Орлова очень кропотливая и сложная. Она не всегда приводит к положительному результату, но изучая художественную коллекцию Мраморного дворца, можно узнать историю создания в России в XVIII в. первых частных коллекций живописи, их состав и предпочтения владельцев.

Современные технологии позволяют виртуально воссоздать картинное собрание Мраморного дворца и представить себя на месте посетителей галереи в XVIII в.

- ¹ Малиновский К. В. Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России. Т. II. М., 1990. С. 169–172.
- ² Казанина Н. В. Портреты из коллекции Мраморного дворца XVIII века. Находки и утраты. / Атрибуция, история и судьба предметов из императорских коллекций: сборник докладов научной конференции Кучумовские чтения. СПб., 2015. С. 73–76.
- ³ Казанина Н. В. Историческая живопись из коллекции князя Г. Г. Орлова. К вопросу виртуальной реконструкции / Сборник докладов научной конференции «Кучумовские чтения — 2020». С. 145–154.
- ⁴ Казанина Н. В. Портреты из коллекции Г. Орлова. К вопросу реконструкции картинной галереи Мраморного дворца. Страницы истории отечественного искусства XVI–XX века. Сборник статей по материалам научной конференции ГРМ. Вып. XVII. 2009. С. 40–49; Казанина Н. В. Особенности отделки интерьеров южной анфилады Мраморного дворца в конце XVIII века / Страницы истории отечественного искусства. Сборник статей по материалам научной конференции ГРМ. / Вып. XXXI. СПб., 2019. С. 327–333.
- ⁵ РГИА. Ф. 539. Оп. 1. Д. 285. «Каталог картин дворца с указанием их расположения» 1786 г.
- ⁶ Малиновский К. В. История коллекционирования живописи в Санкт-Петербурге в XVIII веке. СПб., 2012. С. 369–388, приложение 3. С. 452–472; Белковская В. М. Картинная галерея Г. Орлова. К истории живописи XVIII века. Страницы истории отечественного искусства XVI–XX века. Сборник статей по материалам научной конференции ГРМ. Вып. XIV. С. 236–240.
- ⁷ Малиновский К. В. История коллекционирования живописи в Санкт-Петербурге в XVIII веке. СПб., 2012. С. 371.
- ⁸ РГИА. Ф. 468. Оп. 32. Д. 1282. Л. 20 об., 41 об., 51 об. — 53 об., 88, 89, 98, 98 об. «Счет о денежной казне, употребленной в 1785 году на строение по берегу Невы реки у почтовой пристани Каменного дома. Поднесенной от полковника Бузгевдена».
- ⁹ РГИА. Ф. 539. Оп. 1. Д. 231. Л. 149–210. «Каталог картин, находящихся в Мраморном дворце, составлен в 1820 году».
- ¹⁰ Мариески Микеле «Архитектурная фантазия с тюремным двором». Национальный музей Варшавы. Инв. № М. Об. 2698 MNW.
- ¹¹ Форсия де Пилес. Прогулки по Петербургу Екатерины Великой. Записки французского путешественника. СПб., 2014. С. 54.
- ¹² Дж. Мария Креспи. Святое Семейство. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Инв. № Ж-2682.
- ¹³ РГИА. Ф. 539. Оп. 1. Д. 3. Л. 49. «Предписание гофмейстера двора П. И. Озерова об определении на службу, выдаче жалованья служащим двора; реестр картин Мраморного дворца, подаренных графу Ильинскому».
- ¹⁴ Yale University art gallery [Электронный ресурс]. URL: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/43619> (дата обращения 23.05.2021).
- ¹⁵ The three Graces with Cupid [Электронный ресурс]. URL: <http://www.artnet.com/artists/johann-baptist-lampi-the-younger/the-three-graces-with-cupid-gbAVkE5vUu3PSCIBIN7g-hg2> (дата обращения 5.12.2020).
- ¹⁶ РГИА. Ф. 539. Оп. 1. Д. 231. Л. 166. «Каталог картин, находящихся в Мраморном дворце, составлен в 1820 году».

Карпенко Ирина Александровна

РИСУНКИ П. М. КОНДРАТЬЕВА ДЛЯ УЧЕБНИКОВ ШКОЛ НАРОДОВ КРАЙНЕГО СЕВЕРА

ПРОБЛЕМЫ АТРИБУЦИИ

В собрании Государственного музея истории Санкт-Петербурга представлены работы лучших ленинградских художников. Одной из важных частей музейной коллекции являются произведения Павла Михайловича Кондратьева (1905–1985). Художник, живописец, график, иллюстратор, ученик М. В. Матюшина и П. Н. Филонова, он оставил яркий след в советском искусстве¹. Его произведения востребованы на многих экспозициях, особенно часто их выставляют в Музее петербургского авангарда (Доме М. В. Матюшина) на Петроградской стороне.

Последняя по времени открытия выставка «Авангард и дизайн. Книжная и промышленная графика 1920–1930-х годов» проходила на этой площадке в декабре 2020 г. Кураторы² отобрали для проекта художественную литературу, журналы, учебную литературу и эскизы к ней. Среди экспонатов особое место заняли 17 рисунков работы П. М. Кондратьева.

При поступлении в коллекцию Государственного музея истории Санкт-Петербурга они были атрибутированы как рисунки к букварям и учебникам чукотского, мансийского, хантыйского и ненецкого языков. Однако преобладающее число работ не подписаны, выполнены на листках бумаги формата не более 10,0×15,0 см и представляют собой наброски, а не завершённые произведения. Подавляющая их часть — это зарисовки бытовых сюжетов и сценок охоты на Крайнем Севере, арктические пейзажи, портреты местных жителей.

Ряд иллюстраций, судя по подписям на обороте, был сделан для детских книг или для сборников сказок. Из переданной музею коллекции, составляющей сотню с лишним рисунков, только 17 были показаны публике. Остальные не выставляются, так как необходимо подтвердить их принадлежность П. М. Кондратьеву, выяснить период создания этих работ, а также определить, для каких изданий они были предназначены.

Отдельный комплекс в собрании этих рисунков представляют наброски, относящиеся, вероятно, к 1941–1944 гг. Это зарисовки самолетов, летчиков и аэродромов, которые были сделаны Кондратьевым во время военной службы маскировщиком авиабазы военно-воздушных сил Балтийского флота. За службу на авиабазах, начатую в 1942 г., старший лейтенант Кондратьев в феврале 1944 г. получил боевой орден Красной Звезды³.

На оборотах некоторых рисунков «северной» тематики стоят штампы Ленинградского отделения издательства «Учпедгиз». Эти отметки дают возможность установить, для каких именно учебников они служили иллюстрациями.

Буквари и учебники для школ народов Крайнего Севера издавались в 1940–1950-е гг. в Ленинградском отделении издательства «Учпедгиз». Их выпуск считался важной государственной задачей. Учебная литература должна была быть, как гласил доклад о выпуске массовой учебной литературы издательством за 1950 г., «высокоидейной по своему содержанию и лучшей в мире и по качеству издания, и по культуре оформления»⁴.

Работа над каждой книгой велась довольно серьезная. В издательстве работал художественный совет, в который входили лучшие ленинградские художники. Они утверждали планы оформления изданий, представленные на совет эскизы обложек и иллюстрации⁵. Для обсуждения выбранных работ проводились совместные конференции художников и сотрудников издательства (редакторов и переводчиков), а также выставки, подготовленные художниками-иллюстраторами. Это позволяло быстрее выпускать книги в печать и создавать рисунки, помогающие объяснять учащимся значение сложных слов и понятий.

Хорошо иллюстрированный учебник был очень важен для преподавания. Еще в 1930-е гг. в Советском Союзе сложилась практика обучения детей коренных народов Крайнего Севера. Родители под давлением местных властей отдавали детей в школы-интернаты. Как правило, эти дети не говорили на русском языке. Затрудняло учебный процесс то, что в интернате могли учиться представители разных народов — ученики говорили на разных языках и диалектах.

Распространенной была практика, когда в начальных классах преподавали учителя, знающие только один язык и не имеющие навыков работы в национальной школе. В сложившихся условиях ученики постоянно отставали по программе. К концу первого

года обучения ребенок успевал только освоить русский язык, но из-за фактически пропущенного года обучения заниматься ему было тяжелее, чем тем, кто уже знал русский язык.

Редакторы и составители учебников так говорили о своей работе: «Родной язык в северных школах служит языком преподавания, основой образовательной и воспитательной работы в первых трех классах (подготовительном, 1 и 2) северных школ. С 3 класса основным языком обучения и воспитания становится русский язык. Это создает специфику северной школы, которая состоит в том, что мы должны параллельно обучать детей сразу двум языкам с самого начала обучения»⁶.

Рисунки помогали не только более легкому постижению русского языка, но и восприятию сложных для представителей северных народностей понятий. Например, дети Чукотки никогда не видели многоэтажных домов, метро, едва ли могли вообразить, что такое большой современный город. В марте 1950 г. редакторы издательства «Учпедгиз» обсуждали как раз случай «трудностей перевода»: «Товарищ Хватай-Муха пишет о многоэтажных домах: есть дома в три-четыре этажа. В переводе «три новых, четыре новых, шесть новых домов есть». Какое же будет представление у ребенка: шесть домов один на другом»⁷.

Растолковать детям из северных школ простые для русскоязычного населения понятия было затруднительно. Из-за особенностей климата Арктики, где невозможно вести сельское хозяйство, объяснения требовали и такие простые слова, как «огород», выражения «пахать землю», «собирать урожай». Учить русский язык им было проще, когда в учебниках они видели знакомые им предметы: жилища, национальную одежду, животных. На одной странице



1. П. М. Кондратьев. Обложка издания:
Молл Т. А. Букварь. Первая книга
по русскому языку для подготовительного
класса эскимосской начальной школы.
Л.: Учпедгиз, 1959

учебника соседствовало изображение бытового предмета и русское его название. Самый обычный пример: каяк — лодка, парка — шуба. Для того чтобы правильно изобразить на страницах учебника привычные для чукотских, мансийских, эвенских детей предметы, художники издательства должны были понимать, как эти вещи выглядят и как ими пользуются.

Для подготовки иллюстрированных букварей и учебников издательство «Учпедгиз» отправляло редакторов и художников в длительные командировки на Север. Целью командировок, или, как их еще называли, «экспедиций», было «...изучение быта и условий жизни на Крайнем Севере, а также проверка выпущенных учебников»⁸. Еще в 1945 г. северная редакция «Учпедгиза» поставила вопрос об организации подобных экспедиций ежегодно⁹. Этого добились к началу 1950-х гг. Так, с 1954 г. издательству выделялось 50 тысяч рублей на организацию командировок в районы Крайнего Севера «авторов, редакторов, художников, работающих над созданием учебников для школ народов Крайнего Севера»¹⁰.

Поездки на Север могли быть очень длительными. В 1953 г. редактор Т. М. Блюменфельд была в командировке в Корякском национальном округе 197 дней¹¹. Продолжительность путешествия была связана с удаленностью места назначения и его труднодоступностью, зависела от попутного транспорта, начала навигации, наличия проезжих дорог.

В экспедициях сотрудники издательства задерживались в силу разных обстоятельств. Например, ленинградский художник В. А. Синани отправился в командировку 25 июля 1948 г. Опоздав на пароход, он остался в северном поселке до ноября 1948 г. и даже вынужден был работать на рубке леса. Это опоздание грозило ему серьезными последствиями: он мог лишиться прописки в Ленинграде, а значит, и жилья. Ленинградское отделение «Учпедгиза» направляло справку в домоуправление по адресу прописки художника, чтобы того не выписали из квартиры как «выбывшего»¹².

Для «Учпедгиза» Кондратьев оформил несколько учебников для северных народностей. Издания, над которыми он работал, перечислены в анкете в его личном деле, хранящемся в ЦГАЛИ¹³. В анкете он указал: обложку и иллюстрации к книге Т. З. Семушкина «Талеко и его храбрый Лилит» (1948), «Эскимосский букварь» Е. С. Рубцовой (1947), «Мансийский букварь» А. Н. Баландина (1947), книгу для корякских школ И. С. Вдовина (1949), «Букварь



2. П. М. Кондратьев. Эскиз для учебника: Вдовин И. С. Букварь для взрослых. На чукотском языке. Л.: Учпедгиз, 1956. Рисунок сделан после 1953 г.

для ханты-мансийских школ» М. Ф. Робинсон и К. Ф. Хватай-Мухи (1948), «Ненецкий букварь» А. И. Рожина (1947), «Чукотский учебник» И. С. Вдовина (1948), «Селькупский букварь»¹⁴ Г. Н. Прокофьева (1952).

Благодаря этой анкете можно сопоставить рисунки, хранящиеся в фонде современной живописи и графики ГМИ СПб, с иллюстрациями в учебниках, а значит, атрибутировать работы П. М. Кондратьева.

Исходя из перечня работ в анкете художника, наиболее просто атрибутировать рисунок «Мальчик с собакой». Лист № I-Б-10178ра — это эскиз к книге Т. З. Семушкина «Талеко и его храбрый Лилит». Выяснить назначение других иллюстраций гораздо сложнее.

Все перечисленные в анкете издания были оформлены Кондратьевым до 1953 г., то есть до его трехмесячной командировки, или «творческой экспедиции», на Чукотку. В самой анкете об этой поездке не упоминается: о ней известно как об организованной издательством «Учпедгиз» — из поздних воспоминаний. В монографии о художнике называется причина командировки: «...потому



3. Вдовин И. С. Букварь для взрослых. На чукотском языке. Л.: Учпедгиз, 1956. С. 5

что он иллюстрировал учебники северных народностей»¹⁵.

Во время поездки на Чукотку Кондратьев создал множество работ, которые являются предметом интереса искусствоведов, историков и этнографов. Несколько сделанных им фотографий показывают быт жителей с. Лорино, расположенного на побережье Берингова моря. Эти фотографии хранятся в собрании Музея Берингийского наследия в п. Провидения на Чукотке.

Работы с надписями «п. Лорино», «п. Чаплино», «с. Уэлен», датированные и подписанные автором, есть в коллекции Магаданского областного краеведческого музея.

Они замечательны своей этнографической точностью. Художник не просто досконально зарисовывает одежду, утварь, жилища: многие рисунки сопровождаются заметками, объясняющими, для чего служит тот или иной предмет и из чего он изготовлен: «...плащ-дождевик. Шьется из кишок. Оторочка низа — мех нерпы. Клинья на спине из другой кожи»; «тенгеньтин — прибор для плетения сетей»; «...эмыгы — мешок из моржовой кожи делается из старой кожи, снятой с байдары. Употребляется во всех случаях как наш мешок, чаще всего для переноски мяса». На рисунках автор проставил даты их создания. По датировке рисунков из коллекции Магаданского областного краеведческого музея понятно, что на Чукотке Кондратьев работал в сентябре — октябре 1953 г.

Для каждой работы он делал множество набросков и эскизов. Его рисунки и картины хранятся во многих музейных собраниях. Некоторые из них различаются лишь техникой. Так, в собрании Ивангородского музея есть картина «Девочка чукчанка». Этот же портрет, но выполненный карандашом, в собрании Калининградского областного музея изобразительных искусств носит названием «Девочка эскимоска».



4. П. М. Кондратьев. Эскиз для учебника: Вдовин И. С., Яйлеткан А. И. Букварь
Л.; Учпедгиз. Ленингр. отд., 1951

После поездки на Чукотку Кондратьев продолжил сотрудничество с «Учпедгизом». Его рисунки использовались в изданиях: «Букварь для взрослых на чукотском языке» И. С. Вдовина 1956 г., где он сотрудничал с несколькими художниками¹⁶, «Букварь для подготовительного класса чукотской начальной школы» И. С. Вдовина 1954 г.¹⁷, выполненный также в сотрудничестве с коллегами¹⁸, «Букварь для подготовительного класса эскимосской начальной школы»¹⁹ Т. А. Молл 1954 г. и переиздание этого букваря за 1959 г., для которого Кондратьев создал обложку.

Сравнение изданий 1940-х гг. и учебников, вышедших в свет после 1953 г., с рисунками из коллекции Государственного музея истории Санкт-Петербурга позволяет сделать вывод, что ряд рисунков создан до поездки художника на Чукотку.

Внимательное сопоставление изданных учебников и рисунков показывает, что в собрание «работ Кондратьева» попали и рисунки И. В. Вальтер, А. Л. Карасика, А. В. Мартынова. Благодаря тому, что на оборотах листов на штампе «Учпедгиза» означена фамилия художника, возможно установить авторство работ.

В учебниках, иллюстрированных коллективом художников, рисунки на отдельных страницах не подписывались. Издательство

на технической странице книги из общего списка авторов оформления книги отдельно указывало только автора обложки.

Ряд рисунков Кондратьева: зарисовки сцен морской охоты и изображения лодок — в учебниках не встречаются. Этот повторяющийся сюжет, возможно, не что иное, как наброски для его картин из серии «Чукотка»: «К берегу», «Охота на моржа», «В лодке» из собрания Ярославского художественного музея. Верно ли это предположение, могут установить только специалисты, занимающиеся исследованием творчества П. М. Кондратьева.

¹ Подробно биографию художника см.: Павел Михайлович Кондратьев. Живопись, книжная и станковая графика. М., 2014.

² В организации выставок Государственного музея истории Санкт-Петербурга, посвященных ленинградским художникам XX в., большую роль играла хранитель фонда современной живописи и графики Вера Евгеньевна Ловягина. Ее стараниями в музее появилась также коллекция рисунков П. М. Кондратьева, атрибуции которых посвящена данная статья.

³ Личное дело П. М. Кондратьева // ЦАМО. Ф. 88. Оп. 2. Д. 352.

⁴ ЦГАЛИ СПб. Ф. 201. Оп. 1. Д. 74. Л. 1.

⁵ Там же. Л. 4.

⁶ ЦГАЛИ СПб. Ф. 201. Оп. 1. Д. 81 а. Л. 16.

⁷ Там же. Л. 36.

⁸ Там же. Д. 74. Л. 3.

⁹ Там же. Д. 24. Л. 2.

¹⁰ Там же. Д. 108. Л. 31.

¹¹ Там же. Д. 56. Л. 1.

¹² Там же. Д. 57. Л. 105.

¹³ ЦГАЛИ СПб. Ф. 78. Оп. 8–1. Д. 78.

¹⁴ Названия учебников и книг приведены в соответствии с записями в анкете П. М. Кондратьева. В каталоге РНБ эти книги в ряде случаев носят другие названия. Инициалы авторов учебников Кондратьев в анкете не указывает.

¹⁵ Павел Михайлович Кондратьев. Живопись, книжная и станковая графика. М., 2014. С. 162.

¹⁶ Совместная работа с художниками М. Н. Бутровой, И. В. Вальтер, А. Л. Карасиком, Л. И. Коростышевским, А. В. Мартыновым.

¹⁷ Букварь переиздан в 1958 г.

¹⁸ Совместная работа с художниками И. В. Вальтер, А. Л. Карасиком, Л. И. Коростышевским, Н. А. Носович.

¹⁹ Совместная работа с художниками И. В. Вальтер, А. Л. Карасиком, Л. И. Коростышевским, Н. А. Носович.

Клобукова (Голубинская) Наталья Федоровна

ЯПОНСКИЕ ЗРИТЕЛИ В КИТАЙСКОМ ТЕАТРЕ ЦАРСКОГО СЕЛА: АТРИБУЦИЯ ОДНОГО СПЕКТАКЛЯ

Спектакль, атрибуцию которого мы хотим провести, состоялся в Китайском театре Царского Села в конце мая 1803 г., однако ему предшествовал ряд исторических событий, которые необходимо кратко осветить.

В 1793 г. японское торговое судно «Вакамия-мару» с семнадцатью членами экипажа потерпело крушение у Алеутских островов. После десятимесячного проживания у аборигенов моряки были подобраны русским промысловым судном, доставлены в Охотск, затем в Якутск, после чего по реке Лене — в Иркутск, где прожили восемь лет. В апреле 1803 г. японских моряков привезли в Санкт-Петербург, где им была дана аудиенция у императора Александра I. В то время решался вопрос об установлении торговых связей с Японией, в отношении которой российское правительство довольно долго вело изоляционистскую политику. Осуществление данного проекта являлось одной из целей первой русской кругосветной экспедиции под командованием И. Ф. Крузенштерна (1770–1846), которая готовилась к отправлению летом 1803 г.; официальным посланником был назначен дипломат Н. П. Резанов (1764–1807)¹.

Император Александр I перед аудиенцией передал японским морякам просьбу подумать о возможности возвращения на родину вместе с российским посольством и во время личной встречи известить его об этом. Четверо моряков согласились вернуться, остальные, принявшие уже православную веру и обзаведшиеся семьями, предпочли остаться в России и уехать обратно в Иркутск.

Российское посольство прибыло в Нагасаки в сентябре 1804 г.; японских «дрейфовщиков»² передали японским властям, которые подвергли их длительному допросу, потребовав максимально подробного рассказа обо всем, что те видели и слышали в России. Допрос вели Оцуки Гэнтаку — главный врач воинского клана Мияги, и ученый-рангакуся³ Симура Хироюки. При необходимости иллюстрирования рассказа, ученик Оцуки Гэнтаку зарисовывал



1. Обложка трактата «Канкай ибун» («Удивительные сведения об окружающих [землю] морях»). 1807

описываемое со слов моряков, а моряки затем говорили, верно это или нет⁴.

По результатам допросов и последующей изыскательской работы в начале лета 1807 г. была завершена рукопись под названием «Канкай ибун» («Удивительные сведения об окружающих [землю] морях») (ил. 1). Трактат содержит подробное описание разнообразных реалий жизни России рубежа XVIII–XIX вв. и снабжен кратким словарем русского языка. Два свитка, а именно 10-й и 11-й (а также окончание 9-го свитка), посвящены описанию Санкт-Петербурга, куда дрейфовщики прибыли для императорской аудиенции. Морякам показывали его достопримечательности,

много возили по городу, который им понравился чрезвычайно, водили в Кунсткамеру и в театр, по-видимому, Большой Каменный (Мариинский) театр. Кроме того, японские моряки посетили Царское Село⁵, где также посмотрели театральный спектакль.

Как уже было сказано, посещению театра предшествовала аудиенция у императора. Согласно записям в «Канкай ибун», она состоялась 16 мая (по ст. ст.), ближе к вечеру, по окончании императорского обеда⁶. Японских моряков сопровождал граф Н. П. Румянцев (1754–1826), вдохновитель и энтузиаст кругосветной экспедиции, действительный тайный советник, камергер, министр коммерции, сенатор. Моряки до отплытия в Японию жили у него в доме на Английской наб. На аудиенции присутствовали император Александр I, императрица Елизавета Алексеевна, вдовствующая императрица Мария Федоровна, великий князь Константин Павлович. В тот день в Санкт-Петербурге происходили большие торжества в честь 100-летия основания города, включавшие в себя в том числе запуск воздушного шара, который дрейфовщики наблюдали вместе



2. Китайский театр в Царском Селе. Гравюра середины XVIII в.
Рисунок из открытых источников

с императорской семьей. В Камер-фурьерском церемониальном журнале за 1803 г. запись об этой аудиенции отсутствует, что свидетельствует о неофициальном характере встречи. В конце мая, если судить по записям в трактате⁷, дрейфовщики по приглашению императора приехали в Царское Село и пешком прошли к Китайскому театру в Александровском парке мимо Верхних теплиц⁸. Моряков очень заинтересовали длинные строения для растений в горшках с крышами из листового стекла и длинные полки на открытом воздухе, поросшие необычными деревьями с фиолетовыми цветами и воздушными корнями⁹, десятки тысяч разных цветов и трав, включая сакуру, а также проложенные в Александровском парке дорожки для гуляния, посыпанные золотистым песком, который «сверкает и переливается»¹⁰.

Китайский театр, в котором состоялся спектакль, был построен архитекторами А. Ринальди и И. В. Нееловым в 1778–1779 гг. (ил. 2). Внутреннее убранство театра отличалось большой пышностью. Центральная ложа, портал сцены, плафон — все было украшено фигурами китайцев, драконами, щитами со знаками зодиака и другими элементами восточного декора. Интерьер оживляли колокольчики, бусы, подвески, выточенные из дерева, пестро раскрашенные, посеребренные и вызолоченные. Украшения лож были сделаны из раскрашенного картона с подложкой из блестящей фольги. В центральной императорской и двух боковых великокняжеских ложах находились подлинны

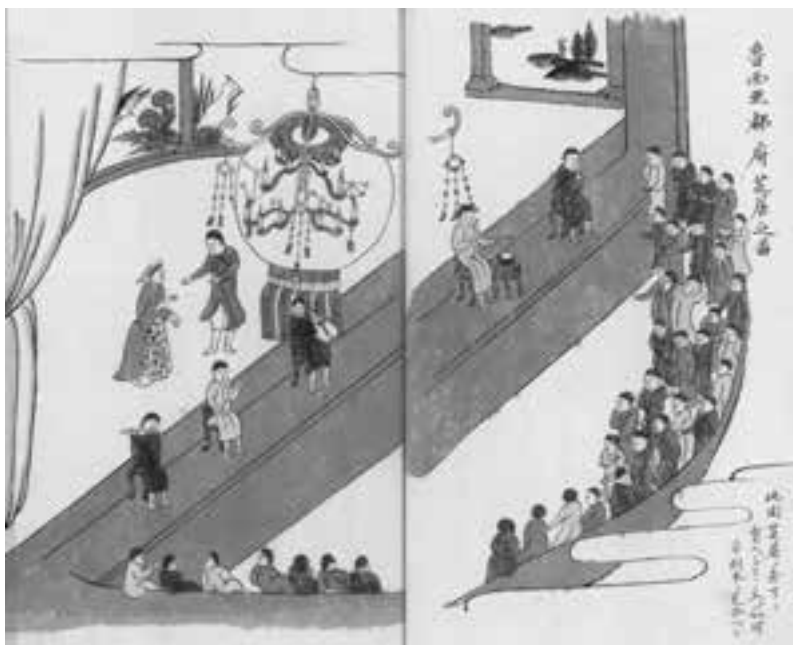


3. Сцена из оперы Джованни Паизиелло «Дмитрий Артаксеркс», показанной на открытии Китайского театра в Царском Селе в 1779 г. Рисунок из открытых источников

произведения китайского искусства: декоративные лаковые панно, фарфор, мебель. В 1779 г. художник-декоратор И. Крист расписал занавес оранжевого шелка сценками и пейзажами в «китайском вкусе». В том же году состоялось открытие театра, была показана опера «Дмитрий Артаксеркс» итальянского композитора Дж. Паизиелло (1741–1816); на представлении присутствовала императрица Екатерина II. В дальнейшем, вплоть до 1917 г., спектакли устраивались, как правило, в летний сезон для императорской семьи и гостей¹¹ (ил. 3).

Об увиденном спектакле в 11-м свитке японские моряки рассказали так: «Здесь во дворце нам показывали спектакль. Помещение театра... с четырех сторон закрыли, устроили полную темноту, но загли множество восковых свечей, и стало светло, как белым днем.

В тот день в театре были только императорская семья, члены свиты и дрейфовщики — других зрителей не было. Зрительское место императора находится прямо перед сценой. При виде того, что царствующие особы изволят входить, на сцене зазвучали флейты и барабаны. Государь и входил в такт их звукам. И вот перед сценой выстроился



4. Спектакль в Китайском театре Царского Села. 1803
Рисунок из трактата «Канкай ибун», свиток 11

оркестр, зазвучали кото¹², скрипки и другие инструменты... Похоже, что кёгэны¹³ исполняются в разных странах. С каждым действием исполнение менялось, продолжений видно не было. Когда показывали представления о своей стране, делали это в местном стиле... бывают люди в варандзи¹⁴... (ил. 4). И еще: когда изображают страну с черными людьми — постройки, а также мужчин и женщин — все красят в черный цвет, а наряды и прочее выглядят соответственно обычаям той страны. Что касается артистов, то мужчины играют мужчин, а женщины женщин. Среди мужчин нет так называемых ояма [оннагата, «женский облик». — *Авт.*]. В короткое время меняется облик и старого, и молодого, и они выходят на сцену. Хотя язык совершенно непонятен, но обстановка в целом и настроение точно такие, как в нашем театре. В танцевальных кёгэнах танцевали пятнадцать мужчин и женщин, разделившись на две группы. Из них отдельно поднялись на высокую скалу три женщины. Эта скала медленно съезжилась и упала вниз, а женщины слетели и продолжали танцевать. Множество танцоров подпрыгивали в высоту пять-шесть сяку¹⁵ и танцевали, вертясь

на одной ноге. В это время зрители хлопали в ладоши и хвалили их. Когда государь, расчувствовавшись, ударил в ладоши, все остальные зрители тоже вслед за ним ударили в ладоши... Такова, в общем, была суть этого. Дрейфовщики говорят, что, не понимая интриги в целом и даже языка, все подробно понять не могли»¹⁶.

Вероятнее всего, морякам показали дивертисмент, содержащий драматический или оперный спектакль, и балет. В соответствии с записями в камер-фурьерских церемониальных журналах за 1803 г., театральные представления, как правило, включали в себя драматический спектакль на французском языке или французскую комическую оперу; завершалось все балетом. Из театральных хроник¹⁷ известно также, что 16 мая 1803 г. в честь 100-летия Санкт-Петербургского императорского театра в Большом Каменном театре давалась премьера «героико-волшебного балета» «Роланд и Моргана» на музыку К. Кавоса в постановке французского танцовщика и хореографа Ш. Дидло (1767–1837)¹⁸. Дидло придавал большое значение театральным декорациям, добиваясь их разнообразия, красочности и правдоподобности, а также разработал новую систему театральной машинерии, что давало возможность танцорам «летать» над сценой, как поодиночке, так и группами. Для этого существовали особые приспособления: на артистов надевали специальные корсеты, прикрепленные к проволоке, которая могла незаметно для зрителей двигаться по блоку. Наряду с этим Дидло создал собственный хореографический стиль, введя различные усовершенствования в балетную технику (что стало исполнимым благодаря использованию облегченных костюмов — обтягивающих трико и легких туник) и заменив туфли с каблуками и пряжками, в которых до этого танцевали солисты, на легкие тапочки, а потом и на пуанты.

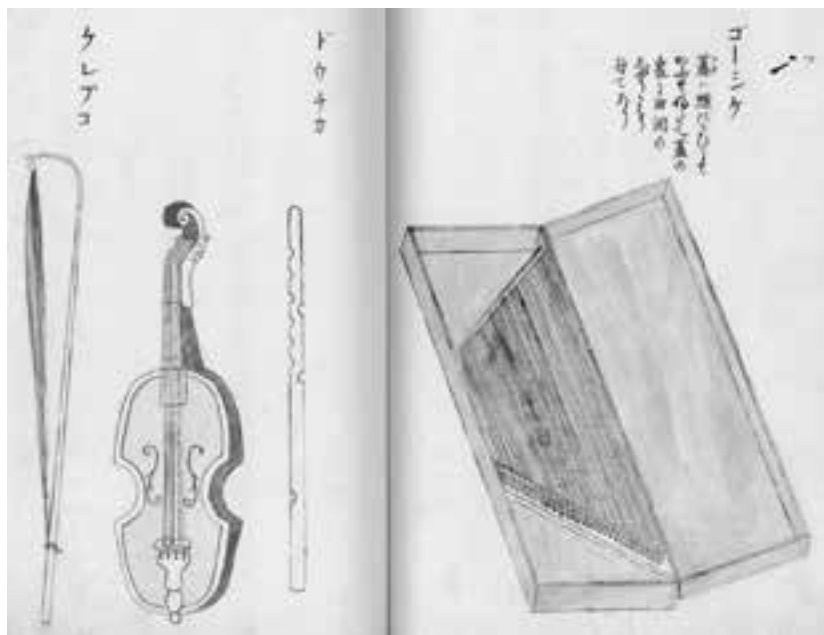
Об одноактном балете «Роланд и Моргана» немецкий писатель У. Шлиппенбах писал в своих воспоминаниях так: «Декорации превосходны и превращения происходят с такой быстротой, что повергают вас в изумление... Сцена из мрачной пещеры превращается в долину с видом на храм, покоящийся в облаках, в то время как повсюду — на переднем и заднем плане — нимфы и духи образуют живописнейшие группы. Тот, кто во время превращения опустил бы глаза, а затем их тотчас же поднял, наверняка пропустил бы момент перемены декораций. Быстрота появления почти ста человек, которые внезапно заполняют передний план сцены, исключительная и может быть названа поистине чудодейственной»¹⁹.



5. Русский балет начала XIX в. Сцена из спектакля «Эолова арфа»
Рисунок Федора Толстого (1838). Рисунок из открытых источников

Именно эти особенности увиденного зрелища описывают японские моряки в своих воспоминаниях; вполне возможно, что на этот балет они и попали. Графических источников, к сожалению, не сохранилось, однако представление о том, как могли выглядеть балеты Дидло, можно получить из рисунков русского живописца Ф. П. Толстого (1783–1873), которые изображают сцены из его балета «Эолова арфа» (1838). Эти рисунки вполне могли быть навеяны воспоминаниями юности, поскольку в двадцатилетнем возрасте Толстой брал у Дидло уроки классического танца²⁰ (ил. 5).

Кроме того, упоминание о «людях в варадзи» и о «черных людях» может говорить о том, что моряки смотрели сцены из драматических спектаклей как из русской жизни, так и из жизни обитателей экзотических стран. В частности, вполне вероятно исполнение одного или нескольких действий популярной тогда пьесы Н. Ильина «Великодушные, или Рекрутский набор» из крестьянской жизни, премьера которой состоялась в мае 1803 г. В том же месяце Петербургский Большой театр впервые представлял драму Л. Ш. Кенья (1762–1842) в переводе А. И. Клушина «Суд царя Соломона», сцены



6. Музыкальные инструменты, упоминаемые в трактате «Канкай ибун»
Рисунок из трактата «Канкай ибун», свиток 7

из которой также вполне могли быть показаны в Китайском театре. В качестве представленных в Китайском театре можно упомянуть и пьесу В. Федорова (1778–1833) «Любовь и добродетель», премьера которой состоялась 16 мая 1803 г. на празднествах в честь 100-летия основания Санкт-Петербурга²¹.

Добавим для сведения, что в трактате встречаются описания некоторых русских музыкальных инструментов, сопровождаемые иллюстрациями. Среди них косикэ (госикэ) — «гусельки», гусли; тотика (дототика) — искаж. «дудочка»; кэрэфуко (урэбуко) — трехструнная скрипка, или кырымпа (на языке саха); барайка (парайка) — бала-лайка, или паллайка (на языке ханты). Упоминаются также барабан и некий духовой инструмент, похожий на трубу (небольшая флейта с широким раструбом). Далее в трактате говорится: «Эти инструменты используют во время танцев. В столице их видели в театре. Играют там, главным образом, на всех вместе этих музыкальных инструментах. Музыканты становятся в ряд перед возвышением для танцев и после этого актеры, что поблизости, танцуют»²² (ил. 6).

Такое впечатление составили японские зрители о русской музыкальной и театральной культуре начала XIX в. Конечно, они не были ни знатоками, ни критиками театрального искусства, поэтому в своих воспоминаниях просто описали увиденное и ограничились сравнениями: «...это так же, как у нас, а вот это совсем по-другому...» Их подлинных чувств от знакомства с русским театром мы, к сожалению, уже не узнаем. Однако благодаря их воспоминаниям мы получили возможность заполнить пусть небольшую, но лакуну в истории русского театрального искусства.

¹ Выход в море был назначен на 20 июля, но из-за цепи случайностей несколько раз откладывался и состоялся лишь 7 августа 1803 г. Подробнее об экспедиции Крузенштерна см.: *Крузенштерн И. Ф. Путешествие вокруг света в 1803, 1804, 1805 и 1806 годах на кораблях «Надежда» и «Нева»*. М., 2007.

² Так моряки назывались в официальных японских отчетах.

³ Ученый, изучающий рангаку (蘭学, букв. «голландские науки»), под которыми понимался комплекс европейских научных знаний, проникавших в Японию в период закрытия страны (1639–1853).

⁴ Как поясняют составители, «...нам необходимо было объяснить то, что они [моряки. — Авт.] нам рассказывали, а объяснить этого мы не могли... Поэтому однажды некий ученик стал сопровождать рисунками то, что содержит смысл; и предметы, о которых моряки рассказывают, решили рядом с [описанием] изображать в рисунках, после чего снова спрашивали, снова исправляли, покуда, в конце концов, получилось несколько десятков рисунков. Ими сопровождали каждую статью. Похоже, что мы до некоторой степени смогли постичь суть изображаемого, однако мы [наши рисунки] уступают правильным изображениям действительных фигур, и все с самого начала стремились добиться лишь одного — узнать их общие очертания...» (*Оцуки Гэнтаку, Симура Хироюки*. Канкай ибун (Удивительные сведения об окружающих [Землю] морях). СПб., 2009. С. 38).

⁵ В трактате транскрибируется как Цуварусукоисэро и поясняется, что это так наз. Прохладное место, которое служит летней загородной резиденцией и местом отдыха императора и его семьи (Оцуки Гэнтаку, Симура Хироюки. Указ. соч. С. 273).

⁶ *Оцуки Гэнтаку, Симура Хироюки*. Указ. соч. С. 257.

⁷ «В тот день на обратном пути нас застала ночь. Хотя это и был, думается, конец пятой луны, но было очень зябко, несмотря на то, что мы дополнительно надели шерстяные плащи» (Оцуки Гэнтаку, Симура Хироюки. Канкай ибун (Удивительные сведения об окружающих [Землю] морях). СПб., 2009. С. 276).

⁸ Сооружение комплекса теплиц и оранжерей началось в 1741 г. по указу императрицы Елизаветы Петровны, а во второй половине XVIII в., во время царствования Екатерины Великой, в саду были сотни яблонь, вишневых деревьев, штамбовых лип и берез, многочисленные кусты смородины, малины, крыжовника, орешника, десятки кустов розанов, сирени, барбариса и даже кофейные деревья, а также зелень и овощи, поставляемые к царскому столу; в теплицах выращивались, помимо арбузов, дынь, земляники, клубники, экзотические апельсины и ананасы. Перестройка Верхних теплиц была произведена в 1819–1827 гг., так что перед японскими моряками они предстали в том виде, в котором существовали при Екатерине.

⁹ Японцы называют это дерево *ако-но ки*, то есть фикус пышный, или лиственный инжир; растет в Японии преимущественно в южных провинциях.

¹⁰ *Оцуки Гэнтаку, Симура Хироюки*. Указ. соч. С. 274.

¹¹ Театр неоднократно ремонтировался и перестраивался; незадолго до революционных событий 1917 г., в 1908–1913 гг. был осуществлен капитальный ремонт и реставрация интерьеров по проекту петербургского архитектора С. Данини (1867–1942). С обеих сторон здания были пристроены двухэтажные боковые флигеля для размещения фойе, вестибюлей, буфета и царской боковой ложи; в театре было установлено паровое отопление. В 1924–1926 гг. здание было вновь отреставрировано и стало использоваться как музейное помещение. 15 сентября 1941 г. при обстреле г. Пушкина театр полностью выгорел изнутри и остался без кровли; в настоящее время здание находится в руинированном состоянии. Однако существует проект воссоздания уникального исторического сооружения и его интерьеров; при благоприятных обстоятельствах работы начнутся в 2022 г. Подробнее см.: Царское Село. Сайт музея. Консервация, реставрация и приспособление Китайского театра для современного использования [Электронный ресурс]. URL: <https://www.tzar.ru/node/1569>.

¹² Кото — японская тринадцатиструнная длинная цитра. Возможно, моряки называли так арфу или гусли, входившие в состав театрального музыкального ансамбля.

¹³ Кёгэн — один из видов традиционного театра Японии.

¹⁴ Варандзи, или варадзи — плетеная соломенная крестьянская обувь, похожая на русские лапти.

¹⁵ Японская мера длины, приблизительно 30 см; для измерения тканей — около 40 см.

¹⁶ *Оцуки Гэнтаку, Симура Хироюки*. Указ. соч. С. 275–276.

¹⁷ См.: Петербургский балет. Три века. Хроника. Т. 2. 1801–1850. СПб., 2014. С. 17.

¹⁸ Балет «Роланд и Моргана» был дебютом Дидло на петербургской сцене в качестве постановщика. В главных ролях блистали Евгения Колосова (1780–1869) и Огюст Пуаро (1780–1832?). В дальнейшем Дидло поставил такие балеты, как «Фавн и Гамадрида», «Зефир и Флора», «Амур и Психея», «Лаура и Генрих» и др., пользовавшиеся неизменным успехом. Вышеназванные постановки принадлежали к направлению т. н. анакреонтического балета, сюжеты которого были основаны на любовной лирике древнегреческого поэта Анакреонта. Воспевая красоту естественного чувства, балетмейстеры требовали от исполнителей мягкости, певучей пластики, заставляли «порхать» в воздухе, окутывая их цветочными гирляндами и шальями и добываясь тем самым живописных эффектов. Для образованных людей начала XIX в. амур и зефир были столь же знаковыми балетными персонажами, как сильфиды и виллисы в более позднюю эпоху романтического балета.

¹⁹ *Суриц Е. Я.* Балет // История русского искусства: В 22 т. Т. 14. Первая четверть XIX в. М., 2012. С. 634–655.

²⁰ Такую гипотезу выдвинула Л. Д. Блок в своей книге «Возникновение и развитие техники классического танца». См.: *Гавский В.* История балета и Л. Д. Блок // Наше наследие. Иллюстрированный культурно-исторический журнал. 2004. № 70 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/2004-70.php>. (Дата обращения 05.06.2021).

²¹ В камер-фурьерском церемониальном журнале за 1803 г. записи о поездке императора и его семьи в Царское Село в мае-июле отсутствуют. Возможно, упоминания о ней есть в журнале Александра I, ведшемся отдельно, но в настоящее время он недоступен для исследования.

²² *Оцуки Гэнтаку, Симура Хироюки*. Указ. соч. С. 181–182.

Ковалевич Наталья Александровна

ШПАЛЕРЫ КНЯЗЯ П. Л. ВИТГЕНШТЕЙНА ДЛЯ ВЕРКОВСКОГО ДВОРЦА

ПОПЫТКА РЕКОНСТРУКЦИИ

Коллекционирование предметов искусства и старины в среде богатого дворянства всегда было престижным занятием. Разнообразные художественные ценности приобретались для украшения интерьера и подчеркивали статус хозяина. В данной статье речь пойдет о коллекции шпалер князя П. Л. Витгенштейна (1831–1887), которая находилась в Верковском дворце в конце XIX в.¹

Петр Львович Витгенштейн, сын Льва Витгенштейна и Стефании Радзивилл значительную часть своей жизни провел во Франции: с 1861 г. он служил военным агентом (атташе) в посольстве Российской империи в Париже. В 1860–1887 гг. князь Петр Львович был владельцем Мирского замка. После смерти отца в 1866 г. ему как старшему сыну перешло имение Верки — основная резиденция князей Витгенштейнов в Виленском уезде². Архитектура и убранство Верковского дворца соответствовали статусу его владельцев. Роскошные интерьеры были наполнены дорогой мебелью и произведениями искусства. Это подтверждают многочисленные фотографии, архивные документы и коллекции, выявленные кандидатом исторических наук О. Н. Попко во дворцах Шилингсфюрст и Сайн, а также в Федеральном архиве г. Кобленца. Перечень коллекции Витгенштейнов включал собрание живописи известных художников. Неудивительно, что в таком достойном окружении были и шпалеры.

Важным источником информации о шпалерах князей Витгенштейнов послужил инвентарь 1882 г.³, который был сделан по случаю повреждения от сырости предметов и вещей князя при перемещении из Парижа в Верки⁴. Подобные инвентари составлялись посредством осмотра, обмера и описания предметов в присутствии нотариуса и свидетелей. К сожалению, в документе не зафиксированы повреждения и степень сохранности каждой шпалеры. Известна и дальнейшая их судьба. Однако инвентарь, а также надписи на латинском дают представление о тканых произведениях искусства как о ценной коллекции Верковского дворца.

Рассмотрим более подробно описание шпалер.

1. «Богатая вышивная шелком старинная шпалера (Tapiserie des Gobelins), шитая гобеленовой стежкой, изображающая птиц; величиною 4 метра 65 сантиметров ширины и 4 метра 35 сантиметров вышины».
2. «Гобелиновая вышитая тонкою шерстяною стежкою шпалера (Tapiserie) величиною 3 метра 45 сантиметров вышины и 3 метра 40 сантиметров ширины, представляющая историческую картину с изображением Александра Македонского и надписью: «Vastat Aleksander crudelis menia Thebes Menia belloci capienda manu» («Жестокий Александр опустошает непокорные Фивы и приказывает воину брать в плен сопротивляющихся»[лат])».
3. «Такая же гобелиновая шпалера (Tapiserie) величиною 3 метра 45 сант. вышины и 4 метра 66 сантиметров ширины — представляющая историческую картину времен Александра Македонского с надписью: «Cernitis Aliegros crudelu bella parale; Indicat hoc Asie perpetuum exitium» («Богами подготовлена для этого рождения жестокая война, которая приведет к гибели Азии»[лат])».
4. «Такая же гобелиновая шпалера (Tapiserie) величиною в 3 метра 33 сантиметра вышины и в 3 метра 95 сантиметра ширины — изображающая историческую картину со времен Дария с надписью «Marte Darius captivus cum con juge nate sortir Alexandro omnibus ac oribus» («Полуживой Дарий и его дети тот час же были взяты в плен Александром, а богатства разделены по жребию»[лат])».
5. «Такая же гобелиновая картинная шпалера (Tapiserie) величиною в 3 метра 45 сант. вышины и в 3 метра 40 сант. ширины, изображающая Александра Македонского, с надписью: «Aurum donat Alexandro studiosa corona, Mixta bibit medici frauda venene sui» («Александр дарует золотой венец, пьет микстуру, которая была коварно отравлена»[лат])».
6. «Такая же гобелиновая шпалера (Tapiserie) величиною 3 метра 45 сант. вышины и 3 метра 90 сант. ширины, изображающая историческую картину с надписью: «Vori degenerem Victoria servivit hoste ut dare sit verso targa coactus vergo» («Победа способствовала истреблению неблагородных чужеземцев, согнанных под принуждением»[лат])».

Все эти гобеленовые шпалеры были куплены Его Светлостью в Париже и за них уплачено двадцать тысяч франков».

Согласно этому документу и учитывая, что все пять шпалер были посвящены Александру Македонскому и имели одинаковую высоту, можно заключить, что они из одной серии. К сожалению, в инвентаре не указано время создания шпалер и нет описания самих изображений. Поэтому в первую очередь мы обратили внимание на латинские надписи (инскрипции)⁵, которые должны были располагаться на самих шпалерах и раскрывали сущность изображений.

К сюжетам, связанным с жизнью Александра Македонского, в декоративно-прикладном искусстве обращались с давних времен. Чаще всего мастера вдохновлялись рассказами о значимых битвах, о поимке смертельно раненного Дария, о захвате семьи Дария македонской армией. Популярными были также сюжеты об излечении Александра личным врачом Филиппом и о свадьбе царя с Роксаной⁶. В XVI в. во Фландрии была создана серия шпалер об Александре Македонском в Ауденарде, принадлежала она А. Фарнезе. Еще одна серия была соткана в Брюсселе в 1600 г. и находилась в испанских королевских коллекциях. Примерно в 1615 г. в Делфте появилась серия по картонам К. ван Мандера. В 1630-е гг. картоны на эту тему выполнил в Брюсселе Я. Йорданс.

Среди всех серий шпалер об Александре особое место занимает серия «Подвиги Александра Македонского», изготовленная в 1662–1672 гг. по картонам французского художника Ш. Лебрена⁷. Шпалеры Лебрена наиболее известны, хорошо сохранились и также содержат сопроводительные тексты на латинском языке.

1. «Прохождение Граника» с надписью «*Virtus omni obice maior*» («Добродетель преодолевает все препятствия»).
2. «Семья Дария у ног Александра» с надписью «*Svi victoria indicat regem*» («Король существует, чтобы победить себя»).
3. «Битва под Арбелами» с надписью «*Digna orbis imperic virtus*» («Добродетель достойна мирового господства»).
4. «Триумф Александра» с надписью «*Sic virtus evehit ardens*» («Таким образом, добродетель возвышает героя»).
5. «Раненый Пор перед Александром» с надписью «*Sic virtus et victa placet*» («Мольба о добродетели, несмотря на поражение»)⁸.

Если латинские инскрипции на шпалерах Лебрена представляют собой философское описание добродетелей и прославляют короля Людовика XIV, то в инвентаре эти сопроводительные тексты отличаются: они более подробно комментируют совершающееся



1. Шпалера «Семья Дария перед Александром Македонским»
Фламандская мануфактура. Фотография из архива Гая Делмарчела

действие, описывают случившееся во время похода Александра. Такие инскрипции на шпалерах применяли в XVI в.

К пяти перечисленным шпалерам об Александре Македонском из собрания Витгенштейна нам удалось найти аналоги трех шпалер с такими же латинскими надписями и одинаковыми бордюрами.

1. В начале XX в. на аукционе была представлена шпалера «Семья Дария перед Александром Македонским» из дворца Карачони (Венгрия). Сюжет этой шпалеры и описание сюжета из инвентаря полностью совпадают.
2. В 2016 г. на аукционе *Vinoche et Giguello* с такими же бордюром была выставлена шпалера «Рождение Александра Македонского» (Брюссель. Ок. 1540). В нижнем бордюре справа две латинские буквы «В» — «Брюссель, Брабант». Размеры 3,45 × 3,26 м. В описании высказано предположение, что шпалера создана по картону художника Б. ван Орлея⁹.

Рассмотрим сюжет данной шпалеры, который приведет нас к расшифровке инскрипции. Александр Македонский родился в 356 г. до н. э. в македонской столице Пелла. По преданию, в ту ночь



2. Шпалера «Рождение Александра Македонского»

Фламандская мануфактура. <http://www.binocheetgiquello.com/html/fiche.jsp?id=5859273&np=8&lng=fr&npp=20&ordre=&aff=1&r=&setLng=en>

Герострат поджиг Храм Артемиды Эфесской, одно из Семи чудес света. Персидские вещатели интерпретировали этот пожар как знамение будущей катастрофы для их державы. Орел, появившийся на крыше дворца во время рождения, предвещал ребенку правление империей. Его родители — македонский царь Филипп и дочь эпирского царя Олимпиада. По легендарной версии, отцом Александра был Зевс. Это также объясняет наличие двух орлов в верхней части композиции шпалеры. В центре шпалеры показаны женщины-прислужницы, которые собираются искупать новорожденного. На заднем плане стоит кровать, на ней отдыхает царица Олимпиада. Прислужница подносит ей напиток. Отец младенца царь Филипп отдает распоряжения. В верхней части бордюра в картуше латинский текст: «Cernitis aligeros crudelia bella parantes indicat hoc Asia

perpetuum exitium» — «Богами подготовлена для этого рождения жестокая война, которая приведет к гибели Азии».

Шпалера с таким же латинским текстом упоминается в исследовании прелата К. Барбье де Монто (Barbier de Montault) «Шпалеры с готлисской техникой ткачества, хранящиеся в Риме»¹⁰. Он опубликовал сборник, в котором перечислил шпалеры, находящиеся не только в Ватикане, но и из частных владений, участвовавшие в праздниках и процессиях с 1854 по 1879 г. Барбье де Монто разделил шпалеры по хронологии. В разделе XVI в. под № 12 значится шпалера «Рождение Александра» из дворца Киджи с уже знакомой нам из инвентаря Витгенштейнов латинской надписью. Как выяснилось, эта шпалера участвовала в процессии Корпус-Кристи¹¹. Прелат Барбье де Монто приводит интересное описание использования шпалер в религиозном празднике: «Из всех религиозных процессий, самая торжественная процессия Корпус-Кристи. В этот день мы обычно украшаем Зал Апостольского дворца в Ватикане. Процессия должна следовать от Колоннады Бернини к площади Рустикучи. В празднике участвует более 1500 тысячи человек и церемония длится несколько часов. По всему маршруту, стены и колонны украшаются старинными шпалерами. Часть шпалер используется из дворца Ватикана, остальные являются собственностью владельцев. Чаще всего отбираются фламандские шпалеры с религиозными и мифологическими сюжетами. Наиболее старые ковры относятся к концу XV в.»¹² В этом описании важно упоминание о том, что серия шпалер об Александре Македонском, принимавшая участие в процессии, принадлежала владельцам дворца Киджи. Значит, закономерно предположение об истории бытования этих предметов. Следы шпалер об Александре Македонском привели в Италию наверное не случайно. Князья Витгенштейны состояли в родстве с аристократическим семейством Киджи. В 1857 г. А. Витгенштейн (сводная сестра П. Витгенштейна по отцу) вышла замуж за представителя аристократического семейства Рима — князя Кампаньяно Марио Киджи Албани дела Ровере. Контакты между семьями Киджи и Сайн-Витгенштейн развивали апостольский посланник в Кельне Ф. Киджи (1810–1885) и Л. Витгенштейн (1816–1918), которая, овдовев, переехала к дочери Антуанетте в Италию¹³. Надо полагать, что и П. Витгенштейн навещал свою сестру и мачеху в Италии. Вполне вероятно, что шпалеры из дворца Киджи и есть те самые, перечисленные в инвентаре имения Верки. Контакты с Италией подтверждает и факт



3. Шпалера «Победитель получает драгоценные дары». 1575. Фламандская мануфактура

наличия в собрании музея Палаццо Киджи произведений живописи с изображением интерьеров дворца в Верках¹⁴.

3. В Испании в коллекции искусств «Grupo Santander» хранится шпалера «Победитель получает драгоценные дары». Надпись на шпалере совпадает с таковой из инвентаря. Также стоит обратить внимание, что размеры шпалер и бордюры идентичны¹⁵.

Согласно перечню 1900 г., в Рыцарском зале дворца Верки находилось огромное количество ценностей: «5 гобеленов, большой ковер, 10 доспехов...»¹⁶. Вполне допустимо, что это были шпалеры об Александре Македонском. Подвиги выдающегося полководца прошлого должны были вызывать прямые ассоциации с заслугами представителей рода Витгенштейнов и Радзивиллов.

На многочисленных фотографиях из семейных альбомов князей Гогенлоэ в интерьерах Верковского дворца шпалер не прослеживается. Хотя в документах есть упоминания о трех шпалерах



4. Вестибюль Верковского дворца. Источник: «Князья Витгенштейны и их владения в Российской империи в XIX в.

на стенах парадной лестницы¹⁷. Единственное визуальное доказательство присутствия шпалер в пространстве дворца — небольшая фотография 1880-х гг., предположительно Й. Хиксы, из коллекции князя А. Витгенштейна¹⁸. На фотографии заснят небольшой фрагмент холла на втором этаже. Судя по всему, фотограф намеревался запечатлеть чучело большого медведя, стоящего на задних лапах, с металлическим медальоном на груди. Справа от медведя — дверь в парадные комнаты, слева — стена холла со шпалерой. К сожалению, на фото виден лишь фрагмент бордюра¹⁹. Тем не менее нам удалось определить серию шпалер с такими же бордюрами.

Фрагмент шпалеры позволяет рассмотреть, что центральная по- лоса бордюра украшена акантом, а также листьями и цветами гра- ната. В верхнем правом углу — круглый медальон с головой Вакха, с венками из листьев и гроздьев винограда. Такие бордюры исполь- зовались для серии шпалер-вердюр мастерских Брюсселя, изобра- жающих животных на ландшафтном фоне. Шпалера на фотографии является частью серии «Пейзажи с животными», выполненной од- ним из самых известных ткачей начала XVII в. в Брюсселе Я. Раесом Старшим (1574–1651) для кардинала А. Перетти Монтальто (1571– 1623), племянника Папы Сикста V. В 1614 г. серия была завершена и отправлена в Рим. Как видим, вердюра на фотографии вновь имеет связь с Италией. Картоны для этой серии создал Ж. Тонс II, фламанд- ский художник, специализировавшийся на зоологической тематике. Из двенадцати шпалер Монтальто поручил Раесу одиннадцать. Со- гласно изысканиям итальянского искусствоведа Н. Форти-Граццини (Nello Forti-Grazzini), для создания серии вердюр были подготовлены картоны со следующими названиями²⁰: 1) Пейзаж со слоном; 2) Пей- заж с леопардом; 3) Пейзаж с носорогом и львом в воде; 4) Поеди- нок между леопардом и единорогом; 5) Страус; 6) Слоны и единорог на водопое; 7) Поединок между леопардом и львом; 8) Кормящий дра- кон; 9) Поединок между слоном и драконом; 10) Леопард и обезьяны; 11) Дракон, летающий над деревьями. Любая из этих перечисленных шпалер могла находиться во дворце Витгенштейнов. И даже не одна.

После смерти Монтальто в 1623 г. серия перешла к его брату — М. Перетти Монтальто, а в 1631 г. — к его сыну кардиналу Ф. Перетти Монтальто. Опись поместья кардинала 1655 г. показывает, что серия все еще являлась цельной. Считается, что распродают шпалеры на- чали в 1685 г. Сегодня одна из шпалер этой серии — «Дракон ест яйца» — хранится во Дворце правителей Великого княжества Ли- товского (Литва)²¹. Она упомянута в списке как «Кормящий дракон».

По мнению Н. Форти-Граццини, к этой серии можно отне- сти еще четыре сохранившиеся шпалеры. «Пейзаж с носорогом» (475 × 505 см) с подписью К. ван ден Эйндеса и полной подписью Дж. Раеса II был выставлен на торги в Париже и Брюсселе в 1920– 1930 гг. Две шпалеры («Борьба леопарда с выдрой» и «Пейзаж со страусами») сегодня украшают дворец Савелли Орсини (Savelli Orsini) в Риме. Еще одна шпалера серии, «Пейзаж с оленем» (437 × 340 см), на ландшафтном фоне с такими же бордюрами, имеет подписи тех же ткацких мануфактур и находится в Сан-Марино.



5. Шпалера «Дракон, глотающий яйца»

Источник: Tapestries of the Palace of the Grand Dukes of Lithuania

Сегодня невозможно определить, какая из двенадцати шпалер серии «Пейзажи с животными» украшала холл Витгенштейнов. Но сама серия шпалер достаточно редкая, так как была выполнена по частному заказу. После смерти П. Витгенштейна в 1887 г. все имения в западной губернии достались его сестре Марии. В 1900 г. имение Верки было продано, поэтому дальнейшая судьба тканых произведений неизвестна. Есть надежда, что еще отыщутся архивные документы, которые помогут установить происхождение шпалер, принадлежавших князьям Витгенштейнам.

- ¹ Попко О. Н. Верковский дворец // Князья Витгенштейны и их владения в Российской империи в XIX веке / сост. О. Н. Попко; науч. ред. С. М. Токть, О. Н. Попко. Мир, 2018. С. 219–220.
- ² Попко О. Н. Французские адреса русского дипломата — военный атташе русской миссии в Париже князь П. Л. Витгенштейн // Россия — Франция. Alliance культур. Материалы XXII Царскосельск. науч. конф.: в 2 ч. Ч. 2. СПб., 2016. С. 93.
- ³ Документы с перечнем шпалер были выявлены О. Н. Попко в Федеральном архиве г. Кобленца. Опубликованы в монографии «Князья Витгенштейны и их владения в Российской империи в XIX веке».
- ⁴ Попко О. Н. Верковский дворец. Указ. соч. С. 219–220.
- ⁵ Перевод с латинского языка выполнен В. В. Новицким.
- ⁶ Холл Д. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М., 1996. С. 55–57.
- ⁷ La Temru re de L'Hisioi re d'ALexandre Le Grand Ce. Catalogue est édité à l'occasion de l'exposition Alexandre et Louis XIV: tissages de gloire présentée à la galerie des Gobelins du 2i septembre 2008 au iermars 2009. P. 54–63.
- ⁸ Там же.
- ⁹ Аукционный дом «Binoche et Giguello», 2017, № 149 [Электронный ресурс]. URL: http://www.binocheetgiguello.com/html/fiche_jsp?id=5859273&np=8&lng=fr&npp=20&ordre=&aff=1&r=&setLng=en (дата обращения 30.06.2021).
- ¹⁰ Каталог выявлен К. А. Воронко.
- ¹¹ В католической церкви — праздник, посвященный почитанию Тела и Крови Христа, в которые пресуществляется хлеб и вино во время евхаристии. Отмечается в четверг, следующий за Днем Святой Троицы, то есть на одиннадцатый день после Пятидесятницы. Иногда этот праздник называют также Корпус Кристи (лат. Corpus Christi — Тело Христово). Имеет статус торжества, высшую степень в иерархии католических праздников.
- ¹² Par Mgr x. Barbier de Montault, Brélat de la Maison de Sa Sainteté. Inventaire descriptif. Tapisseries de haute-lisse conservées a Rome. Arras, 1879. P. 4–12, 64.
- ¹³ Олейникова В. П. Итальянский след семейства Барятинских [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/italyanskiy-sled-semeystva-baryatinskih> (дата обращения 30.06.2021).
- ¹⁴ Попко О. Н. Иконография зимнего сада князей Витгенштейнов в имении Верки под Вильно. 1840–1900-е гг. Сады и парки. Энциклопедия стиля: материалы XXV Царскосельск. науч. конф.: в 2 ч. Ч. 2. СПб., 2019. С. 110.
- ¹⁵ Фламандская мануфактура — эпизод из жизни Александра Великого [Электронный ресурс]. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Flemish_Manufactory_-_Episode_from_the_Life_of_Alexander_the_Great_-_Google_Art_Project.jpg (дата обращения 30.06.2021).
- ¹⁶ Попко О. Н. Верковский дворец. Указ. соч. С. 223.
- ¹⁷ Там же. С. 219.
- ¹⁸ Там же. С. 218.
- ¹⁹ Там же.
- ²⁰ Forti Grazzini N. Verdures with animals, Grand Design. Pieter Coecke van Aelst and Renaissance Tapestry, ed. by E. Cleland, exhibition catalogue, New York — New Haven/London, 2014. P. 338–341.
- ²¹ Jedzinskaitė-Kuiziniienė Ieva. Tapestries of the Palace of the Grand Dukes of Lithuania. Vilnius, 2012. P. 115.

Кожух Татьяна Ивановна

ГРАВЮРЫ XVII В. С ВИДАМИ ГОРОДОВ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ МУЗЕЯ «ЗАМКОВЫЙ КОМПЛЕКС „МИР“»

ПОПЫТКА АТРИБУЦИИ

Среди семнадцати гравюр из коллекции музея «Замковый комплекс „Мир“» особого внимания заслуживают три гравюры XVII в. с видами французских городов на северо-западе Франции — «Dovrlans» (ил. 1), «Estaples» (ил. 2), «Montrevil» (ил. 3). Они были приобретены в 2010 г. у частного лица Национальным художественным музеем Республики Беларусь для замкового комплекса «Мир», на тот момент своего филиала. В апреле 2011 г. замковый комплекс получил статус самостоятельного музея, и гравюры были переданы ему на постоянное хранение¹ как произведения XIX в. неизвестного художника.

Попытки атрибуции гравюр были предприняты в 2015 г., продолжены в 2021 г. Расширить сведения о них позволили цифровые библиотеки книг и научных публикаций, коллекции музеев



1. Гравюра «Dovrlans». «Topographia Galliae». Т. 2. Вторая половина XVII в.
Музей «Замковый комплекс „Мир“»



2. Гравюра «Estaples». «Topographia Galliae». Т. 2. Вторая половина XVII в.
Музей «Замковый комплекс „Мир“»



3. Гравюра «Montrevil». «Topographia Galliae». Т. 2. Вторая половина XVII в.
Музей «Замковый комплекс „Мир“»

и частных лиц. Исследуемые гравюры являются иллюстрациями ко второму тому из тринадцати, входивших в серию путеводителей XVII в., или так называемых топографических атласов «Topographia Galliae»². Второй том описывает и представляет наиболее известные места в провинции Пикардия³ (ил. 4).

Серия «Topographia Galliae» продолжила знаменитое 30-томное издание «Topographia». Первый том опубликовали в 1642 г. во Франкфурте-на-Майне в типографии выдающегося гравера и издателя



4. Титульный лист. «Topographia Galliae»
Т. 2. 1656 г.

М. Мериана Старшего (1593–1650), последний — в 1688 г. После смерти прославленного мастера типографию возглавили его сыновья — Матеус Мериан Младший (1621–1687) и Каспер (1627–1686), которые с 1655 по 1661 гг. выпускали серию «Topographia Galliae» на немецком языке⁴, а затем на латинском, французском и голландском. Часть иллюстраций, по мнению Х. Эккардта, выполнена М. Мерианом Старшим⁵. Серия переиздавалась на немецком языке (1672), на латинском (1681), на итальянском (1688). В 1660–1663 гг. в Амстердаме, в мастерской Я. ван Мерса (Jacob van Meurs), В. ван Й. Брокера (Weduw van Ioost Broersz) и К. Мериана, напечатали сокращенное 4-томное издание на гол-

ландском языке⁶. Второй том вышел в 1661 г. В 1959–1965 гг. в Германии выпустили факсимильное издание⁷.

Жанр путеводителей получил широкое распространение в Западной Европе в XVI в. Спрос на такого рода литературу увеличился по мере роста интереса к путешествиям. Начиная с XVII в. издатели все больше заботились об оформлении и удобном формате путеводителей. Наряду с книжной гравюрой активно развивалась картография, создавались виды городов⁸. «Topographia Galliae», содержащая гравюры с изображением городов, деревень, цитаделей и замков, выпускалась в формате фолио. По одной из версий, инициатором введения подобного формата в практику издания путеводителей выступил немецкий топограф М. Цайлер (1589–1661), который с 1632 г. писал для них сопроводительные тексты⁹. Он же стал автором текстов в «Topographia Galliae».

Ознакомившись с изданиями 1656 г. на немецком языке, установили, что каждая гравюра, аналогичная гравюре из коллекции музея «Замковый комплекс „Мир“», располагалась на нумерованных

листах, в ряд по вертикали с другой гравюрой. Однако крепились такие листы по-разному. В первом случае — по линии сгиба листа, сложенного пополам по вертикали. При этом очередность страниц с текстами и листов с гравюрами в книгах отличалась. В одной из них лист с гравюрами соответственно «Castelet» и «Dovrlans» размещался после 20-й страницы; с «La Fere» и «Estaples» — после 22-й страницы с пояснениями на ней «Dourlans, Dourlens, Dorlanum», «Estaples» и трех листов: с изображением крепости «Corbie», ее плана и плана «Dovrllans»; с «Monftreuil» и «Le Mont-Hvlin» — после 26-й страницы с описанием «Monftreuil, Monftrolium»¹⁰. В другой книге все иллюстрации были сгруппированы после описательной части и занимали следующие позиции: 12-й лист — «Castelet» и «Dovrlans», 16-й — «La Fere» и «Estaples», 23-й — «Montrevil» и «Le Mont-Hvlin»¹¹. В издании на латинском языке листы с гравюрами крепились по их правому краю, в сложенном по вертикали виде, в другом порядке¹². Лист с «Castelet» и «Dovrlans» — перед 19-й страницей с посторонним текстом; с «La Fere» и «Estaples» — после 20-й страницы и трех листов с гравюрами, лист с «Montrevil» и «Le Mont-Hvlin» перед 25-й с окончанием текста пояснений «Monftreuil, Montrevil, Monftrolium». В путеводителе, изданном в Амстердаме, эти же гравюры размещались соответственно после 20-й страницы с описанием «Le Chalet», «Chauny», «Corblie» на листе размером 27×32 см; после 22-й с описанием «D'Ourlans», «L'Eshelle», «Estaple», «La Fere» и листа с изображением крепости «Dovrlans» (26×31 см); после 30-й с окончанием пояснения «Montrevil» и пояснениями «Monthulin», «Nesle», «Noyon» (27×31 см)¹³. Стало очевидным, что поступившие в коллекцию музея произведения были вырезаны из соответствующих листов с гравюрами. Но сказать, в каком именно выпуске и какими по счету были эти листы в книгах, изучив аналоги визуально заочно, нельзя.

Аналогичные гравюры представлены в частных коллекциях, на аукционах и в антикварных магазинах в виде целых и разрезанных книжных страниц. Издание целиком или серия «Topographia Galliae» встречается в библиотеках и музеях. Серия 1656–1661 г. есть в фондах Российской государственной библиотеки, в библиотеке Швейцарской высшей технической школы (ETHZ) в Цюрихе (имя записи Rag469_0139. tif), в Баварской государственной библиотеке в Мюнхене¹⁴ и других.

Гравюры могли быть созданы М.Мерианом Младшим в 1656 г. по рисункам Я.Петерса при публикации топографического атласа



5. Подпись художника Яна Петерса

или ранее. Имя художника «Ioh. Peeters Delin» (Иоханнес Петерс нарисовал) на гравюрах «Dovrlans» и «Etaples» указано в левом нижнем углу (ил. 5), а на гравюре «Montrevil» — внизу по центру. Еще 15 гравюр во втором томе «Topographia Galliae» имеют такую же подпись.

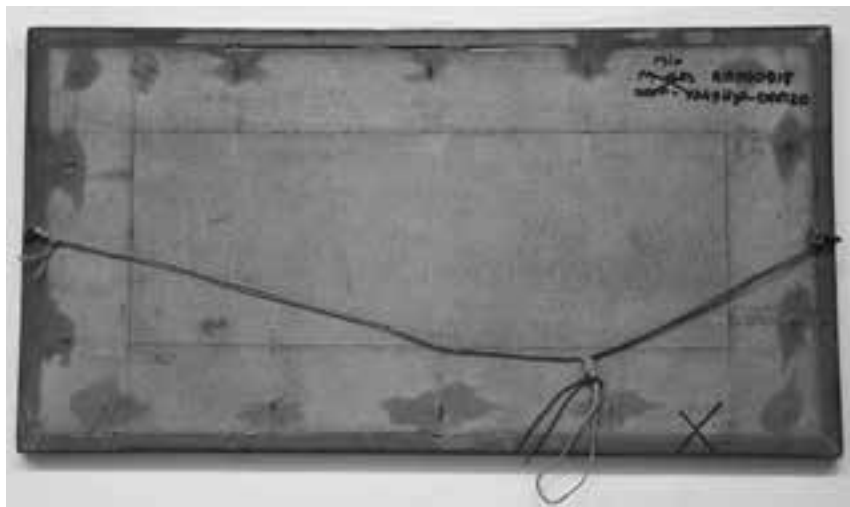
Фламандский художник Ян Петерс¹⁵ (Johan Peeters¹⁶, Ioannes Peeters, Йоханнес Питерс, Иоханнес Петерс, 1624–1677), брат известного художника-мариниста Б. Петерса (1614–1652)¹⁷, для своих произведений выбирал сюжеты и темы, которые бы вызывали сильные эмоции. Часто изображал грозы, штормы, морские сражения¹⁸. В коллекции Государственного Эрмитажа есть его полотно «Бурное море»¹⁹, два архитектурных пейзажа, несколько гравюр, выполненных по его рисункам Г. Буттатсом. Путешествуя по Франции, Голландии, Италии, странам Ближнего Востока, Северной Африке, Египту и Палестине, Ян Петерс отображал увиденные города, форты и гавани в топографических чертежах и панорамных рисунках. В Пикардии художник находился между 1648 и 1652 гг.²⁰ При определении авторства исследуемых гравюр нужно учитывать то обстоятельство, что с 1645 г. он состоял в гильдии художников Святого Луки, поэтому мог открыть мастерскую и набрать учеников, работы которых автоматически становились собственностью учителя. По рисункам Петерса создавали гравюры Л. Востерман (Lucas Vorsterman) и В. Холлар (Václav Hollar). Портрет художника опубликовал Я. Мейсенс в 1649 г. в книге «Image de divers hommes d'esprit sublime, qui par leur art et science devraient vivre éternellement» (таб. 99), а биографические данные — А. Хоубракен в книге об истории нидерландской живописи и Л. де Вейран — о художниках-маринистах²¹.

Исследуемые гравюры выполнены резцом на меди²². Посередине части листов с оттисками имеют характерные следы от складывания и крепления в книге. Все обрезаны шире кромки оттиска на 2–3 мм и наклеены на плотную бумагу охристого цвета с крапинками; имеют следы деформации и пожелтение основы, а также мелкие желто-коричневые пятна по всей поверхности, напоминающие те, что на основе. По периметру гравюры «Etaples» есть мелкие надрывы бумаги. Все обрамлены тонированной в темно-коричневый цвет узкой рамкой со стеклом. С обратной стороны по периметру основы с заходом на раму и внахлест по углам наклеены полосы тонкой бумаги шириной 5 см (ил. 6).

Гравюра «Dovrlans» (КП-000916, Изо-00021, 14,0×31,5 см) восходит к рисунку Я. Петерса (Рейксмузеум, Амстердам, «Вид на Дулленс», РП-Т-1987–12), датируемый 1654–1656 гг.²³ На гравюре изображен панорамный пейзаж с холмистой местностью. С холма открывается вид на старинный город на возвышенности с крепостной стеной и бастиянами. В хорошо укрепленном городе взгляд путешественника привлекают здания собора, виллы и больницы (подписаны на гравюре «Le Domm», «Maifon de Ville», «Hospital») и множество построек. Вокруг города бескрайние поля. На переднем плане, справа, на холме, по дороге, ведущей к городу, идет человек с посохом и коробом, доверху наполненным какими-то вещами, за ним шествуют три всадника в одеждах эпохи XVII в. Слева, по дороге у подножия холма, движется повозка с сеном, за ней бредет косец.

Аналогичную гравюру размером 13,5×31,0 см на листе 17,0×36,0 см, со следами от сложения посередине, предлагает антикварный магазин «Pinxit. shop» (лот 975). Однако существует второй ее вариант. В ведомственных архивах департамента Соммы в Амьене хранится книжная страница с нумерацией УУ внизу и 177 в верхнем правом углу, размером 24,0×30,0 см, с менее совершенным по исполнению и меньшим количеством изображенных деталей, оттиском размером 19,0×14,0 см (2FI1091). Указана дата создания 1640 г., тогда как, по версии историка и археолога Т. Байет-Бонвуазена, зарисовки в Пикардии Я. Петерс создавал между 1648 и 1652 гг.²⁴

Дуллен (Дулан) — город с богатым прошлым, где, по словам М. Цайлера²⁵, в 1595 г. испанский полководец граф Фуэнтеса одержал победу над англичанами, а позже стал генерал-губернатором. Сегодня городок в 30 км от Арраса и Амьена с населением более



6. Оформление гравюр «Dovrlans», «Estaples», «Montrevil» при поступлении
Оборотная сторона. 2011. Музей «Замковый комплекс „Мир“»

6000 человек — культурный и туристический центр Северной Пикардии с музеями и собственной консерваторией.

Гравюра «Estaples» (КП-000914, Изо-00019, 14,5×31,7 см), выполненная по рисунку Я.Петерса, датируемому 1650 г., дает представление о расположенных в устье реки Канш крепости и замке Этабль. По мнению Т. Байет-Бонвуазена, на дальнем плане изображен средневековый замок, за стенами которого находятся донжон, часовня, слева от них — дом губернатора, казармы, жилые постройки. Внизу холма — горнверк XVI в. и один из двух современных портов Этапля. Большие корабли стоят на якоре во время прилива, а те, что поменьше — на берегу. Неподалеку от них — предназначенная для перевозки грузов лодка. На дюну в сторону города поднимаются люди. Чтобы добраться до города с левого берега реки, налажена паромная переправа: по направлению к городу отплывает лодка с людьми, которых провожают два путешественника.

Портовый город Этабль, основанный франками в IV–V вв., долго был базой римского флота при подготовке к завоеванию Британии. Его название происходит от староголландского Стапель (stapel — главный порт). На месте сожженного норманнами римского поселения в 1172 г. граф Булони Матье Эльзасский построил форт²⁶. Замок д'Этабль вместе с крепостью был окружен рвом, который

заполняли водой с помощью шлюза²⁷. В ноябре 1492 г. в замке был подписан Этапльский договор о мире между королями Франции Карлом VIII и Англии Генрихом VII²⁸. К северу от города, в квартале, населенном моряками, находилась церковь Нотр-Дам-де-Фуа. На ее колокольне, когда рыбаки были в море, всю ночь горел свет²⁹. Замок неоднократно разрушался во время войн. В 1792 г. его снесли, а камни использовали для строительства дамбы на правом берегу реки. В 1803–1805 гг. здесь стояли войска Наполеона, собираясь вторгнуться в Англию. К концу XIX в., после постройки железной дороги Амьен-Булонь, в городе Этапль развивается рыболовецкий промысел, а в начале XX в. сюда устремились туристы³⁰. Из достопримечательностей сохранились часовня Нотр-Дам-де-ла-Гард и церковь Святого Михаила³¹.

Гравюра по рисунку Петерса интерпретировалась разными авторами и использовалась в изданиях, посвященных искусству фортификации. Варианты исполнения с указанием изданий представил в своей статье Байет-Бонвуазен³². В настоящий момент идентичные гравюры предлагает к продаже онлайн-магазин «eBAU», а также специализирующийся на картах, атласах и путеводителях XVI–XIX вв. «Книжный магазин Леба Ларока» (Librairie Loeb-Larocque) в Париже³³.

На гравюре «Montrevil» (КП-000915, Изо-00020, 12,6 × 31,6 см) изображен панорамный вид на старинные укрепления нижнего и верхнего города Монтрёй (Монтрей-сюр-Мер). Слева, у подножия высокой дюны — укрепление, за которым видны здания собора и аббатства. Наверху справа, также за крепостными стенами с бастиями — аббатства, собор и другие постройки, обозначенные надписями «S. Limagus» и «Dom me». Внизу по дороге передвигаются со своими поклажами крестьяне, в направлении к городу мчатся всадники. Левый угол гравюры занимает равнинный берег реки с ухоженными полями. На реке с лодок рыбаки ловят рыбу.

Расположенный западнее от Этапля, в устье реки Канш, город Монтрёй являлся стратегическим военным центром и торговым перекрестком между Англией и Шампанью. Здесь производилось сукно, которое экспортировалось по всей Европе. Во время войн между Англией и Францией в XVI в. почти полностью был разрушен старинный замок, и в 1537 г. король Карл IX приказал на его месте возвести крепость для защиты королевского порта. Ныне в башне заново отстроенной цитадели можно увидеть коллекцию доспехов

французской знати³⁴. В этом городе происходили некоторые события, описанные В. Гюго в романе «Отверженные». С 1927 г. в крепости работает музей. Сегодня это туристический город с населением около 2000 человек в 77 км от Арраса и в 105 км от Лиля.

Приобрести гравюру из топографического атласа «*Topographia Galliae*» можно в интернет-магазине «eBAU»³⁵.

Подводя итоги, необходимо отметить, что иногда автором гравюр «Dovrlans», «Etaples», «Montrevil» считают М. Мериана Старшего. С учетом датировки рисунков Я. Петерса, исследований Т. Байет-Бонвуазена можно утверждать, что гравюры выполнены по рисункам Я. Петерса, как и указано на титульном листе второго тома «*Topographia Galliae*», М. Мерианом Младшим, вероятнее всего в 1656 г. Художник использует для гравюр единую композиционную схему, практически одинаковый размер, взгляд направлен с высоты. Архитектурные объекты эффектно размещаются в центре композиции, всегда показаны на холмах или дюнах, в угловой перспективе, с подробным пересчетом строений, с большим количеством деталей пространства, с фигурами людей. Воспроизведение природы ограничено изображением деревьев и кустов, реки и облаков.

Краткую биографию художника и ссылки на источники дает онлайн-информационная система SIK-ISEA по историческому и современному искусству в Швейцарии³⁶.

Гравюры Мериана и серия «*Topographia Galliae*» являются источником изучения истории и топографии Франции и ее северного региона — Пикардии, эпохи барокко, дают представление о старинных французских крепостях, замках и городах и несомненно интересны с художественной точки зрения.

¹ Акт приема № 28 от 21.04.2011.

² Martin Zeiller *Topographia Galliae das ist Beschreibung und Abbildung der Vornehmsten Stätten, Vöstungen, Schlösser und Öhrter, in dem Königreich Franckreich liegent. Franckfurt am Mayn, in berlegung Caspar Merian, 1655–1661*. Т. 1–13.

³ С 2016 г. два северных региона Франции — Пикардию и Нор-Па-де-Кале — объединили в новый регион О-де-Франс.

⁴ *Matthaeus Merian. Stizze seines Lebeus und ausföhrliche Beschreibung seiner Topographia Grermaniae uebst Verzeichniss der darin enthaltenen Kupferstiche. Eine kulturhistorische Studie von H. Eckardt. Mit dem Portrait Merians. Basel, 1887.*

⁵ Там же. С. 35.

⁶ David Rumsey Map Collection [Электронный ресурс]. URL: <https://www.davidrumsey.com/luna/servlet/detail/RUMSEY~8~1~312159~90081680> (дата обращения 20.04.2021).

⁷ Matthäus Merian st. // Přispěvatelé Encyklopedie knihy [Электронный ресурс]. URL: https://www.encyklopedieknihy.cz/index.php?title=Matth%C3%A4us_Merian_st.&oldid=17083 (дата обращения 23.05.2021).

⁸ Лазука Б. А. Гісторыя сусветнага мастацтва. XVII–XVIII стагоддзі. Мінск, 2010. С. 83.

⁹ Грицкевич В. П. История музейного дела до конца XVIII века. СПб., 2004. С. 408.

¹⁰ Martin Zeiller Topographiae Galliae oder Beschreibung, vnd Contrafeijtung dess Mächtigen Königreichs Franckreich zweyter Theil. Die fürnehmste vnd bekantiste Stätte vnd Plätze in der Provinc Picardiae. Franckfurt am Mayn, in verlegung Caspar Merian, 1656. Т. 2. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.dilibri.de/rldbfg/content/pageview/533924> (дата обращения 20.04.2021).

¹¹ Martin Zeiller Topographia Galliae oder Beschreibung, vnd Contrafeijtung dess Mächtigen Königreichs Franckreich zweyter Theil. Die fürnehmste vnd bekantiste Stätte vnd Plätze in der Provinc Picardiae. Franckfurt am Mayn, in verlegung Caspar Merians, 1656. Т. 2. [Электронный ресурс]. URL: <https://play.google.com/books/reader?id=LnFOAAAAcAAJ&pg=GBS.PT51&hl=ru> (дата обращения 20.04.2021).

¹² Martinum Zeillerum Topographia Galliae Siv Descriptionis et Delineationis famosissimo Regno Galliae. Francovrti, apud Casparum Merianum, 1656. P. 2. [Электронный ресурс]. URL: <https://play.google.com/books/reader?id=GolGEE7xB6kC&pg=GBS.PT198&hl=ru&printsec=frontcover> (дата обращения 20.04.2021).

¹³ Martin Zeiller Topographiae Galliae, dat is, Een Algemeene en Naeukeurighe Landt en Plaets-befchryvinge van het Machtige Koninckrijck Vransryck. Vervattende het Landtſchap Picardie. t'Amsterdam, Gedruckt by de Weduwe van Wijlen Joost Broersz. en Caspar Merian, 1661. Т. 2. [Электронный ресурс]. URL: <https://play.google.com/books/reader?id=tBBMAAAAcAAJ&pg=GBS.PP7&hl=ru> (дата обращения 20.04.2021).

¹⁴ Идентификатор цифрового объекта второго тома urn: nbn: de: bvb:12-bsb10802322–4. Имеется полное собрание «Topographia Galliae» из 13 томов.

¹⁵ Так имя и фамилия указаны на сайте Государственного Эрмитажа. Чтобы не путаться в их русскоязычной трактовке, оставим предложенный вариант.

¹⁶ De Veyran L. Peintres et Dessinateurs de la mer. Histoire de la Peinture de Marine. Paris, Lidrairie Renouard, 1901. P. 39.

¹⁷ Там же. P. 40.

¹⁸ Houbraken Arnold. De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen. Gravenhage, 1753. P. 140.

¹⁹ Инвентарный номер: ГЭ-3241 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/32277>

²⁰ Thomas Byhet-Bonvoisin. «La vue d'Estaples par Johannes Peeters I, vers 1650». // Chronica Starupensis, 20 juin 2020. [Электронный ресурс]. URL: <https://chronista.hypotheses.org/6993> (дата обращения 5.05.2021).

²¹ De Veyran L. Peintres et Dessinateurs de la mer. Histoire de la Peinture de Marine. Paris, Lidrairie Renouard, 1901. P. 39.

²² До XIX в. в этой технике выполняли географические карты, виды городов, иллюстрации для научных изданий и других книг, репродукции произведений живописи, скульптуры и архитектурных памятников.

²³ Gezicht op Doullens, Jan Peeters (I), 1654–1656 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-T-1987-12> (дата обращения 5.05.2021).

²⁴ Thomas Byhet-Bonvoisin, «La vue d'Estaples par Johannes Peeters I, vers 1650». // Chronica Starupensis, 20 juin 2020. [Электронный ресурс]. URL: <https://chronista.hypotheses.org/6993> (дата обращения 5.05.2021).

²⁵ Согласно короткому пояснению «Dovrlans» в «Topographia Galliae».

²⁶ *Baudelicque P.* Histoire Religieuse D'Étaples. International Book Market Service LTD, 2011. P. 6.

²⁷ *Byhet T.* Gustave Souquet (1805–1867), un érudit aux prémices de l'archéologie étaploise. // Nordoc'Archéo. 9.05.2016. <https://nordoc.hypotheses.org/732> (дата обращения 10.06.2021).

²⁸ *Baudelicque P.* L'histoire de la cité des pêcheurs. [Электронный ресурс]. URL: <https://etaples-sur-mer.fr/municipalite/histoire/> (дата обращения 15.04.2021).

²⁹ *Souquet G.* Histoire et description des églises d'Étaples. Amiens, Imprimerie de Duval et Herment, 1855. P. 9.

³⁰ Этапль // Википедия [Электронный ресурс]. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%AD%D1%82%D0%B0%D0%BF%D0%BB%D1%8C> (дата обращения 10.06.2021).

³¹ Présentation de la commune // «Étaples sur mer» [Электронный ресурс]. URL: <https://etaples-sur-mer.fr/municipalite/presentation-de-la-commune/> (дата обращения 10.06.2021).

³² *Byhet-Bonvoisin Th.* La vue d'Étaples par Johannes Peeters I, vers 1650 // Chronica Stapulensis. — 20 juin. — 2020. [Электронный ресурс]. URL: <https://chronista.hypotheses.org/6993> (дата обращения 10.05.2021).

³³ *La Fere.* Estaples // «Librairie Loeb-Larocque» [Электронный ресурс]. URL: <https://www.loeb-larocque.com/eshop/merian-c-la-fere-estaples?search=Estaples> (дата обращения 10.06.2021).

³⁴ La Citadelle // «Citadelle de Montreuil-sur-Mer» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.musees-montreuil-surmer.fr/la-citadelle/#sithisto> (дата обращения 10.06.2021).

³⁵ Merian, Panorana de Montreuil, 1657. Лот 183380689241 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.ebay.com/itm/183380689241?hash=item2ab2574159:g: SJ0AAOSwhGlb-c-dJ> (дата обращения 10.06.2021).

³⁶ Merian, Matthäus (der Jüngere) // SIK-ISEA [Электронный ресурс]. URL: <http://www.sikart.ch/Kuenstlerinnen.aspx?id=4023130&lng=de>. (дата обращения 15.06.2021).

Колосова Юлия Львовна

«КРЕСТ ВСЯКОЙ ФОРМЫ ЕСТЬ ИСТИННЫЙ КРЕСТ»*

РЕСТАВРАЦИЯ И АТРИБУЦИЯ

Первый крест-распятие, о котором пойдет речь, — это крест из коллекции ГМИР в Санкт-Петербурге (Инв. Б-233-III дерево, темпера 231 × 185 × 11 см) успешно отреставрированный в конце 1990-х годов. В марте 1995 г. я занималась исследованиями этого произведения искусства неразрушающими методами интроскопии как приглашенный специалист в данной области. Результатом проведенных исследований было уточнение деталей, которые необходимы реставраторам для точного раскрытия подлинного авторского красочного слоя. Этот научный материал важен при интерпретации времени создания, школы, стиля. Так оказалось, что в углах на горизонтальной перекладине креста, изображения Богоматери и Св. Иоанна заключены в живописную восьмигранную рамку, что вместе с семью углами формы основы образует восьмиконечную звезду. Цвет фона в рамке и на концах креста разный, это возвращает изображению библейский смысл: сиянием звезды было оповещено рождение Христа, с этой утренней звездой отождествлен он сам, его Слава, также как и таинственное пророчество о втором пришествии Христа. При исследовании был обнаружен частично сохранившийся простой орнамент из крестиков на табеллоне (ит. *tabellone*) за фигурой Христа и геометрический орнамент в нимбе, который является пиктограммой из трех греческих букв. На нимбе Спасителя обязательно присутствуют три греческие буквы (ὀ, ὦ, ν) — слово «сущий».

Интерес к ранней итальянской живописи, проторенессансу XIII–XIV вв., возник в России в середине XIX в. Это время в истории искусства определяется как обращение к историческим стилям. Основными собраниями проторенессанса в России стали частные коллекции.

* Так сказал преподобный Федор Студит в XI в.



1. Крест-распятие из коллекции ГМИР
После реставрации

Три художника из Римини, а именно: Джулиано, Пьетро и Джованни в начале XIV в. являлись представителями школы Римини, их творчество, несомненно, было известно флорентинцу Джотто (1267–1337) до его визита в этот город. Джулиано да Римини творил примерно с 1307 по 1324 г. Подписанная и датированная им работа, изображающая Мадонну на троне со святыми, сейчас находится в Музее Гарднера в Бостоне. Его работы «Страсти Христовы» и «Смерть Христа» выставлены в музее г. Римини. О принадлежности кисти Джулиано да Римини креста из собрания

ГМИР упоминается в статье музейного реставратора Г. А. Преображенской¹. Она указывает, что крупный специалист по искусству проторенессанса Милош Бошкович высказал мнение об авторстве Джулиано да Римини. Рассматриваемый надпрестольный крест является произведением поздней готики. Такие процессионные кресты выносились в праздники или ставились в капеллах церкви, а также подвешивались над алтарем, как огромный крест новатора живописи Джотто в церкви Санта Мария Новелла во Флоренции, создавшего флорентийский надпрестольный крест в 1290–1291 г. Джотто развивал традиции поздней готики и написал подобный надпрестольный крест в Римини в церкви семьи Малатесто, посвященной Св. Франческо в 1317 г. Взаимовлияние Джотто с художественной школой Римини бесспорно. Авторство Джулиано да Римини, на мой взгляд, окончательно подтверждает фрагмент распятия с головой Христа из музея города Ливорно.

Второй крест, рассматриваемый в данной статье, находится в собрании ГМИ СПб (КП-117212/1/2; инв. № V-A-288-Д; дерево, темпера). Памятник имеет оклад, хранящийся в спецхране музея. На учет крест был поставлен только в 1980 г., история его происхождения неизвестна.



2. Фрагменты креста, снятые методом ИК-рефлектографии

Скудость сведений о кресте в музейных документах выводит на первый план искусствоведческий анализ памятника по результатам реставрации. Поэтому обратимся к сведениям, полученным в ходе проведенной мной в 1990–1991 гг. реставрации.

Авторский красочный слой на момент поступления в реставрацию находился под сплошной поздней записью, поновлением масляными красками. В процессе реставрационных расчисток было выявлено три красочных слоя. Верхний — это сплошная запись, как тыльной, так и лицевой стороны. Изображения переписаны крайне неумело, грубо, возможно, церковным служкой не позднее рубежа XIX–XX вв. Эта псевдореставрация исказила не только живописные образы, но огрубела изящество каллиграфического шрифта к сюжетам на лицевой и тыльной сторонах креста.

Единственный, но немаловажный положительный момент этой записи в том, что в последующие сто лет сохранялись средний и нижний, авторский слой. Средний слой росписи относится, вероятно, ко второй половине XVIII в. С лицевой стороны на горизонтальной перекладине слева — поясное изображение Богородицы в круге, а справа, также в круге, изображение Св. Иоанна Богослова, что соответствует традиции запрестольного креста — эти святые, любимые Христом, присутствовали при его распятии. Тонкий контур круга написан двумя половинками черной и белой линией, что символизирует день и ночь, радость вечной жизни и искупления греха человеческого, как и круговерть земной жизни. К этому же красочному слою относятся все пять изображений с тыльной стороны креста, также написанные в бело-черном контуре круга. На горизонтальной перекладине справа видны орудия пыток и колонна, к которой был привязан Христос, слева изображены инструменты распятия. На обоих изображениях был раскрыт в процессе расчисток третий план — фантазийный вид города Иерусалима. На средокрестии в центре стоит крест поругания плоти Христа: терновый венец, надетый через верхнюю планку, и приставная лестница, с которой Иосиф Аримафейский снимал тело Иисуса. Цитата из псалма, вписанная в эту композицию, устами Давида пророчествует о том, что Христос претерпит поругание и распятие. Эта цитата, как и остальные к другим композициям, используется в службах Страстной недели. Вверху изображен воскресший Иисус Христос, у него в руках знамя с двумя концами, на навершии древка — крестик. Такая трактовка Воскресения Господня с флагом в руке появилась в церковном искусстве не ранее времени правления Алексея Михайловича, когда впервые обозначаются влияния западного искусства на создаваемые в России образы. Это флаг христианской веры в руках Бога. Внизу вертикальной планки изображен пустой гроб с отодвинутой крышкой.

Качество живописи всех изображений в круге и шрифтов — высокое, выполнено профессиональным миниатюристом-изографом. В процессе укрепления и расчисток красочного слоя в осыпях слева и справа под изображениями Марии и св. Иоанна были обнаружены остатки золотых букв. «ИС» и «ХС», обе надписи с титло над аббревиатурами.

Таким образом, крест сам дал подсказку о времени создания первичного изображения на лицевой стороне. Первые образцовые

книги по искусству резьбы «Книги мастерские к резному делу в лицах» заказывает патриарх Никон (1605–1681), их ему привозят из Европы. С никоновских времен наблюдается взлет и размах в создании многочисленных барочных иконостасов на Руси. По русской традиции построенная церковь освящалась, когда был уже сооружен иконостас. Появление средней буквы «ИС» стало распространяться после окончательной победы никоновских реформ. Так же как обряд «преднесение» — право предстоятеля церкви и других священников высшего звания на несение перед собой креста во время процессий. Введено это правило было также во время реформ патриарха Никона. Еще один факт важен для понимания значения запрестольного креста. Известно, что Антиохийский патриарх указал патриарху Никону, что в запрестольном пространстве должен находиться выносной крест с распятием. Его располагали справа за престолом.

Реформаторские деяния Петра I стали венцом процесса европеизации Руси. После петровских реформ и слома традиционного уклада жизни оказалось возможным на одном кресте написать кириллицей и латиницей аббревиатуры «ИС» и «INRI». Более того, при императрице Елизавете, а потом в «век матушки Екатерины», с пренебрежением и непониманием ценности относились к традиционным русским произведениям предыдущих веков. «Неискуснописанные» иконы, читай традиционные, старого письма, должны были изыматься из обращения. Их меняли на новые иконы-картины европейского вкуса, написанные по законам прямой перспективы. Приведу примеры проникновения западноевропейских влияний. В соборе св. Софии в Вологде находится пятиярусный иконостас с иконами 1733–1741 гг. Он был заказан и выполнен после пожара 1724 г. и сохранился до сегодняшнего дня, чем интересен



3. Крест из коллекции ГМИ СПб,
лицевая сторона

для исследования. Каждый ярус иконостаса разделен карнизом от следующего, а вертикальное членение — это пилястры с капителями. Схожесть вкусов настоятеля, а также создателя иконостаса А. Борщевского и автора большинства икон художника М. Искрицкого (1705–1756) — трех выходцев из Речи Посполитой, знакомство с веяниями западноевропейской школы стали основой их сотрудничества. Цвет иконостаса — лазурно-синий, вместе с позолоченными элементами, получился выразительный и сильный по эмоциональному воздействию декоративный элемент в оформлении пространства храма. Иконы по манере исполнения стилистически относятся к барокко. В соотношении с европейским искусством они исполнены умелой рукой. Во время правления Петра I была учреждена «палата изуграфств» взамен иконописной Оружейной палаты, переставшей существовать. Эту палату возглавлял до 1725 г. живописец и декоратор И. П. Зарудный. В царствование Екатерины II с 1762 г. по 1792 г. палату изографов при Синоде возглавил художник А. П. Антропов, а помощником его с 1764 г. был иконописец М. Л. Колокольников. Антропов расписал в 1754 г. Андреевскую церковь в Киеве. Колокольников писал иконы для дворцовых столичных церквей. В Введенском соборе в Сольвычегодске, освященном в 1712 г., сохранился иконостас с иконами времени постройки храма! Иконы для этого роскошного иконостаса написаны С. Д. Нарыковым. Этот мастер происходил из дворовых Строганова, его посылали учиться живописи в Италию, поэтому так по-западноевропейски выглядят его иконы, и все же это иконы, а не картины на библейские темы.

Вернусь к исследуемому памятнику культуры. Лицевая сторона креста первоначально была без медальонов с аббревиатурами на концах. Возможно, этот период был очень короткий, при этом тыльная сторона в это время была без каких-либо изображений. Предполагаю, что крест был сначала предназначен для невысокого, где-то на два-три става барочного иконостаса и должен был быть расположен наверху, по его центральной оси. Такая традиция типична для византийского мира, большое количество примеров мы видим на сербских иконостасах XVII в. Возможно, первоначальном виде крест был во внутреннем убранстве первого деревянного Петропавловского собора (1703–1719). Строительство каменного храма началось в 1714 г. Собор возводили по периметру первой деревянной церкви. Просвещенный заказчик конца XVIII в., склонный



4. Крест из коллекции ГМИ СПб, тыльная сторона в процессе реставрации



5. Реконструкция первоначальной композиции лицевой стороны
Выполнил Д. В. Аринчев

к обмирщению церковной жизни, был готов к смешению визуального переживания вместо традиционного внутреннего бестелесного ухода в себя, что выразилось в религиозных предметах в интерьерах католического или протестантского толка новых православных церквей. Вторым и окончательным предназначением креста стало использование его как заприестольного и процессионного.

Наибольший интерес в вопросе проникновения западных художественных влияний в русское искусство вызывает центральная фигура Иисуса Христа на кресте. В его изображении сплелись разнообразные влияния западноевропейского искусства — от античности до барокко.

Вторым этапом создания произведения является «одевание» креста в ризы. К этому времени относятся изменения на лицевой стороне, а именно, на месте сакральных надписей появились круглые медальоны с вписанными изображениями Богоматери и Св. Иоанна. Эти изображения выполнены рукою иконописца-миниатюриста, а не светского художника, занимавшегося, в том числе церковными заказами. Хорошее качество исполнения в целом медальонов позволяет отнести эти изменения в деталях к трактовке церковной живописи времен палаты изографов при Синоде, т. е. ко второй половине XVIII в.

В процессе реставрации был открыт глубокий синий цвет фона вокруг изображений. Золотое сияние на планках креста

в средокрестии было закрашено при «одевании» предмета в оклад, что произошло, судя по стилистике оклада в 1820–1830-е гг. Выемки от гвоздей оклада загрунтованы и в конце реставрации тонированы. Оклад хранится в ГМИ Санкт-Петербурга отдельно в фонде драг-металлов.

Обратимся к главному изображению на лицевой стороне креста — распятию. Скульптурная объемность форм, четкость линейного рисунка, экспрессия в фигуре распятого Христа вызывают ассоциации от античной эпохи через европейское искусство XVI–XVII вв. к русской скульптуре последней четверти XVIII века. Без достижений художников европейского раннего барокко, таких как М. Ван Хемскерк (1498–1574), первым преподававший ученикам рисование с античных статуй, без совершенных произведений Рубенса, Ван Дейка, Йорданса, чьи знаменитые картины с распятием имели огромное значение для европейской культуры, не был бы достигнут высокий художественный уровень рассматриваемого креста. Работы русских скульпторов М. И. Козловского (1753–1802), Ф. Г. Гордеева (1746–1810), И. П. Мартоса (1754–1835), побывавших пенсионерами в Италии, где они совершенствовали свои таланты, относятся к классическому романтизму и отличаются отточенностью формы и экспрессивными эмоциями героев.

Важны и западноевропейские сборники гравюр, которые были представлены в российских библиотечных собраниях XVIII века. Таким образом, в определении авторства изображения распятого Христа нельзя исключить ни иностранного художника, ни русского пенсионера Академии художеств в Европе, ни таланта, воспитанного европейскими учителями в столичном Санкт-Петербурге. Несомненное совершенство фигуры убеждает в выдающейся руке автора. Особо надо отметить, что при изображении распятого Христа, еще не умершего телесно, его муки отражены художником. Это католическая традиция, поскольку в православии этот сюжет трактовался иначе: человек принял муки, Бог не страдал на кресте, в смирении Христа-Бога выражался смысл православной святости. У католиков в церкви прихожанин попадал в насыщенное активное зрительное пространство, а не в храм духовных раздумий².

Легче поддаются датировке этапы создания и изменения памятника. На первом этапе были написаны центральные композиции по вертикали. Всевидящее око, распятие, в нижней части — череп Адама и пейзаж — символический Иерусалим на третьем плане.



6. Распятый Иисус Христос. Фрагмент после реставрации

Обращает внимание эскизная прозрачность пейзажа и кулисное изменение цветового решения — от коричневого на первом плане, далее зеленого, и до голубого с контуром города. Так работали художники-маньеристы, к примеру, Й. де Момпер (1564–1635) — фламандский художник-пейзажист. Такие же пейзажи с фантазийным смысловым решением «земли обетованной» написаны на тыльной стороне креста на концах горизонтальной перекладины в клеймах орудий пыток и распятия. С середины XVII в. в Россию стали попадать иллюстрированные библии из Европы, гравюры в которых, исполнены разными художниками, опиравшимися на достижения античности, маньеризма и барокко; географически эти мастера принадлежали к художественным школам Харлема, Антверпена, Брюсселя. Влияние таких источников в России было многогранно. Так иконописцы-мастера палаты изографов творчески перерабатывали привозные образцы и активно внедряли в старорусскую традицию иконописания. Например, икона «Распятие Христово с предстоящими и орудиями Страстей на полях» из собрания ГТГ³ написана в 1721 г. Она имеет автора — это С. П. Попов. На широких полях иконы изображены Орудия страстей Христа. Царь Петр «отдал должное картинам Рубенса и Ван Дейка»⁴ при посещении большой галереи Лувра во время второго путешествия в Европу в 1716–1717 гг. Он привез из обеих поездок произведения искусства, далее покупки за границей стали еще более интенсивными. Для данного исследования важен сохранившийся документ 1747 г., времени правления Елизаветы Петровны о том, что придворный художник, родом из герцогства Вюртемберг, И. Ф. Гроот привез в Россию коллекцию картин и среди них одно «Распятие», написанное каким-то «славным живописцем сто лет назад».⁵

Крупнейший монументалист барокко Иоганн Георг Бергмюллер (1688–1762), который преклонялся перед творчеством Рубенса. В 1730 г. Бергмюллер стал директором Художественной Академии в Аугсбурге. Его «Распятие» на фреске в куполе церкви аббатства г. Оксенхаузена (1727–1729) весьма сходно с изображением фигуры Христа на рассматриваемом памятнике.

В каком же храме мог находиться запрестольный крест после внесенных изменений, в каких столичных церквях Санкт-Петербурга? Имеется несколько предположений. Самое правдоподобное, что после художественной трансформации его в выносной крест, он мог бы находиться в Царскосельской дворцовой церкви

Воскресения Господня. Храм заложен в 1746 г., а с 1748 г. осуществлялась отделка интерьера под руководством ведущего архитектора Ф. Растрелли. Цвет иконостаса и стен был выбран императрицей Елизаветой Петровной — ярко-синий в сочетании с позолотой резных деталей, что вторит синему фону и золотому сиянию на рассматриваемом кресте. Известно, что в Воскресенской дворцовой церкви справлялись службы по случаям крещения, венчания и пр., но особо в Страстную неделю перед Пасхой.

Второй возможный вариант нахождения креста — это верхняя Богоявленская церковь Никольского Морского собора⁶, построенного в 1755–1762 гг. архитектором С. И. Чевакинским (1713–1780). Стены и иконостас также имеют синий цвет. Собор по стилю относится к елизаветинскому барокко.

Изложенный материал о двух крестах в коллекциях музеев Санкт-Петербурга показывает итоги исследований — до реставрации и в процессе реставрации произведения искусства, а также фиксирует тонкости, важные для трактовки исторического материала, и раскрывает взаимосвязь времен и народов через христианские традиции. Таким образом, византийская церковная иконография не исчезла, а вошла в новую историческую эпоху. Распятие из ГМИ СПб оказалось уникальным в художественном плане произведением, в котором объединились западная и русская художественные традиции.

¹ См.: *Ивлев Ю. П., Преображенская Г. А.* Реставрация уникального памятника искусства раннего итальянского возрождения из фондов ГМИР // Труды Государственного музея истории религии. Вып. 12. СПб. 2012. С. 330.

² *Кириченко О. В.* Православная эстетика русской аристократической и народной культуры // Искусство, ремесло и православное ученичество: материалы Всероссийской конференции, 5–7 мая 1998 г. СПб., 1998. С. 100–110.

³ Икона демонстрировалась на выставке «Выставка. Библия Пискатора — настольная книга русских иконописцев» в Третьяковской галерее, 2019 г.

⁴ *Вагеманс Э.* Царь в республике. Второе путешествие Петра Великого в Нидерланды. СПб. 2013. С. 151.

⁵ *Маркина Л. А. Г. Х. Гроот, Л. К. Пфандцельт и их роль в формировании коллекций Царского Села — первой картинной галереи России // Частное коллекционирование в России: Материалы научной конференции «Випперовские чтения — 1994». Вып. 27. М., 1995. С. 13.*

⁶ Морской собор Святого Николая Чудотворца и Богоявления в Санкт-Петербурге.

Коновалова Наталья Евгеньевна

ЧАША МОЛОЧНОГО СТЕКЛА ИЗ СОБРАНИЯ РЫБИНСКОГО МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА

Многие музеи обладают коллекциями художественного стекла, и каждая из них имеет отличительные особенности, уникальные и ценные экспонаты. В собрании Рыбинского музея-заповедника (г. Рыбинск, Ярославская обл.) хранится более 600 разнообразных сосудов различных школ стеклоделия конца XVII–XX вв.

Источник и дата поступления исследуемого предмета — Государственный музейный фонд, г. Москва, 21 марта 1921 г. Как показывает практика, все предметы из Госмузфонда и Музейного бюро были не случайным пополнением рыбинского собрания, а итогом целенаправленного отбора специалистов. В 1920-е гг. в недавно организованный Рыбинский художественно-исторический музей направляли произведения искусства из Москвы и Петрограда, которые



1. Чаша (полоскательница). Западная Европа (?). Конец XVIII — начало XIX в. (?)
Молочное стекло, полихромная роспись, золочение; оправа: металл, чеканка
Общий вид

при содействии Д. А. Золотарева, А. А. Макаренко, П. И. Нерадовского, М. В. Фармаковского отбирались для Рыбинска¹. К сожалению, первоначальные списки этих предметов были утрачены, а в учетной документации музея при указании источников поступления были допущены многочисленные искажения, внесшие большую путаницу. Например, удалось установить, что часть предметов, записанная как поступления из Госмузфонда, происходит из собраний Эрмитажа и музея Штиглица².

Первоначальная атрибуция рассматриваемого предмета зафиксирована в книге поступлений музея так: «Чашка-полоскательница фарфоровая, белая с цветами, синей полосой, в металлической оправе»³. Долгое время данный предмет рассматривался в коллекции французского фарфора неизвестных заводов как «имитация Севра» (ил. 1).

Сначала имитировали китайский фарфор, затем мейсенский, позже объектами копирования и фальсификации стали изделия Севрской мануфактуры⁴. В одной из статей говорится, что «большая часть подделок Севра выполнена из твердого фарфора с марками, предшествующими открытию каолина (после 1768)»⁵.

Марка исследуемой чаши не типична по ряду параметров (написание, время, стиль) (ил. 2). Ее атрибуция, подкрепленная сомнениями в подлинности маркировки, вызвала много других вопросов. Известно, что явные подделки фальсификаторы часто дополняли бронзовой оправой — подобная есть и у нашего предмета. При демонтаже оправы обнаружилось отсутствие характерной для фарфора матовой, неглазурованной кромки. Напрашивался вывод, что эта чаша изготовлена из непрозрачного молочного стекла. Новая атрибуция была выполнена в 1999 г. сотрудником Рыбинского музея Е. А. Цешинской⁶ по стилистическим признакам, а также на основании марки: «Полоскательница. Франция (?), 1770–1780-е гг. (?). Стекло молочное; роспись полихромная». Она была немного изменена в 2000 г. на основании устных уточнений Е. В. Долгих⁷: «Полоскательница. Франция, Орлеан (?). 1750–1760-е гг. (?). Стекло opakовое; роспись полихромная».



2. Марка на основании чаши, выполненная голубой краской

Типичный для художественного стеклоделия многих европейских стран последней трети XVII — начала XVIII в. феномен — производство изделий из глушеного, молочно-белого стекла, имитировавшего фарфор, большинство исследователей объясняют неразгаданностью «китайского секрета», а позже баснословной стоимостью и недоступностью фарфора при одновременно возрасставшем спросе на него. Профессиональное выражение «*porcelana contrafacta*» использовалось в Венеции уже в 1504 г.⁸ В XVI–XVII вв., когда вся Европа была охвачена «фарфоровой лихорадкой», венецианские изделия из молочно-белого стекла, обычно расписанные эмалевыми красками и золотом, стали цениться чрезвычайно высоко. Делали такое стекло в Богемии, во Франции⁹. О развитии французского стеклоделия и его мастерах пишет Е. В. Долгих, отмечая, что неповторимый, национальный стиль это стекло обрело достаточно поздно¹⁰. Многие исследователи при атрибуционной работе встречаются со «стекловидным фарфором». Из истории поисков технологии производства фарфора известно, что первоначально выпускался роскошный псевдофарфор (*pseudoporcelaine*): «Европейский фарфор белый полупрозрачный, но не глазурованный, изготовлен из материала стеклянного, силикатного (*siliceuses*)»¹¹. О «стеклянном» фарфоре, производившемся во Франции до 1772 г., имеющем лишь внешний вид фарфора, пишет Н. Ю. Бирюкова¹². Другое часто встречающееся определение — бескаолиновый («искусственный») фарфор, который называют фриттовым, «французским»¹³.

Поскольку рыбинская чаша — имитация фарфора в стекле, мы проанализировали литературу об этом материале, в которой сообщается о многообразии «глушеного стекла», его оттенков и степени прозрачности в зависимости от компонентов, взятых в качестве глушителей (алебастровое, глушеное, опаловое, «костяное», молочное стекло)¹⁴. О непрозрачном матовом стекле молочно-белого цвета и его свойствах писал в своей монографии Н. Н. Качалов¹⁵. Занимались этим вопросом Н. А. Ашарина¹⁶, Е. В. Долгих¹⁷, Т. М. Малинина¹⁸ и другие ученые, акцентируя внимание на русском стекле. Можно найти информацию о богемском молочном стекле, чаще другого встречающемся в собраниях российских музеев. К слову, публикаций на русском языке, затрагивающих тему раннего французского стекла XVIII — начала XIX в., крайне мало, что затрудняет его атрибуцию.

Хранитель коллекции западноевропейского стекла Государственного Эрмитажа Е. А. Анисимова¹⁹ подчеркнула, что использование

молочного стекла для имитации фарфора характерно для различных стекольных заводов конца XVIII — начала XIX в. Весьма преуспели в этом богемские мануфактуры, но и русские стекольные заводы могли выпускать подобные изделия. По поводу нашего предмета она предложила на данном этапе оставить атрибуцию: «Полоскавательница. Франция (?). Конец XVIII — начало XIX в. Молочное стекло, полихромная роспись, золочение; оправа: металл, чеканка».

Обсудим особенности формы и орнамента исследуемого предмета. Чаша круглая (*pot rond*) с ровным гладким бортом, скругленным книзу, с ровным краем, оправленным в бронзу (ил. 3). Дно плоское, слегка вогнутое. Поскольку мы рассматриваем стеклянный предмет, имитирующий фарфоровое изделие, при анализе его декора нужно исходить из аналогий декорирования фарфора. Подделки из фарфора практически были копиями оригинальных северских изделий, с соблюдением большой точности воспроизведения формы, силуэтов, пропорций предметов и их декора, однако внимательный и опытный специалист может их распознать по определенным признакам и ошибкам фальсификаторов. Прямые аналогии найти трудно в раннем фарфоре, но такая форма характерна для изделий из стекла, нет признаков точения и шлифовки, все кромки гладко сплавлены. Форма исследуемого предмета слишком проста и лаконична, не типична для рококо (датировка марки). Тогда у фарфоровых изделий была более сложная форма с волнистой поверхностью тулова, фестончатым краем борта и с невысоким, мелким рельефом.

В нашем случае имеет место такой тип фальсификации, при котором применяются лишь определенные приемы художественной стилизации своего времени. Декор изделия соответствует стилю последней четверти XVIII в., которому присуще постепенное возвращение к более простым и строгим формам неоклассицизма. В этот период орнамент становится менее причудливым, более сдержанным, в нем преобладают цветочные мотивы. Подробный анализ структуры различных орнаментальных композиций на фарфоре второй половины XVIII в. приведен во многих публикациях²⁰. По борту чаши-полоскавательницы идет ярко-кобальтовый пояс с золотым крапом и двумя отводками золотом, тщательно маскирующими границу краски. По тулову с наружной и внутренней стороны располагаются разные букеты цветов с розами, первоцветами, незабудками и отдельные веточки. По основанию — золотая

отводка. (ил. 3–6) В ряде изделий северского фарфора можно увидеть подобные цветочные букеты. В частности, в каталоге Государственного Эрмитажа «Северский фарфор» опубликованы изделия с близкими аналогиями декора: чаша круглая для фруктового салата из сервиза «Листья капусты» (1761)²¹, тарелка мелкая из сервиза «Листья капусты» (1778)²², рюмочная передача овальная (1760-е)²³, поддон овальный (ок. 1760)²⁴.

Роспись на чаше-полоскательнице выполнена «холодным» способом (*surdécoré*), или золото и краски обжигались при низких температурах. Краски росписи не эмалевые, что часто наблюдается на стекле, а матовые, похожи на фарфоровые надглазурные. В статье, посвященной подделкам Севра, описываются их свойства: «на твердом фарфоре краски росписи «малого огня» сравнительно матовые, особенно если они накладываются тонко; положенные толще, они нередко отслаиваются и позволяют обнаружить в этих местах черепок белого фарфора»²⁵. Надо отдать должное, художник, сделавший роспись исследуемого изделия, вполне искусно владел приемами письма.

Среди изделий русского молочного стекла встречаются сосуды, декорированные цветочным орнаментом. Е. В. Долгих пишет, что «русская «костяная материя» заметно отличается от типичного западноевропейского молочного стекла с росписями в затянущемся стиле рокайль. В конце столетия императорское молочное стекло предпочитали украшать флоральным декором с большой пурпурной розой, розовыми бутонами и незабудками, близкими росписи отечественного фарфора»²⁶. Т. А. Малинина отмечает, что «молочное стекло ИСЗ, в отличие от богемского, имеет особую плотность «черепка» и белизну, схожую с фарфором»²⁷. Причем Н. А. Ашарина, Е. В. Долгих, Т. А. Малинина указывают на то, что русское молочное стекло расписывали художники, связанные с Императорским фарфоровым заводом²⁸. Например, в каталоге Государственного Эрмитажа приведено несколько предметов молочного стекла Императорского стеклянного завода, роспись цветами которых напоминает изделия ИФЗ (ГЭ. Инв. №№ ЭРС-2747 а, б; ЭРС-2798 а, б; ЭРС-551; № ЭРС-553; ЭРС-463; № ЭРС-2629 а, б)²⁹. В каталоге Н. А. Ашариной указан ряд предметов молочного стекла ИСЗ с цветочной и сюжетной росписью из собрания Государственного исторического музея (ГИМ 333 ст, 336 ст, 693 ст, 674 ст, 1067 ст, 628 ст)³⁰. Множество изделий из собрания Государственного музея керамики



3. Чаша (полоскательница). Вид сбоку



4. Чаша (полоскательница). Декор на внутренней поверхности



5. Фрагмент цветочного декора

и «Музей-усадьба «Кусково» XVIII в. включено в каталог Е. В. Долгих³¹. Аналогии есть и в собраниях других музеев.

В рамках рассматриваемой темы О. М. Поляшова замечает сходство декора «целого ряда известных фарфоровых и «косяных» предметов императорских заводов». Она констатирует: «Сохранившиеся в музейных собраниях предметы свидетельствуют, что они никогда не повторяли формы фарфоровых сервизов (например, взамен разбитых). Сервизы «косяной» материи играли совершенно самостоятельную роль»³². Возможно, чаша-полоскательница Рыбинского музея выполнена для дополнения какого-то северского фарфорового сервиза, в связи с чем хотелось бы найти схожие предметы ансамбля. Не исключено, что изготовление чаши относится к эпохе историзма, когда создавалось множество предметов в стиле XVIII в. Однако в декоре и формах рыбинской чаши и предметов «Банкетного сервиза Петергофского дворца по образцу сервиза «Листья капусты» (1761–1786, Севр)»³³ аналогии не прослеживаются.

Как известно, атрибуция стеклянных изделий основывается преимущественно на стилистическом анализе формы и декора, сравнении физических характеристик стекла и технико-технологических особенностей изделий из него, а также на использовании архивных и литературных материалов. Как неоднократно отмечали в своих работах исследователи истории стеклоделия, особенностью стеклянных изделий является отсутствие заводских марок, клейм,



6. Фрагмент цветочного декора

надписей и датировок (наличие таковых — большая редкость). В нашем случае марка не относится к производителю стекла. Технические экспертизы по многим причинам приходится исключить. Как предположила хранитель коллекции русского и зарубежного стекла Государственного исторического музея Е. П. Смирнова³⁴, многие вопросы могло бы устранить клеймо на металлическом ободке, но оно не четкое. Пока предлагается оставить атрибуцию: «Чаша (полоскательница). Западная Европа (?). Конец XVIII — начало XIX в. (?). Молочное стекло, полихромная роспись, золочение; оправа: металл, чеканка».

В сообщении проанализированы вопросы, связанные с работой по уточнению атрибуции предмета молочного стекла из собрания Рыбинского музея, рассмотрены доступные опубликованные источники по данной проблеме. Обращение к этой теме показало востребованность дальнейшей проработки вопросов, касающихся молочного стекла, имитировавшего фарфор, и необходимость сопоставления всех подобных изделий из собраний различных музеев.

¹ Михайлова Г. Б., Козлов А. Б., Овсянников С. Н. Страницы истории Рыбинского музея. Рыбинск, 2010. С. 21–23.

² Цешинская Е. А. Группа предметов зарубежной керамики и фарфора XIII–XIX вв. из собрания Эрмитажа в Рыбинском музее-заповеднике. Науч. кат. / Рыбинск, 1996. С. 5.

³ Рыбинский филиал Государственного архива Ярославской области. РФ ГАЯО. Ф 429. Оп. 3. Д. 3. Л. 233. Рыбинский музей: КП № 2659, инв. № 272.

- ⁴ Виленский Я. Э. Фарфор Севрской мануфактуры XVIII — начала XIX века. Копии. Фальсификации. Проблемы атрибуции. На примере собрания Государственного Эрмитажа / Я. Э. Виленский // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства: материалы XV и XVI науч. конф. / Гос. Третьяковская галерея; ред. Л. И. Иовлева [и др.]. М., 2014. С. 160–163.
- ⁵ La faux «Sèvres». Comment distinguer le vrai du faux en matière de Sèvres / Par Antoine d'Albis, directeur du laboratoire de la manufacture de Sèvres // *Connaissance des Arts*. No. 519. Octobre 1994. P. 70–79.
- ⁶ При работе использованы неопубликованные материалы старшего научного сотрудника Рыбинского музея-заповедника Е. А. Цешинской «Западноевропейское стекло конца XVII — начала XIX века в собрании Рыбинского музея-заповедника».
- ⁷ Заместитель директора по научной работе Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства Е. В. Долгих в 2000 г. посетила фонды Рыбинского музея.
- ⁸ *Drahotova O.* *Europäische glas.* Praha, 1982. P. 153.
- ⁹ Моран А. История декоративно-прикладного искусства: от древнейших времен до наших дней. М., 1982. С. 379.
- ¹⁰ Долгих Е. В. Французские мастера / Е. В. Долгих // *Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования*. 2003. Ноябрь. № 11 (12). С. 72–80.
- ¹¹ *Dorothee Guillemé Brulon.* *Porcelaine de Sèvres. Le Service de Princesse des Asturies.* 2003. P. 33.
- ¹² Бирюкова Н. Ю. Прикладное искусство Франции XVII–XVIII веков: Развитие и стиль [Монография]. СПб., 2002. С. 222.
- ¹³ Атрибуция музейного памятника: классификация, терминология, методика [Справочник] / Под ред. И. В. Дубова. СПб., 1999. С. 123.
- ¹⁴ Там же. С. 184; Система научного описания музейного предмета: классификация, методика, терминология. Справочник. СПб., 2003. С. 275–277.
- ¹⁵ Качалов Н. Н. Стекло. М, 1959. С. 242–243.
- ¹⁶ Ашарина Н. А. Русское стекло XVII — начала XX века. М., 1998. С. 89.
- ¹⁷ Долгих Е. В. Русское стекло XVIII века: Собрание Государственного музея керамики и «Усадьба Кусково XVIII века». М., 1985. С. 25–28. Долгих Е. В. Цветное стекло в XVIII веке / Е. В. Долгих // *Русское искусство: Вещь в зеркале искусства*. 2011. № 3 (31). С. 16–26.
- ¹⁸ Императорский стеклянный завод. 1777–1917. К 225-летию со дня основания. Каталог выставки / Автор-сост. каталога Т. А. Малинина. СПб., 2004. С. 39; Малинина Т. А. Императорский стеклянный завод XVIII — начало XX века. СПб., 2009. С. 118.
- ¹⁹ Благодарю за оказанную консультацию старшего научного сотрудника Отдела западноевропейского прикладного искусства Государственного Эрмитажа Е. А. Анисимову.
- ²⁰ Бирюкова Н. Ю. Прикладное искусство Франции XVII–XVIII веков: Развитие и стиль [Монография] / Н. Ю. Бирюкова. СПб., 2002; Севрский фарфор XVIII века. Каталог коллекции Государственного Эрмитажа. СПб., 2005; *Dorothee Guillemé Brulon.* *Porcelaine de Sèvres. Le Service de Princesse des Asturies.* 2003.
- ²¹ Севрский фарфор XVIII века. Каталог коллекции Государственного Эрмитажа / Н. Ю. Бирюкова, Н. И. Казакевич. СПб., 2005. Кат. 812. С. 154.
- ²² Там же. Кат. 893. С. 165.
- ²³ Там же. Кат. 1038. С. 219.
- ²⁴ Там же. Кат. 1129. С. 287.
- ²⁵ La faux «Sèvres». Указ. соч. С. 72.
- ²⁶ Долгих Е. В. Цветное стекло в XVIII веке / Е. В. Долгих // *Русское искусство: Вещь в зеркале искусства*. 2011. № 3 (31). С. 23.

²⁷ *Малинина Т. А.* Императорский стеклянный завод XVIII — начало XX века. СПб., 2009. С. 77.

²⁸ *Ашарина Н. А.* Указ. соч. С. 89–91; *Долгих Е. В.* Указ. соч. С. 24; Императорский стеклянный завод. 1777–1917. Указ. соч. С. 38–39; *Малинина Т. А.* Указ. соч. С. 118–120.

²⁹ Императорский стеклянный завод... С. 152–155. Кат. 101, 102, 108, 109, 133, 142.

³⁰ *Ашарина Н. А.* Указ. соч. С. 245.

³¹ *Долгих Е. В.* Русское стекло XVIII века... Указ. соч. С. 220–224. Кат. 113–131.

³² *Поляшова О. М.* Русское стекло XVIII — начала XX века. Из собрания Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства. М., 2014. С. 118.

³³ Государственный каталог музейного фонда РФ [Электронный ресурс]. Государственный Эрмитаж: КППЭ. 2002–3787, Мз-И-604, номер в Госкаталоге 7332501. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=7475342>; КППЭ. 2002–3789, Мз-И-606, номер в Госкаталоге 7332516. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=7475327>; КППЭ. 2002–3802, Мз-И-619, номер в Госкаталоге 7332495. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=7475348> (дата обращения 30.06.2021)

³⁴ Благодарю за консультацию старшего научного сотрудника, хранителя коллекции русского и зарубежного стекла Государственного исторического музея, заведующую Отделом керамики и стекла Е. П. Смирнову.

АТТРИБУЦИЯ ОДНОЙ ИКОНЫ ИЗ ФОНДОВ МУЗЕЯ «ДОМ СТАНЦИОННОГО СМОТРИТЕЛЯ»

В 1985 г. в собрание музея «Дом станционного смотрителя» поступили в дар иконы из деревни Большево Гатчинского района Ленинградской обл., но специалистов, чтобы атрибутировать их в сельском музее, не было. Проблема кадров в маленьких, деревенских музеях до сих пор отражается на качестве атрибуции памятников, принятых в коллекции. Все предметы, поступающие в музей, записывали с приблизительным указанием их территориальной принадлежности, с ошибочными датировками, часто без указания стиля и даже названия. Найти дарителей, чтобы узнать происхождение икон, поступивших в 1985 г., не получилось, поэтому в 2021 г. была принята попытка сделать переприписку этих предметов. Сложность заключалась в том, что в музее до сих пор нет специалистов по иконописи, нет реставраторов и искусствоведов, поэтому часто приходится обращаться за помощью к специалистам из других музеев. И, надо отдать должное, еще ни разу ни один из них не отказался дать консультацию по возникающим вопросам.

Мы начали с того, что среди поступивших в 1985 г. икон выделили один экспонат, интересный благодаря необычной для нашего района технике исполнения, и приступили к его изучению.

В Книге поступлений МА ДС за 1985 г. эта икона занесена как «Двое святых». В инвентарной книге дано описание: «Икона семейная, изображены два святых: святой — отец семейства, святая — мать семейства. Изображение рельефное, сделано из папье-маше. Лики и руки святых покрыты лаком. На обратной стороне, обтянутой бархатом, изображен герб города — лев, увенчанный короной, и дата: «1881 февраля 12» (ил. 2).

Точная датировка этой иконы была возможна благодаря дате на оборотной стороне, а вот территориальная принадлежность, техника исполнения и описание образов были сделаны не точно.

В процессе работы по изучению иконы были поставлены и решались следующие задачи: определить технику изготовления иконы; святых, изображенных на иконе; герб на оборотной стороне, а также выявить территориальную принадлежность памятника.



1. Икона святых Симеона Богоприимца и Анны Пророчицы
Фотография О. М. Коноплевой

Первое, что мы сделали, — попытались изучить материал и технику изготовления. наших знаний хватило на то, чтобы установить, что икона (кроме ликов и рук святых) выполнена в технике «вышивки объемной гладью», узор создавали на выпуклой поверхности с использованием подложки. В. В. Филатов называет иконопись, исполненную цветными нитками, «лицевым шитьем»¹.



2. Обратная сторона иконы святых Симеона Богоприимца и Анны Пророчицы
Фотография О. М. Коноплевой

Вышивка на данной иконе выполнена разноцветными шелковыми нитями, а для подчеркивания некоторых деталей использовалось золотое шитье — вышивка металлическими нитями серебряного цвета. В России, предположительно с XI в., начали вышивать иконы, а к началу XIX в. по всей стране насчитывалось свыше 30 золотошвейных мастерских. Ручная вышивка золотыми



3. Особняк Левашовых. Санкт Петербург, наб. р. Фонтанки, 18 (фотография из интернета)

и серебряными нитями в этих мастерских использовалась для создания икон и церковных облачений.

Хотя мы понимаем, что искусство вышивания по манере вышивки и по технике исполнения на территории огромной страны могло сильно отличаться в зависимости от района происхождения, определить, где территориально была изготовлена икона, нам не хватило знаний. По мастерству исполнения и по качеству материалов мы смогли предположить, что данная икона была выполнена женщиной из богатой семьи, или, что всего скорее, ее изготовили в монастыре. Рукоделие считалось традиционным видом послушания для монахинь женских монастырей России, и искусство вышивания у них достигло небывалых высот².

Когда осмотрели лики на иконе, решили, что на ней изображены Святые Петр и Феврония, но, проведя сравнение с ликами этих святых, не обнаружили сходства, а еще оказалось, что фигуры на иконе расположены не по канону (когда мужчина должен быть слева, а женщина справа), а наоборот. Вариант «Святые равноапостольные князь Владимир и княгиня Ольга» тоже отпал, потому что никаких княжеских атрибутов на изображении не просматривается.



4. Фронтон особняка Левашовых (фотография из интернета)

В святцах женских святых³ в этот день указано всего лишь двое — Хрисия Римская и Пелагея Дивеевская, причем вторая была канонизирована значительно позже.

Изучив литературу по изображениям святых, узнали, что канонических изображений мужчины и женщины на одной иконе очень мало, самые известные: Петр и Феврония, Симеон Богоприимец и Анна Пророчица, Элевтерий и Антия, Хрисанф и Дария Римские, Феликс и Констанция... Выбор невелик, а если привязываться к дате, то ближе всего Симеон Богоприимец и Анна Пророчица — 16 февраля.

Не найдя доказательств, чьи лики изображены, решили попробовать выявить территориальную принадлежность. Начали с записи в инвентарной книге, что на оборотной стороне изображен герб города, и приступили к изучению гербов.

Поиски аналогичных изображений проводили по книге П. П. фон Винклера «Гербы городов, губерний, областей и уездов Российской империи...»⁴, где даны изображения русских земельных гербов, которые были утверждены верховной властью и которые внесены в полное собрание законов Российской империи. Похожие гербы

встретились у городов Владимир и Белгород. Владимир отпал сразу, на гербе этого города обязательный атрибут в лапах льва — крест. Герб Белгорода по сюжету был ближе, но тоже мало похож. Мы приступили к поиску в других источниках, но похожих гербов города не нашли и в книге-альбоме «Гербы городов России», изданной под руководством доктора исторических наук Н. А. Соболевой⁵. Возник закономерный вопрос — это действительно герб города? И после долгих поисков аналогичных изображений, пришли к выводу, что, по всей видимости, это владельческий знак.

Мы предположили, что «12 марта 1881» — дата получения дворянства, и стали смотреть 12-й том Общего гербовника⁶, но похожего герба не обнаружили. Значит ли это, что такого герба не существует? Все нет.

Существуют так называемые дипломные гербы, которые не воспроизводились в красках и имеют лишь словесное описание, поэтому не вошли в Общий гербовник. Надо было искать в сборниках дипломных гербов... или проверять в РГИА по дате в «Списке фамилиям и лицам, утвержденным окончательно в дворянском достоинстве». Но еще раз, на всякий случай, заглянули в «Общий гербовник дворянских родов Всероссийской Империи» и — о, чудо! — мы нашли похожее изображение — оказалось, что это герб Левашовых или родов, связанных с Левашовыми: Свечиные и Яхонтовы (последние вряд ли, поскольку их герб был утвержден в 1901 г.). Так как приведенная дата не является датой получения герба, надо было искать не в 12-м, а в 4-м томе Общего гербовника (до 1799 г.). А остальное уже решилось просто. Большой герб Левашовых можно



5. Храм Симеона Богоприимца и Анны Пророчицы (фотография из интернета)

увидеть на фронтоне здания на наб. р. Фонтанки, 18. А буквально в 400 м от особняка Левашовых располагается церковь Симеона Богоприимца и Анны Пророчицы. Совпадение? Вряд ли.

С большой вероятностью можно считать, что на иконе изображены святые Симеон Богоприимец и Анна Пророчица. Храм Симеона Богоприимца и Анны Пророчицы был построен в 1731–1734 гг., на месте деревянной церкви, открытой в 1712 г., в память о рождении дочери Петра I Анны.

В заключение можно с уверенностью сказать, что в результате проведенной работы удалось точнее атрибутировать интересный для нашего музея предмет, установив святых, изображенных на вышивке. Изучив икону — установить технику исполнения, а высокое качество работы дает основание предположить, что вышивка выполнена в монастыре. Определив, чей герб указан на оборотной стороне иконы, мы смогли выявить бывшего владельца и территориальную принадлежность уникального памятника.

¹ Филатов В. В. Словарь изографа. М., 1997.

² Камнева С. Ю. Художественные направления и технологические особенности [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennyye-napravleniya-i-tehnologicheskie-osobennosti-tehnik-hudozhestvennoy-vyshivki-xvi-xix-vekov-za-rubezhom> (дата обращения 20.02.2021).

³ Печерская А. И. Православные имена. Выбор имени. Небесные покровители. Святцы: духовно-просветительское издание. СПб., 2010.

⁴ Винклер П. П. фон. Гербы городов, губерний, областей и посадов Российской Империи, внесенные в полное собрание законов с 1649 по 1900 г. / сост. П. П. фон Винклер. СПб., 1900. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.prlib.ru/item/406247>; <https://www.prlib.ru/item/406248> (дата обращения 03.03.2021).

⁵ Гербы городов России. Альбом-справочник / Сост. Н. А. Соболева, В. В. Морозов, С. Д. Мякушев и др. М., 1998.

⁶ Общий гербовник Дворянских родов Всероссийской Империи. [Электронный ресурс]. URL: <https://gerbovnik.ru/arms/475.htm> (дата обращения 02.03.2021).

Кочеткова Анастасия Дмитриевна

«ГОТИЧЕСКАЯ» МЕБЕЛЬ КОНЦА XVIII В. ИЗ УСАДЕБ ГРАФОВ ШЕРЕМЕТЕВЫХ

Феномен «готического вкуса» в русской художественной культуре эпохи Просвещения выступает объектом пристального внимания историков искусства уже более столетия. В разное время к нему обращались Н. А. Кожин, В. В. Згура, И. Э. Грабарь, А. Г. Борис, С. В. Хачатуров, Д. О. Швидковский и др.¹ Между тем в орбиту их интереса вошли главным образом особенности неоготической архитектуры последней трети XVIII столетия. Значительно менее подробно освещена специфика произведений мебели в «готическом вкусе» той поры, а также их место в предметно-пространственном контексте интерьера. На сегодняшний день единственным фундаментальным исследованием, затрагивающим данную проблематику, является диссертация И. К. Ботт на тему «Неостили в русской мебели XIX века». Хотя «готика» рассматривается автором в русле историзма, в работе также прослеживается ее генезис на отечественной почве в период екатерининского правления. Вместе с тем подробно описываются первые образцы подобной мебели из убранства императорских дворцов в Санкт-Петербурге. Однако до сих пор практически неизученной остается московская «готическая» мебель конца XVIII в., что в подавляющем большинстве случаев обусловлено ее чрезвычайно фрагментарной сохранностью и недостатком архивных сведений. С целью восполнения этого пробела в рамках настоящей статьи будут проанализированы малоизвестные предметы ранней мебели в «готическом вкусе» из подмосковных имений графов Шереметевых, прежде всего сохранившиеся образцы из усадьбы Кусково.

Чтобы определить ценность кусковской «готической» мебели и ее роль в целостном ансамбле, необходимо хотя бы кратко проследить хронологию появления аналогичных предметов в интерьерах XVIII в. Как известно, среди всех европейских стран неоготика получила наибольшее распространение в Англии, что было сопряжено с обращением к национальной художественной традиции. Говоря непосредственно о «готическом вкусе» во внутреннем убранстве жилых зданий XVIII столетия, резонно раньше других назвать имя новатора Г. Уолпола (H. Walpole). Ему впервые удалось преодолеть

диссонанс между внешним и внутренним обликом вновь возведенных архитектурных сооружений в неоготической манере. Главным творческим детищем Уолпола в этом направлении стал дом в Строберри Хилл (Strawberry Hill) в предместье Лондона, новая страница истории которого датируется 1747 г.² Согласно задумке владельца, в «готическом вкусе» была произведена внутренняя отделка залов, а также их предметное наполнение. Пытаясь создать в интерьерах атмосферу ушедшей эпохи, Уолпол во многом вступил в оппозицию с господствующей модой «в угоду собственным предпочтениям»³. В конечном итоге на общекультурной «карте» дом в Строберри Хилл стал не только выдающимся монументом течения Gothic Revival⁴ и апофеозом неиссякаемой фантазии своего создателя, но также образцом для подражания. Его неоготические интерьеры получили статус достопримечательности, привлекавшей большое количество интересующихся туристов. Вспомним, что уже с 1760-х гг. Строберри Хилл посещают русские путешественники Е. П. Шувалова, В. Н. Зиновьев, А. И. Вяземский и другие видные представители привилегированного сословия⁵.

Как уже неоднократно подчеркивалось исследователями, возникновение отечественной неоготики тесно связано именно с британским влиянием. Значительную роль в этом процессе играли собственные предпочтения Екатерины II. Она особенно симпатизировала достижениям Англии, считая политический союз выгодным для Российской империи. Первыми постройками в «готическом вкусе» стали Адмиралтейство и Эрмитажная кухня в любимом императрицей Царском Селе, спроектированные архитектором В. И. Неловым в 1772 г.⁶ Однако в самом интерьерном убранстве «готика» обнаружила себя лишь в начале 1780-х гг., когда для дворцов Царского Села и Петергофа были сделаны деревянные ширмы-перегородки. Ботт отмечала, что «первая деревянная «готическая» ширма из 22 звеньев, крашенная белилами и украшенная позолоченной резьбой, была изготовлена «так, как на рисунке» мастером Ф. Брылло (Брюлло) в марте 1781 года для опочивальни фаворита императрицы А. Д. Ланского»⁷. Вскоре схожие ширмы появились в одном из интерьеров «каменного флигеля у придворной церкви» и в Зеленой столбовой Большого Царскосельского дворца, отделив часть помещения от Буфетной⁸. Сегодня о художественных качествах этих ширм, утраченных в военные годы, можно судить по архивным фотографиям. «Готические» аллюзии в их облике формировались



1. Фрагмент чертежа дома Румянцева на Маросейке
Из кн.: Архитектурные альбомы М. Ф. Казакова. М., 1956

благодаря стрельчатым силуэтам и остроконечным пинаклям, тогда как избранное колористическое решение тяготело к стилю Людовика XVI. В барочном интерьере Ф.-Б. Растрелли они выполняли декоративную функцию, привлекая взор своей самобытностью.

Вслед за Санкт-Петербургом в 1780-е гг. неоготика распространяется и в московских интерьерах, о чем свидетельствуют проекты убранства жилых зданий архитектора М. Ф. Казакова. Наиболее примечателен чертеж дома Румянцева на Маросейке 1782 г., на котором запечатлены двустворчатые «готические» ширмы с завершениями в виде трифолиев (розеток) и пинаклей⁹. Располагаясь в центральной части плана, они, тем не менее, воспринимаются как органичная часть классицистического ансамбля. Ширмы выступали неотъемлемым элементом архитектурного решения и как бы формировали дополнительное обособленное пространство. Автором здания считается В. И. Баженов, тогда как интерьеры предположительно создавались М. Ф. Казаковым¹⁰. До наших дней их убранство не сохранилось.

Также интересны чертежи дома Безсонова на Никитской, датирующиеся концом 1790 — началом 1800-х гг., но так и оставшиеся невоплощенными. Они являются единственным известным нам примером использования «готических» мотивов одновременно в экстерьере и интерьере строений эпохи Просвещения в России. Если в облике фасада здания присутствует лишь робкий намек на «готику», то в одном из интерьеров спроектирована целая «готическая» декорация в виде высокой застекленной перегородки со стрельчатыми арками¹¹.

В самом полном объеме ранняя неоготика, по мнению ученых, нашла выражение в подмосковных усадьбах¹². Так, в 1792 г. мебель в «готическом вкусе» входит в ансамбль интерьеров дворца усадьбы Кусково, принадлежащей Н. П. Шереметеву. По распоряжению графа в одном из его наиболее торжественных залов — Парадной спальне¹³ — были размещены «готические» угловые ширмы и книжные шкафы, окрашенные белой краской и частично позолоченные. Ныне эти уникальные предметы хранятся в коллекции Музея-усадьбы Кусково и являются одними из немногих уцелевших образцов мебели в духе русской «готики» XVIII в.

Каждая ширма представляет собой массивную угловую конструкцию из пяти створок, одна из которых оснащена распашными дверками. Центральные части створок завершаются типичным для готической архитектуры мотивом трехлопастной розетки (трифолия). Все они покоятся между стройными колонками коринфского ордера, увенчанными остроконечными башенками-пинаклями. Декоративные элементы в виде побегов аканта, цветов подсолнуха и лавровых гирлянд выполнены в традиционно московской манере из папье-маше, имитируя накладную деревянную резьбу. При сравнении ширм из дома Румянцева и усадьбы Кусково очевидно ярко выраженное сходство их композиции и декора. Возможно, что ширмы для Шереметева были выполнены «с оглядкой» на проект Казакова¹⁴.

Специально в дополнение к ширмам были сделаны и парные шкафы. Их объединяет не только техника исполнения, но и трактовка декора, включающего коринфские колонки, цветы подсолнуха и остроконечные пинакли. Лишь за счет последних в художественном облике шкафов складывается отдаленный парафраз на тему средневековой европейской готики, тогда как в самой форме предметов отчетливо преобладают тенденции классицизма¹⁵. В нижней части корпусов прямолинейных очертаний размещаются



2. «Готические» ширмы. Россия, Москва
1792. Музей-усадьба Кусково



3. «Готический» шкаф. Россия, Москва
1792. Музей-усадьба Кусково

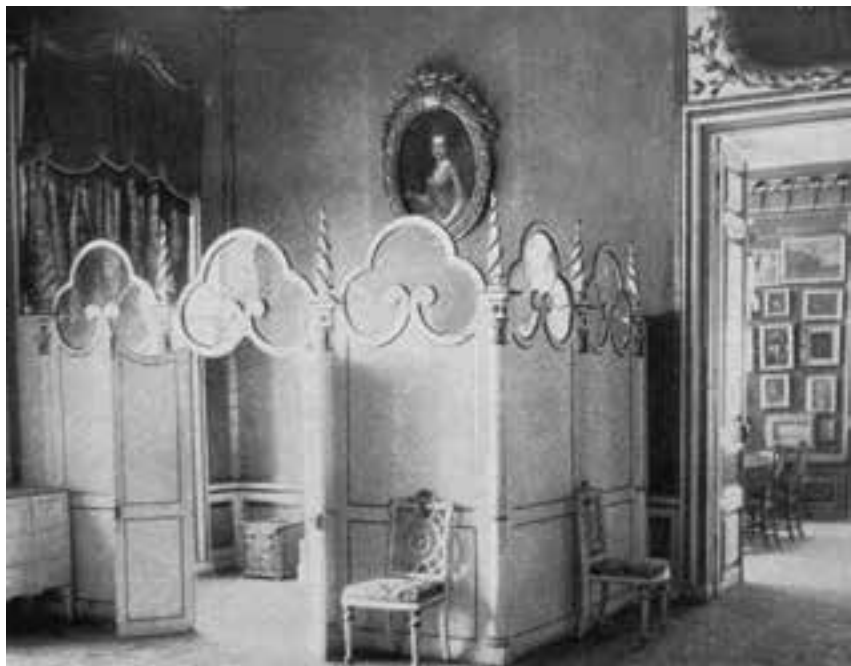
выдвижные ящики, отделанные золоченым жемчужником. За распашными дверками с металлической проволокой и зеленой тафтой находилось по три полки (к настоящему времени утрачены).

Вопросам атрибуции ширм и шкафов посвящена ранее неопубликованная рукопись из музейного архива, подготовленная И. М. Глоzmanом в 1963 г.¹⁶ Изучив внушительный корпус документальных источников, автор уточнил датировку предметов и выявил имена мастеров-создателей. Так, предварительные работы начались в июле 1791 г., когда по требованию архитектора Г.Е. Дикушина было закуплено «в большой дом в парадную спальню на дело щитов и ширмов досок володимирских безьяннику длиною 5 аршин и 10 вершков — 30 по 65 копеек каждая». В это же время приобретается «к ширмам для навешивания петель площадных 10 пар по 12 копеек пара». К изготовлению ширм и шкафов приступили в январе и закончили в июне 1792 г., о чем свидетельствуют данные из приходно-расходной ведомости по Кускову. Непосредственное участие в этом процессе принимали крепостные мастера

Шереметевых, а именно столяры Алексей Шибанок и Федор Сабанеев, токарь Яков Семенов, маляр Алексей Поздеев, позолотчики Андрей Ильин и Федор Хожбин. Важно подчеркнуть, что составители приведенных хозяйственных документов именуют ширмы и шкафы то «готическими», то «венецианскими». В сущности, такая альтернатива не лишена основания, потому как родиной неоготики считается именно Италия¹⁷. Однако наиболее вероятно, что подобная терминология скорее произрастает из некоего ассоциативного восприятия авторов.

Каков был художественный облик Парадной спальни кусковского дворца к тому моменту, когда в нем появилась «готическая» мебель? Прежде всего нужно отметить, что этот интерьер, оформившийся еще в 1770-е гг. при П. Б. Шереметеве, стал буквальным повторением спальни в петербургском Фонтанном доме середины XVIII столетия, благодаря чему в его архитектурной планировке отчетливо прослеживаются отголоски барокко¹⁸. Композиционным центром Парадной спальни служит альков, отделенный от общего объема комнаты нарядно украшенной балюстрадой. По сторонам ниши расположены две двери, ведущие в подсобные помещения. Подобная организация пространства во многом восходит к трактатам французского теоретика искусства Ж.-Ф. Блонделя, опубликованным еще в 1730-е г.¹⁹ Вместе с тем в Парадной спальне богато представлена монументально-декоративная живопись с барочными реминисценциями, к которой относятся потолочный плафон и наддверные десюдепорты. Из описи дворца становится понятно, что некоторая архаичность всецело компенсировалась мебелью в «новом вкусе» — наборными предметами работы французских мастеров, а также комплектом из крашенных канапе и кресел. Ансамбль довершало единообразное тканое убранство из яркого шелкового штофа, примененного для декора стен, мебели и дверных завес²⁰.

Ширмы формировали в обстановке Парадной спальни два обособленных угловых кабинета. Однако в данном случае они не только выступали сугубо декоративным элементом, но и имели определенное назначение. Створки «готических» ширм — как снаружи, так и изнутри — использовались для экспонирования произведений графики, преимущественно с изображением жанровых сцен и библейских сюжетов²¹. Дверки одной из ширм были украшены алой драпировкой. Судя по материалам описи, функции образованных кабинетов были различны. Первый предназначался для приема гостей или отдыха



4. «Готические» ширмы в убранстве Парадной спальни дворца усадьбы Кусково
Музейная экспозиция 1940-х гг. Из кн.: Акимов А. Ф. Кусково. М., 1946

владельца, о чем свидетельствует обстановочный комплекс. Здесь стояли два книжных «готических» шкафа²², диван с многочисленными подушками на «турецкий манер», а также столики и кресла красного дерева в «английском вкусе» и в «стиле жакоб». Противоположный кабинет служил для личных нужд хозяина и его гостей. В нем были размещены три «судна», огороженные небольшими ширмочками, а также составной шкаф, канапе, кресла красного дерева с сафьянными обитиями и трансформируемый столик с опускающимися полами, вновь в традициях британского мебельного искусства²³.

Очевидно, что ширмы, как и предметное наполнение образованных ими кабинетов, выглядели инородными в общей системе ансамбля. Здесь будет справедливым привести выражение Д. О. Швидковского, утверждавшего, что «проникновение идей английского „готического вкуса“ пробудило в русской архитектуре, а может быть и культуре в целом, оппозицию классицизму»²⁴. Объяснение этой оппозиции зачастую сводится, с одной стороны, к признакам возникновения романтизма, с другой — к специфике поздней стадии

Просвещения. В контексте искусства интерьера ширмы в «готическом вкусе» из убранства дворца в Кускове отражают начальный этап интимизации пространства парадных залов. Наряду с этим прослеживаются первые попытки придать обстановочному комплексу ансамбля некоторую динамику. В этом читается не только характерное для «галантного» века стремление к повсеместной театрализации, но и назревшая потребность в многофункциональных интерьерах²⁵.

Вместе с тем подчеркнем, что отнюдь не последнюю роль в становлении ранней усадебной неоготики играли и личные вкусы заказчика. Еще в 1771–1772 г. Н. П. Шереметев побывал в Англии, ставшей важной составляющей масштабного образовательного путешествия. Главным источником сведений об этой поездке служат краткие дневниковые записи его товарища и спутника А. Б. Куракина. Хотя Строберри Хилл в них не упоминается, нет сомнения в том, что столь тонкие ценители прекрасного, как Шереметев и Куракин, были хорошо осведомлены обо всех новшествах в британском искусстве. По возвращении на родину путешественники принялись постепенно обустраивать свои имения в модном «английском вкусе». Разумеется, большая часть планов была навеяна впечатлениями от увиденного в Великобритании. Так, уже в дневнике Куракина встречается намерение реализовать в дальнейшем некоторые интерьерные решения. «Эта идея <...> мне понравилась, и я решил использовать ее, если когда-нибудь мне доведется строить по своему вкусу», — писал он²⁶.

Согласно архивным материалам, Кусково было не единственной шереметевской усадьбой, в убранстве которой проявился «готический вкус». Так, сообщение вотчинного правления гласит, что 14 декабря 1791 г. из другого подмосковного имения, Марково, по указанию Николая Петровича в Кусково были отправлены «готические ширмы в четырех штуках и одна доска, в коих стекла все целы, только одно повреждено»²⁷. А в феврале 1792 г. кусковские крепостные мастера работают над изготовлением еще одних «в марковской дом в спальню ширмов венецианских на место алкова»²⁸.

Эта подмосковная усадьба получила значительно меньшую популярность, хотя и была любима не одним поколением Шереметевых. По словам С. Д. Шереметева, «до конца дней своих, гр. Петр Борисович дорожил Марковым по многим воспоминаниям и привязанность эта вполне унаследована его сыном. С особенною любовью украшали они Марково и отдыхали в нем от забот и обязательств»²⁹.



5. Средин А. В. Кусково. Парадная спальня. 1900-е. Музей-усадьба Останкино

В конце 1790-х гг. «готические» ширмы также вошли и в состав обстановки спальни жилых покоев останкинских Старых хором. Об этом известно благодаря усадебной описи, в которой зафиксировано: «ширмы готические красного дерева в четырех штуках, в них вверху вставлено по одному стеклу и привешено на проволошных погонцах по одной завесочке зеленой тафты на малинких медных колечках»³⁰. Примечательно, что ширмы были закреплены к полу, а значит, служили «неподвижным» предметом мебели, имеющим четко predetermined место в интерьере. Предметную среду спальни Николая Петровича также составляли изделия в «стиле жакоб» и мебель в «английском вкусе», особенно популярная в России на рубеже веков. В пользу этого свидетельствуют многочисленные упоминания о трансформируемых вещах красного дерева — прежде всего о складной мебели. Строгостью форм и лаконичностью декора отличалось большое количество мебели для сидения с «прорезными спинками» в соответствии с модными проектами Хэпплауайта и Шератона³¹. Не исключено, что некоторые из них могли быть выполнены и в «готическом вкусе», потому как в последние годы XVIII в. получили распространение гостиные гарнитуры со сквозными спинками, решенными в виде перекрещивающихся

стрельчатых арок³². Так или иначе, характер убранства спальни — личного интерьера, скрытого от посторонних глаз — вновь демонстрирует приверженность владельца к англomanии, существенно повлиявшей на формирование предметно-пространственной среды.

Рассмотрев проявления «готики» в московских ансамблях эпохи Просвещения, можно резюмировать, что наиболее распространенным предметом мебели в этой манере стали ширмы. В ходе исследования удалось обнаружить в нескольких усадьбах Шереметевых, а также в альбомах М. Ф. Казакова в общей сложности шесть «готических» ширм. Если в 1780–1790-е гг. они входили преимущественно в убранство парадных залов, то уже на самом рубеже XVIII–XIX вв. фигурировали и в обстановке жилых покоев. Возникает закономерный вопрос: чем обусловлено проявление «готического вкуса» именно в облике таких, казалось бы, вспомогательных и утилитарных предметов, как ширмы? Судя по архивным и иконографическим материалам, в контексте внутренней организации классицистических интерьеров они стали «мебельной архитектурой», формируя окружающее пространство³³. В этой связи надо полагать, что среди всех прочих элементов обстановочного комплекса ширмы ввиду своей «архитектурности» были способны с наибольшей полнотой передать образ средневековых готических сооружений. Вместе с тем их появление в парадных комнатах ознаменовало собой начавшийся процесс интимизации интерьеров, переживший период расцвета уже в XIX столетии. Неслучайно Т. Готье, посетив Россию на рубеже 1850–1860-х гг., в своих воспоминаниях напишет: «Типично русской мебелью является ширма, или перегородка <...> За ширмой расставлены диваны, там хозяйка дома, уединясь от толпы гостей и оставаясь все же с ними, может побеседовать с двумя-тремя особо дорогими из них»³⁴.

Тем не менее уже на примере обстановки Парадной спальни в усадьбе Кусково можно убедиться, что в последней четверти XVIII в. в покоях «великолепия» неоготическая мебель пока выступала инородным элементом. Дополненная модными предметами в «английском вкусе», она выглядела особенно эклектично в ансамбле раннего классицизма. С одной стороны, архивные описи с достоверностью показывают «живую» обстановку усадебных интерьеров, отличавшихся известной московской задушевностью. С другой же, такой подбор неоднородных по своим художественным качествам предметов, вероятно, был отражением личного вкуса и характера заказчика. Как отмечал Н. П. Шереметев в Завещательном письме

сыну, «..временем однако ж <...> желал то приятного и веселого, то великого и удивительного. Сему желанию способствовали некоторое знание мое, вкус и пристрастие в произведении редкого: *желание пленить и удивить чувства людей* (курсив наш. — Авт.), кои не видывали и не слыхивали о превосходнейшем моему произведению, походило на тщеславие...»³⁵. Таким образом, стремление графа «пленить и удивить» приобрело форму театральной декорации, важной составляющей которой стала неоготическая мебель.

В завершение добавим, что наши представления о московских интерьерах с мебелью в «готическом вкусе» во многом ограничены сохранившимися образцами из усадебных коллекций. За рамками данного исследования остался вопрос о том, насколько же часто она использовалась в жилых и парадных залах последней четверти XVIII в.: было ли увлечение «готикой» сугубо единичным явлением или выступало данью общепринятой моде? Эта актуальная проблема еще может послужить основой будущих научных изысканий.

¹ Кожин Н. А. Основы русской псевдо-готики XVIII века. Л., 1927; Згура В. В. Проблемы и памятники, связанные с В. И. Баженовым. М., 1928; Неизвестные и предполагаемые постройки В. И. Баженова. М., 1951; Турчин В. С. Псевдоготика в системе художественной культуры рубежа XVIII–XIX веков //... в окрестностях Москвы: из истории русской усадебной культуры XVII–XIX веков. М., 1979; Борис А. Г. Романтическая тема в архитектуре Москвы конца XVIII — начала XIX веков: дис... кандидата архитектуры. М., 1991; Евсина Н. А. Русская архитектура в эпоху Екатерины II: Барокко — классицизм — неоготика. М., 1994; Хачатуров С. В. «Готический вкус» в русской художественной культуре XVIII века. М., 1999; Швидковский Д. О. Архитектура русского классицизма в эпоху Екатерины Великой. М., 2016.

² Smith C. S. Eighteenth-Century Decoration: Design and the Domestic Interior in England. New York, 1993. P. 237.

³ Walpole H. A description of the villa of Mr. Horace Walpole. Strawberry-Hill, 1784. P. 4. (Перевод, приведенный в тексте, наш. — Авт.).

⁴ Исследователи британской неоготики выделяют следующие периоды: «Gothic Survival» (XVII век), «Gothic Revival» (XVIII век) и «Neo-Gothic» (XIX век) (Подробнее см.: Clark K. Gothic Revival. An Essay in the History of Taste. London, 1928).

⁵ Чекарев В. М. Влияние английской художественной культуры на становление и развитие русского садово-паркового искусства (до середины XIX в.): дис... доктора искусствоведения. М., 2015. Т. 1. С. 272.

⁶ Готика Просвещения. Юбилейный год Василия Баженова: каталог выставки. М., 2017. С. 47.

⁷ Ботт И. К. Неостили в русской мебели XIX века. Петербургские мебельные мастерские в эпоху историзма: дис... кандидата искусствоведения. СПб., 2008. С. 38.

⁸ Там же. С. 39.

⁹ Архитектурные альбомы М. Ф. Казакова. М., 1956. С. 42–43.

¹⁰ Там же. С. 246.

¹¹ Там же. С. 86–87, 252; Матвей Казаков и допожарная Москва: каталог выставки. М., 2019. С. 248–251.

¹² Турчин В. С. Указ. соч. С. 248.

¹³ Парадные спальни традиционно являлись своеобразной кульминацией дворцовых интерьеров «великолепия», а также служили средоточием социальной жизни владельца (Подробнее см.: *Whitehead J. The French Interior in the Eighteenth century. London, 2009. P. 90–91*).

¹⁴ Такое предположение было впервые высказано И. М. Глоzmanом (См.: *Глоzman И. М. «Готические» ширмы в Кусковском дворце. Архив музея-усадьбы Кусково. Ед. хр. Р-89. С. 5*).

¹⁵ Как показал натурный осмотр, пинакли в данном случае съемные, что при необходимости позволяло с легкостью вписывать шкафы и в другие интерьеры.

¹⁶ *Глоzman И. М. Указ соч.*

¹⁷ Готика Просвещения. Юбилейный год Василия Баженова: каталог выставки. М., 2017. С. 36.

¹⁸ *Тыдман Л. В. Изба, дом, дворец. М., 2000. С. 233.*

¹⁹ Например, см.: *Blondel J.-F. De la distribution des maisons de plaisance, et de la decoration des edifices en general. Paris, 1737. Vol. 2. P. 110.*

²⁰ РГИА. Ф. 1088. Оп. 17. Д. 69. Л. 109–113.

²¹ РГИА. Ф. 1088. Оп. 17. Д. 71. Л. 15 об. — 18 об.

²² О том, что шкафы предназначались именно для книг, свидетельствует запись в книге регистрации вещей, отправленных из Кускова в другие имения (См.: *Глоzman И. М. Указ соч. С. 2*).

²³ РГИА. Ф. 1088. Оп. 17. Д. 71. Л. 18 об. — 21 об.

²⁴ *Швидковский Д. О. Указ. соч. С. 115.*

²⁵ Дальнейшее развитие эта тенденция получила в ходе обустройства Н. П. Шереметевым дворца в подмосковном Останкине, для которого в 1790-е годы П. Споль спроектировал «турецкий киоск». Как отмечала И. К. Ефремова, «киоски <...> являлись, по существу, интерьером в интерьере. Они могли располагаться в любом зальном помещении, зрительно вычлняя особое пространство» (*Ефремова И. К. «Великолепная мебель» Москвы // Русская мебель. Энциклопедия русского антиквариата. М., 2004. С. 96*).

²⁶ *Куракин А. Б. Воспоминание о путешествии в Голландию и Англию (1771–1772) // Россия и Запад: горизонты взаимопознания. Литературные источники последней трети XVIII в. М., 2008. С. 274.*

²⁷ РГАДА. Ф. 1287. Оп. 2. Д. 3934. Л. 2.

²⁸ Цит. по: *Глоzman И. М. Указ соч. С. 2.*

²⁹ *Шереметев С. Д. Село Марково // Отголоски XVIII века. М., 1896. С. 1.*

³⁰ Опись учиненная в селе Останкове Главному дому с Картинной галереей и театром, имеющимся в них разным мебелиам и уборам. Архив музея-усадьбы Останкино. Ед. хр. ПИ-2997. Л. 200.

³¹ Там же. Л. 195–201 об.

³² *Ботт И. К. Указ. соч. С. 40.*

³³ Понятия «мебельная архитектура» и «архитектурная мебель» были введены Е. В. Николаевым, подчеркивающим: «О мебели нельзя не сказать хотя бы потому, что отделить ее от архитектуры не так просто: была и, так сказать, мебельная архитектура, вроде ширм или колонок парадной спальни, дверей в виде шкафов и т. д. Была и «архитектурная» мебель, «намертво» связанная с архитектурой и местом (парадная кровать, диваны в диванной или зеркала с их подстолями)» (*Николаев Е. В. Классика Москва. М., 1975. С. 197*).

³⁴ *Готье Т. Путешествие в Россию. М., 1988. С. 102–103.*

³⁵ Цит. по: *Граф Н. П. Шереметев. Личность. Деятельность. Судьба. М., 2001. С. 66.*

Круглов Александр Валерьевич

«МАЛЬЧИК, СИДЯЩИЙ НА ЧУДОВИЩЕ»

АНТИЧНАЯ ФОНТАННАЯ ГРУППА ИЗ СОБРАНИЙ АЛЕССАНДРО АЛЬБАНИ И ЛАЙДА БРАУНА

Совсем недавно чикагский аукционный дом Хиндман выставил на продажу древнеримскую мраморную фонтанную группу Эрота на дельфине, датированную I–II вв.¹ Она изображает пухленького нагого мальчика, без крыльев, который удобно сидит на спине дельфина, скрестив ножки и опираясь левой рукой на его округлую голову, наклонив свою голову с крупными волнистыми прядями вниз, будто смотря, как дельфин влечет его по морским волнам (ил. 1–3). Волны высечены резцом на основании скульптуры, где под хвостом дельфина даже видна рельефно изображенная рыба. Нет сомнения, что оригинал был создан как мраморная скульптура. Правая рука мальчика не сохранилась, судя по аналогам (скульптуры в мюнхенской Глиптотеке и тунисском музее Бардо)² она была согнута и локтем соединялась с поднятым хвостом дельфина, а кистью касалась головы, таким образом, композиция приобретала устойчивую форму. Пасть дельфина имеет широкое отверстие, откуда вода, подведенная через металлическую трубку, низвергалась в чашу фонтана.

Эта группа в течение нескольких десятилетий появлялась на европейском и заокеанском художественном рынке³. Хотя реставрация части хвоста дельфина и была приписана XVIII в., все современные каталоги продаж упустили из виду существование рисунка скульптуры, что, несомненно, увеличивает ее историческое значение и нынешнюю стоимость. Он был опубликован в статье Р. С. Пайерса о рисунках английского продавца древностей в Риме Т. Дженкинса, хранящихся в лондонском Обществе антикваров⁴. (ил. 4) Часть их была воспроизведена и в статье О. Я. Неверова по истории коллекции Лайда Брауна, но без данного рисунка, хотя группа Эрота на дельфине была упомянута, со ссылкой на Пайерса, как произведение неантичного происхождения⁵. Это суждение глубоко ошибочно: ни тот ни другой автор не видели ни саму вещь, ни фотографию, чтобы судить о ее подлинности. Исследователей могла



1-3. Мальчик на дельфине. Мрамор. Первая половина I в.
Аукционный дом Хиндман, Чикаго



4. Т. Дженкинс. Мальчик на дельфине. Рисунок карандашом. 1763
Pierce S. R. Thomas Jenkins in Rome. Pl. LXIII a

смутить барочная форма скульптуры, но такая встречается в древнеримских статуях (в упомянутой аналогичной группе из Туниса преувеличенно длинный хвост дельфина, поднятый вертикально вверх, завинчен штопором).

Рисунок, выполненный Дженкинсом и посланный из Рима в Лондон, был представлен еще в 1763 г. Лайдом Брауном в Обществе антикваров, членом которого тот состоял. В надписи на листе, по всей вероятности сделанной секретарем Общества, сказано: «Древняя группа мальчика на дельфине, приобретенная г-ном Дженкинсом у кардинала Альбани для Лайда Брауна, 1763 год. Буассар упоминает подобного в коллекции кардинала делла Валле». Эта же скульптура была отождествлена автором публикации рисунков в раннем каталоге коллекции Брауна 1768 г.: «Статуя мальчика, сидящего на морском чудовище»⁶. Стоит обратить внимание на то, что в настоящем виде у фигуры мальчика утрачена

реставрированная правая рука (вероятно, работа была выполнена скульптором, реставрировавшим многие вещи из коллекции Альбани, — К. А. Наполиони), а закрученный хвост дельфина явно короче хвоста на рисунке, что позволяет подозревать либо преувеличение, допущенное рисовальщиком, либо произошедшую повторную реставрацию.

Указание на происхождение вещи из коллекции кардинала А. Альбани (1692–1779) и отсылка к коллекции кардинала А. дела Валле (1463–1534) имеют первостепенное значение для истории коллекционирования античной скульптуры в Риме. Племянник Папы Климента XI, ставший кардиналом в 29 лет, Алессандро Альбани, под руководством папского антиквара Маркантонио Сабатини и выдающегося ученого и археолога своего времени, с 1703 г. президента древностей Рима, Франческо Бьянкини, рано увлекся коллекционированием и сам в разные годы предпринимал археологические раскопки (в Риме и за его пределами: в Лавиниуме, Тускулуме, Тиволи, Порто д'Анцио (Неттуно)). Привилегированное положение позволяло скупать древности из более ранних собраний римских нобилей (делла Валле, Чези, Гаэтани-Русполи, Альдобрандини, Памфили, Джустиниани, Вероспи-Вителлески, Карпенья), и уже в 1728 г. Альбани продает часть коллекции саксонскому королю Августу Сильному. В 1733 г. уступает Папе Клименту XII значительную часть скульптур, которая становится ядром Капитолийского музея, открытого в 1734 г., в 1738 г. продает Папе коллекцию медалей для ватиканской библиотеки, а в 1762 г. — английскому королю Георгу III выдающуюся коллекцию рисунков древностей, собранную ранее даль Поццо⁷. Он также выступал посредником в покупках других коллекционеров, в частности британских, и, можно уверенно предполагать, что Лайд Браун был ему представлен. Помимо нескольких владений семейства Альбани в Риме, а также виллы в Анцио, где оставались некоторые вещи из археологических раскопок кардинала⁸, главной резиденцией было палаццо у Четырех фонтанов, возведенное в XVII столетии кардиналом К. Массимо и перешедшее во владение кардинала Ф. Нерли. Коллекцию последнего, включавшую древности предшественника, приобрели Альбани. Современные описания дворца особенно выделяют античную скульптуру в апартаментах Алессандро⁹.

С 1750-х гг. возводится знаменитая вилла Альбани на виа Салариа, открытая в 1763 г.¹⁰ Для ее оформления было использовано

более 500 древних статуй, рельефов и бюстов — феноменальное количество для коллекции частного лица. Хотя А. Альбани не раз расставался с предметами из своей богатой коллекции, можно сделать предположение, что, в силу разных причин, статуя Эрота на дельфине не была сочтена подходящей для декорации виллы и поэтому была продана именно в это время. Определить, каким образом скульптура оказалась в обширной коллекции Альбани, пока не представляется возможным, в равной степени она могла быть как куплена¹¹, так и происходить из археологических раскопок самого деятельного кардинала.

Отсылка к Буассару и коллекции кардинала делла Валле, которая оставлена в надписи к рисунку, наверняка восходит к информации, полученной от самого Альбани и, возможно, от его эрудированного библиотекаря и куратора коллекции И. И. Винкельмана. Книга Буассара, где упомянута статуя мальчика на морском монстре-дельфине, была опубликована в 1597 г.¹² Первоначально можно было бы подумать, что скульптура Альбани восходит к ренессансному собранию семьи делла Валле¹³. Делла Валле стали коллекционировать еще в начале XV в., старания и новые идеи А. делла Валле сделали коллекцию знаменитой — благодаря расстановке античных скульптур во внутреннем дворе палаццо и висячем саду.

Коллекция была не раз описана и отображена в графических листах А. Аспертини, Ф. де Оланда и М. ван Хемскерка¹⁴. Действительно, изображение Эрота на дельфине опознается на одном из рисунков Аспертини, изображающем статуи коллекции делла Валле (ок. 1535 г.; Британский музей). Очевидно, что это иная композиция по сравнению со скульптурой Альбани. Коллекция делла Валле впоследствии была приобретена Медичи и хранится в галерее Уффици, однако скульптура Эрота на дельфине там отсутствует. Попутно интересно отметить, что при описании этой скульптуры в XVI в. (Буассар, Альдрованди) употребляют наименования «морской монстр» и «дельфин» в одном значении, которое сохраняется и в каталогах XVIII в.¹⁵

Обращаясь ко второму каталогу коллекции Брауна 1779 г., находим там указания на происхождение вещей от Альбани, которые включают пять разных статуй. Среди них объединенная запись номеров 29 и 30 раздела «Статуи» свидетельствует: «Два путто верхом на морских монстрах, прекрасные и хорошо сохранившиеся; тот, что для употребления фонтана, ранее был на вилле Альбани,

другой происходит из Неаполя»¹⁶. В своих исследованиях истории и состава коллекции Лайда Брауна мы не раз обращали внимание на проблему отождествления вещей с одинаковыми или близкими наименованиями.

Незадолго до окончательной продажи коллекции Брауна Екатерине II в 1783–1784 гг., в 1782 г. в его имении в Уимблдоне побывал итальянский коллекционер маркиз Дж. Рондинини (у них был общий друг — Ч. Таунли), чтобы отобрать 16 вещей для представления императрице¹⁷. В список вошли «Купидон едущий на дельфине, правая рука, нос и хвост дельфина реставрированы...» и «Такой же едущий на морском чудовище, одна рука, нос, хвост и голова чудовища реставрированы...». Каждый был оценен в 80 фунтов стерлингов. В первую доставку, состав которой увеличился до 28 вещей и которая прибыла в Санкт-Петербург в октябре 1783 г., эти вещи не были включены. Они оказались во второй доставке следующего года с оценкой в 854 рублей, то есть каждый стоил по 70 фунтов.

Каталог коллекции Брауна 1779 г. перечисляет четыре скульптуры с близкими названиями. Под номером 11 значится: «Путто верхом на дельфине, прекрасная группа хорошо сохранившаяся, и купленная у герцога Коломбрано в Неаполе». Эта скульптура ныне хранится в Эрмитаже¹⁸. За цитированными номерами 29 и 30 следует номер 40: «Группа утонувшего путто на спине дельфина..., работа Лоренцетто...»¹⁹. Последняя также находится в коллекции Эрмитажа. Возможно, именно номера 29 и 30 соответствуют работам из списка Рондинини, где описано их реставрационное состояние, но не скульптура под номером 11, у которой, в отличие от них, реставрированы обе руки. Архивный список, сопровождавший оплату второй доставки коллекции Брауна в Санкт-Петербург в 1784 г., как мы уже анализировали, состоит из двух непронумерованных частей: первой, представляющей сокращенное (за вычетом списка доставки 1783 г.) переложение на французском языке каталога 1779 г., изданного в оригинале на итальянском, и второй, с дополнительными вещами. В первой части имеются записи: «Мальчик верхом на дельфине» и «Два мальчика верхом на морских чудовищах», которые должны соответствовать номерам 11, 29 и 30 каталога 1779 г.²⁰ Похожих названий нет во второй части списка доставки. Вместе с основным составом коллекции, приобретенной Екатериной II, начиная с весны — лета 1784 г. данные скульптуры уже располагались в царскосельском Гротe²¹.

Самая ранняя известная опись скульптуры Царского Села, датируемая 30 мая 1787 г., в разделе «В Гроте, или Утренней зале» перечисляет под номером 23 — «Мальчик, сидящий на чудовище», 27 — «Купидон, сидящий на чудовище», 30 — «Мальчик на змее», 36 — «Мальчик на дельфине»²². Как они соответствуют каталогу 1779 г.? Несмотря на краткость определений, можно сделать уточнения. Номер 27 — «Купидон, сидящий на чудовище» — это эрмитажная античная скульптура с крыльями (Эрот Карафа), а номер 36 — скульптура, приписанная Лоренцетто. Ранее «Мальчик на змее» был отождествлен со скульптурой Л. Дельво, оказавшейся в Гатчинском дворце²³. Рассматриваемая в настоящей статье скульптура должна быть отождествлена с записью под номером 23 — «Мальчик, сидящий на чудовище», и это точно соответствует наименованию вещи в каталоге 1768 г.

Закономерно возникает вопрос, каким образом скульптура из собрания Екатерины II оказалась отторгнута от императорских художественных собраний и оказалась за пределами страны. Точного ответа нет, и можно предполагать, что это произошло в период, когда вскоре после смерти Екатерины по приказу Павла I архитектор В. Бренна перевозил скульптуру из Царского Села, где в павильонах размещалась коллекция Брауна, в Санкт-Петербург и другие загородные резиденции нового императора, и когда некоторые вещи оказались в доме самого Бренны (известный факт со «Скорчившимся мальчиком» Микеланджело), и, в частности, предлагались им барону Л. Г. Николаи в 1798 г. для имения Монрепо²⁴. Часть вещей лайд-брауновского происхождения, также бывшая в Царском Селе и документально там зафиксированная, опознается в Польше в имении княгини Елены Радзивилл²⁵.

Помимо важного исторического значения вследствие принадлежности к первостепенным собраниям античной скульптуры, группа с мальчиком на дельфине необыкновенно интересна как самостоятельное художественное произведение, как образец античной пластики, связанной с обустройством фонтана. Несомненно, сам сюжет в изобразительном искусстве исторически восходит к мифологически-литературной теме рождения Афродиты в морской стихии и праздничного кортежа морских существ и Эротов, сопровождающего богиню. В работах поздней классики — раннего эллинизма (вазовая роспись, глиптика, монеты, терракоты, рельефы) встречаются только одиночные изображения Эрота на дельфине²⁶.

Однако они разнообразны по композиции — Эрот может сидеть верхом на спине дельфина, или на его боку (в «позе амазонки»), или даже задом наперед, также разнообразны атрибуты в руке божества (зонтик, трезубец, венки, факел, фиала, морская раковина). Пространные многофигурные изображения морской процессии появляются в произведениях римско-императорского времени (мозаики, мраморные саркофаги), хотя редкие изображения появляются и раньше, включая интереснейший рельеф на сандалиии статуи божества колоссального размера (Капитолийские музеи, Рим)²⁷.

Мотив Эрота на дельфине в круглой скульптуре, согласно распространенному мнению, возникает в III столетии до н.э.²⁸ Основой такой даты послужило сходство прически Эрота с прической мальчика, борющегося с гусем, скульптурной группы, оригинал которой уверенно приписывается III в. до н.э.²⁹ Однако вряд ли речь может идти о фонтанной скульптуре — исходя из факта отсутствия в это время водонапора, который стал технически возможен в самом конце эллинистического времени. Как самостоятельный скульптурный тип, группа Эрота на дельфине еще неизвестна. В преобразованной форме он возникает в эллинистической скульптуре в качестве подставки мраморной статуи Афродиты и в римских репликах этого типа скульптуры³⁰. Лучшим примером может служить подпора статуи Венеры Медичи с дельфином и двумя маленькими Эротами³¹. Она датируется второй половиной I в. до н.э. и исторически является вариантом статуи Афродиты Книдской Праксителя, относящегося к III–II в. до н.э. Такая же подпорка встречается и в других тематических вариантах изображения обнаженной богини (Афродита Анадиомена, Афродита Феликс). В подобных композициях, где вместо сосуда с наброшенным на него покрывалом, относящегося к теме ритуального омовения богини, опорой для ноги служит фигура Эрота, сидящего или стоящего на спине дельфина, темой становится рождение богини и ее явление из морской стихии. Только экземпляры римского императорского периода, главным образом II в., относящиеся к данному типу Афродиты/Венеры, имеют подпорки, где пасть дельфина снабжена отверстием, подтверждающим фонтанную функцию скульптуры³².

Известные в основном по находкам в Помпеях самостоятельные фонтанные скульптуры Эрота на дельфине датированы I в. до н.э. — I в. н.э. Как правило, они небольшого размера и рассчитаны на использование небольшого объема воды³³, тогда как экземпляры

из других мест более позднего времени (II в.) отличаются внушительным размером отверстия для струи воды³⁴. Прослеживается индивидуальность каждой композиции (популярен мотив стоящего Эрота, держащего на плече дельфина, из пасти которого лилась струйка воды), и это приводит к выводу, что какого-либо единого прототипа, копируемого в разном материале и разном размере, не существовало. Анализируя материал целиком, можно выделить основные композиционные типы фигуры Эрота на дельфине: Эрот, спасаемый дельфином от щупальцев осьминога; Эрот, сидящий верхом на спине дельфина; и, как варианты — Эрот/мальчик, полужащий на спине животного, и мальчик, сидящий сбоку на спине дельфина. К такому варианту и относится рассматриваемая скульптура. Характер моделировки мрамора с выборочным сверлением, с мягкими переходами скульптурных объемов, особенно характерных для форм лица (и находящихся аналогичные приемы в мраморных изображениях путто с маской из Сперлонги и Анцио, относящихся к началу — первой половине I в.)³⁵ позволяют ее датировать первой половиной I в. Скульптура из Анцио, хранящаяся в коллекции Капитолийских музеев в Риме, происходит из раскопок древней императорской виллы (именуемой в XVIII в. виллой Нерона), произведенных кардиналом А. Альбани.

Важно отметить, что у нашего персонажа нет крыльев, строго говоря, это не Эрот, а мальчик, как это и различали описания XVIII в. В определенное время сюжет мальчика и дельфина сделался особенно популярным в древнеримской литературе. Плиний Старший, ссылаясь также на других латинских авторов (Естественнонаучная история, IX 8), повествует трогательную историю о дружбе мальчика и дельфина, пока мальчик не скончался от недуга, а дельфин вскоре умер от горя. Плиний, приводя варианты истории, случившиеся в разное время в разных местах Средиземноморья, наделяет свою конкретными хронологическими и топографическими данными: она произошла во времена Августа на Лукринском озере между Байями и Поццуоли. В 37 г. до н.э. Агриппа соединил каналом озеро с морем у Кумского залива, основав Юлиеву гавань; местность сделалась привлекательной для строительства богатых вилл римлян (включая виллу Цицерона). Историческое бытование легенды совпадает с периодом возникновения самостоятельных фонтанных скульптур, востребованных для украшения вилл. Выделение типа «Мальчика на дельфине» в отдельную скульптуру, вероятно,

произошло в одной из местных мастерских, что можно объяснить локальным значением темы. Включение подобной скульптуры в убранство виллы давало возможность просвещенному владельцу сделать ее более индивидуальной и привлекательной, благодаря популярности легенды, передаваемой литературной традицией.

¹ Hindman. *Antiquities & Ancient Art*. Chicago. May 27–28, 2021. Lot 136. Выс. 0.75 м.

² *Söldner M.* Untersuchungen zu liegenden Erosen in der hellenistischen und römischen Kunst. Frankfurt am Main, Bern, New York, 1986. Vol. I. P. 88–89. Fig. 201–202.

³ Robin Symes, London, 1974; Albrecht Neuchaus, Würzburg, Germany; Private Collection, St Gallen, Switzerland; Christie's, New York, Antiquities, 8 June 2001, Lot 284; Royal Athena Galleries. *Art of the Ancient World: Greek, Etruscan, Roman, Egyptian & Near Eastern Antiquities*. Vol. XIV. New York, London, 2003. P. 5, no. 9.

⁴ *Pierce S.R.* Thomas Jenkins in Rome in the light of Letters, Records and Drawings at the Society of Antiquaries of London // *The Antiquaries Journal*. 1965. Vol. 45. No. II. P. 227. Pl. LXIII a.

⁵ *Неверов О.Я.* Коллекция Лайд Брауна (к истории скульптурного собрания Эрмитажа) // ТГЭ. [Вып.] 24. Л., 1984. С. 17. Прим. 89.

⁶ *Catalogus veteris aevi varii generis monumentorum quae Cimeliarchio Lyde Browne, Arm. Ant. Soc. Apud Wimbledon asservantur*, 1768. P. 7. No. 33.

⁷ *Röttgen S.* Alessandro Albani // *Beck H., Bol P.C., eds.* Forschungen zur Villa Albani: antike Kunst und die Epoche der Aufklärung. Berlin, 1982. P. 123–152; *Gasparri C.* Marmi antichi nella Villa Albani-Torlonia: appunti per una storia della raccolta // *Steuben H. von, Lahusen G., Kotsidu H., eds.* Mouseion; Beiträge zur antiken Plastik: Festschrift für Peter Cornelis Bol. Mönsee, 2007. P. 76–79.

⁸ *Cacciotti B.* Gli scavi di antichità del cardinale Alessandro Albania ad Anzio // *Bollettino dei Musei comunali di Roma*. 2001. Vol. 15. P. 36.

⁹ *Delfini G.* Il Palazzo alle «Quattro Fontane» // *Committenze della famiglia Albani. Note sulla Villa Albani Torlonia / Studi sul Settecento romano*. Vol. 1/2. Roma, 1985. P. 87–89; *Fusconi G.* Un taccuino di disegni di Raymond Lafage e il palazzo alle Quattro Fontane di Roma // *Camillo Massimo collezionista di antichità: fonti e materiale / Xenia Antiqua. Monografie*. Vol. 3. Roma, 1996. P. 49–50. *Cacciotti B.* La collezione Albani nel Palazzo alle Quattro Fontane: «un affare glorioso per il papa e di beneficio per Roma» // *Dodero E, Parisi Presicce C., eds.* Il Tesoro di Antichità: Winckelmann e il Museo Capitolino nella Roma del Settecento. Roma, 2017. P. 7386.

¹⁰ *Allroggen-Bedel A.* Die Antikensammlung in der Villa Albani zur Zeit Winckelmanns // *Beck H., Bol P.C., eds.* Forschungen zur Villa Albani. P. 303–380. *Liebenwein W.* Die Villa Albani und die Geschichte der Kunstsammlungen // *Beck H., Bol P.C., eds.* Forschungen zur Villa Albani. P. 461–505.

¹¹ Возможность могла быть покупка у Алессандро Григорио Каппони, хранителя и президента-антиквара Капитолийского музея, также коллекционера, который купил в 1735 г. найденную годом ранее в полутайных раскопках около церкви св. Сикста Веккио (и поручил реставрацию скульптору Наполиони) античную статую мальчика на дельфине, «un Putto sopra il Delfino». *Arata F.P.* Carlo Antonio Napolioni (1675–1742) «celebre restauratore delle cose antiche». Uno scultore romano al servizio del Museo Capitolino // *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma* Vol. XCIX. 1998. P. 157.

Раскопщики же поименовали дельфина василиском: «un putto a cavallo ad un basilisco». *Donato M. P.* Un collezionista nella Roma del primo Settecento: Alessandro Gregorio Capponi // *Eutopia*. Vol. II, 1. 1993. P. 97.

¹² *Boissard J. J.* I Pars Romanae Urbis Topographiae & Antiquitatum. Frankfurt am Main, 1597. P. 43.

¹³ Именно так считал О. Я. Неверов — *Неверов О. Я.* Коллекция Лайд Брауна. С. 19. Прим. 89.

¹⁴ *Bober P. P., Rubinstein R. O.* Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources. Oxford, New York, 1991. P. 479–480. *Magister S.* Censimento delle collezioni di antichità a Roma (1471–1503): Addenda // *Xenia Antiqua*. 2001. Vol. X. P. 122–124. *Wren Christian K.* Instauratio and Pietas: The della Valle Collections of Ancient Sculpture // *Penny N., Schmidt E. D., eds.* Collecting Sculpture in Early Modern Europe / Studies in the History of Art. Vol. 70. New Haven, London, 2008. P. 33–65.

¹⁵ *Aldrovandi U.* Tutte le statue antiche, che in Roma in divesi luoghi, e case particolari si vegono, raccolte e descritte per Ulisse Anrovandi. Venezia, 1556. P. 215. Встречается также интерпретация мальчика (явно преувеличенная из-за несоответствия возраста) как Ариона, сидящего на дельфине. *Wren Christian K.* Instauratio and Pietas. P. 38.

¹⁶ *Catalogo Dei piu Scelti e Preciosi marmi, che si conservano nella galleria del Sigr Lyde Browne, Cavaliere Inglese a Wimbledon, Nella Contea di Surrey.* In Londra: 1779. P. 30. No. 29, 30.

¹⁷ *Hill S.* Catalogue of the Townley Archive at the British Museum. London, 2002. P. 55; *Guilding R.* Owning the Past: why the English collected antique sculpture. New Haven, 2014. P. 171–173, 356. Note 108; *Giometti C., Lorizzo L.* Per diletto e per profitto. I Rondidnini. Le arti e l'Europa. Milano, 2019. P. 13, 153–156, 164; *Dodero E.* Ancient Marbles in Naples in the Eighteenth Century: Findings, Collections, Dispersals. Leiden, Boston, 2019. P. 313.

¹⁸ *Круглов А. В.* «Эрот на дельфине» из неаполитанской коллекции эпохи Кватроченто // *В печати*

¹⁹ *Catalogo Dei piu Scelti e Preciosi marmi.* 1779. P. 31. No. 40.

²⁰ РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Ч. 2. 1785. Д. 3900. Л. 158 об., 159.

²¹ *Круглов А. В.* Античная скульптура в парковом павильоне: царскоесельский Грот, 1784 год // Сады и парки. Энциклопедия стиля. Сборник научных статей XXV Царскоесельской конференции. Ч. I. СПб., 2019. С. 406–424; *Kruglov A. V.* Mystery and history: When did Catherine the Great purchased the Lyde Browne Collection? // *Journal of the History of Collections* [Электронный ресурс]. URL: <https://doi.org/10.1093/jhc/fhaa041>; *Journal of the History of Collections.* July 2021. Vol. 33 (2). P. 235–246.

²² История Села Царского в трех частях, составленная из дел Архива правления Села Царского Ильею Яковкиным. Ч. 3. СПб., 1831. С. 295.

²³ *Хмелева Е. Н.* Из Царского Села в Гатчину: скульптурные произведения (и не только), появившиеся в Гатчинском дворце при императоре Павле I // Царское Село на перекрестке времен и судеб. Материалы XVI Царскоесельской научной конференции. СПб., 2010. Ч. II. С. 334–335.

²⁴ *Андронов С. О.* Другое лицо архитектора Бренны // Звезда Ренессанса. 2016. Вып. 24. С. 248–261.

²⁵ *Круглов А. В.* Античная скульптура екатерининского собрания: из Царского Села в Польшу // Россия — Польша. Два аспекта европейской культуры. Материалы XVIII Царскоесельской научной конференции. СПб., 2012. С. 302–318.

²⁶ *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae.* Vol. 3. Zürich — München, 1986. P. 867–869. No. 157–180.

²⁷ *Stuvas R.* Putto dans l'art romain // *Collection Latomus.* 1969. Vol. 99. P. 153. *Lattimore S.* The Marine Thiasos in Greek Sculpture. Los Angeles, 1976. P. 35–36. Pl. XII–XIII.

²⁸ *Ridgway B. S.* Dolphins and Dolphins-Riders // *Archaeology.* 1970. Vol. 23. P. 93.

²⁹ *Söldner M.* Untersuchungen zu liegenden Eroten in der hellenistischen und römischen Kunst. Vol. I. P. 88–89.

³⁰ *Muthmann F.* Statuenstützen und dekoratives Beiwerk an griechischen und römischen Bildwerken. Ein Beitrag zur Geschichte der römischen Kopistentätigkeit. Heidelberg, 1951. P. 91–103, 219. Pl. 18, 39; *Paribeni E.* Catalogo delle sculture di Cirene. Statue e rilievi di carattere religioso. Roma, 1959. P. 99. No. 258, 260. Pl. 130; *Inan J.* Roman sculpture in Side. Ankara, 1975. P. 156–157. No. 83. Pl. 73, 3–4; *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae.* Vol. 2. Zürich — München, 1984. P. 79, 84, 86–87. No. 697, 749, 755, 757, 774, 786. P. 156–158. No. 36, 40, 66, 69.

³¹ *Anguissola A.* Supports in Roman Marble Sculpture: Workshop Practice and Modes of Viewing. Cambridge, New York, 2018. P. 27–29.

³² *Kapossy B.* Brunnenfiguren der hellenistischen und römischen Zeit. Zürich, 1969. P. 15.

³³ *Kapossy B.* Brunnenfiguren der hellenistischen und römischen Zeit. P. 20. Rediscovering Pompeii. Roma, 1990. P. 250–255. No. 175; *Kuivalainen I.* Marble Sculpture // *Berg R., Kuivalainen I., eds.* Domus pomeiana M. Lucretii IX 3, 5.24. The Inscriptions, Works of Art and Finds from the Old and New Excavations / *Commentationes Humanorum Litterarum.* 2019. Vol. 136. P. 92–94.

³⁴ *Aurenhammer M.* Die Skulpturen von Ephesos. Bildwerke aus Stein Idealplastik I. Vienna, 1990. P. 89–91. No. 69–71. Pl. 49, 50 a-b; *Belli Pasqua R.* Catalogo del Museo Nazionale Archeologico di Taranto. Part IV, 1. Taranto, La scultura in marmo e in pietra. Taranto, 1995. P. 188–189. No. VI. 1, VI. 2.

³⁵ *Söldner M.* Untersuchungen zu liegenden Eroten in der hellenistischen und römischen Kunst. Vol. I. P. 88. Fig. 199–200.

ПРОБЛЕМЫ АТРИБУЦИИ ПРЕДМЕТОВ РИТУАЛА РОССИЙСКОГО МАСОНСТВА XVIII–XIX ВВ.

Сложности с определением точного названия, места и времени создания, способов использования и символического значения предметов масонского ритуала хорошо известны всем музейным сотрудникам и любителям старины, соприкасавшимся с этой областью культурно-исторического наследия. Это напрямую связано с историей масонства в России XVIII–XIX вв. и запретом деятельности ордена в 1822 г., окончательно прервавшим традицию сохранения и передачи знаний о предмете. Уже первое поколение исследователей материальной культуры российского масонства конца XIX — начала XX в. столкнулось с ситуацией, весьма образно описанной Т. О. Соколовской в 1907 г.: «Мы бережно храним символические масонские звезды, кресты, медали, ключи, секиры, мечи, кинжалы, лопаточки, молоточки, шпоры, перстни... Бережно прячем мы расшитые золотом и камнями шелковые струйчатые ленты с масонскими знаками и легендами, их замшевые и атласные запоны. Мы все это храним, все бережем, но лишь как память о былом: нам ничего поведать не могут блестящие знаки и титулы, нам непонятен их символический язык»¹.

Сегодня ситуация с коллекциями относящихся к масонству предметов и документов в силу ряда известных причин оказалась еще более запутанной. В результате при обращении к собраниям предметов масонского происхождения мы обнаруживаем много интересных вещей, объяснить предназначение и правила использования которых можем весьма смутно. Особую же сложность составляет вычленение из общей массы предметов, имеющих отношение к ложам, работавшим на территории Российской империи.

На наш взгляд, базовая проблема атрибуции предметов масонского ритуала — отсутствие сколько-нибудь устоявшейся их классификации и терминологии. Специальных работ, посвященных масонским ритуалам (системам или уставам в современной терминологии), очень мало, и вопросы организации проведения обряда они затрагивают лишь вскользь. Каталогов масонских коллекций в начале XX в. было издано всего два, и современные исследователи

вынуждены приступать к изучению существующих коллекций почти с нуля. Тем не менее работы Т. О. Соколовской «Каталог масонской коллекции Д. Г. Бурылина. Русский отдел» и В. М. Викентьева «Собрание масонских предметов Российского исторического музея», как и другие публикации Т. О. Соколовской по масонской обрядности, стали своего рода образцами, на основе которых строится большинство современных публикаций масонских предметов².

Вопросы классификации и терминологии тесно переплетаются у обоих исследователей. При этом уже в первой большой статье Соколовской об обрядности русского масонства наблюдается значительная понятийная путаница, особенно в использовании слова «знак»: «Из этих знаков часть была таких, которые принадлежали всем вообще масонам, лопаточка, например; часть — таких, которые употреблялись и для украшения лож и в виде нагрудных знаков (пылающие звезды); были знаки «по градусам», то есть присвоенные известным масонским степеням. Ученической степени были присвоены: белые перчатки; белый кожаный запон... серебряная неполированная лопаточка... Знаки также служили для отличия известных масонских степеней. Так молотки были у управляющего мастера и обоих надзирателей; прямоугольник — у мастера; отвесы — у надзирателей... Почти все масонские знаки изображались на масонском ковре... Каждая масонская ложа имела свой отдельный знак». Такая расплывчатость в понятиях на начальном этапе изучения вопроса была во многом вынужденной, и дальше по тексту можно встретить другие определения: «Украшение 6-й степени состоит из запона и ленты с ключом»³.

В дальнейшем, однако, именно отсутствие четкого разделения понятий стало причиной довольно условной группировки предметов в каталоге коллекции Бурылина: I. Отличительные знаки лож; II. Отличительные знаки степеней и должностей (лопаточки, наугольник, циркуль, отвес, равносторонний треугольник с серебряным черепом, звезда пятиконечная — знак 5-й степени, ключ — знак 6-й степени, кинжал — знак 7-й степени, знаки с изображением св. Андрея и розенкрейцерские знаки); III. Запоны (масонские передники); IV. Перевязи (чрезплечные ленты). Эта классификация чисто механически делит предметы на категории со сходными признаками и практически не учитывает их функциональное и ритуальное значение. Еще одним отчасти вынужденным, но запутавшим в дальнейшем ситуацию действием было включение Соколовской

в описание обрядности русского масонства предметов ритуала не практиковавшегося в России Древнего и принятого шотландского устава (ДПШУ)⁴.

Викентьев, в свою очередь, так объяснял сложность вычленения предметов российского масонства: «...многие масонские знаки и украшения изготовлялись не в России, а вместе с хартиями и ритуалами получались из-за границы. Поэтому рискованно определять каждый данный масонский предмет как русский или не-русский. Он русский по употреблению, но очень часто нерусский по изготовлению и почти всегда не-русский по образцу»⁵. Он сообщает, что при описании собрания дает типологическую группировку, но принципы ее выглядят довольно абстрактными. Так в раздел «Предметы ритуала и быта» (странный уже по названию) помещены следующие подразделы: 1) гробик, 2) жезл, 3) запоны (включая относящиеся к ДПШУ), 4) знаки, 5) кинжал, 6) ковер, 7) лента чрезплечная, 8) доска с изображением черепа и костей, 9) меч. При этом если часть подразделов содержит один или несколько предметов, то «Знаки» преобладают по объему над всеми остальными. И здесь автор вводит более четкое и понятное их разделение: «Под этой рубрикою, в широком смысле слова, могли бы фигурировать все предметы собрания. Каждый из них является для масона овеществленным символом, ознаменованием или «знаком» сверхчувственного, которое в том или ином образе (треугольника, звезды, креста и т. п.) делается доступным для человеческого восприятия. Здесь этот термин понимается ограничительно. В данной категории сгруппированы эмблемы, которые, кроме своего символического значения, имеют еще утилитарную цель, а именно, они служат обозначением, иногда чисто внешним, того, что данное лицо принадлежит к известной ложе, что оно занимает в ложе определенную должность, или что оно достигло данной степени; таким образом эмблемы, отнесенные к группе «знаков», распадаются на три группы: а) знаки лож, русских и иностранных, б) знаки должностей и в) знаки степеней»⁶. Именно такой подход и представляется нам более правильным, но он требует серьезной корректировки.

За три минувших десятилетия сотрудники разных музеев, создавая выставки и выпуская каталоги коллекций, по-разному пытались решить существующие проблемы, но редкость этих событий не давала возможности обобщить проделанную работу. Впрочем, заслуживает внимания классификация, разработанная Д. Д. Лотаревой

для каталога масонской коллекции музея-галереи Новый Эрмитаж-1»⁷. Он имеет следующие разделы: знаки и удостоверения лож, атрибуты Иоанновского масонства, атрибуты степеней Шведской системы, атрибуты степеней Французской системы, атрибуты президента ложи, предметы масонского обихода. Такой способ группировки строится по признаку предназначения предмета и позволяет лучше понять его место в масонском мире, но из-за отсутствия точных и понятных названий не позволяет окончательно прояснить картину.

Собственный опыт изучения масонских коллекций привел нас к убеждению, что правильная их атрибуция и интерпретация достижимы лишь посредством изучения обрядов и правил функционирования лож российского масонства и их союзов. Задача, как известно интересующимся темой, сложная и запутанная, но, как оказалось, отнюдь не безнадежная. В отечественных музеях, архивах и библиотеках сохранилось значительное количество актов различных степеней и регламентов деятельности лож, но исследователи обращаются к ним очень мало. В отличие от протоколов в обрядниках почти нет событийной информации и их редко можно с уверенностью соотнести с конкретной ложей и уставом и даже точно датировать.

Тем не менее, изучение актов и обрядников, хранящихся в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки, определенно показало, что в них достаточно информации, позволяющей по-новому взглянуть на материальное наследие российского масонства. Корпус таких рукописей на русском языке можно довольно четко разделить на две группы: официальные акты и частные записи. Вторые представляют собой обычный рукописный текст с минимальным или вообще без оформления, обычно в виде книг в твердом переплете и, кроме обрядников, могут содержать правила, регламенты, поучения и т. д. Они отражают скорее личный интерес их создателя к масонству, а источники текстов могут быть весьма различны. Официальные же обрядники и акты, являвшиеся каноном для работ в отдельной ложе, имеют специальное оформление (рамки, подчеркивания), написаны «по линейке» красивым почерком, часто чернилами двух цветов, и могут быть скреплены печатями и подписями чиновников частной или великой ложи. Именно эти официальные документы, даже без дополнительной привязки к месту и времени, призваны ответить на два важных вопроса:

какие именно предметы масонского ритуала и в каком контексте использовались в российских ложах XVIII–XIX вв.

Большая часть из просмотренных актов относится к 1–3-й степеням и регламентировала работы лож св. Иоанна, или иоанновские. В свою очередь, их основная часть принадлежит к одному из родственных уставов (систем): Строгого наблюдения, Циннендорфа, или Шведского. Это явствует из совпадения атрибутики и общей канвы проведения обряда при наличии ряда различий в отдельных элементах. Для нас важно то, что описание масонского одеяния в них совпадает, оставаясь неизменным с конца 1770-х до конца 1810-х гг. Данные сведения не раз приводились в исследованиях⁸, однако, без точной привязки и в пересказе они теряли свою целостность и значимость.

Вот ряд примеров.

Из обряда принятия в вольные каменщики ученики:

«В [еликий]. М [астер]. Брат обрядоначальник, подведите новопринятого брата к жертвеннику для получения ученического его украшения (подавая запон). Примите запон сей в знак того, что вы каменщик, и без него не появляйтесь никогда в собрание наше. Белый цвет онаго означает иносказательно, неповинность сердец и чистоту деяний наших.

подавая пару мужских перчаток: Здесь дав я вам, последуя древнему обрядоположению, пару мужских белых перчаток, которые также к напоминанию непорочности всех предпринимаемых и производимых вами дел и поступков ваших служить вам долженствует.

подавая пару женских перчаток: Хотя женский пол ради известных основательных причин и не имеет входа в ложи наши, но уважение наше к нему однакож отнюдь не уменьшается тем. И так вручите сии полученные от нас перчатки той женщине, которую вы преимущественного уважения вашего достойной отищите.

подавая лопатку: Наконец вручаю я вам, любезный брат, сию лопатку. Она не полирована с тем намерением, чтобы добавить вам через то знак, что к ополированию ее потребно прилежное употребление оной. Что она повешена на ремне, то сделано для удобнейшего и прочнейшего употребления ее к тем работам, которые мы здесь на вас возлагать будем. В сравнительном смысле послужит вам она к работам отменной важности, а именно: когда употребите себя на охранение сердец человеческих от нападений расщепляющей оныя силы пороков, и на заглаждение причиненных уже оной

разселин их, в чем именно и состоит ежечасное должное добросовестного свободного каменщика употребление»⁹.

Из обряда принятия в мастерскую степень (конца XVIII в.):

«Вел. Мас.: Почтенный брат обрядоначальник, подведи вновь принятого брата мастера к жертвеннику, для принятия принадлежащих степени его украшений...

В. М. при запоне: Любезный брат! Силой власти и сана моего принял я тебя в мастера свободные каменщики, и в знак сей степени носи ты сей из белых кож запон яко воздаяние заслуг, почтенному ордену нашему тобою показанных. Желаю чтобы оным паче и паче поощрен ты был продолжать тот благой путь, чрез который приобрел ты оный.

При ленте с ключом: Надеваю на тебя сей на голубой ленте привязанный слоновой кости ключ, дабы ты ведал впредь употребление его в собраниях наших. Сей ключ доставит тебе свободный вход во все ученические и товарищеские и мастерские ложи, и уже имеет всегда вольность входить в оные, когда заблагорассудится тебе. Сего ради носи сей прицепленной на ленте ключ, в знак степени, днесь тобою счастливо полученной.

При лопатке: Сия золотая лопатка, любезный брат, которой польза уже тебе известна, прицеплена теперь на голубой ленточке во украшение степени, которую днесь приобрел ты в ложе нашей»¹⁰.

Вопросы вольным каменщикам мастерам из катехизиса:

«57 воп. — Что означает три белые розы, находящиеся на запоне вольного каменщика товарища? Отв. — Три несчастные удара, которыми лишен был живота наш высокопочтенный отец и великий мастер.

58 воп. — А белый цвет сих роз? Отв. — Невинность несчастного.

59 воп. — Для чего запон мастеров голубыми или желтыми лентами окружен? Отв. — Сей есть настоящий цвет той степени.

60 воп. — Для чего украшен запон мастеров тремя розами и что сие значит? Отв. — Каждого честного мастера нелицемерное желание отмщать кровь неповинного»¹¹.

Из особых законов ложи (конца XVIII в.):

«§ 20. Когда ученика одевать должно, то делается сие следующим образом: надевается запон белый кожаный, без подкладки, без обшивки и без всякого украшения; завязки коего привязываются также кожаные, вверху запона делается треугольная петля для застегивания на камзольную пуговицу. Пара белых женских перчаток

привешивается на правой стороне запона. Пару белых мужских перчаток надевает он на руки, и сверх того получает пару в напоминание его принятия. Серебряная неполированная каменщицкая лопатка на белом кожаном ремне привешивается на камзол в третью петлю.

§ 21. Товарищеская одежда состоит из белого кожаного ж неподбитого запона с тремя белыми розами из тафтяных лент: она привязывается белыми тафтяными лентами. Клапан запона не привешивается на пуговицу, но опускается к низу. Серебряную неполированную каменщицкую лопатку носит на белой тафтяной ленте в третьей камзольной петле.

§ 22. Мастерской запон с тремя голубыми розами, с такою ж подкладкою и обшивкою. Они носят ключ слоновой кости на голубой ленте на шее и золотую полированную лопатку на голубой же ленте в третьей камзольной петле»¹².

Из законов ложи Елизаветы к добродетели (1810-е гг.):

«Глава III. Об одежде братьев.

§ 12. Ученик носит из белой кожи запон с клапаном, застегнутым на пуговицу.

Товарищ носит из такой же кожи с опущенным клапаном запон, подбитый и обрубленный белошелковою материею, из коей вышиваются на нем три розы.

Мастер носит таковой точно запон, с тем различием, что вместо белого цвета употребляется материя голубая или желтая.

Также носят:

Ученик неполированную серебряную лопатку, вдетую на белом кожаном ремешке.

Товарищ полированную серебряную лопатку, на белошелковой ленте.

Мастер золотую полированную лопатку на голубой или желтой ленте, и сверх того носит на шее ключ из слоновой кости на такой же ленте.

Каждый брат, будучи в ложе должны быть в белых перчатках. Ученики и товарищи носят при левой стороне мужские перчатки, а мастера носят сверх сих и женские перчатки»¹³.

Приведенные примеры наглядно демонстрируют совершенно иное восприятие элементов ритуального облачения в масонской практике, чем сложившееся у исследователей масонства. По-другому используются обозначения: знаком степени везде называется

особый жест, который вместе со словом и прикосновением позволяет опознать масона. Лопатки и ключ являются украшениями степени, а запон — одеждой. И главное, все эти вещи, в том числе перчатки, составляют единый комплекс, несущий в каждой степени свою вполне определенную взаимосвязанную смысловую и символическую нагрузку. Еще нагляднее это видно в актах высших (дополнительных) степеней, в данном случае — Шведского устава.

Из обряда принятия шотландского ученика-товарища, или избранного черного брата:

«§ 13. В. М. подает ему после того украшение и одежду, которые состоят в следующем:

1-е. Черная уская лента с тремя белыми полосками, для ношения на шее. На сей ленте висит в треугольнике серебряная мертвая голова с крестообразно положенными костями. В. М. отдавая сей знак говорит: Сие украшение да напоминает вам горестную кончину несчастного нашего отца, и обязанность вашу подражать ему в нестрашимости смерти.

2-е. Таковая же, но широкая лента, которую носят с левого плеча направо. На ней висит черной кинжал с серебряной ручкой, на верху оной приделана корона, которую отвинчивать можно. В. М. подавая сие новопринятому говорит: Сей есть тот знак, коим пожаловал некогда Соломон тех девять мастеров, дабы отличить их от прочих. Да будет оный вам напоминовением, чтобы защищать корону, храм, ваших братьев и самих себя, и скорее умереть, чем быть клятвеннопреступником.

3-е. Черной запон подложенной и обитой белым, на отвороте коего вышита серебряная мертвая голова с положенными крестообразно костями, и четыре розы из белых лент. В. М. подавая оный говорит: Да послужит вам сие знаком печали о смерти высокопочтенного нашего отца и невинности вашей в убийстве его. Четыре же розы изъяснены некогда вам будут вашими мастерами»¹⁴.

Вопросы о принятии шотландского брата из катехизиса шотландских братьев:

«12-й. Что значат цвета вашей ленты? Черный означает истинную печаль мою и братьев моих о смерти великого мастера нашего, а белые полосы означают невинность нашу в сметрубийстве его.

13-й. Для чего дана вам мертвая голова? Для напоминовения мне быть готову умереть на подобии нашего великого мастера, если будут стараться выведать тайну ордена нашего»¹⁵.

Из обряда принятия в Рыцари Востока и Иерусалима:

«[Префект:] Просвещенный рыцарь! Вручаю вам вместо прежней ленты шотландского мастера сие украшение Рыцаря Востока и Иерусалима.

NB. При сих словах второй обрядоначальник снимает с новопринятого красную ленту.

Префект: Зеленый цвет сей ленты знаменует надежду приобрести обитель в новом храме, когда время открытия оного наступит. Пять шестиугольно приложенных красных крестов должны вспоминать вам о пяти кровотоčných высочайшего нашего мастера язвах, долженствующих служить символом нынешнего вашего принятия.

Привязанный у сей ленте ключ означает, что вы ныне приуготовились достигнуть до открытия ваших таинств и что вы уполномочены ложи св. Иоанна и св. Андрея открывать и закрывать...

[Первый обрядоначальник отводит его на его место в ложе и] вручает новопринятому запон сей степени и сняв с него прежний его шотландский запон, он говорит ему следующим образом:

Первый обрядоначальник: Просвещенный рыцарь! Сей запон, который в капитуле никогда не носится, вам принадлежит, когда вы ложи нишших степеней будете посещать в такие дни, в кои употребляются украшения, не принадлежащие к символическим степеням позволено носить. Украшающий сей запон Андреевский крест да воспоминае вам, что вы его должны носить в честь того мастера, коего руководству предал себя св. Андрей, а находящееся на нем солнце знаменует, что вы приняты в Рыцари Востока, то есть такого места, где солнце незаходимое всегда озаряет нас в ратоборствовании с видимыми и невидимыми врагами священного храма»¹⁶.

«О украшениях, введенных в Капитуле Рыцарей Востока и Иерусалима.

§ 1. Украшение Рыцарей Востока и Иерусалима есть широкая зеленая струйчатая лента, на коей пять из самых узких лент звезд, из коих каждая из шести лент состоит; к оной ленте привешен белою лентою золотой ключ, на треугольной части оного ключа написано с одной стороны *quis aperit claudentem*, а на другой *quis claudet aperitntem*. Хотя в капитуле запонов и не употребляется, однако ж при принятии в рыцари дается большой лайковый с зеленою обивкою и таковым же подбоем запон, на середине коего Андреевский крест, а в центре оного золотом вышитое солнце, на клапане же меньшей Андреевский крест. Сей запон носится в ложах низших

степеней в те дни, когда сие позволено. Лента надевается с правого плеча на левую сторону»¹⁷.

Вышеописанные предметы хорошо известны и имеются в разных коллекциях. Но видение их в масонской традиции совершенно иное: первичны по значимости не треугольник с черепом, кинжал или ключ, а ленты, на которые они подвешены. И именно символика лент несет основную смысловую нагрузку, что подчеркивается очередностью вручения украшений. Ну а то, что в капитуле Шведского устава запови вообще не носили, серьезно меняет представление о функции данных предметов масонской одежды.

Приведенные примеры, как и более широкий круг изученных материалов, позволяют нам выдвинуть несколько предложений по терминологии и систематизации предметов ритуала российских масонов.

Во-первых, согласно принятым в русском масонстве правилам называть лопаточки, шейные и чрезплечные ленты с ключами, кинжалами и пр. *украшениями* соответствующей степени. Название предметов в этом случае может выглядеть так: лопаточка неполированная — украшение ученика иоанновской ложи; ключик слоновой кости — украшение мастера (носился на голубой ленте); шейная лента с подвеской — украшение степени шотландского ученика-товарища, или избранного черного брата; кинжал/ключ — подвеска к чрезплечной ленте...

Во-вторых, в тех случаях, когда данных достаточно, все части индивидуального облачения каждой степени объединять в единый комплекс, называемый «украшения (или украшения и одежда) такой-то степени». Таким образом, эти комплексы, как и отдельные предметы, составят категорию «обрядовые (ритуальные) украшения степеней» с добавлением *иоанновских, шотландских, Шведской системы (устава)* и т. п. Должностные знаки также должны составить отдельную категорию, поскольку принадлежали не конкретному члену ложи, а выдавались тем ее членам, которые исполняли эту должность на каждом конкретном собрании. Сюда же стоит отнести молотки и жезлы чиновников и другие атрибуты офицеров ложи. В еще одну самостоятельную категорию следует выделить предметы ритуального убранства ложи: мебель, циркуль и угольник, библию и акты ложи, ковры и прочие элементы, добавляющиеся от степени к степени. Также правильным, на наш взгляд, является дополнительное деление предметов по масонским уставам и существовавшим внутри них группам степеней.

Данные предложения, безусловно, нуждаются в доработке и уточнении. Главное же, на наш взгляд, в том, что такой подход к классификации предметов масонского ритуала позволяет точнее их атрибутировать и объяснить их функциональное и символическое значение.

¹ Соколовская Т. О. Обрядность прежнего русского масонства // Русская старина. Т. 132. СПб., 1907. С. 350.

² Соколовская Т. О. Каталог масонской коллекции Д. Г. Бурдылина. Русский отдел. СПб., 1912; Викентьев В. М. Собрание масонских предметов Российского исторического музея. М., 1918.

³ Соколовская Т. О. Обрядность прежнего русского масонства... С. 354–355, 715.

⁴ Соколовская Т. О. Каталог масонской коллекции Д. Г. Бурдылина. Русский отдел. СПб., 1912.

⁵ Викентьев В. М. Собрание масонских предметов Российского исторического музея. С. 4.

⁶ Там же. С. 11.

⁷ Масонство в России: каталог предметов из архива Нижегородской ложи Вновь Возвращенного Светильника при Трех Колоннах. М., 2002.

⁸ Пекарский П. П. Дополнения к истории масонства в России XVIII столетия. СПб., 1869. С. 38–50; Соколовской Т. О. Обрядность прежнего русского масонства... С. 354. и др.

⁹ РНБ РО. Ф. 550. F III 72. Л. 26–26 об.

¹⁰ РНБ РО. Ф. 550. Q III 102. Л. 29.

¹¹ РНБ РО. Ф. 550. F III 72. Л. 83.

¹² Там же. Л. 124–124 об.

¹³ РНБ РО. Ф. 550. Q III 114. Л. 5 об., 6.

¹⁴ РНБ РО. Ф. 550. O III 44. Л. 32–32 об.

¹⁵ Там же. Л. 41 об. Л. 42.

¹⁶ РНБ РО. Ф. 550. F III 72. Л. 220 об., 221.

¹⁷ Там же. Л. 227 об., 228.

Кузина Инна Николаевна,
Виноградова Екатерина Александровна

СИРИЙСКИЕ СТЕКЛЯННЫЕ СОСУДЫ В ДОМОНГОЛЬСКОЙ РУСИ: ПРОБЛЕМЫ ХРОНОЛОГИИ И АТТРИБУЦИИ *

Исламское стекло в современной литературе имеет довольно четкое определение, с присущим только ему набором признаков, как то: химический состав, перечень технологических приемов формирования и декорирования изделий, ассортимент и морфологические особенности продукции, включающей сосуды разного назначения, украшения, предметы туалета и пр. Его отдельной страницей являются сосуды с росписью золотом и эмалями — пышный стиль, развившийся из византийской и египетской традиций в сочетании с сирийской и получивший особенное развитие в эпоху Мамлюков.

В коллекциях крупнейших музеев мира хранятся масляные лампы, декантеры, бутылки, вазы на ножках (*tazza*), стакановидные кубки, чернильницы и многое другое. Производство масляных ламп, продолжающееся и в наши дни, находилось в Средневековье под особым покровительством правителей страны, так как лампы украшали интерьеры мечетей; посуда для сервировки стола изготавливалась на заказ и пользовалась большим спросом как во дворцах местных вельмож, так и у путешественников, приобретавших ее по случаю. Исламское стекло в первой половине 2-го тысячелетия известно в разных областях Старого Света.

Несмотря на широкую известность, у исследователей до сих пор вызывают вопросы время и места изготовления дорогой посуды. В предисловии к сборнику по материалам конференции, специально посвященной этим сосудам, Р. Уорд пишет, что их производство охватывало несколько столетий, но ни начало, ни время исчезновения его не известны, спорной остается и локализация мастерских¹. Несомненно, это были ремесленные мастерские в крупнейших, существующих и сегодня, городах арабского мира: Ракке, Дамаске, Алеппо, Каире и др.

* Публикация подготовлена в рамках гос. задания ИА РАН № АААА-А18-118021690056-7.

Первое фундаментальное исследование исламского стекла увидело свет в 1929–1930 гг. Его автор К. Й. Ламм в двухтомном труде собрал практически все известные на тот момент стеклянные сосуды и их фрагменты². Сосуды с эмалями и золотом он разделил на три группы в соответствии, как он считал, с их происхождением: из мастерских сирийских городов Ракки, Дамаска и Алеппо. По мнению К. Й. Ламма, мастера-стеклоделы из Египта, переселившись в конце XII в. в сирийский город Ракка, положили начало художественной традиции, получившей во второй половине XIII — XIV в. развитие в изделиях «алеппской» и «дамасской» групп. У всех трех групп много общих черт. Различия, позволяющие конкретизировать время и место создания этих хрупких шедевров, заключаются в наборе, сочетании и расположении элементов, цвете эмали и форме сосудов. Последнюю характеристику позже уточнил С. Кенессон, выделивший пять типов формы кубков³ и указавший нижней границей их появления 1225 г.

В наши дни специалисты подвергают сомнению основные выводы Ламма из-за чисто искусствоведческого подхода к материалу. Они пишут об отсутствии новых археологически подтверждаемых доказательств. Очевидна ошибочная интерпретация некоторых изделий. Критике подвергается предложенная Ламмом датировка: сейчас время появления подобных сосудов определяется серединой — второй половиной XIII в.⁴

Находки описываемых сосудов на территории Руси не помогут ответить на вопрос о месте производства, но благодаря особенностям древнерусского культурного слоя позволяют уточнить время их появления. Фрагменты сосудов из стекла, расписанные золотом и цветными эмалями, часто встречаются при раскопках древнерусских городов. В последние десятилетия в связи с масштабными охраняемыми раскопками их количество значительно увеличилось. Так, в 2007 г. экспедиция Института археологии РАН проводила раскопки в историческом центре Владимира-на-Клязьме — неподалеку от Соборной площади⁵. Среди остатков древнерусских усадеб найдены статусные предметы, позволившие реконструировать повседневную жизнь богатой усадьбы, скорее всего купца-гостя. Среди них — фрагменты трех стеклянных стакановидных кубков (ил. 1, 1–3), предположительно составлявших некогда единый комплект (ил. 1, 5)⁶. Декор на всех трех выполнен золотом и цветными эмалями: красной, зеленой, желтой, белой и синей. Среди элементов — орнамент арабеск, круглые и многоугольные розетки,



1. Сирийские стеклянные кубки с росписью золотом и цветными эмалями
 1–3 — фрагменты трех кубков из раскопок во Владимире в 2007 г. (1 — реконструкция
 Е. Н. Шарковой (ВНИРЦ имени И. Э. Грабаря) и А. В. Ковригиной); 4 — шарики цветного
 стекла на фрагменте кубка с восьмилучевой розеткой; 5 — способ транспортировки
 стеклянных кубков (по: Gibson M. Указ. соч. № 278); 6 — кубок из книги К. Й. Ламма

на двух — пояски из арабских букв, к сожалению, не читаемых из-за малого размера фрагментов. На одном кубке в розетке в виде восьмилучевой звезды различим сидящий «по-турецки» мужчина, на другом — между округлых розеток видны движущиеся в одном направлении птицы. Объединяют кубки выполненные в едином стиле элементы декора, среди которых выделяются крошечные (миллиметр в диаметре) шарики белого и синего стекла (ил. 1, 4). В одном случае они заполняют весь объем розеток, в другом — пространство вокруг них. Элементы, выполненные золотом, в том числе буквы, обведены тонкой красной линией.

Найденные во Владимире фрагменты стакановидных кубков имеют прямые аналогии среди сосудов ракской группы, опубликованных Ламмом (ил. 1, 6). Нижней границей этой группы Ламм указывает 1170-е гг., а Кенессон — 1225 г. Обеим датам есть подтверждение во владимирских материалах, если учесть, что, согласно археологическим данным, первые усадьбы на этом участке Печерного города появились в последней четверти XII в.⁷

Сосуды обнаружены в слое разрушения главного усадебного дома во время Батыева нашествия. Большие пожары не раз уничтожали деревянный Владимир, но после катастрофы в феврале 1238 г. город долго оставался в запустении, в том числе исследуемый участок. Помимо других датирующих предметов доказательством тому служит находка в подполе соседней усадьбы склада необработанного янтаря весом около 200 кг, оставшегося невостребованным после гибели всех жителей этого района⁸. Отметим, что полученные при раскопках даты прошли перекрестную проверку различными методами⁹.

Фрагменты расписных стеклянных кубков найдены в культурном слое многих городских центров Древней Руси: в Киеве, Турове, Новгороде, на Рюриковом городище, в Ростове Великом, Старой Рязани, Ярославле, Владимире и на других памятниках. Ближайшие опубликованные аналогии владимирским кубкам известны по раскопкам в Новогрудке. Датируются они XII — первой половиной XIII в.¹⁰ Новые исследования культурного слоя древнего Новогрудка подтверждают эту дату¹¹. Археологи и искусствоведы при датировании стеклянных восточных сосудов помимо аналогий опираются на данные стратиграфии. Все они единодушны в определении времени появления сирийских сосудов на Руси — до монголо-татарского нашествия.

Анализ древнерусских материалов подтверждает даты, предложенные Ламмом, и соответствует выводам Карбони¹², считающего, что такой стиль не мог появиться вдруг, ниоткуда, потребовалось время для его развития. Начало сложения художественной традиции росписи стеклянных сосудов золотом и цветными эмалями в Сирии Карбони относит к концу правления династии Фатимидов, то есть ко второй половине XII в. Спустя десятилетия, во второй половине XIII — XIV в., эта традиция достигает расцвета при дворе мамлюкских правителей¹³.

¹ Ward R. Introduction // *Gilded and Enamelled Glass from the Middle East* / ed. by Ward, R. Dorchester: British Museum Press, 1988. P. x — xii.

² Lamm C. J. *Mittelalterliche Gläser und Steinschnittarbeiten aus dem Nahen Osten*. 2 Bänden. Band II. Abbildungen, 1929. Band I. Text, 1930. Berlin, Dietrich Reimer. 566 s. (Forschungen zur islamischen Kunst, Bd. 5. Ed. F. Sarre).

³ Kenesson S. Summer. Islamic enamelled beakers: a new chronology // *Gilded and Enamelled Glass from the Middle East* / ed. by Ward, R. Dorchester: British Museum Press, 1988. P. 45, 46, 48.

⁴ Tait H. The Palmer Cup and related glasses exported to Europe in the Middle Ages // *Gilded and Enamelled Glass from the Middle East* / ed. by Ward, R. Dorchester: British Museum Press, 1988. P. 50–55; Scanlon G. T. Lamm's classification and archaeology // *Gilded and Enamelled Glass from the Middle East* / ed. by Ward, R. Dorchester: British Museum Press, 1988. P. 27–29; Carboni S. *Glass from Islamic Lands*. N. Y.: Thames & Hudson, 2001a.

⁵ Зеленцова О. В., Кузина И. Н. Некоторые итоги раскопок в квартале 13 города Владимира в 2007 году // *Археология Владимиро-Суздальской земли. Материалы научного семинара*. Вып. 2. М.: ИА РАН, 2008. С. 127–136; Кузина И. Н. Импортные стеклянные сосуды из раскопок во Владимире в 2007 году // *Российская археология*. 2015. № 4. С. 149–157.

⁶ В коллекции Нассера Д. Халили известен комплект из трех кубков середины XIII в. одинаковой формы и декора. Размеры сосудов позволяли ставить их один в другой, что было удобно при транспортировке (см.: Gibson M. *Admirably ornamented glass* // Goldstein S. M. *Glass from Sasanian antecedents to European imitation. The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art*. Vol. XV. L.: The Nour Foundation, 2005. P. 278, 279. Fig. 305).

⁷ Зеленцова О. В., Кузина И. Н. Опыт радиоуглеродного датирования археологических комплексов из раскопок в Печерном городе Владимира // *Археология Владимиро-Суздальской земли. Материалы научного семинара*. Вып. 5. М.; СПб., 2015. С. 37.

⁸ Зеленцова О. В., Кузина И. Н., Милованов С. И. Древнерусские усадьбы из раскопок в Мономаховом городе Владимира в 2008 г. // *Археология Владимиро-Суздальской земли. Материалы науч. семинара*. Вып. 3. М.: ИА РАН; СПб.: Нестор-История, 2011. С. 111–121.

⁹ Зеленцова О. В., Кузина И. Н. Указ. соч. С. 32–41.

¹⁰ Гуревич Ф. Д., Джаннопалян Р. М., Малевская М. В. *Восточное стекло в Древней Руси*. Л., 1968. Табл. VIII, IX.

¹¹ Лавыш К. А. *Художественные традиции восточной и византийской культуры в искусстве средневековых городов Беларуси (X–XIV вв.)*. Минск, 2008. С. 46–49.

¹² Carboni S. *Painted Glass* // Carboni S., Whitehouse, D. *Glass of the Sultans*. NY: The Metropolitan Museum of Art, 2001b. P. 204–205.

¹³ Carboni S. 2001a. Указ. соч. P. 323–367; Marilyn J. *Islamic Glass. A Brief History*. NY: Metropolitan Museum of Art, 1986. P. 39–45.

Лансере Наталья Николаевна

КУДА ПРОПАЛА ДИАНА: СЛЕДСТВИЕ ОДНОЙ АТРИБУЦИОННОЙ ПУТАНИЦЫ

Государственный музей-заповедник «Царское Село» обладает уникальной коллекцией скульптуры, выполненной методом гальванопластики. История ее создания тесно связана с появлением и развитием в XIX в. новой науки — электрохимии. Выдающийся ученый-физик Б. С. Якоби открыл электролитический способ получения точных копий любого оригинала, сообщив о своем изобретении 4 октября 1838 г. в письме к секретарю Санкт-Петербургской академии наук П. Н. Фуссу. С тех пор гальванопластика, в корне изменившая технику монументально-декоративной скульптуры, приобрела самое широкое распространение в России.

В 1840–1841 гг. Якоби работал над изготовлением круглой скульптуры совместно с выходцем из Германии И. А. Гамбургером (Hamburger, Johann August; 1800–1869). Гамбургер приехал в Санкт-Петербург в 1830-х гг. и некоторое время трудился на американской фабрике «Петролеум», но, увлекшись опытами Якоби по гальванопластике, стал применять его метод при работе с моделями сложной формы и больших размеров.

Успехи И. А. Гамбургера были одобрены Академией художеств, Совет которой в сентябре 1841 г. вынес следующую резолюцию: «Иностранца Ивана Гамбургера (принял Российское подданство в 1858 г. — *Н. Л.*) въ уваженіи усовершенствованіи имъ гальванопластики, применения сего искусства къ производству круглыхъ фигуръ в форму, доказанного сделанною имъ статуею и другими работами, удостоить его, Гамбургера, званія мастера гальванопластики и выдать на оное аттестат...»¹. 19 января 1843 г. Гамбургер был зачислен в Академию художеств мастером гальванопластики, но без назначения ему содержания². А 7 мая 1844 г. он получил ссуду в 1000 рублей серебром на устройство гальванопластического заведения и золотую медаль на Аннинской ленте с надписью «За полезное» от Николая I³.

Для императора, активно участвовавшего в культурной жизни России и во всем идущего в ногу со временем, вполне естественным было стремление широко продемонстрировать новое отечественное



1. Гранитная терраса в Екатерининском парке
Фотоателье «К. Е. фон Ган и К°». Фотография. 1900-е

изобретение. В 1847 г. он отдал распоряжение «...для поддержания полезного заведения Гамбургера делать сему последнему по определенным ценам постепенные заказы гальванопластического изготовления древних статуй, коих гипсовые снимки находятся в Академии художеств»⁴.

Расширение мастерской позволило И. А. Гамбургеру брать больше заказов на работу в выбранном им направлении, и в течение 1847–1855 гг. в ней было выполнено гальванопластическим способом около 30 копий⁵ с античных слепков, хранящихся в Академии художеств. Некоторое время эти копии находились в музее Академии и покинули его только в январе 1860 г., уже после смерти Николая I (18 февраля 1855 г.) и в соответствии с пожеланием Александра II⁶. 4 ноября 1859 г. Строительная контора Министерства императорского двора уведомила главноуправляющего Царско-сельским дворцовым правлением о том, что «Государь Император Высочайше повелеть соизволил: 26 гальванопластических статуй, изготовленных художником Гамбургером ... перевести в Царское

Село, для помещения в Камероновой колоннаде на временных деревянных пьедесталах, по указанию архитектора Штакеншнейдера»⁷. В свою очередь Строительная контора направила в Правление Академии художеств «разрешение» «об отпуске этих статуй под расписку художника Гамбургера, принявшего на себя перевозку их в Царское Село»⁸.

В том же 1859 г. на основании распоряжения императора о перемещении гальванопластической скульптуры в Академии художеств составили подробный «Списокъ произведеннымъ художникомъ Гамбургеромъ гальванопластическимъ способомъ, находящимся въ Императорской Академии художествъ и въ другихъ местахъ статуямъ»⁹, почти все гальванопластические копии из которого должны были отправиться в Царское Село. В этом списке числилось 36 работ, в том числе под № 32 — «Диана Люциферская изъ Ватикана», под № 33 — «Диана из виллы Альбано» (в соответствии с наименованием гипсовой статуи, находившейся в Академии художеств) и под № 35 — «Танцовщица». Ниже перечня произведений рукою архитектора И. А. Монигетти и за его собственной подписью сделана приписка: «...№ 3, 4, 5, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 19, 20, 21, 22, 24, 27, 28, 29, 31, 33, 34, 35 и 36 находятся в большомъ саду при царсосельскомъ Старомъ дворце»¹⁰, из которой явствует, что «Диана Люциферская изъ Ватикана» под № 32¹¹ должна была остаться в стенах Академии художеств. После утверждения перечня произведений, отправляющихся в Царское Село, хранитель академического музея К. А. Ухтомский составил сводный список только из 26 произведений Гамбургера¹², где под № 23 означена «Диана Люциферская из Виллы Альбано», а под № 24 — «Танцовщица». Из обоих списков очевидно, что «Диана Люциферская из Ватикана»



2. Гранитная терраса в Екатерининском парке. Скульптура «Танцовщица» Пинсон. Фотография. 1983

остаётся в стенах Академии художеств, но приехавший туда «архитекторъ Бенуа, которому поручено было осмотреть эту статую, до-несъ, что ея въ Академіи нетъ...»¹³.

Результатом поисков пропавшей «Дианы» стала многомесячная переписка, завязавшаяся между Академией художеств и Строительной конторой Министерства императорского двора. В ходе ее высказывались даже предположения, что «Диана из Ватикана» и «Диана из Виллы Альбани» были выставлены в Зимнем дворце¹⁴, где при проверке их также не оказалось. Путаница длилась до тех пор, пока 7 декабря 1860 г. в своем письме к Правлению Императорской Академии художеств Ухтомский не разъяснил: «Мастеромъ Гамбургером въ числе прочихъ статуй гальванопластическихъ были отлиты две Діаны: Діана из Ватикана, или Луциферская въ факеломъ въ руке, и другая Діана, изъ Виллы Альбани, которая называется также «Танцовщица» (Dansatrice) ...»¹⁵. То есть «потеря» одной из «Диан» произошла из-за того, что при внесении статуи в Каталог музея Академии художеств Ухтомский атрибутировал гальванопластическую копию как «Танцовщицу». Это обстоятельство и заставило несколько месяцев заниматься розысками произведения, отправленного в Царское Село под уже другим именем. Создавшуюся ситуацию К. А. Ухтомский в своем письме к Правлению Императорской Академии художеств от 7 марта 1861 г. объясняет так: «При составлении каталога Музея Академіи я руководствовался лучшими изданиями, таким образомъ статуя: Діана изъ Виллы Альбани, названная ошибочно, въ каталоге значится «Танцовщица» (Dansatrice) по Visconti, убедиться в этомъ можно видевъ издание II Museo Pio-Clementino...»¹⁶.

Год отливки этой статуи является 1850-й — тот же, что указан на основании еще одной скульптуры с Террасы Руски — «Артемиды», которую по наличию факела в руке нетрудно соотнести с «Дианой Люциферской (Светоносной)», или «Дианой Люциферской из Ватикана», дважды означенной в списке 1860 г., в результате чего и начались ее поиски. Как видно из документов, И. А. Гамбургер получил заказ на изготовление гальваноконий двух «Диан» — из Ватикана и с виллы Альбано, поэтому становится ясно, что «Диана из виллы Альбано» и «Танцовщица» — одно и то же произведение. Аналогично тому, как ранее упомянутая «Танцовщица» и ныне украшающая балюстраду Террасы Руски, является одновременно и «Пляшущей вакханкой» (ведь именно так называется она в списках академика А. Н. Беляева¹⁷).

Описанная ситуация не единична. Подобная путаница возникает ранее и возникает по сей день из-за специфики гальванопластического копирования, позволявшего за достаточно короткий срок создать значительное количество качественных подобий оригиналов, и из-за предмета копирования — антиков, зачастую не имеющих единого атрибуционного наименования.

¹ РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Д. 2612. Л. 4.

² Там же. Л. 9.

³ Немцы в России: энциклопедия: Т. 1. М., 1999. С. 463.

⁴ РГИА. Ф. 515. Оп. 3. Д. 187. Л. 40.

⁵ Там же. Л. 18 и об., 24, 36.

⁶ РГИА. Ф. 789. Оп. 2. Д. 120. Л. 8–9.

⁷ РГИА. Ф. 487. Оп. 6. Д. 2531. Л. 1. В цитируемом документе указание на расстановку привезенной из Академии художеств гальванопластической скульптуры в Камероновой галерее, вероятнее всего, объясняется необходимостью разместить ее в надежном, охраняемом месте.

⁸ РГИА. Ф. 789. Оп. 2 (1859). Д. 120. Л. 4.

⁹ РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Д. 120. Л. 33.

¹⁰ Там же. Л. 35.

¹¹ Там же. Л. 34.

¹² РГИА. Ф. 789. Оп. 2 (1859 г.). Д. 120. Л. 30.

¹³ Там же. Л. 14.

¹⁴ Там же. Л. 18.

¹⁵ Там же. Л. 20.

¹⁶ Там же. Л. 32.

¹⁷ РГИА. Ф. 487. Оп. 6. Д. 2531. Л. 5–6 об.

П. А. ЯКОВЛЕВ: АТРИБУЦИЯ ФОТОГРАФИИ И БИОГРАФИЯ ЦАРСКОСЕЛЬСКОГО САДОВНИКА

В одном из фотоальбомов петербурженки Н. Б. Исеевой (Гоштовт)¹ хранится фотография конца XIX — начала XX в. Это мужской портрет, снимок (13,8 × 10,0 см), наклеенный на фирменное паспарту с закругленными углами (16,3 × 10,5 см), из плотной бумаги, с надписью: Л. Городецкий². Фотография сделана в фотосалоне Царского Села. Кроме подписи фотографа паспарту имеет знак «Поставщик Двора Его Императорского Высочества (Е. И. В.) Великого князя Владимира Александровича». Альбом, в котором находится снимок, 1960-х гг., с плотными листами голубого цвета. Фотография наклеена на альбомный лист, поэтому невозможно рассмотреть обратную сторону снимка.

Владелица альбома, собирательница и хранительница семейного архива, получила эту фотографию в наследство от своей матери, Ольги Аркадьевны Гоштовт³. На ней — мужчина, примерно 60 лет, одетый в сюртук. У него прямая осанка и сидит он свободно, без напряжения, с достоинством, но без напыщенности. Не только лицо, но и фигура выражает благодушие, чувствуется, что это добрый, спокойный, уважающий себя человек. На шее и на груди — медали на орденских лентах. По мнению владелицы, на снимке дед ее матери — А. Ф. Богданов. Из какого он был сословия, какой профессии, где, когда родился и умер, информация не сохранилась.

Знакомство с Н. Б. Исеевой произошло в феврале 2018 г. в результате долгих поисков и изучения биографии А. А. Богданова, погибшего в блокадном Ленинграде. Нина Борисовна — внучка Богданова. Желание узнать историю нашего общего предка побудило к дальнейшим поискам.

На начальном этапе исследования был проведен анализ фотографии. Мужчина, изображенный на портрете, одет в сюртук, а не в мундир, следовательно, можно предположить, что он не чиновник и не военный и проживал в Царском Селе. Портрет сделан фотографом Л. С. Городецким, работавшим в Царском Селе с 1894 г. С 1900 г. фотограф получил право размещать на паспарту специальный знак «Поставщика Двора Его Императорского Высочества

Великого князя Владимира Александровича». В 1901 г. знак поставщика был дополнен специальной лентой⁴. На данном паспарту у знака лента отсутствует, поэтому можно предположить, что фотография сделана в период с 1900 по 1901 г. Это, несомненно, парадный портрет — у мужчины большая шейная медаль и пять медалей меньшего размера на орденских лентах на груди, что позволяет сделать вывод о том, что перед нами человек заслуженный, проявивший себя неоднократно.

Детально рассмотреть медали невозможно — фотография сильно засвечена, но при увеличении и сравнении с наградами конца XIX в. на крайнейверху медали можно рассмотреть профильный портрет Александра III, обращенный вправо. На шейной медали изображен профильный портрет Николая II, обращенный влево. Шейная медаль закреплена на ленте ордена Св. Станислава. Вероятно, это медаль «За усердие»⁵, которая вручалась в знак признания услуг, оказанных правительству. Таким образом, человек, изображенный на портрете, возможно, имел отношение к императорской резиденции, расположенной в Царском Селе, например, мог состоять на службе или же неоднократно оказывал Двору какие-то услуги и был за это награжден.

Поиск по архивным источникам А. Ф. Богданова, связанного службой с Царскосельским дворцовым правлением, не дал положительного результата. Тогда было принято решение использовать для атрибуции косвенные документы. В таких случаях важным источником для поиска являются анкетные данные из личного дела. Необходимые сведения предполагалось найти в личном деле внучки А. Ф. Богданова — О. А. Богдановой (Гоштовт).



1. П. А. Яковлев
Конец XIX — начало XX в.

В Центральном государственном архиве Санкт-Петербурга сохранилось личное дело студентки Первого Петроградского университета О. А. Богдановой⁶, в котором имеется неполная справка — копия со свидетельства о рождении. В ней говорится, что Ольга Аркадьевна — дочь кронштадтского мещанина Аркадия Александровича Богданова и его законной жены Надежды Павловны⁷. В деле также есть удостоверение личности О. А. Богдановой и указан адрес ее проживания на 1920 г.: г. Гатчина, Люцевская улица, д. 50, кв. 6.

Полный вариант выписки из метрической книги о рождении О. А. Богдановой за 1902 г. был получен из Государственного архива Новгородской области. В нем, кроме имен родителей, указаны имена восприемников. Восприемницей при рождении Ольги была ее бабушка, жена кронштадтского мещанина Анна Федоровна Богданова⁸. Следовательно, в 1902 г. Александр Федорович Богданов, дед О. А. Богдановой (по версии родственников именно он запечатлен на фотографии), был жив и приписан к мещанскому сословию. В таком случае, все многочисленные награды могли быть получены им, к примеру, за благотворительность. В ином случае, человек, поступивший на службу в то или иное ведомство, был бы указан по чину, а не по сословию. Но поиск А. Ф. Богданова среди благотворителей также не дал положительного результата.

Следующим шагом исследования было обращение в отдел кадров научно-исследовательского и проектного института цементной промышленности «Гипроцемент» в Санкт-Петербурге, с запросом о личном деле О. А. Богдановой. Материалы анкеты, хранящиеся в личном деле, дали новое направление поискам. Анкета содержала следующие данные: «Пункт 3 анкетного листа — указать сословие или происхождение до революции — из мещан. Пункт 4 — сведения о родителях: мать — Яковлева Надежда Павловна, отец — Богданов Аркадий Александрович... сын крестьянина города Кронштадта»⁹. Место рождения и сословная принадлежность матери в анкете не были указаны.

В связи с тем, что архивные поиски А. Ф. Богданова¹⁰, отмеченного по заслугам в истории Царского Села, не принесли результата, было выбрано новое направление — поиск Павла Яковлева, отца Надежды Павловны и деда Ольги Аркадьевны. С этой целью были просмотрены адресные и справочные книги Санкт-Петербурга и окрестностей «Весь Петербург» и «Весь Петроград».

В справочнике «Весь Петроград»¹¹ за 1917 г. под литерой «Я» значился Яковлев Петр Павлович, «нс., Гатчина, Люцевская, 50. Заведующий сберкассой при Гатчинском казначействе»¹². Эта находка имела большое значение для исследования. Как упоминалось выше, при поступлении в Первый Петроградский университет О. А. Богданова предоставила справку о проживании в г. Гатчина, ул. Люцевская, 50. Отчество Петра Яковлева совпадало с отчеством ее матери Надежды, из чего был сделан вывод, что Ольга Аркадьевна во время обучения жила в семье своего дяди, брата матери. Новые данные о Петре Яковлеве нужно было искать в предыдущих выпусках адресной книги. В справочнике «Весь Петроград» за 1915 г. была найдена следующая запись: «Яковлев Петр Павл., ка., Царское С., Ц-С уездн. казнач.»¹³.

Просмотр справочника «Весь Петербург» с 1910 по 1914 г. не добавил новых сведений о П. П. Яковлеве. Он по-прежнему проживал в Царском Селе и служил в Царскосельском уездном казначействе. Изменения в его жизни происходили только по службе. Так в 1910 г. П. П. Яковлев имел чин «тгс.», а в 1900–1902 гг. значился «клр.», Царское Село, Ц-С. Уездное казначейство». И, наконец, при просмотре выпуска «Весь Петербург» за 1899 г. был найден полный адрес проживания Петра Павловича: «Царское С, клр., Оранжерейная, 1, Царскосел. Уездн. Казнач.»¹⁴.

По улице Оранжерейной в Царском Селе расположена Большая дворцовая оранжерея и комплекс Дворцовых теплиц, при которых в доме № 1 находилась казенная квартира, и проживать в ней могла семья оранжерейного служащего. Но Петр Павлович, как указано в адресной книге, служил в казначействе. Следовательно, требовалось найти другого члена семьи.

Дальнейший просмотр фамилии Яковлев в той же адресной книге за 1899 г. привел к нужному результату. Несколькими строками выше в списке был указан: «Яковлев Пав. Андр. Царское С., Оранжерейная, 1». Оба Яковлевых проживают по одному адресу, отчество Петра Яковлева соответствует имени Павла Яковлева, из чего можно сделать вывод, что они родственники, отец и сын. В выпуске «Весь Петербург» за 1898 г. Яковлевы Петр Павлович и Павел Андреевич, проживающие на ул. Оранжерейная, 1, не указаны. Однако в адресной книге за 1897 г. обнаружены дополнительные данные о Павле Андреевиче, а именно: «Яковлев Пав. Андр., придв. садов. Царское С., Оранжерейная, 1. Придвор. Оранжер.»¹⁵. Таким

образом, благодаря косвенным документам удалось установить, что человек, изображенный на атрибутируемой фотографии — Павел Андреевич Яковлев.

Завершающим этапом исследования стал поиск документов о деятельности придворного садовника П. А. Яковлева. В фондах Российского государственного исторического архива Санкт-Петербурга (Ф. 487) сохранился формулярный список «О службе садового подмастерья при императорских Дворцовых теплицах Павла Андреева Яковлева. 1901 г.»¹⁶. Из формуляра узнаем, что «Павел Андреев сын Яковлев садовый подмастерье при Императорских Царскосельских Дворцовых теплицах. От роду 42 [зачеркнуто] 44 г. 1843 г. Июня 13 дня». Несколькими строками ниже указано: «...зачислен в придворное ведомство и определен к Царскосельским садам садовником 3 статьи 1858 апреля 1. Помещен во 2 статью 1861 июня 1. Помещен на 1 статью 1864 июля 1»¹⁷.

В первую очередь нам интересны сведения о составе семьи и детях, а именно сыне Петре и дочери Надежде. Такая запись имеется. В формуляре указано: «Вдов после 1 брака. <...> У него дети Сын Павел 9 декабря 1865 года; Петр 6 января 1871 года; Александр 17 августа 1885 года; ~~Сергей 13 июня 1887 года~~ [зачеркнуто]; Дочери Анастасия 13 декабря 1868 года в замужестве; Анна 23 июля 1876 года; Надежда 19 сентября 1879 года в замужестве; Серафима 16 июля 1882 года; Ольга 15 июля 1889 года».

Таким образом, поставленную в исследовании задачу определить личность мужчины с портрета, его сословие и профессию, удалось выполнить. Неатрибутированными остались только медали на орденских лентах на шее и на груди П. А. Яковлева. Сведения о медалях также содержатся в формулярных записях: «...средняя серебряная медаль с надписью «За труды по садоводству» 18 марта 1872 г.»¹⁸, «...в 1876 году на выставке *Deutzia crenata* тере¹⁹ в С. Петербурге получил малую серебряную медаль»²⁰, «...серебряная медаль с надписью «За усердие» для ношения на груди на Анненской ленте 1888 апреля 24»²¹, «...золотая медаль для ношения на груди на Станиславской ленте 1893 март 28»²². В формуляре также имеется запись о последней шейной медали: «...серебряная медаль для ношения на шее на Станиславской ленте 1900 г. апрель 9 д.»²³. Таким образом, предположение о том, что медали на атрибутируемом фото являются наградами «За усердие», также документально подтверждено. Расположены медали на груди Павла Андреевича

в порядке награждения, определенном Сводом законов Российской Империи²⁴.

Среди медалей есть еще одна, нижняя слева, о которой нет записи в формуляре. У этой медали не читается рисунок, но при ближайшем рассмотрении обнаружена характерная деталь: фигурная скоба с закругленными углами, вытянутая по горизонтали, к которой прикреплена медаль. Был проведен поиск среди наград конца XIX в., который показал, что такую скобу-держатель имела медаль Бухарского эмирата «За усердие и заслуги»²⁵. В России эта иностранная медаль не особенно ценилась и в формулярных списках далеко не всегда упоминалась. Возможно, поэтому запись о ней в формуляре отсутствует. 16 мая 1898 г. эмир с визитом находился в Царском Селе²⁶, и, очевидно, Павел Андреевич был в числе награжденных.

Формуляр содержит только краткие биографические сведения, например: «По уведомлению Главного Дворцового Правления от 11 декабря 1882 г. № 5688, утвержденных 12 сентября 1882 г. новых штатов по Царскосельскому Дворцовому ведомству, с разрешения г. Оберъ-Гофмаршала Высочайшего Двора, причислен садовым подмастерьем 1882 г. сентября 12»²⁷. Между тем, в нем описано весьма интересное событие профессиональной биографии. С 24 мая по 6 сентября 1866 г. Павел Андреевич находился в командировке с особым поручением: «Для собирания на островах Атлантического океана разных семян и декоративных южных и тропических растений для фонтана и веранды в Собственном Их Императорских Величеств садиках²⁸ в г. Царском Селе был отправлен туда с разрешения Г. Министра Императорского Двора в числе придворной прислуги Его Императорского Высочества Великого Князя Алексея Александровича²⁹, путешествовавшего по означенному Океану, и исполнил возложенное на него поручение»³⁰. Возможно, в фондах РГИА хранится список растений, семена которых были собраны в ходе плавания на корабле «Ослябя»³¹.

В начале исследования было высказано предположение, что фото П. А. Яковлева сделано в период с 1900 по 1901 г. И этот факт подтверждает запись в формуляре, который заканчивается следующими строками: «Умер, состоя на службе 1901 г. декабря с 5 на 6 число»³².

И. Г. Степаненко, много лет занимавшаяся историей садов Царского Села, подробно описала жизнь и деятельность садовников дворцовых оранжерей и теплиц. По ее замечаниям, начиная

«с первой трети XIX века увлечение выращиванием экзотических фруктов постепенно сменилось на увлечение цветочным убранством дворцов и садов», «в парках возросло количество клумб». Садовник, отвечающий за выращивание цветочных растений, «убранство оными дворцовых комнат», должен был обладать хорошим вкусом, сметливостью и определенными знаниями, а также «употреблять на сей счет всевозможные старания». Павел Андреевич такими качествами бесспорно обладал. В статье есть упоминание и о П. А. Яковлеве. Ирина Григорьевна цитирует дело из фондов РГИА о награждении П. А. Яковлева серебряной медалью от Императорского Российского общества садоводства. В 1872 г., на выставке в Главном Адмиралтействе в Санкт-Петербурге, Павел Андреевич выставил от лица дворцового садоводства «15 новых сортов казенных роз». За эти экспонаты он был награжден медалью «за труды по садоводству».

В процессе исследования удалось не только установить личность, но и конкретизировать биографию П. А. Яковлева — садового подмастерья при Императорских дворцовых теплицах Царского Села.

Павел Андреевич поступил на службу 15-летним подростком и проработал в садоводстве 43 года. В его биографии было несколько примечательных событий. В начале своей профессиональной карьеры молодой садовник был отправлен в морское путешествие и на островах Атлантического океана собирал семена экзотических растений. Выращенные из семян цветы должны были украсить Собственный садик Александра II. Павел Андреевич успешно выполнил это поручение. В последующие годы он принимал деятельное участие в выставках, организованных Императорским Российским обществом садоводства. Экспонаты, представленные им от лица Дворцового садоводства, несколько раз были удостоены высоких наград. За усердные труды и заслуги неоднократно был награжден и сам П. А. Яковлев. Портрет неизвестного человека с медалями оказался портретом заслуженного садовника.

¹ Исева Нина Борисовна (14.12.1929, Ленинград — 01.07.2018, Санкт-Петербург), дочь Ольги Аркадьевны Гоштовт (Богдановой, 16.06.1902, Малая Вишера — 30.08.1985, Ленинград), внучка Надежды Павловны Богдановой (Яковлевой, 19.09.1879, Царское Село), правнучка Павла Андреевича Яковлева (садовый подмастерье при Императорских дворцовых теплицах, 13.06.1843–06.12.1901).

² Городецкий Люциан Станиславович — фотограф, потомственный дворянин, с 1894 г. поставщик Двора Его Императорского Высочества великого князя Владимира Александровича и великой княгини Марии Павловны (см.: *Скурлов В. В., Иванов А. Н.* Поставщики Высочайшего двора. Данные на начало 1915 г. (по материалам РГИА). СПб., 2002.

³ Гоштовт (Богданова) Ольга Аркадьевна — мать Исеевой Н.Б., инженер-строитель, в 1920 г. поступила в Первый Петроградский университет, в 1930 г. закончила Ленинградский институт инженеров путей сообщения, работала в Ленинградском институте «Гипроцемент».

⁴ «В 1901 году, было разработано и утверждено новое изображение знака поставщика. Под щитом размещалась лента, на которой указывался статус поставщика» (см.: *Скурлов В. В., Иванов А. Н.* Поставщики Высочайшего двора. Данные на начало 1915 г. (по материалам РГИА). СПб., 2002. С. 27. Звание «Поставщика Высочайшего Двора» давалось лицу, доказавшему добросовестность, трудолюбие и способность и не иначе как на весь период поставок (см.: *Бессолицын А. А.* Зарождение и развитие института поставщиков Двора Его Императорского Величества // *Историко-экономические исследования.* 2018. Т. 19, № 1. С. 8.

⁵ Медаль «За Усердие» учреждена в 1801 г. в царствование императора Александра I. Награждали широкий круг лиц (в том числе и женщин) за различные услуги, оказанные правительству, а также нижних воинских чинов за сверхсрочную службу. Медаль выпускалась в трех диаметрах: нагрудная — 30 (29) мм, шейная — 51 мм, памятная — 65 мм. Все они могли выполняться либо из золота, либо из серебра. После правления Александра I медаль учреждалась еще четыре раза: при Николае I, Александре II, Александре III и Николае II, соответственно менялись надписи. На аверсе — по кругу: «Б.М. <имя правящего императора> ИМПЕРАТОРЪ И САМОДЕРЖЕЦЪ ВСЕРОСС.», внутри круговой надписи поперечное изображение государя. На реверсе — концентрические круги и надпись: «ЗА УСЕРДІЕ». При Николае II изображение изменили — слева снизу пальмовая, дубовая и лавровая ветви, вверху справа прямая надпись: «ЗА УСЕРДІЕ». *Дьяков М. Е.* Медали Российской Империи. Ч. 7: 1894–1917. М., 2007.

⁶ ЦГА СПб. Ф. 7240. Оп. 4. Д. 150. Дело 1-го Петроградского Университета 1920–21 учебный год. Ольга Аркадьевна Богданова. Л. 4.

⁷ Там же. Л. 3.

⁸ ГАНО. Ф. 480. Оп. 9. Д. 53. Л. 57 об. — 58. 1902 г. Метрическая запись о рождении О.А. Богдановой.

⁹ Архив отдела кадров научно-исследовательского и проектного института цементной промышленности «Гипроцемент» г. Санкт-Петербург. Анкетный лист по учету личного состава Цемпроекта. Отдел строительного проектирования. Старший инженер. Гоштовт Ольга Аркадьевна. 1938 г.

¹⁰ Богданов Александр Федорович, мещанин г. Кронштадта, дед О.А. Богдановой. Примечания автора.

¹¹ «Весь Петербург» — адресная и справочная книга Санкт-Петербурга, издававшаяся ежегодно с 1894 по 1917 г. А.С. Сувориным (с 1915 по 1917 г. именовалась «Весь Петроград». Отдел III. Алфавитный указатель жителей столицы (фамилии, сокращенно имена и отчества, адреса, номера телефонов, чины, звания, места службы, род деятельности, домовладения). С 1895 г. добавлены Царское Село и Павловск. Интерактивное оглавление к электронным копиям адресных и справочных книг «Весь Петербург — Весь Петроград» (1894–1917). РНБ.

¹² Условные сокращения: ка. — коллежский ассессор, клр. — коллежский регистратор, ттс. — титулярный советник, нс. — надворный советник. «Весь Петербург на 1897 год»: адресная и справочная книга г. С.-Петербурга. [СПб.], [1897]. 1440 стб. — Электронная

копия доступна на сайте РНБ [Электронный ресурс]. URL: <https://vivaldi.nlr.ru/bx000020054/view/?#page=91> (Дата обращения 28.07.2021).

¹³ «Весь Петроград» — адресная и справочная книга Санкт-Петербурга. Справочник. Пг., 1915. С. 771. [Электронный ресурс]. URL: <https://vivaldi.nlr.ru/bx000020177/view/?#page=1573> (Дата обращения 28.07.2021).

¹⁴ «Весь Петербург» — адресная и справочная книга Санкт-Петербурга. Справочник. СПб., 1899. С. 617 [Электронный ресурс]. URL: <https://vivaldi.nlr.ru/bx000020045/view/?#page=1446> (Дата обращения 28.07.2021).

¹⁵ «Весь Петербург» — адресная и справочная книга Санкт-Петербурга. Справочник. СПб., 1897. С. 455 [Электронный ресурс]. URL: <https://vivaldi.nlr.ru/bx000020054/view/?#page=1112> (Дата обращения 28.07.2021).

¹⁶ РГИА. Ф. 487. Оп. 22. Д. 104. Формулярные списки Яковлева П. А. Л. 40–43. Формулярный список 1901 г. «О службе садового подмастерья при императорских Дворцовых теплицах Павла Андреева Яковлева». 1901. Л. 40–43.

¹⁷ Там же. Л. 40.

¹⁸ «За доставленные на выставку, бывшую в С.Петербурге в Главном Адмиралтействе 18 марта 1872 г. выдержанные культурою 15 новейших сортов, в 15 горшках, казенные розы — получил от Императорского Российского общества Садоводства, среднюю серебряную медаль с надписью «за труды по садоводству». РГИА. Ф. 487. Оп. 22. Д. 104. Л. 42.

¹⁹ Дейция городчатая (лат. *Deutzia crenata*).

²⁰ «За бывшую на весенней публичной выставке *Deutzia crenata* тепе в С.Петербурге 1876 года получил малую серебряную медаль». РГИА. Ф. 487. Оп. 22. Д. 104. Л. 43.

²¹ «В награду отличной и усердной службы Всемилостивейше пожалована в 24 день апреля серебряная медаль с надписью «За усердие» для ношения на груди на Аннинской ленте 1888 апреля 24». РГИА. Ф. 487. Оп. 22. Д. 104. Л. 43.

²² «В награду отличной и усердной службы Всемилостивейше пожалована золотая медаль для ношения на груди на Станиславской ленте 1893 март 28». РГИА. Ф. 487. Оп. 22. Д. 104. Л. 43.

²³ «Высочайшем приказом по Гражданскому ведомству 9 апреля 1900 г., объявленным в приказе по Министерству Императорского Двора от 9 апреля 1900 г. за № 18 награжден серебряной медалью для ношения на шее на Станиславской ленте 1900 г. апрель 9 дня». РГИА. Ф. 487. Оп. 22. Д. 104. Л. 43.

²⁴ Медаль «За усердие». Согласно статье 676 Свода законов, награждение этими медалями «испрашивалось в следующей постепенности: нагрудная серебряная на Станиславской ленте; нагрудная серебряная на Аннинской ленте; нагрудная золотая на Станиславской ленте; нагрудная золотая на Аннинской ленте; шейная серебряная на Станиславской ленте; шейная серебряная на Аннинской ленте; шейная серебряная на Владимирской ленте; шейная серебряная на Александровской ленте; шейная золотая на Станиславской ленте; шейная золотая на Аннинской ленте; шейная золотая на Владимирской ленте; шейная золотая на Александровской ленте; шейная золотая на Андреевской ленте». — Свод законов Российской Империи. Т. I. СПб., 1912. С. 397.

²⁵ Бухарский эмират, медаль «За заслуги и усердие», серебро [Электронный ресурс]. URL: [https://rusantikvar.ru/forum/viewtopic.php?t=437](https://starina.ru/?pp=100&related=Бухарский+эмират+медаль+За+заслуги+и+усердие+ранний+вариант+серебро+позолота+отличная+копия; «...Медали «За усердие и заслуги» (золотые, серебряные и бронзовые) в большом количестве раздавались бухарским эмиром дворцовой прислуге, низшим служащим на пароходе и железной дороге и т. д. во время неоднократных поездок Сеид-Абдул-Ахад-хана в Россию, в С.-Петербург, Крым и на Кавказ» [Электронный ресурс]. URL: <a href=) (Дата обращения 28.07.2021).

²⁶ «Придворные служители гофмаршальской части, находившиеся «в наряде» на службе по случаю пребывания эмира, были поименно распределены по дням дежурства в Зимнем дворце: в день приезда эмира — 16 мая 1898 г., 18 мая — в день торжественного приема гостей императором в Царскосельском дворце» [Электронный ресурс]. URL: https://www.kunstkamera.ru/files/lib/978-5-02-038269-5/978-5-02-038269-5_07.pdf (Дата обращения 28.07.2021).

²⁷ РГИА. Ф. 487. Оп. 22. Д. 104. Л. 42.

²⁸ «Рядом с императорскими половинами во всех пригородных резиденциях разбивались так называемые «Собственные сады»... Собственные сады являлись непосредственным продолжением императорских половин на открытом воздухе. <...> Как правило, Собственные сады были особым предметом забот со стороны императриц... Александр II считал своим Собственным сад у Зубовского флигеля в Царском Селе». *Зимин И. В.* Повседневная жизнь Российского императорского двора: детский мир императорских резиденций, быт монархов и их окружение. М.; СПб., 2010. [Электронный ресурс]. URL: <https://document.wikireading.ru/10304> (Дата обращения 28.07.2021).

²⁹ Великий князь Алексей Александрович — четвертый сын императора Александра II и императрицы Марии Александровны. — Алексей Александрович // Энциклопедический словарь / Изд. Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. СПб., 1905. Доп. Т. I. С. 81.

³⁰ РГИА. Ф. 487. Оп. 22. Д. 104. Л. 41.

³¹ О путешествии великого князя Алексея Александровича по Атлантическому океану: «1866 г. на фрегате «Ослябя» по Балтийскому и Немецкому морям и Атлантическому океану; посетил Копенгаген, Диль, Фальмут, Лиссабон, о. Мадейру, Азорские острова». — *Мехидзе Дж. И.* Мадейрская коллекция К. Н. Посыета и этнографические реалии острова 50–60-х годов XIX в. // Культурное наследие народов Европы. СПб., 2011. С. 228–229.

³² *Степаненко И. Г.* Оранжереи и теплицы Царского Села: 200 лет жизни // Сады и парки. История садов в России: опыт, проблемы, перспективы. Из истории Царицынского парка. М., 2013. С. 112–120.

Лебединская Марина Петровна

ИЗ ИМПЕРАТОРСКОГО ДВОРЦА В ПЕКИНЕ — В ИМПЕРАТОРСКИЙ ДВОРЕЦ В ЦАРСКОМ СЕЛЕ

О ДВУХ ПЕЙЗАЖАХ ИЗ КИТАЙСКОГО ЗАЛА ЕКАТЕРИНИНСКОГО ДВОРЦА. УТОЧНЕНИЕ АТРИБУЦИИ

В Китайском зале Большого Царскосельского (Екатерининского) дворца с середины XIX в. находились две картины в технике перегородчатой эмали с изображениями пейзажей. Они были выполнены в Китае во время правления императора Цяньлуна (1736–1795), и обе на лицевой стороне имеют черные каллиграфические надписи и красные печати.

На одной картине (инв. № ЕД-196-IV) на переднем плане течет река среди скал и два путника переходят мост — отшельник и слуга с вязанкой дров. За рядом сосен и стилизованно решенных лиственных деревьев — буддийский монастырь. На другой картине (инв. № ЕД-197-IV) на переднем плане — спокойная река с островками, на которых растут деревья; горки и скалы, позади сад с цветущими деревьями и отдельно стоящие павильоны.

Картины появились в Большом Царскосельском дворце между 1852 и 1861 гг. Источник поступления пока не определен. На фотографиях 1917 г. и довоенных изображениях Китайского зала они не фиксируются, но эмалевые панно абсолютно точно находились в интерьере до начала оккупации и были вывезены в эвакуацию.

Согласно описи 1861 г., две «картины на медных досках с фарфоровую наклейкою на оных, изображающих на одной реку с мостом, чрез который переходят два китайца, а на другой реку, близ которой три здания, и на обеих изображены горы...»¹ украшали Китайский зал и воспринимались как фарфоровые изделия. В описи Д. В. Григоровича 1888 г. панно записаны как «декоративные доски из желтой меди, представляющие гористый ландшафт, здания и человеческие фигурки, исполненные способом перегородки с цветной шлифованною эмалью», с гравированными надписями «на верхней части с левой стороны», и атрибутированы как «старая японская работа»².

В описи 1938 г. сделана очередная попытка атрибуции эмалевых панно. Теперь «картины» определяются как «эмаль на меди

китайской работы XVIII века <...> со стихами китайского поэта Кам-Бинчу вверху слева». Вероятно, имя поэта «Кам-Бинчу» — это неверное прочтение подписи каллиграфа Юй Миньчжуна³.

Картины из царскосельской коллекции имитируют классические образцы китайской живописи, неотъемлемой частью которой были поэзия и каллиграфия, но в данном случае они выполнены не кистью на бумаге или шелке, а эмалевыми красками на металле. Перед нами пейзажи в жанре *шаньшуй* («горы-воды») — с огромными динамичными по форме горами, водами, разнообразными деревьями, павильонами и монастырским комплексом, обнесенным стеной, человеческими фигурками (отшельником и слугой), идущими по горбатому мостику.

Каллиграфическими надписями записаны стихи, сочиненные, как следует из подписи, императором Цяньлуном (1736–1795), с подписями и печатями его советника и секретаря Юй Миньчжуна (Yü Min Chung, 1714–1779). Стихи посвящены весне (инв. № ЕД-197-IV) и осени (инв. № ЕД-196-IV).

Для перевода надписей мы обратились к г-ну Цзинань Яню, специалисту по придворной литературе из Пекинского педагогического университета (Dr Zinan Yan, Department of Classical Literature, School of Chinese Language and Literature, Beijing Normal University). Ниже приводим переводы г-на Цзинань Яня в нашем переводе на русский язык (с англ.) и его комментарии.

Весна (инв. № ЕД-197-IV)

江南山色四時青，祇有羣芳別性靈。底識春歸花塢裏，錦煙輕噴麝檀馨。

御題《秋山蕭寺》 臣于敏中敬書

«The mountains of the Jiangnan area are green in all four seasons, Only various flowers are to be distinguished [from the greenness] in their spirit.

What do I see when spring returns to the flowery valley?

The colorful mist softly sprays, with the fragrance of musk and sandalwood.

Imperially Inscribed «A Desolated Temple in the Autumn Mountain». I, a subject of His Majesty Yu Minzhong, respectfully recorded».

«Горы Цзяннани⁴ зелены все круглый год,

Лишь разнообразные цветы оттеняют их [вечную зелень, позволяя понять время года].

Что я вижу, когда весна возвращается в цветущую долину?

Разноцветный туман мягко распыляет аромат мускуса и сандалового дерева.

Императорские стихи «Цветущая долина Туманной горы» [нарциссы на картине] почтительно записал я, подданный Его Величества, Юй Миньчжун».

Это стихотворение первое в цикле «К четырем картинам-пейзажам Фан Цуна»⁵ (*Ti Fang Cong shanshui sifu* 題方琮山水四幅), состоящем из четырех, сочиненных императором Цяньлуном в конце весны 34-го года его правления (1769) и опубликованных в 1771 г. в 79-й главе третьего поэтического императорского сборника (Qianlong 乾隆, *Yuzhishi sanji* 御製詩三集, in *Siku quanshu* 四庫全書 (Taipei: Shangwu yinshuguan, 1987), vol. 1306: 559 (Chapter 79: 16 a-b).

Каждое стихотворение цикла посвящено одному из времен года, запечатленному на картинах-пейзажах:

- «A Flowery Valley of the Misty Mountain» (*Huawu yanlan* 花塢煙嵐) [«Цветущая долина Туманной горы»] — Весна;
- «A Devious Pavilion on a Clear Stream» (*Qingxi quxie* 清溪曲榭) [Затейливый павильон на Прозрачном ручье] — Лето;
- «A Desolated Temple in the Autumn Mountain» (*Qiushan xiaosi* 秋山蕭寺) [Пустынный (одинокый) храм на Осенней горе] — Осень;
- «The Snow in Sunlight through a Bamboo Window» (*Zhuchuang qingxue* 竹窗晴雪) [Снег в солнечном свете сквозь бамбуковое окно] — Зима.

Осень (инв. № ЕД-196-IV)

紅葉蒼松萬嶂秋，精藍遙枕碧溪頭。過橋人若擬韓愈，相訪應為文暢流。御題《秋山蕭寺》 臣于敏中敬書

Red leaves, green pine-trees, autumn of ten thousand peaks;
A Buddhist temple is afar and it lies in front of a green stream.
If the person crossing the bridge is Han Yu,

Then he is probably visiting those [Buddhist monks] such as Wenchang.

Imperially Inscribed «A Desolated Temple in the Autumn Mountain». I, a subject of His Majesty Yu Minzhong, respectfully recorded.

«Красные листья, зеленые сосны, осень на десятках тысяч вершин;

Буддийский храм⁶ вдалеке, он стоит перед зеленым ручьем.

Если человек, пересекающий мост, это Хань Юй⁷,

То он, вероятно, посещает таких [буддийских монахов], как Вэнь Чан.



1. Панно с изображением весеннего пейзажа. Китай, Пекин, Императорские мастерские. Стихи императора и период Цяньлун (1736–1795). 1770-е. Подпись и каллиграф Юй Миньчжун (1774–1779). Медь, перегородчатая эмаль; литье, ковка, чеканка, золочение. ГМЗ «Царское Село»



2. Панно с изображением осеннего пейзажа. Китай, Пекин, Императорские мастерские. Стихи императора и период Цяньлун (1736–1795). 1770-е. Подпись и каллиграф Юй Миньчжун (1774–1779). Медь, перегородчатая эмаль; литье, ковка, чеканка, золочение. ГМЗ «Царское Село»

Императорские стихи «Пустынный (одинокий) храм на Осенней горе» почтительно записал я, подданный Его Величества, Юй Миньчжун».

Это стихотворение — третье из цикла «К четырем картинам-пейзажам Фан Цуна». В нем император Цяньлун использует аллюзию «Хань Юй и Вэнь Чан», но в его интерпретации вымышленная на самом деле история (возникшая в связи с известным произведением Хань Юя «К проводам ученого *сюця* Вэнь Чана», в которой Хань

Юй, не приветствовавший, так же как и Цяньлун, идею затворничества, рассуждает на тему прощания в связи с отходом от дел ученого-затворника Вэнь Чана) представляется не как прощание, а наоборот — как посещение Хань Юем буддийского монаха Вэнь Чана. Цяньлуну представлялось, что в этих стихах он проявит свою просвещенность, определив человека на мосту как ученого и используя аллюзию к известному литературному произведению и тонкий юмор, изменив на противоположную смысловую нагрузку: «прощание — встреча».

На самом деле, если смотреть на «оригинал» живописного произведения⁸: по мосту к храму идет один человек, и он, скорее всего отшельник, возвращающийся домой. Но в связи с тем, что император «назначил» персонажа на мосту ученым и решил, что этим ученым будет Хань Юй, единственный, кто возник в контексте с его именем, был Вэнь Чан. В исторической реальности эти два персонажа никогда не встречались, но благодаря творчеству императора и картина, и созданное на ее основе эмалевое панно приобрели иную, в отличие от замысла художника, смысловую нагрузку.

Возможно, чтобы подчеркнуть особое положение персонажа на мосту, при изготовлении этого эмалевого панно была прибавлена фигура мальчика-слуги. То же можно отнести и к панно (инв. № ЕД-197-IV) — на нем, в отличие от оригинального произведения⁹, не одно цветущее дерево в долине, а множество цветущих деревьев, потому что в своем стихотворении Цяньлун говорит о выделяющихся на фоне вечнозеленых гор разнообразных (то есть явно большого количества) цветов, по которым только и можно определить приход весны. Художнику пришлось добавить на панно значительное число цветущих деревьев.

Четыре картины придворного художника Фан Цуна (ок. 1749–1790) были созданы специально для императора ранее весны 1769 г. и преподнесены ему в дар. Картины очень понравились императору, он любовался и наслаждался ими¹⁰ и поздней весной 1769 г. сочинил цикл стихотворений «К четырем картинам-пейзажам Фан Цуна», которые записывал обычно на небольших листах бумаги. По существующей практике император поручил вписать стихотворения на оригиналы картин, в данном случае — чиновнику Лян Гочжи (Liang Guozhi 梁國治, 1723–1786) — на картину, посвященную весне, и чиновнику Цзинь Шисуну (Jin Shisong 金士松, 1718–1800) — на картину, посвященную осени.



3. Фан Цун. Осенний пейзаж
Копия с оригинала 1769 г. <https://auction.artron.net/paimai-art5073260376>
(дата обращения 11.09.19)



4. Фан Цун. Весенний пейзаж
Копия с оригинала 1769 г. <https://www.artfoxlive.com/product/1519672.html>
(дата обращения 11.09.19)

Спустя некоторое время были изготовлены четыре панно из перегородчатой эмали (установить точную дату создания панно возможно только после тщательных архивных исследований). При изготовлении панно император Цяньлун поручил Юй Миньчжуну переписать все свои четыре стихотворения в едином каллиграфическом стиле. Каллиграфия Миньчжуна и была перенесена на эмалевые панно.

Все стихотворения (черновики) императора Цяньлуна регулярно собирались и публиковались. Два рассмотренных стихотворения, как указано ранее, были опубликованы в третьем сборнике императорской поэзии в 1771 г. Главным редактором третьего императорского сборника стихов был Юй Миньчжун.



5. Фан Цун. Осенний пейзаж. Копия с оригинала 1769 г. Деталь

Все четыре панно хранились где-то в столице и, вероятно, украшали в 1770-х гг. стены залов одного из императорских дворцов Пекина. Но поскольку два панно оказались в России, скорее всего два других также находятся за пределами Китая.

Подобные панно, все датируемые периодом Цяньлун (1736–1795), хранятся в Пекине в Palace Museum¹¹; в Тайбэе в National Palace Museum¹²; также они неоднократно появлялись на аукционах¹³. Очень близким аналогом (в трактовке неба, гор, скал, воды) царскосельским панно является настенное панно с весенним пейзажем и каллиграфией Юй Миньчжуна из коллекции Нассера Д. Халили¹⁴, экспонировавшееся на выставке «Эмали мира. 1700–2000. Из коллекции Халили» в Государственном Эрмитаже в 2009 г.¹⁵ (аналогия указана М. Л. Меньшиковой). Одно панно, аналогичное по стилю и исполнению, но большего размера, датируемое в 1775–1777 гг., хранится в музее Гутун (Пекин).

Принимая во внимание все перечисленные нами аналоги и датировку императорских стихотворных текстов, декоративные



6. Панно с изображением осеннего пейзажа. 1770-е. Деталь
ГМЗ «Царское Село»

стенные панно из царскосельской коллекции можно атрибутировать 1770-ми гг.

Картины имеют обычное для китайской живописи вертикальное построение композиции, воспринимаемое сверху, с высоты птичьего полета. Мы видим четкое цветовое деление поверхности картины на небо, которое занимает примерно треть ее площади и представляет собой вызолоченное пространство без эмали, и остальную часть — природу, запечатленную с помощью набора сдержанных и деликатных по цвету непрозрачных эмалей: голубых, зеленых разных оттенков, желтых, коричневых, розовых, белых и синих, с минимальным включением красно-коричневых (для точечных акцентов на архитектурных деталях и в одежде слуги). Набор изображений традиционен для даосской системы ценностей: горы, камни, облака, вечнозеленые сосны и цветущие деревья, ручей, путники, идущие по горбатому мостику, — все апеллирует к воображению зрителя и задает ему интеллектуальные вопросы, ответы на которые дает внимательное созерцание картины и прочтение стихов.

¹ Опись имуществу в Екатерининском дворце, в бельэтаже, на половине Марии Александровны. V апартамент. 1861. Л. 121 (ГМЗ «Царское Село. Рукописные материалы. Инв. № ЕД-22-ХV).

² Григорович Д. В. Опись предметам, имеющим преимущественно художественное значение. СПб., 1888. С. 310.

³ Инвентарные книги наличия музейных ценностей Екатерининского дворца-музея. 1938–1940. Кн. № 8. Л. 122 (ГМЗ «Царское Село». Рукописные материалы. Инв. № ЕД-161-ХV).

⁴ Цзяннань (кит. *Jiāngnán*, букв.: «К югу от реки (Янцзы)») — историческая область в Китае, занимающая правый берег нижнего течения р. Янцзы. Цзяннань изобилует водоемами, крупнейшим из которых является озеро Тайху. Многочисленные каналы многие века не только служили для транспортных нужд, но и придавали своеобразный колорит городам и селам этого края. Прекрасные природные ландшафты способствовали созданию садов для прогулок и отдыха, а также для охоты и развлечений.

⁵ Фан Цун (方琮, ок. 1749–1790) — ученик знаменитого придворного художника Чжан Чжунцаня (Zhang Zongcang 張宗蒼, 1686–1756), служивший при императорском дворе профессиональным художником.

⁶ Термин «jinglan» the 藍 во второй строке является альтернативой буддийскому храму.

⁷ Хань Юй 韓愈 (768–824) — известный ученый-чиновник династии Тан и знаменитый поэт и писатель. В 803 г. Хань Юй написал сочинение под названием «К проводам ученого сюэца Вэнь Чана» (Song Futu Wenchang shi xu 送浮屠文暢師序).

⁸ На аукционах нередко появляются копии работ Фан Цуна — в разных техниках и размерах [Электронный ресурс] URL: <https://www.artfoxlive.com/product/1519672.html> (дата обращения 11.09.19).

⁹ Левое изображение в нижнем ряду [Электронный ресурс]. URL: <https://auction.artron.net/raimai-art5073260376> (дата обращения 11.09.19)

¹⁰ Задачей китайского художника было заставить зрителя пережить его отношение к изображаемому и проникнуться образами. И это рождало высокие интеллектуальные и духовные требования к самому зрителю, который становился или не становился создателем художника. Зритель должен быть достойным художника.

¹¹ См.: Compendium of Collections in the Palace Museum — Enamels (3) — Cloisonné in the Qing Dynasty (1644–1911). Beijing, 2011. Pls. 63–64.

¹² См.: *Chen Hsia-Sheng*. Enamel Ware in the Ming and Ch'ing Dynasties. Taipei, 1999. Pl. 45.

¹³ Christie's Hong Kong, 28 April 1996, lot 23; Christie's. The C. Ruxton and Audrey B. Love Collection. 20 Oct. 2004. New York, Rockefeller Plaza, lot 698 / Sale 1459. Price Realized \$ 101,575; Sotheby's Fine Chinese Ceramics and Works of Art Hong Kong. 23 Oct. 2005, lot 360 (4 панно). Sold: 3,480,000 HKD; Bonhams. 8 Nov. 2012, London, lot 252 (снят с аукциона).

¹⁴ *Haydn Williams*. Enamels of the World: 1700–2000. The Khalili Collections. London, 2009. Cat. 78. P. 134.

¹⁵ The Khalili Collections [Электронный ресурс]. URL: <https://www.khalilicollections.org/collections/enamels-of-the-world/khalili-collections-enamels-of-the-world-wall-plaque/> (дата обращения 22.09.2019).

*Лебединская Марина Петровна,
Хамеляйнен Юлия Семеновна*

АТРИБУЦИЯ КИТАЙСКИХ ИЗДЕЛИЙ ИЗ МЕТАЛЛА В СОБРАНИИ НОВГОРОДСКОГО МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА

Новгородский Музей древностей был учрежден 4 мая 1865 г. постановлением губернского статистического комитета, который намерен был «сделать музей хранилищем археологических памятников и естественных произведений губернии»¹.

Рассчитывая на помощь, Комитет развернул работу по вовлечению в свои члены общественности: в журналах Комитета зафиксированы тексты рапортов полицмейстеров участков, письма священников приходов со списками предметов хозяйства, быта, промыслов². Музейные коллекции также пополнились предметами Сельскохозяйственной выставки, устроенной в Новгороде в 1863 г.³

К 1868 г. в 18-ти отделах музея экспонировались культовые предметы, оружие, нумизматические коллекции, письменные источники, изобразительные материалы, бытовые и производственные предметы⁴. На 1884 г. собрание насчитывало 1765 предметов⁵, в 1911 — более 6500⁶.

Сегодня в состав Новгородского государственного объединенного музея-заповедника (НГОМЗ) входит комплекс архитектурных памятников XI–XVII вв. и уникальные коллекции, включающие древнейшие образцы византийского и древнерусского изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Его коллекция нумизматики признана по значимости четвертой в нашей стране. С 1998 г. музей включен в Государственный свод особо ценных объектов культурного наследия народов России.

В небольшой коллекции металла помимо бытовых, этнографических и мемориальных предметов в течение пятидесяти лет передавались произведения искусства и культовые предметы разных стран (один из колоколов — древнейший в России колокол западноевропейской работы XII в., по легенде, связан с основателем Антониева монастыря).

В каталогах и путеводителях по музею, издававшихся с 1868 г., нередко упоминаются восточные предметы, в том числе и китайские⁷. Документы Отдела письменных источников (ОПИ НГОМЗ) сохранили названия этих предметов и имена их благородных дарителей, которые в ряде случаев косвенно или по долгу службы имели отношение к Китаю, что следует из текстов и приписок в них⁸.

Сегодня в музее китайская коллекция предметов из металла представлена образцами, выполненными в технике расписных эмалей (11 ед.), двумя бронзовыми скульптурами — бодхисаттвой Авалокитешварой и курильницей в виде бычка, а также изделиями середины XX в. в технике перегородчатой эмали (8 ед.). Все эти памятники из собрания Новгородского государственного объединенного музея-заповедника публикуются впервые.

В 1930-е гг. в созданном новом Антирелигиозном музее⁹, организованном в Софийском соборе, экспонировались памятники шаманизма, предметы с изображениями божеств буддийского пантеона (зафиксированные в учетных документах как будды и бодхисаттвы), изготовленные из глины, бронзы, дерева, текстиля и прочих материалов, поступившие с конца XIX в.¹⁰ Вероятно, там и была выставлена буддийская скульптура, записанная в Инвентарной книге Новгородского государственного музея как «фигура Будды металлическая»¹¹. Скульптура была похищена немцем Г. Хапелем в августе 1941 г., возвращена из Германии 31 января 1946 г. и снова принята на музейный учет¹². К записи в книге поступлений прилагалась копия письма Хаппеля коменданту Советской военной комендатуры в г. Брауншвейге с просьбой принять от него статуэтку и с описанием произошедшего¹³.

Изучение бронзовой скульптуры (Инв. № МБ 3803, высота 25,0 см) и сопоставление с аналогичными изображениями позволило атрибутировать ее как бодхисаттву сострадания Авалокитешвару (кит. Гуаньинь), сидящего в ваджрной позе, одноликого, двурюкого, в короне с семью зубцами и с ушнишей (выступ на макушке, свидетельствующий о достижении просветления). Центральную часть короны украшает сильно стилизованное изображение будды Амитабхи (кит. Амитофо) — главы духовного семейства Запада, к которому принадлежит Авалокитешвара.

Все украшения — корона, серьги, ожерелье, браслеты — характерны для бодхисаттв. Правая рука сложена в жесте «трех драгоценностей» (санскр. *триратнамудра*)¹⁴ и держит стебель лотоса

(цветок лотоса является символом чистоты буддийской веры, безупречной сострадательной мотивации Авалокитешвары и его принадлежности к «лотосовому семейству» будды Амитабхи); в левой руке небольшой шар, символизирующий, вероятно, драгоценность бодхичитты, которую можно рассматривать как термин сознания, страдающего всем живым существам на их пути к спасению, и стебель лотоса. За плечами стебли лотоса, очевидно, с утраченными цветками. Дно вскрыто, вложений нет.

Согласно мифологии, Авалокитешвара взирает с небес на страждущих и обращающихся к нему с молитвами на земле (окраска глаз утрачена). Скульптура выполнена в т. н. сино-тибетском стиле, расцвет которого в цинском искусстве пришелся на XVII–XVIII вв. В отличие от тибетских образцов китайской буддийской пластике свойственна большая мягкость форм, лаконичность и скромность декора. «Классические черты стилизуются под китайский этнический тип. Линия верхнего века слегка выгибается, прикрывая середину глаза, что служит для нас одним из признаков китайской работы»¹⁵.

Драгоценность в левой руке Авалокитешвары имеет также мифологическую трактовку. Сохранилась народная легенда, рассказывающая о том, что Гуаньинь спасла жизнь сыну короля драконов — правителю моря. В награду за спасение сына король-дракон послал к ней свою внучку Лун Ну («девочка-дракон») с постоянно сияющей Жемчужиной Света.

Ранним китайским памятником в коллекции является курильница скульптурной формы в виде буйвола (Инв. № МБ 1692, высота 10,6 см). Этот предмет из довоенного собрания считался бронзовой пепельницей с вырезанным на спине «отверстием для окурков»¹⁶.



1. Авалокитешвара (кит. Гуаньинь). Китай XVIII в. (?). Бронза; литье, золочение, раскраска. НГОМЗ. Инв. № МБ 3803



2. Курильница в виде буйвола. Китай. Начало XVIII в.
Бронза; литье, чеканка, гравировка, патинирование. НГОМЗ. Инв. № МБ 1692

Поиск аналогий позволил выявить схожие предметы из исторического собрания ГМЗ «Царское Село», некогда украшавшие Китайский зал Большого Царскосельского (Екатерининского) дворца¹⁷. Это миниатюрные курильницы представляли собой фигуры животных с наездниками на спинах. Благовония закладывались в полое тело животного, крышкой служили наездники. Через отверстия в ушах, ноздрях, пастях животных или элементах одежды наездников выходил очищенный ароматный дымок — такие воскуривания служили формой благодарения Будды и божеств буддийского пантеона¹⁸. К сожалению, новгородская курильница имеет ряд утрат, в частности, утрачена фигура наездника, который мог быть мальчиком, чиновником или старцем, но совершенно определенно — по характеру исполнения, высокому качеству литья и темно-коричневой патины, деликатной обработке элементов упряжи и большой степени схожести с царскосельскими вещами, мы можем отнести предмет к раннему XVIII в.

В послевоенное время, в 1958 г., из музея Ленинградского высшего художественно-промышленного училища имени В. И. Мухомой (ЛВХПУ) в Новгородский музей среди 147 единиц первой партии передаваемых предметов поступили 11 китайских расписных эмалей на меди¹⁹.

Первоначально эти произведения декоративно-прикладного искусства принадлежали Московскому институту прикладного и декоративного искусства (МИПИДИ), преемнику Строгановского училища технического рисования, Художественно-промышленный музей которого был старейшим профильным музеем в России²⁰. Он был открыт 17 апреля 1868 г. и служил целью «содействовать развитию самобытных художественных способностей в промышленных классах»²¹. Интересно, что большое собрание восточного искусства музеем пожертвовал император Николай II²².

Умывальный таз в виде раковины на трех ножках с полихромной росписью (МБ 2523, диаметр 39,0 см) поступил в коллекцию как «раковина расписной эмали с растительным орнаментом, русской работы»²³. На самом деле этот таз является образцом экспортного китайского умывального прибора, куда обычно входил еще кувшин. В Государственном Эрмитаже хранятся два таза, один из которых входит в умывальный набор²⁴ из двух предметов — таза и кувшина. Подобные приборы создавали в мастерских Гуанчжоу. На основании аналогий таз можно атрибутировать первой четвертью XVIII в. Форма говорит о влиянии европейских, возможно, лиможских изделий на творчество китайских мастеров. Но характер изображений — стилизованные растительные орнаменты на полях красного, синего и зеленого цвета — говорят о китайском происхождении. У выемки борта с внутренней стороны таза, в фигурном



3. Умывальный таз в виде раковины. Китай. Первая четверть XVIII в. Мастерские Гуанчжоу. Медь, эмаль; полихромная роспись, золочение. НГОМЗ. Инв. № МБ 2523



4. Бокал с изображением китайских сюжетных композиций. Китай. Вторая половина XVIII в. Мастерские Гуанчжоу. Медь, серебряная фольга, эмаль; полихромная роспись, золочение. НГОМЗ. Инв. № МБ 2376

картуше, представлена композиция с двумя петухами и веткой цветущего пиона на белом фоне; с наружной стороны — розовый цветок на желтом фоне среди растительного орнамента. По всей вероятности, предмет использовался по прямому назначению в течение длительного времени, так как дошел до нас с поврежденным красочным слоем, особенно с внутренней стороны изделия. В росписи помимо красок фонов употреблены желтый, черный и розовый цвета.

Чашечка с изображением пейзажей (МБ 2372, высота 5,5 см) установлена на четырех плоских изогнутых металлических ножках и украшена двумя картушами, соответствующими форме изделия в плане. На черном фоне роспись в виде веток с цветами и плодами преимущественно розового цвета: пион (богатство, процветание), слива (стойкость), кабачок (баклажан?), гранат (многочисленное потомство), персик (долголетие). В картушах на белом фоне выполнены яркие пейзажные композиции в жанре «цветы-бабочки»: древовидный пион (процветание, богатство), вишня(?) среди скал и бабочка, присевшая на пион (цветы и бабочки — метафора весны, любви и красоты); и цветущий пальчатый лимон с плодами («рука Будды» — пожелание счастья, долголетия, богатства, покоя в доме) среди скал и бабочка на цветке.

Бокал с изображением китайских сюжетных композиций (МБ 2376, высота 15,0 см) относится к изделиям второй половины XVIII в., когда европейские галантные сцены в экспортных эмалях встречаются все реже, а китайские сюжетные композиции становятся более многочисленными²⁵. Форма восходит к европейским

кубкам, а роспись выполнена в изобразительной манере китайской традиционной живописи.

На тулове на зеленом полупрозрачном фоне с монохромным орнаментом в виде вьющейся лозы с цветами и листьями в двух картушах помещены жанровые сценки. Одна сцена представляет террасу перед домом, знатную китайянку, сидящую в кресле, дочь (или служанку) за ее спиной, и подходящих к ним двух молодых людей. Возможно, сцена восходит к литературному произведению. Во втором картуше двое юношей и трое мальчишек сражаются за шлем военного — это игра посвящена выбору занятий, намек на пожелание, что выигравший может стать в будущем военным чиновником (уточнение сюжета предоставлено М. Л. Меньшиковой, ГЭ).

Близкой по форме балясиновидной ножки является рюмка из ГМИНВ²⁶. В росписи использованы зеленая, лиловая, синяя, голубая, розовая, черная, коричневая, желто-зеленая («кабачок») и золотая краски. Контрэмаль белая.

В технике расписной эмали здесь использована серебряная фольга, подложенная к некоторым орнаментам, например, цветам и веточками, благодаря чему узоры имеют особенный отблеск и цвет, а зеленая эмаль полупрозрачная (уточнение М. Л. Меньшиковой, ГЭ).

Китайская ваза с изображением лотосов (Инв. № МБ 2371, высота 15,5 см) с полихромной росписью, которая имитирует технику перегородчатой эмали. Тулово овоидной формы и вытянутое горло с раструбом покрыты ярко-бирюзовой эмалью и выразительной росписью. На тулове орнамент в виде стилизованного изображения лотоса и закручивающихся стеблей с листьями. Плечики украшены поясом из ярко-синих головок жезла *жуи* («по желанию») с красными точками внутри. Выше расположена орнаментальная полоса золотого орнамента *лэйвэнь* («громовой узор») на синем фоне. На горле у основания орнамент из листьев артемизии. В росписи использованы красный, синий, зеленый цвета и золото. Контрэмаль светло-бирюзовая. Аналогичными по росписи могут служить чашка с крышкой из ГЭ (Инв. № ЛИ-1086 а, б)²⁷, датируемая второй половиной XVIII в., и две чаши из ГМЗ «Царское Село» (Инв. № ЕД-187,188-V)²⁸ рубежа XVIII и XIX вв. Это позволяет отнести вазу из новгородского музея ко второй половине XVIII — началу XIX в.

Ваза с изображением бамбука и сливы (Инв. № МБ 4067, высота 27,5 см) и ручками в виде летучих мышей («счастье») украшена



5. Ваза с изображением лотосов. Китай. Вторая половина XVIII — начало XIX в. Мастерские Гуанчжоу. Медь, эмаль; полихромная роспись, золочение. НГОМЗ. Инв. № МБ 2371
 Ваза с изображением бамбука и сливы. Китай. Начало XIX в. Мастерские Гуанчжоу
 Медь, эмаль; полихромная роспись, золочение. НГОМЗ. Инв. № МБ 4067

полихромной росписью по ярко-синему фону с узором «ломающийся лед», выполненным золотой краской. На сужающемся книзу тулове и высоком горле изображены цветы сливы *мэйхуа* (символ стойкости и предвестник наступающей весны) и бамбук (стойкость); на плечиках пояс из грибов *линчжи* (долголетие). Преобладающий лазуритово-синий цвет фона был характерен для эмалей конца XVIII — начала XIX в., что позволяет атрибутировать вазу именно этим периодом. К аналогичным по гамме и мотиву росписи предметам можно отнести эрмитажное блюдо (Инв. № ЛИ-822)²⁹ и чашечку из коллекции ГМИНВ³⁰. В росписи использованы зеленый, желтый, красный, розовый, белый цвета. Контрэмаль бирюзовая.



6. Парные вазы с многофигурными композициями и ручками в виде летучих мышей Китай. Середина XIX в. Мастерские Гуанчжоу. Медь, эмаль; полихромная роспись НГОМЗ. Инв. № МБ 2521, МБ 2522

Так же, как и таз-раковина, парные вазы с многофигурными композициями и ручками в виде летучих мышей (Инв. № МБ 2521, МБ 2522, высота 56,5 см и 58,0 см) поступили в собрание музея как изделия «русской работы под Китай... с сюжетными миниатюрами китайцев»³¹. Но совершенно очевидно, что это самые настоящие китайские вазы середины XIX в., с округлым туловом, сужающимся книзу туловом и цилиндрическим расширяющимся горлом с раструбом и высоким бортиком, с ручками в виде стилизованных летучих мышей, прикрепленными к горлу. На тулове и на горле в двух круглых и двух прямоугольных картушах представлены жанровые сцены, сюжет которых, вероятно, восходит к литературному произведению.

Композиции обрамлены изображениями веток с цветами пиона, лотоса на бирюзовом фоне. На двойной круглой ножке полихромный растительный орнамент; внизу тулова узор из листьев артемии, на плечиках поясок из головок жезла *жуи*; выше и на бортике горла орнаментальные пояски с узором *лэйвэнь* («громовой узор»). В росписи использованы интенсивные цвета — зеленый, синий, бирюзовый, розовый, лиловый, коричневый, красный, черный. Контрэмаль белая. Аналогичной по форме и росписи может служить ваза из ГЭ (Инв. № ЛИ-824).

В середине прошлого века, в период «крепкой дружбы» советского народа с «китайским братом» в музей поступили из Обкома ВЛКСМ три овоидные вазы с гравированными надписями-посвящениями³². Одна — подарок псковской молодежи Новгородской делегации, участвовавшей в VI Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве 1957 г. На второй читаем: «Комсомольцам Новгородской области от Псковской областной комсомольской организации. У третьей вазы на горле: «Молодым труженикам сельского хозяйства Новгородской области от молодежи Псковщины. Февраль 1960 г.».

Две кофейные чашечки, тарелочки (розетки) с растительными изображениями и чайница поступили из УВД Новгородской области в составе коллекции, не востребованной владельцем³³.

Традиционные сюжеты и орнаменты выполнены в довольно упрощенной манере, не очень «крепкие» композиционно и с использованием ограниченного количества цветов. Любопытно заметить, что веянья времени привнесли в предметы нехарактерные элементы — например, помещение в качестве узора кобальтового фона пятиконечных звезд (на кофейных чашечках) с изображением в то же время традиционных пионов (богатство, процветание), или цвет широкого пояса на вазе со стилизованными изображениями лотоса — светло-горчичный — пришедший из японского искусства, для которого характерна более широкая цветовая гамма, применявшаяся при производстве перегородчатых эмалей.

При изучении памятников китайского искусства в собрании Новгородского музея авторами статьи была предпринята первая попытка их атрибуции. Ряд сюжетов требует более тщательного изучения, поэтому работа над ними продолжится. Но уже сегодня кажется важным введение безымянных доселе предметов в научный оборот.

Считаем своим долгом выразить сердечную благодарность за помощь в уточнении атрибуций М. Л. Меньшиковой (Государственный Эрмитаж), О. С. Хижняк, С. В. Шандыбе, П. А. Тугаринову (Государственный музей истории религии), Д. В. Иванову (Музей антропологии и этнографии народов мира).

¹ ОПИ НГОМЗ. Ф. 5. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 118.

² Маркина Г. К. Обзор документов фонда Новгородского музея древностей (1865–1918) // 125 лет Новгородскому музею: материалы науч. конф. Новгород, 1991. С. 175.

³ Там же. С. 173.

⁴ Опись музея Новгородского земства / сост. Н. Г. Богословский. Новгород, 1868. С. 1–116.

⁵ Памятная книжка Новгородской губернии на 1884 год. Новгород, 1884. С. 35.

⁶ Маркина Г. К. Летопись музейного дела в Новгородском крае (1865–1990) // 125 лет Новгородскому музею: материалы науч. конф. Новгород, 1991. С. 4.

⁷ Например, в отделе разных предметов был представлен веер слоновой кости с золотой инкрустацией, верхней матерчатой частью с китайским рисунком (Указатель хранилища древностей при Новгородском губернском статистическом комитете. Новгород, 1889. С. 89).

⁸ Так, например: 15 октября 1892 г. старший адъютант штаба 22-й пехотной дивизии прислал «фан китайский» (ОПИ НГОМЗ. Ф. 5. Оп. 1. Ед. хр. 13. Л. 180, 181 об.); «Сочувствуя устройству Новгородского музея», Валдайский исправник А. Б. Дьячков 19 февраля 1893 г. передал китайскую монету (Там же. Л. 213, 213 об., 265 об.); Д. В. Ванлярлярский подарил китайскую монету (Вероятно, в Описи вещей, поступивших в Новгородский музей Древностей в 1898 г., через «а» напечатана фамилия сына В. М. Ванлярлярского, участника Русско-турецкой войны 1877–1878 гг., крупного новгородского помещика, председателя правления Северо-Восточного Сибирского общества. Там же. Ед. хр. 24. Л. 4, 4 об.); Со станции Окуловка Новгородской губернии Николаевской железной дороги отправил в музей предметы Н. Д. Сыромятников, уточнив в письме из Ореховно: «Две китайские книги. Книги как странность переплетного искусства — я имел таких книг очень много, но в моем отсутствии поступили на папироски» (Там же. Ед. хр. 13. Л. 234). Возможно, даритель — владелец усадьбы на хуторе Ореховно, отец востоковеда, писателя, журналиста С. Н. Сыромятникова, взгляды которого принято относить к «восточничеству».

В Инвентарной книге начала XX в. значатся 6 китайских фарфоровых чашечек от М. И. Полянского (Там же. Ед. хр. 30. Л. 127 об., 128). Ему, члену Новгородского статкомитета, писал из с. Бронницы Новгородского уезда, где размещался 4-й батальон 87-го пехотного Нейшлотского полка, поручик А. А. Щукин: «15. IX 1903 г. О передаче предметов старины. Многоуважаемый Марк Иванович. Пользуясь Вашей любезностью, смею затруднить Вас прибавлением некоторых вещей [Сверху другим почерком приписка: «то есть коллекции минералов и находки из раскопок близ города Читы»] к назначенным Вами в музей г. Новгорода: штык пехотный китайца, лук и стрелы китайские, палочки, употребляемые во время еды 6 штук, газеты китайские (Пекин 1900 г.), календарь китайский, расписание чиновников 7-го клас [са] (генералов, штаб и оберофицеров). Если они годны, то я пришлю еще несколько предметов буддийской культуры. Вследствие положительно лихорадочной деятельности я не в состоянии сейчас

дать более подробного и интересного описания предметов; недостаток этот будет пополнен, когда дела мои устроятся. Кстати, если Вас не особенно затруднит, то не найдете ли Вы свободную минуту успокоить меня, получили ли Вы просьбу командира полка и будет ли она действительна на то время, пока Е[го]Высок[о]-Прев[осходительство] устроит меня на восток» (Там же. Ед. хр. 13. Л. 232, 232 об.). Новгородский статкомитет 13 октября сообщил Шукину, что в Инвентарную тетрадь фондов записаны его приношения, где после перечисления предметов есть уточнение: «Вывезены дарователем из Китая после войны» [1900–1901 гг.] (Там же. Л. 233, 233 об.), во время которой в 1901 г. младший офицер 2-й подпоручик А. А. Шукин служил в 38-м Сибирском пехотном полку (см.: 38-й Сибирский пехотный полк — Офицеры русской императорской армии. [Электронный ресурс]. <https://www.ria1914.info/index.php/38-> (дата обращения: 12.02.2021). Не исключено, что именно Шукин передал в музей предметы, записанные в 1904 г. в Инвентарной тетради фондов: «№ 1333. Минералы, [собранные] в разных местах Сибири и Монголии. 1334. Гребень китайский деревянный. <...> 1337. (3) Шарик малахитовый, жалуемые в виде награды китайским чиновникам. 1338–1339. 2 печати деревянные, употребляющиеся китайскими торговцами для накладывания штемпелей на товары. 1340. Кисточка для письма тушью. 1341. Панты — рога изюбря, употребляются китайцами в качестве лечебного средства <...>. 1344. Будда, статуэтка из глины, раскрашенная, с двумя отделяющимися головами для превращения бога риши [нрзб] в бога неба и наоборот. 1345. <...>, бодисат — святой, достигший этой степени погружением в нирвану / Простой глины. / То же из нефрита / ценный камень у китайцев. 1347–53. Семь медных чашечек «яо», употреб [ляемых] для гадания. <...> 1354. Две пачки курительных свечей для богослужения. 1355. Лист молитвы про Лхассы. 1356 и 1357. Ха-до — молитвенные изречения, написанная на кусках ткани и развешиваемая в окна жилищ как воззвание к духу ветра <...>. 1359. Евангелие на монгольском языке. 1360. Зонтик из змеиной кожи. 1361. Сахар кристаллический, употр [ебляемый] китайцами <...>. 1369. 21 фотоснимок этнографического и географического характера из Сибири и Китая. 1370. Акварель японского офицера / военного жанра, / изображающая подход японского миноносца к китайскому броненосцу. 1371. Взрыв броненосца» (Там же. Ед. хр. 25. Л. 25 об. — 27).

В 1910 г. член Новгородского статкомитета Н. А. Богданов подарил более 20 предметов, в том числе китайские: «топор боевой китайский, взятый во время китайского восстания 1892 г. Полулунное секирообразное лезвие (31 см) прикреплено к изогнутой углом железной пластинке, всаженой в древко. На месте прикрепления топора к древку насажена железная круглая муфта. <...> Стрела китайская, сделанная из камыша, о трех перьях, наконечник медный; длина 0,8 м» (Там же. Ед. хр. 13. Л. 241; Там же. Ед. хр. 25. Л. 50 об., 52).

⁹ Первого апреля 1918 г. музей перешел в ведение ГубОНО (Там же. Ед. хр. 9. Л. 2, 2 об.) В 1929 г. созданный Антирелигиозный музей вместе с новыми Музеем революции и Музеем нового русского искусства объединяются под руководством Правления — единого руководящего органа.

¹⁰ Там же. Ед. хр. 25. Л. 26.; «№ 133. «Шаманский добрый дух» — деревянная фигура в рост. Лицо обито листовой медью. На место глаз и рта в отверстиях вкреплены бисеры. Имеет легкое нижнее одеяние и верхнее одеяние с рукавами, и отделана кожей и др. Голова покрыта легким материалом и украшена бисером вокруг (60 × 13 см); 134. Ноздри животного, одеты в легкую материю и украшены лентой разноцветного мелкого бисера; 135. Шаманская шапка. Шапка конусообразная, лицевая сторона расшита крестообразно сложенными раковинками. Снизу вокруг обшита мехом и пришиты кругом разнообразные ленты. Вверху укреплен пучок перьев различных птиц» (ОПИ КП 29843-4. Л. 21 об. — 23); «№ 660. Изображение Будды. Работа неизвестного художника, по краям

изображено восемь маленьких изображений. Выполнена клейными красками. Полотно, стекло, клейные краски. 30 × 23 см» (ОПИ КП 29843-3. Л. 79 об., 80 об.).

¹¹ «№ 489. Фигура Будды металлическая. Будда изображен сидячим. Правая рука сложена для благословения, в левой держит шарик. На голове корона. Вся фигура позолочена. Задняя часть короны синяя. Бронза. В рост 25 [см]» (НГМ КП 29843-3. Л. 48 об.).

¹² Акт № 22 от 31.01.1946.

¹³ «Команданту Советской Военной Комендатуры в гор. Брауншвейге. Подписавший это письмо просит, чтобы от него приняли статуэтку «Восточного божка» из Новгородского собора.

В августе 1941 г. в день занятия Новгорода я с моим товарищем Руди Помп посетил Новгородский кремль, где нацисты разграбляли и разрушали все, что попадало под руку. Замечательный памятник — музейный театр привлек мое внимание и вызвал удивление. Собор был разграблен, в первую очередь большие картинные позолоченные рамы. Некоторые солдаты забирали ковры. Я увидел у одного из грабителей статуэтку «Восточного божка». Из любви и почитания великой русской культуры я взял для сохранения и памяти такую же статуэтку, это я сделал с единственным намерением вернуть эту статуэтку победоносной Красной Армии для направления ее в Новгородский собор. Я радуюсь, что в этот момент я могу выполнить свой долг. Понимания международной обстановки, полная уверенность, что Германия потеряет войну, заставила меня сохранить эту ценную статуэтку. Перед войной до 16 сентября 1939 года я был политическим заключенным и хотел бы привести выдержку из моего показания перед гестапо: «Сталин уже получил больше преимуществ чем Гитлер». «С проигрышем войны с Россией все последователи Германского правительства обеспечили себе место в чужой земле». Прошу Вас принять мое полное сочувствие к русской народной культуре. Густав Хаппель».

¹⁴ Триратна (санскр. triratna — «три драгоценности») — три основы буддизма: Будда, буддийское учение и буддийская община. Триратнамудра (санскр. triratnamudrā, тиб. dkon-mchog-gsum-pa'i rhyag-rgya — «мудра трех драгоценностей») — жест поднятой руки, большой и средний пальцы соединены, безымянный согнут, указательный и мизинец выпрямлены. При этом жесте рука может держать какой-либо атрибут (108 образов Будды. Исследование коллекции № 5942 из собрания Музея антропологии и этнографии (Кунсткамеры) РАН. СПб., 2014. С. 336).

¹⁵ Ганевская Э. В., Дубровин А. Ф., Огнева Е. Д. Пять семей Будды: Металлическая скульптура северного буддизма IX–XIX вв. из собрания ГМВ. М., 2004. С. 82. Цит. по: Лебединская М. П. Декоративный металл и буддийская пластика Китая и Японии. С. 40, кат. 11.

¹⁶ Акт № 2 от 23.10.1945. О. У. КП. Т. 7. С. 49 об. — 59.

¹⁷ Лебединская М. П. «Фигуры скотские, женщина с полуобнаженной грудью и уродливые рыбы...». Обзор исторической коллекции китайского художественного металла в собрании музея-заповедника «Царское Село» / Образ Поднебесной. Взгляд из Европы. Материалы XXVI Царскосельск. науч. конф. СПб., 2015. С. 251.

¹⁸ Подробнее см.: Лебединская М. П. Декоративный металл и буддийская пластика Китая и Японии XVII — начала XX века. С. 10, 11, 30–32.

¹⁹ Акт № 341 от 08.02.1958. По апрель 1959 г. из ЛВХПУ им. В. И. Мухиной было передано более 300 предметов разных стран. Четверть из них хранится в коллекции предметов из металлов и оружия. У 14-ти предметов старые инвентарные номера Государственного Эрмитажа, у 39 — МИПИДИ.

²⁰ МИПИДИ, где готовили художников для промышленности и строительных организаций, вошел в состав ЛВХПУ в 1952 г. Основание — Постановление Совета Министров СССР № 3329 от 19.07.1952. Через 6 лет предметы, переданные из МИПИДИ в ЛВХПУ, поступили оттуда в Новгородский музей. Архивные фонды о работе, истории Московского института прикладного и декоративного искусства (1933–1952) хранятся в ЦАМ.

Р-2018, ЦАЛИМ. Ф. 45. 170 ед. хр., ЦАОДМ. Ф. П-2673. 9 ед. хр., ЦАОДМ. Ф. П-7994. 64 ед. хр. (см.: Центральные архивы Москвы: Путеводитель по фондам / отв. сост. И. Г. Тараканова. Вып. 3. М., 1999. С. 85. Материалы об училище и музее Штигилица хранятся в ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-266. Оп. 1–1. Д. 39, 190).

²¹ *Бутовский В. И.* Соображения об устройстве в Москве общеобразовательного Политехнического музея, читанные директором Строгановского училища В. И. Бутовским 13-го мая 1871. М., 1871. С. 9.

²² *Зиновеева М. М.* Деятельность Н. В. Глобы на посту директора Художественно-промышленного музея Александра II при Строгановском училище // Академик Императорской академии художеств Николай Васильевич Глоба и Строгановское училище. М., 2017. С. 69.

²³ Предметы из ЛВХПУ переданы по акту № 341 от 08.02.1958. О. У. № 87 по ЖФК. С. 13.

²⁴ Опубликованы в каталоге Т. Б. Араповой «Китайские расписные эмали в собрании Государственного Эрмитажа» (М., 1988). Кат. 3, 4.

²⁵ Подробнее см.: *Неглинская М. А.* Китайские расписные эмали в коллекции Государственного музея искусства Востока. М., 1995. С. 12.

²⁶ Там же. Кат. 31.

²⁷ *Арапова Т. Б.* Китайские расписные эмали в собрании Государственного Эрмитажа. М., 1988. Кат. 175, ил. 115.

²⁸ *Лебединская М. П.* Декоративный металл и буддийская пластика Китая и Японии XVII — начала XX века. СПб., Пушкин, 2019. Кат. 22, 23.

²⁹ *Арапова Т. Б.* Указ. соч. Кат. 105, ил. 60.

³⁰ *Неглинская М. А.* Китайские расписные эмали в коллекции Государственного музея искусства Востока. Кат. 5, ил. на с. 29.

³¹ Акт № 341 от 08.02.1958. О. У. № 87 по ЖФК. С. 13.

³² Акт № 319 от 31.10.1957. МБ 2626; Акт № 358 от 27.04.1958. МБ 2625; Акт № 796 от 15.03.1963. МБ 2556.

³³ Акт № 35 от 28.05.1999. МБ 1714, МБ 1715, МБ 1779, МБ 1780, МБ 1713.

Маслова Юлия Валерьевна

ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ Б. Н. ЛАНГЕ В СОБРАНИИ ВСЕРОССИЙСКОГО МУЗЕЯ ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА: ИСТОЧНИКИ ВДОХНОВЕНИЯ И ОДИН ОБРАЗЕЦ ДЛЯ ДВУХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Борис Николаевич (Бернгардович) Ланге (1888–1969) — художник, скульптор, керамист, в 1901 г. окончил 3-е городское Серпуховское училище в Москве. С 1902 (?) по 1913 г. учился (с перерывами) в Строгановском художественно-промышленном училище. В 1914 г. получил диплом II степени на звание художника. В анкете члена Ассоциации художников революции в графе «Специальность (живопись, скульптура, графика) и преобладающий характер работ» Ланге написал: «скульптор-керамист, работаю в области производственного хозяйства с 1911 г.». В графе анкеты «Общественная и художественная работа с 1917 года» указано: «педагогическая работа в ВХУТЕМАСе, в девятилетке Краснопресненского района, в Кустарном музее с 1918 г. и по сие время»¹.

В 1920–1923 гг. Ланге преподавал на керамическом факультете ВХУТЕМАСа, руководил студенческой практикой в Гжели. Как сотрудник московского Кустарного музея курировал деятельность кустарных промыслов, в частности гжельской артели «Вперед, керамика», создавал для них модели работ. Ланге является автором моделей следующих скульптур 1930-х гг., хранящихся во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства (далее — ВМДПНИ): парных книжных упоров «Русский богатырь», «Перс с мечом», «Персиянка с музыкальным инструментом», «Немец с рыбой», миниатюрной скульптуры «Кролик». В те же 1930-е гг. в керамической лаборатории АН СССР Ланге создал декоративные панно «Герб Москвы» и «Герб Киева» для здания Киевского вокзала в Москве. Однако деятельность художника не ограничивалась областью керамики.

Гораздо менее известно о сотрудничестве Ланге в 1920–1930-е гг. с мастерами лаковой росписи, выполнявшими работы по заказу московского Кустарного музея. Так, в фонде ВМДПНИ хранятся

предметы миниатюрной лаковой росписи на папье-маше этого времени, автором эскизов к которым является Ланге: шкатулки «Силуэт», «Чаепитие», «Хоровод», «Букет цветов в вазе», «Три пионера», портсигар «Тройка», пудреница «Озеро с лебедями», марочницы «Тройка летняя» и «Тройка на столбовой дороге», коробочка «Пейзаж с фонтаном», табакерки «Римский пейзаж» и «Хоровод». Также в собрании музея хранятся четыре металлических подноса с росписью: «Красноармейцы», «Гирлянда с птицами» (две работы — на черном и красном фоне) и поднос «Танец».

Дадим характеристику московскому Кустарному музею, стоявшему у истоков вдохновения Б. Н. Ланге. Приоритетным направлением музейной деятельности как до революции, так и после была популяризация изделий кустарных промыслов, пропаганда лучших образцов среди кустарей и совершенствование техники производства. В московском Кустарном музее была собрана репрезентативная коллекция народного искусства и игрушки, служившая образцом для кустарей. Также музей занимался формированием местных и зарубежных выставок, популяризирующих русское искусство.

Ланге принимал участие практически во всех выставках, организованных музеем: Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставке в Москве (1923), выставке «Кустарь и Революция» в Москве (1924), Международной выставке декоративного искусства и художественной промышленности в Париже (1925), III Международной выставке декоративных искусств («Монце-Миланская выставка», 1927), Юбилейной выставке «Искусства народов СССР» в Москве (1927)².

В 1920-е гг. при московском Кустарном музее были открыты экспериментальные мастерские, в 1927 г. преобразованные в Центральную научно-опытную показательную станцию (ЦНОПС) с музеем в ее составе. В 1932 г. на базе ЦНОПС создан Институт художественной и кустарной промышленности³, включавший Музей народного искусства (далее — МНИ) им. С. Т. Морозова — мецената и покровителя. В 1999–2000 гг. фонды МНИ вошли в состав ВМДПНИ.

С 1904 по 1917 г. Кустарным музеем заведовал художник Н. Д. Бартрам — искусствовед, музейный деятель, коллекционер, создатель музея игрушки. Он смог объединить вокруг Кустарного музея коллектив художников, в который вошли В. А. Вагагин, М. Д. Езучевский, И. И. Овешков, Н. Н. Соболев, Т. А. Шамбинаго, Н. Я. Давыдова, Е. Г. Теляковский и др. Разрабатывая новые образцы



1. Б. Н. Ланге. Рисунок деревянной двухчастной скульптуры «Девушка и парень с гармошкой». Из альбома: «Игрушки из дерева резные и расписные. Рисунки образцов Кустарного музея. 1910–1930-е годы». 1920-е. Бумага, карандаш графитный. ВМДПНИ

игрушек, они боролись с засильем на русском рынке немецких фабричных изделий, пытались возродить отечественные народные промыслы и обновить их ассортимент⁴. Для проектирования игрушки, прочно связанной с народной традицией, Бартрам знакомил кустарей и художников с гравюрами и лубочными картинками. Так появились игрушки Кустарного музея на темы народного лубка.

После революции работа по созданию отечественной игрушки была продолжена. По воспоминаниям следующего директора Кустарного музея А. А. Вольтера, с 1918 по 1922 г. сотрудники учрежденных при музее школьного и дошкольного отделов, наблюдали за развитием кустарных промыслов, консультировали кустарей и создавали образцы и рисунки для детской игрушки⁵. В это время вместе с Н. Д. Бартрамом и А. В. Бакушинским над музейными образцами игрушек работал и Борис Николаевич. Именно русская народная картинка (как называл лубок Д. А. Ровинский) стала одним из источников вдохновения для профессионального художника Б. Н. Ланге, что мы и беремся доказать в данной статье.



2. Табакерка «Хоровод». Московская губ., с. Осташково (?)

По заказу Центрального Кустарного музея (Москва). 1920-е. Автор образца Б. Н. Ланге
Папье-маше, лак, масло, порошки металлические, живопись миниатюрная
ВМДПНИ. Публикуется впервые

В коллекции ВМДПНИ хранятся два предмета, созданные по эскизу Б. Н. Ланге, схожие по композиции: табакерка «Хоровод» и металлический поднос «Танец», датируемые 1920–1930-ми гг. На небольшой по размерам табакерке, расписанной по заказу Кустарного музея, имеющей клеймо «Мастерская Вишнякова с сыновьями в селе Осташково» Московской губернии, изображен хоровод юношей и девушек в крестьянском платье. Живопись миниатюры далека от изящества: контуры фигур размыты, лица прописаны нечетко, деревья позади хоровода условно изображены светло-зелеными пятнами. При взгляде на роспись табакерки возникает ощущение растерянности как самого мастера, так и его персонажей: в композиции явно чего-то недостает. Другой музейный предмет расписан более уверенной рукой мастера артели «Жостовский металлоподнос». В росписи нет статики, присущей табакерке: здесь все фигуры в движении, а ритм композиции задает центральная фигура юноши в красной рубахе. Он, подбоченясь левой рукой, правой поднял шапку, приклонив голову к левому плечу. Ноги юноши, согнувшись в коленях, тоже пляшут. В глаза бросается деталь росписи — красные ленты в листве деревьев, которых нет на табакерке. На подносе «Танец» изображено с виду обычное



3. Поднос «Танец». Московская обл., дер. Жостово, артель «Жостовский металлоподнос» 1920–1930-е. Автор росписи Б. Н. Ланге. Железо, масло, лак, штамп, роспись. ВМДПНИ

народное веселье, однако внизу, по периметру, идут строчки: «Звонят повсюду песни счастья, воли и труда», взятые из стихотворения пролетарского поэта Д. Бедного «Богатырский бой», в котором мифопоэтический образ «Красного Всадника» поборол народного врага — Голод. Заканчивается стихотворение так: «Загудят, как рой пчелиный, / Деревушки, города, — / Зазвонят повсюду песни / Счастья, воли и труда»⁶. Строчки пролетарского поэта добавили простому деревенскому сюжету революционного пафоса.

Просматривая сборник Е. П. Иванова «Русский народный лубок», мы выявили два прототипа росписи подноса «Танец». Первый лубок является визуализацией русской народной песни «Ай во поле, ай во поле, ай во поле липонька». Эта обрядовая песня исполнялась в Семик — народный праздник, который приходится на седмицу Святых Отцов (седьмой четверг по Пасхе). Семик называют еще «девичий» праздник. Справляли его в лесах и рощах,

завивая венки среди зелени, и на берегах водоемов, пуская на воду венки. В книге М. Д. Чулкова, посвященной народным преданиям и обрядам, Семик описан так: «Этот день и следующие за ним еще три древние Славяне праздновали сладострастному богу Туру, употребляя при том всякую роскошь и веселие. Девки и бабы, собираясь хороводами, плясали, и свивая из ветвей венки, целовались сквозь оные с мужчинами, а потом бросали в воду, загадавши: ежели венок поплывет, то быть тот год за мужем, а когда потонет, то остаться еще дома, а при том вмешивались тут и всякия любовныя действия в честь и жертву идолу Туру»⁷. При завивании венков в листве обыкновенно поют песню «Ай во поле...»: «...Под липою бел шатер, / В том шатре стол стоит, / За тем столом девица. / Рвала цветы со травы, / Вила венки с города. / ...Кому венок носить? / Носити венок молодцу...». На некоторых лубках текст песни дается не полностью, иногда отсутствуют две последние строчки, приведенные нами. Все, о чем поется в песне, мы видим и на лубке: девицу под шатром, семицкое дерево с лентами в листве, молодцев с венками на голове и девушек, взявшихся за руки.

На подносе «Танец» в целом воспроизводится композиция лубка. Только исчезла девушка под шатром, а вместо юноши, стоящего под «семицким» деревом, — плясун. Его прототипом стал персонаж другого лубка — иллюстрации песни «Во лузах, во лузах, во лузах, зеленых лузах!» Собственно, и эта песня говорит о будущем замужестве девушки, обращающей речь к отцу: «...Ты прими слово ласковое: / Не отдай, не отдай, / Не отдай меня за старова замуж, / Старова, старова. / И я старова на смерть не люблю, / Со старым, со старым, / Со старым гулять не пойду...». На лубке мы видим задорно танцующего юношу практически в той же позе, что и юноша на подносе. Так, соединив два лубочных сюжета, прибавив стихи Д. Бедного, Ланге создает «гибридное» произведение, наполненное новым смыслом, но апеллирующее к традиционным, привычным образам, к архетипам культурной памяти русского народа.

Обращаясь к теме конференции «Атрибуция предмета: интуиция, опыт, документ», скажем о роли интуиции в исследовании лаковой росписи. Занимаясь атрибуцией подноса художника Кустарного музея Е. Г. Теляковского, автор статьи выдвинул предположение, что выбранная для живописи форма венка далеко не случайна⁸. Для убедительности мы привели в пример эскиз росписи подноса П. И. Спасского «Девушки на мостках», на котором запечатлен

момент обрядового кидания венков в воду. Данный сюжет заставил нас высказать гипотезу о венке как старом славянском символе, хорошо «читаемом» в крестьянской среде, на которую и был рассчитан агитационный сюжет подноса «Частушки». Теперь, найдя источник вдохновения Ланге для росписи подноса «Танец», можно заключить, что интуиция нас не подвела: все три художника Кустарного музея обращались в своем творчестве к исторической памяти народа, использовали атрибуты обрядовых русских праздников, в частности Семика, создавая новые произведения с агитационными сюжетами и советской символикой.

Лубочная картинка «Ай во поле, ай во поле, ай во поле липонька» послужила источником вдохновения для Ланге и в проектировании игрушек. В фонде ВМДПНИ хранится альбом «Игрушки из дерева резные и расписные. Рисунки образцов Кустарного музея. 1910–1930-е годы», в котором находится рисунок 1920-х гг. деревянной двухчастной скульптуры «Девушка и парень с гармошкой». Сравнив лубок и рисунок Ланге, мы обнаруживаем, что рисунок игрушки практически полностью повторяет фигуру парня с гармошкой, изображенного на лубке (крайнюю слева), — его позу, одежду. Единственное отличие заключается в том, что Ланге «растянул» гармошку в руках проектируемой игрушки.

Вернемся к керамическим работам Б. Н. Ланге. Мы полагаем, что источником вдохновения для парных книжных упоров «Богатырь» также могли стать лубки и литографические картины.



4. Скульптура «Богатырь». Московская обл., Раменский р-н, дер. Турыгино Гжельская артель «Вперед, керамика» (?) 1930-е. Автор модели Б. Н. Ланге. Фарфор, роспись надглазурная, позолота. ВМДПНИ



5. Подставка для лампы (?). Москва. Кустарный музей Московского губернского земства. 1910-е. Автор модели: Ланге Борис Николаевич. Дерево, точение, резьба, выжигание, раскраска. ВМДПНИ МХП КП-9312. Публикуется впервые

В конце XIX — начале XX в. народный персонаж «русский богатырь» нередко появлялся в творчестве художников: «Сильный храбрый богатырь Илья Муромец» И. А. Голышева (1878), «Илья Муромец» А. П. Рябушкина (1895), «Русские богатыри» С. Трефилова (1904), «Русский богатырь на Востоке» А. П. Коркина (1904), «Илья Муромец» Н. Н. Каразина (1912). Популярность былинного эпоса и богатырей связана как с модой на все русское, породившей на рубеже веков «русский стиль» в искусстве, так и с патриотическими настроениями общества во время двух войн — Русско-японской 1904–1905 гг. и Первой мировой 1914–1918 гг.

Конкретного лубка для создания образца Ланге не удалось обнаружить. Однако, зная о том влиянии, которое Н. Д. Бартрам оказал на художников Кустарного музея, мы стали изучать его художественное творчество. В 1901–1902 гг. в петербургской печатне Р. Голике была издана «Полная серия лубочных картин» на десяти листах художников И. Билибина, Н. Бартрама, Ф. Беренштама, М. Езучевского, В. Зарубина и П. Ковалевского. Бартрам является автором двух листов: «Добрыня Никитич и Змей Горинич» и «Отчего перевелись Богатыри на Руси». Выскажем гипотезу о том, что тема «русских богатырей» могла активно обсуждаться и разрабатываться в среде художников Кустарного музея. Косвенным доказательством служат два эскиза из фонда ВМДПНИ: рисунок росписи трех яиц «Воин, девочка, баба» Н. Д. Бартрама (1910-е) и зарисовка елочной игрушки «Богатырь» А. Н. Дурново (1921).

К сожалению, в собрании ВМДПНИ нет рисунка книжного упора Б. Н. Ланге «Богатырь», однако хранится деревянная подставка для лампы 1910-х гг., выточенная по его эскизу. Она цилиндрической

формы, выполнена в виде шести фигур богатырей, стоящих кольцом в сомкнутом ряду. Коренастые фигуры богатырей в шлемах, с круглым щитом и пикой отдаленно напоминают богатыря, воплощенного в керамике. Возможно, книжный упор «Богатырь», воспроизведенный в керамике в 1930-е гг., был задуман художником раньше. Но это лишь предположение.

Резюмируем вышесказанное: источником вдохновения творчества Б. Н. Ланге стали русские народные картинки, а одним образцом для двух произведений — подноса «Танец» и табакерки «Хоровод» — послужил лубок с иллюстрацией песни «Ай во поле, ай во поле, ай во поле липонька», имеющей глубокие обрядовые корни в русской народной культуре.

¹ РГАЛИ. Ф. 2941. Оп. 1. Ед. хр. 342. Л. 88.

² Там же.

³ С 1941 г. Научно-исследовательский институт художественной промышленности (НИИХП).

⁴ Овчинникова Е. С. Николай Дмитриевич Бартрам // Музей народного искусства и художественные промыслы. Труды НИИХП. Вып. 5. М., 1972. С. 67.

⁵ Вольтер А. А. Воспоминания о Кустарном музее // Музей народного искусства и художественные промыслы. Труды НИИХП. Вып. 5. М., 1972. С. 62.

⁶ Стихотворение Д. Бедного впервые было опубликовано в газете «Известия ВЦИК» 5 октября 1919 г.

⁷ Чулков М. Д. Предания о народных русских суевериях, поверьях и некоторых обычаях: Заимствовано из «Словаря русских суеверий» [Соч. М. Д. Чулкова], изд. в 1782 г. М., 1861. С. 158.

⁸ См.: Маслова Ю. В. Художник Е. Г. Теляковский — автор эскиза подноса «Частушки» из собрания Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства // Проблемы атрибуции памятников декоративно-прикладного искусства XVI–XX веков. Материалы V научно-практической конференции 25–27 октября 2017 г. М., 2019. Вып. 212. С. 176–181.

Меньшикова Мария Львовна

КИТАЙСКИЕ ФАРФОРОВЫЕ ЧАШКИ 1740-Х ГГ. С ПОРТРЕТАМИ АННЫ ИОАННОВНЫ И ЕЛИЗАВЕТЫ ПЕТРОВНЫ

НОВАЯ АТРИБУЦИЯ

Фарфор первой половины XVIII в., особенно с государственной русской символикой, всегда вызывает интерес у отечественных исследователей. Если изделия хранятся в музейных собраниях, то иногда можно проследить их историю, что помогает в их определении. Но когда вещи появляются на антикварном рынке — их подлинность вызывает сомнение, требуются их изучение и атрибуция.

В связи с такими редкими изделиями, созданными для русского императорского двора, следует вспомнить историю европейских и русских торговых связей с Китаем.

С налаживанием сухопутной караванной торговли России с Китаем в 1689 г. многие ценности стали привозить купцы. Товары, на которые была государственная монополия, — шелк, золото, серебро, драгоценные камни и др., отбирали в казну; остальные могли продавать, что и делали обычно на аукционах в столице.

Фарфор вплоть до 1709 г., до первых предметов, сделанных И. Ф. Бетгером, оставался исключительно китайским. В России первые изделия из фарфора относятся к 1744 г., к работам Д. И. Виноградова. В 1730 — начале 1740-х гг. русский двор еще не имел своего производства фарфора. Также не было у России своей Ост-Индской компании, и заказы, особенно с государственной символикой, в основном, шли через Европу, через Нидерланды. Примером может служить посуда для аптек Москвы и Санкт-Петербурга с двуглавым орлом, которую заказывал Петр I¹.

Китайских фарфоровых изделий с государственной символикой, выполненных для русского двора в первой половине XVIII в., сохранилось и известно крайне мало.

В последние годы появились на антикварном рынке два совершенно неожиданных фарфоровых предмета: чаша-пиала с портретами Анны Иоанновны и чашечка для кофе с портретом Елизаветы Петровны. Ничего подобного до сих пор не было известно. В обоих

случаях ко мне обратились за консультацией, поэтому я посчитала правомочным написать об их исследовании в контексте конференции «Атрибуция предмета: интуиция, опыт, документ».

Вопросы, которые возникли при рассмотрении чаши и чашки, были следующие: 1. Где и когда сделаны (сформованы) предметы? Форма и назначение чаш? 2. Где и с каких образцов выполнен декор и портреты русских императриц? 3. Можно ли говорить о подлинности предметов и не являются ли они в целом, или в деталях более поздними копиями или современными подделками?

Оба предмета были созданы в Китае в конце 1730–1740-х гг. «белье» — в печах Цзиндэжэнь, города и центра производства фарфора, и являются образцами настоящего тонкого белого фарфора, покрытого прозрачной глазурью по белому ангобу. И по черепку, и по цвету, и по манере обжига, а также по тому, как нанесена глазурь, они не вызывают сомнения в китайском происхождении. Форма чаши-пиалы использовалась и в Китае, такие пиалы исполняли для других стран; чашечка с ручкой имеет форму, сделанную для экспорта на Запад.

Чаша с портретами Анны Иоанновны (1693–1740) имеет округлую форму, близкую к полусферической, ровный вертикальный бортик, круглое устье, стоит на кольцевой высокой ножке (ил. 1). На глазурь нанесена роспись: портрет русской императрицы Анны Иоанновны написан четыре раза — три портрета снаружи в медальонах и один без окантовки внутри на дне чаши. Последний сильно потерт, что свидетельствует о достаточно частом использовании и бытовании предмета. Портреты снаружи обрамлены декоративным кругом в виде ленты с надписью, выполненной черной железистой краской, и геометрической полосой типа меандра — красной



1. Чаша с портретами русской императрицы Анны Иоанновны. Китай, период Цяньлун (1736–1795), 1736–1741. Фарфор, глазурь: печи Цзиндэжэнь, Декор: надглазурная роспись черной и красной эмалевой краской, роспись золотом — Кантон (Гуанчжоу) (?). Высота 7 см, диаметр устья 14,2 см, диаметр ножки 6,2 см
Частная коллекция



2. Монета. Анна Иоанновна. 1737 г.
Серебро. ГЭ

железистой краской. У ножки и у устья снаружи написана тонкая полоска орнамента типа меандра такой же краской. В отдельных местах — на корпусе платья, по краю мантии, на фоне надписи, в некоторых орнаментах добавлена роспись золотом².

Лицо императрицы изображено в профиль, голова повернута вправо, на голове прическа с завитками и со свисающими на плечи локонами, поверх накинута легкая лента; в прическу

надо лбом вплетена жемчужная нитка из шести бусин. На голове — малая корона. Плечи императрицы даны в $\frac{3}{4}$ оборота; платье с глубоким декольте, открывающим грудь, оторочено на груди кружевом, в центре прихвачено брошью-аграфом в виде цветка с подвесами; на плечах поверх платья накинута горностаевая мантия.

Роспись нанесена по глазури вручную, мастер перерисовывал рисунок; потом чаша обожжена, а затем нанесена золотая роспись — этот обжиг был последним и проводился при наиболее низких температурах. Так как работа индивидуальная, то каждый из портретов немного отличается. По кругу медальонов, расположенных снаружи, выполнена надпись (некоторые русские буквы — Д как И; Ц как два I — написаны черточками и неправильно; пропущена I и М или написана как два I):

«АННА Б.М. I ПЕРАТРИЦА I САМОИЕРЖИЦА ВСЕРОСС.» и внизу: «*J. CADOT. F.*»; «АННА Б.М. I ПЕРАТРИЦА I САМОИЕРЖИЦА ВСЕРОСС.» и внизу: «*J. CADOT. F.*». Внутри у устья по кругу надпись немного отличается, и иначе написаны некоторые буквы (И зеркально, как латинская N): АННА Б.М. ІМПЕРАТРН І І А И САМОИЕРЖИ ІІ А ВСЕРОСС. *Jacobus Cadot Fecit. 1741.* (ил. 2) Тип портрета, указанные детали надписи и изображения важны для уточнения датировки, для определения прообраза рисунка, а также места нанесения росписи.

За образец взят серебряный рублевик Анны Иоанновны, который был изготовлен во второй половине 1730-х гг. В 1736 г. в Россию

в Санкт-Петербург приезжал по приглашению Двора знаменитый стокгольмский медальер И. К. Хедлингер (Гедлингер, 1691–1771)³. Он исполнил штемпель серебряного рублевика с выразительным и мастерски исполненным портретом императрицы. Этот рубль 1736 г. стал самой известной работой Хедлингера из тех, которые он выполнил для русского двора. Анна Иоанновна как будто была в восторге от этого портрета. Сильной стороной его творчества оказалось то, что он был свободен от низкопоклонства. «Не скрывает и не льстит». Он не пытался показать женщину с заурядной внешностью — красивой, прорисовав даже длинный крючковатый нос, двойной подбородок, выдающуюся вперед нижнюю челюсть и полноту императрицы⁴. До этого на портрете традиционно лицо Анны Иоанновны изображалось в $\frac{3}{4}$, а не в профиль, благодаря чему указанные недостатки были завуалированы. Но искусное моделирование Хедлингера создает впечатление спокойного величия, которое Анна, без сомнения, производила.

Мастер Л. Дмитриев в 1737 г. изготовил штемпели для чеканки рублей с работы Хедлингера: «В июне 1737 г. от Монетной канцелярии поступил приказ чеканить рублевика „штемпелем мастера Лукьяна Дмитриева, который резан со штемпеля медальера Хедлингера точно“»⁵ (ил. 3). На рублях была надпись с сокращениями: «Б. М. АННА ИМПЕРАТРИЦА I САМОДЕРЖ. ВСЕРОС [С].», которая употреблялась несколько лет. На деньгах 1736–1740 гг. имя АННА писали и перед Б. М. [Божьей Милостью], и после Б. М. иногда писали полностью слово «САМОДЕРЖИЦА» и «ВСЕРОСС.». Но позднее монетное ведомство приказало писать все слова в титуле императрицы полностью (САМОДЕРЖИЦА ВСЕРОССИЙСКАЯ). Интересно, что рублевика Иоанна Антоновича в 1741 г. тоже делали аналогичными со штемпелей Дмитриева-Хедлингера. И что еще важнее для данного исследования — последние перечеканивали в 1741 и в первые годы правления Елизаветы Петровны (1741–1761).

Рубль, отчеканенный в 1737–1739 гг., отправили или вывезли в Европу. И, скорее всего, там был заказан рисунок с лицевой стороны монеты с изображением портрета императрицы и надписью. Этот рисунок сделал в 1741 г. рисовальщик (или гравер) Я. Кадо, что и читается полностью в надписи (*Jacobus Cadot Fecit 1741.*) на устье внутри чаши. Рисовальщики именно так по-латыни подписывали свои работы, что означало: «... *Fecit* [F.] = сделал».



3. Чаша с портретами русской императрицы Анны Иоанновны. Фрагмент надписи

О Кадо ничего найти пока не удалось, но судя по имени, он был гугенотом, семья его в XVI–XVII в. бежала из Франции и осела в Нидерландах, где этот представитель семьи во второй четверти XVIII в. занимался рисованием и гравированием⁶.

Этот рисунок из Нидерландов с Ост-Индской компанией был отправлен в Китай — в Кантон (Гуанчжоу), в открытый для иностранной торговли порт, где размещали свои заказы европейцы. Фарфоровое «белье», привезенное из Цзиндэчжэня, нередко декорировали в технике надглазурной росписи в соответствии с заказом на месте в Кантоне, и обжигали. Также считается, что «белье» из Китая иногда привозили в Европу, в частности в Нидерланды. Но если бы роспись выполнял европеец, то он вряд ли ошибся в написании латинских букв. Ремесленники в Китае повторяли предложенные им рисунки гербов, орнаментов, портреты и т. д. Изображения копировали тщательно и близко к трафарету или рисунку, а вот надписи на иностранных языках и литеры казались узорами и представляли трудности для китайцев, писавших иероглифы, тем более что многие ремесленники были безграмотными. Двойное воспроизведение непонятной русской надписи сначала европейцем, а потом китайцем, привели к неточностям и ошибкам в написании, к использованию других букв, которые мы и видим на чаше. Также китайский мастер, не разобравшись, скопировал подпись — имя рисовальщика и год.

Торговля в Кантоне была сезонной: от времени отправления корабля из Европы до прибытия в Гуанчжоу, далее ожидания исполнения заказа и до момента возвращения на родину, проходило несколько месяцев. Иногда изделия забирали даже в следующем году. Рисунок был выполнен в начале 1741 г. и отправлен в Китай. А Анна Иоанновна

скончалась в октябре 1740 г., и мастер о ее смерти не знал. Когда чашу привезли в Европу — заказ не мог быть доставлен адресату.

Чаши такой формы и размеров, как рассматриваемый предмет, входили в состав первых чайных сервизов, которые привозили в Европу с конца XVII в. Фарфоровый сервиз, созданный на экспорт в Китае, обычно состоял из: чайника, молочника, сахарницы, фигурной тарелочки для серебряных ложек, нескольких чашечек с блюдцами и одной чаши, подобной описываемой, иногда с тарелочкой-крышкой. Число предметов увеличивалось за счет добавления чашек для кофе и шоколада.

Чаша полусферической формы высотой около 7 см и с диаметром устья около 14 см в сервизе обычно служила полоскательницей, использовалась для мытья маленьких чашечек и блюдцев, иногда для спитого чая. Об этом мы можем судить и по сохранившимся отдельным наборам посуды 1740-х гг., и по изображениям сцен чаепития и натюрмортов с сервизами даже в европейской живописи начала XVIII в. На детальном натюрморте Ж.-Э. Лиотара⁷ «Китайский чайный сервиз» (1780-е гг.) на столе, в правом верхнем углу, в составе сервиза мы видим такую чашу: в ней в воде лежат чашка с блюдцем и ложечка. Интересно, что известны некоторые фарфоровые чаши такого типа и размеров, а также изделия других форм с гербами или с портретами знатных заказчиков в медальонах, которые были выполнены в Китае и относятся к 1741–1746 гг.⁸ Примером могут служить чаша (частная коллекция) и кружечки-стаканы 1746 г. с портретом герцога Камберлендского⁹.

В результате вышесказанного мы можем сделать следующие выводы: чаша с надписями, с медальонами и портретами Анны Иоанновны является заказным фарфоровым изделием. Предмет создан в Китае, в печах (города) Цзиндэчжэнь в конце 1730-х гг., расписан в Кантоне (Гуанчжоу) по присланному рисунку, выполненному Я.Кадо в 1741 г. с серебряного русского рубля 1736–1739 гг. работы Хедлингера-Дмитриева. Чаша исполнена на экспорт, по заказу, в 1741 г., для правительницы, но расписана она уже после кончины императрицы в октябре 1740 г., и потому осталась не востребованной в России.

Нельзя исключить, что в Китае был заказан полный чайный сервиз для русской царицы Анны Иоанновны. Но на данный момент другие подобные изделия неизвестны. Возможно, что для правительницы России была расписана только эта чаша.



4. Чашечка для кофе с портретом Елизаветы Петровны и двуглавым орлом. Китай, период Цяньлун (1736–1795), 1740-е гг. Фарфор, глазурь, надглазурная роспись эмалевыми красками, роспись золотом. Высота 6,5 см; ширина с ручкой 9,5 см. Коллекция Jorge Welsh

Второй рассматриваемый предмет — это фарфоровая чашечка для кофе с изогнутой ручкой (ил. 4) с портретом Елизаветы Петровны (1709–1761) и двуглавым орлом. Роспись выполнена надглазурными эмалевыми красками, местами нанесена позолота. О вещи стало известно недавно: в 2018 г. она была опубликована в Лондоне в каталоге выставки «Сквозь удаленный взгляд»¹⁰.

Изделие сделано в форме чашечки раскрывшегося шестилепесткового цветка, с шестилепестковым устьем, на кольцевой ножке. Такие маленькие чарочки, часто металлические (серебряные) или фарфоровые использовались в Китае для вина, которое в Среднем государстве пили подогретым, и характерны они были для середины XVII — первой половины XVIII в. Когда на экспорт в Европу стали делать сервизы для горячих напитков — чая, кофе и шоколада, форма оказалась подходящей, и к чарочкам для горячих напитков могли прикреплять ручку изогнутой формы, для удобства «с изгибом для пальца». Фарфор делали в Цзиндэчжэне и отправляли партиями «белье» в Гуанчжоу, где изделия расписывали надглазурной росписью в соответствии с пожеланиями будущих владельцев.

На стороне чашечки для кофе, обращенной к зрителю (если человек берет чашку правой рукой), изображен погрудный портрет красивой императрицы Елизаветы Петровны. Голова ее изображена в профиль, прическа с локонами, на голове Елизаветы — малая корона. Плечи правительницы даны в $\frac{3}{4}$ оборота. Большое декольте открывает пышный бюст, украшения платья воспроизведены в виде

ряда каплевидных жемчужин. Интересно, что на обоих плечах Елизаветы накинута оранжевый «шарф»: это не понятное китайцем изображение ленты ордена Андрея Первозванного, которая должна быть надета через одно плечо. Орел написан с большой короной вверху, с маленькими коронами на обеих головах, с распахнутыми крыльями, со скипетром в правой лапе и державой в левой, со щитом с Георгием Победоносцем на коне.

Образцом для росписи на чашке, как и в первом предмете, послужил серебряный рублевик, но здесь повторен и аверс, и реверс с монеты дочери Петра. Рублевик был отчеканен уже в 1742 г. (ил. 5), но по образцу работы Л. Дмитриева (?), штемпели которого использовались при Анне Иоанновне, Иоанне Антоновиче и еще в первый год правления Елизаветы Петровны.¹¹

И портрет, и герб на чашечке обрамлены волнистыми лентами. У портрета императрицы воспроизведена надпись с монеты, аналогичная надписи на чаше Анны Иоанновны, с сокращениями, указанием на рубль, с которого сделано изображение и дата: «Б. М. ЕЛИСАВЕТЪ. І. ИМП. І САМОД. ВСЕРОС. МОНЕТА. РУБЛЬ. 1742». На рублевике на стороне с портретом надпись по кругу «Б. М. ЕЛИСАВЕТЪ. І. ИМП. І САМОД. ВСЕРОС», на стороне с гербом — «МОНЕТА. 1742. РУБЛЬ.». На чашечке у портрета и у герба расположение надписей в лентах аналогично надписям на монете. Внизу под портретом — три буквы, также перерисованные с рубля, — СПб, соответствующие монетному двору в Санкт-Петербурге. Эти детали говорят о том, что китайский мастер копировал и повторял каждую черточку, не вникая в то, что написано.



5. Монета. Елизавета Петровна. Рубль.
1742 г. ГЭ

Остается неясным, почему чашечка не попала в дворцовые русские собрания — изделие с государственной символикой и с портретом правительницы должно было оказаться в Санкт-Петербурге. Как и в случае с чашей Анны Иоанновны неизвестно, был ли создан только один предмет или был заказан сервиз.

При Елизавете Петровне был сделан и исполнен в Китае заказ на тарелки для стола с изображением двуглавого орла¹², несколько из них хранятся в Государственном Эрмитаже и в других собраниях. Но иных китайских фарфоровых изделий с государственной символикой 1730–1750-х гг. сегодня мы не знаем.

Два китайских фарфоровых изделия с надглазурной росписью — чаша с портретами Анны Иоанновны и чашечка для кофе с портретом Елизаветы Петровны и с двуглавым орлом, являются очень редкими, единичными образцами китайского экспортного искусства 1740-х гг. для русского императорского Двора.

¹ Китайское экспортное искусство в собрании Государственного Эрмитажа / Каталог выставки. Под науч. ред. Т. Б. Араповой СПб., 2003. С. 57. № 61.

² *Ситовская Н. В.* Фарфор в России XVIII века. М., 2008. С. 245. Ил. 10. Чаша была опубликована как пример китайского фарфорового изделия XVIII в. для русского Двора (из частной коллекции), но без исследования и описания.

³ [Электронный ресурс]. URL: <https://museum.goznak.ru/content/news/679/> (дата обращения 10.08.2021).

⁴ [Электронный ресурс]. URL: <http://www.coins-and-medals.ru/medals/authors/hedlinger.shtml?rus> (дата обращения 18.08.2021).

⁵ [Электронный ресурс]. URL: <http://medalirus.ru/novosti-inform/?ID=1382> (дата обращения 09.07.2021).

⁶ В архивах Ост-Индской компании Амстердама в более ранних документах 1720-х гг. упоминается некто Я. Кадо, который отправился с кораблем Ост-Индской компании на Восток, где и умер в 1721 г. [Электронный ресурс]. URL: <http://forschung.skd.museum/projekte/details/c/pC/a/show/project/128-mikrostrukturen-des-globalen-handels/> (дата обращения 10.07.2021).

⁷ Хранится в Музее Пола Гетти, Лос-Анджелес, США.

⁸ *Kerr R., Mengoni L. E.* with a contribution by Ming Wilson. Chinese export ceramics. Victoria and Albert museum. London. 2011. P. 47. Il. 53.

⁹ Christie's, 2021, lot 130. [Электронный ресурс]. URL: <https://onlineonly.christies.com/s/chinese-export-art-property-tibor-collection/rare-set-three-portrait-mugs-130/111565> (дата обращения 09.07.2021).

¹⁰ Through Distant Eyes. Exhibition catalogue / Welsh, J (ed.). London, 2018. P. 086–091. No. 20.

¹¹ [Электронный ресурс]. URL: <https://www.staraya-moneta.ru/forum/forum2/topic177119>; <http://www.coins-and-medals.ru/medals/authors/hedlinger.shtml?rus> (дата обращения 18.08.2021).

¹² Китайское экспортное искусство. Там же. С. 58. № 62.

Метелкина Анна Геннадьевна

КОЛЛЕКЦИЯ ЛИТОГРАФИРОВАННЫХ КАРТИН С ИЗОБРАЖЕНИЕМ ЗНАМЕНАТЕЛЬНЫХ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ СОБЫТИЙ

К ВОПРОСУ О ТЕТРАДИ «ИЗ ИСТОРИИ ПЕТРА I»

Об обстоятельствах выхода в свет «Коллекции литографированных картин с изображением знаменательных отечественных событий», задуманной и осуществленной комиссионером Общества Поощрения художников (далее — ОПХ) Андреем Прево, известно очень не много. Автор данной статьи ставит перед собой задачу проследить этот путь. Атрибуция редкого издания (в свет вышло 11 экземпляров), до настоящего времени не привлекавшего внимания исследователей, и ввод сведений о нем в научный оборот приурочены к юбилейной дате — 350-летию со дня рождения императора Петра I.

В 1842 г. первая тетрадь этого издания под названием «Из истории Петра I-го» была отпечатана в литографском заведении, действовавшем под покровительством ОПХ. Круг эстампов, изготовленных в этой мастерской в 1840–1842 гг.¹, был очерчен в процессе работы над научной темой, посвященной деятельности в С.-Петербурге саксонского подданного, печатника и литографа Карла Поля. До приезда в Россию Поль работал младшим печатником в литографской мастерской Ф.-С. Ганфштенгля в Дрездене и Мюнхене². Эстампы первого в России Института литографии (так называл Поль мастерскую, действовавшую под покровительством ОПХ³) получили у публики широкую известность благодаря своим художественным достоинствам⁴.

В начале петербургской карьеры Поля преследовали неудачи: он несколько раз привлекался Комитетом ОПХ к отпечатыванию иллюстраций изданий, выход в свет которых останавливался по разным причинам. В октябре 1840 г. он лишился огромного гонорара, потеряв значительный заказ ОПХ. Этот труд по масштабу мог быть сравним с изданием Ф.-С. Ганфштенгля «Die Vorzüglichsten Gemälde der Königlichen Galerie in Dresden». Издание «Описание художественных произведений Эрмитажа» после выхода в свет первой

тетради было прекращено по повелению императора в связи с кончиной председателя ОПХ графа П. И. Кутайсова. Вот почему в это время Поль был вынужден сотрудничать с известными издателями С.-Петербурга И. Дациаро и А. Прево.

Работа с коллекцией эстампов 1840-х гг. из собраний ГРМ и РНБ, поиск, а также анализ архивных документов, хранящихся в РГИА и АГЭ, позволили в апреле 2008 г. представить на атрибуционное заседание Отдела гравюры XVIII — начала XXI в.⁵ первый лист исследуемого издания под названием «Петр I на Лахте, спасающий от потопления матросов и солдат в 172... году»⁶. Эта атрибуция была поддержана, однако вопрос о том, что литография может быть причислена какому-либо изданию, на обсуждение не выносился. Ведущий научный сотрудник отдела истории русской культуры Государственного Эрмитажа Г. А. Миролюбова, присутствовавшая на заседании, сообщила, что аналогичный экземпляр литографии с подписью Н. И. Уткина хранится в фонде ГЭ⁷. Новые сведения об эстампе, полученные в результате исследования, планировалось опубликовать в каталоге выставки «Избранники Клио. Герои и злодеи русской истории», открывшейся в декабре 2010 г. в залах ГРМ⁸.

В 2015 г. на научном заседании в Отделе гравюры XVIII — начала XXI в. ГРМ⁹ как иллюстрация к докладу¹⁰ был представлен второй эстамп издания — «Усмирение раскольников бунта»¹¹. На подготовительном этапе изучения материала автором было обращено внимание на надпись графитом, сделанную рукой хранителя Кабинета гравюр Императорского Эрмитажа Н. И. Уткина в правом нижнем углу исследуемого листа: «Из Истории Петра I-го Получил четыре Литографированных рисунка // Изъ Придворной конторы 22 Мая 1842 года». На основании этой любопытнейшей надписи был сделан вывод о существовании некой серии литографий под названием «Из Истории Петра I-го», переданной из Придворной его императорского величества конторы на хранение в Кабинет гравюр Императорского Эрмитажа. Надпись заставила задуматься также и о возможном присутствии в фонде Отдела гравюры эстампов, объединенных одной темой.

Знакомство с еще одним эстампом — «Петр Великий при реке Прут в 1711 году»¹², отпечатанном в Институте литографии Поля, произошло в момент обсуждения вопроса его датировки¹³. Причиной пристального внимания к эстампу послужили сохранившиеся надписи графитом в правом и левом нижних углах, указывающие



1. И. С. Дешевой. С оригинала В. К. Демидова. «Петр Великий при реке Прут в 1711 году»
Из изд.: «Коллекция литографированных картин с изображением знаменательных
отечественных событий». Тетрадь первая «Из Истории Петра I-го»
Литография. ГРМ

на время его поступления в Кабинет гравюр Императорского Эрмитажа: «22 Мая 1842 года Получилъ Н. Уткинъ» и место его хранения — «Шкапъ № 43 Портф. № 12». Эти надписи полностью совпадали с аналогичными надписями, сделанными на литографии «Петр I на Лахте, спасающий от потопления матросов и солдат в 172... году»¹⁴.

При дальнейшем исследовании сопоставление всех известных сведений об эстампах (их источник поступления, время передачи в ГРМ, аналогичные надписи графитным карандашом на листах с указанием места хранения, даты передачи их из Придворной конторы в Императорский Эрмитаж и их размеры) позволило говорить о наличии в собрании Отдела гравюры ГРМ группы литографий, объединенных одной темой.

Косвенное подтверждение было найдено в учетно-хранительской документации. История бытования литографий оказалась необычайно интересной: надписи, пометы, а также штампы на оборотах листов: «ЭРМ/1928» и «ОТЧУЖД.» помогли ее реконструировать. В 1930 г. все исследуемые листы поступили из ГЭ в ГРМ во время обмена экспонатами между музеями по профилю¹⁵. Как выяснилось, в списке предметов к Акту приема-передачи на постоянное хранение в ГРМ эстампы не были вынесены в отдельный пункт¹⁶, а были записаны в числе сорока листов под № 9. Количество эстампов, входивших в издание, было определено по записям в Инвентарной книге, сделанным при поступлении эстампов в ГРМ. Записи в Инвентаре свидетельствуют о том, что в 1930 г. рассматриваемые литографии были записаны не подряд (как серия или тетрадь), а вперемешку с другими эстампами и не имели объединяющего их названия, которое было указано рукой Н. И. Уткина на одном из листов. Однако в фонде Отдела графики ГРМ эстампы были помещены вместе в т. н. сверхразмерную папку, поскольку их размеры достигали в высоту 73,8 см, в ширину — 95,0 см.

В процессе дальнейшего исследования определить четвертый лист тетради не составило большой сложности. Очевидно, что отличительной характеристикой этого эстампа были размеры изображения, такие же, как и у остальных листов серии. Действительно, четвертый эстамп — «Петр Великий на могиле русских воинов, павших под Полтавою в 1709 году»¹⁷, был обнаружен в папке¹⁸ под условным названием «Исторические сюжеты», включавшей большеформатные работы¹⁹.

Таким образом, было установлено, что в основном фонде Отдела гравюры Русского музея хранятся четыре литографии, предположительно относящиеся к одному изданию: «Петр Великий при реке Прут в 1711 году», «Петр Великий на могиле русских воинов, павших под Полтавою в 1709 году», «Петр I на Лахте, спасающий от потопления матросов и солдат в 172... году» и «Усмирение раскольничьего бунта»²⁰. Объединяют эти листы горизонтальный формат и значительные размеры изображений, оформление изображения в двойной рамке, шрифт, которым выполнено название, техника, оттиск с плюром и тематика изображений — сцены из жизни Петра I, а также надпись под изображением — «Печ. К. Поль». На всех листах имеются аналогичные надписи графитным карандашом, сделанные хранителем Кабинета гравюр Императорского Эрмитажа Н. И. Уткиным.



2. И. Мочиллов. С оригинала Б. А. Чорикова. «Петр Великий на могиле русских воинов, павших под Полтавою в 1709 году». Из изд.: «Коллекция литографированных картин с изображением знаменательных отечественных событий». Тетрадь первая «Из Истории Петра I-го». Литография. ГРМ

Вероятно, причину отсутствия сведений о четырех исследуемых эстампах в специальной справочной литературе можно объяснить тем, что издание было начато, но не завершено, а также тем, что были напечатаны только несколько экземпляров первой тетради.

Через два десятилетия только один из четырех сюжетов был вновь тиражирован и получил широкую известность у публики — гравюра «Петръ 1-й на Лахтъ» из издания «Русскія Сцены. Гравюры на стали, изъ Памятной Книжки, издаваемой Военною Типографіею. В 2-х тетрадяхъ СПБ. Печ. В литогр. Полторацкаго и Ильина. 1862–64»²¹.

Подводя итог, можно говорить о том, что до настоящего времени четыре разрозненных листа не рассматривались специалистами как серия или тетрадь. В собраниях ГЭ, ГРМ и РНБ листы хранятся

разрозненно, а в отделе эстампов РНБ в научных карточках можно прочесть запись: «Библиографически не определено»²².

Новые материалы о «четырех литографированных рисунках», вышедших в свет в мае 1842 г., хранятся в АГЭ и РГИА. По правилу, установленному в Императорском Эрмитаже, новые поступления из Придворной его императорского величества конторы Н. И. Уткин фиксировал в «Реестре книг, гравюр и литографий, передававшихся на хранение в III Отделение Императорского Эрмитажа в мае 1842 г.»²³, одновременно делая соответствующие надписи на эстампах. Существование серии подтверждается также документами, хранящимися в РГИА²⁴.

В декабре 1841 г. комиссионер ОПХ А. Прево обратился к министру Императорского двора П. М. Волконскому с прошением, в котором была изложена цель предпринимаемого им издания. Комиссионер ОПХ руководствовался мыслью «принести по возможности пользу литографическому искусству», содействуя его усовершенствованию в России. А. Прево поставил для себя «священную обязанностью употребить все зависящие» от него средства, зная, что «Государь Император обращая внимание на все предметы приносящие пользу Государству... изъявляет желание, чтобы процветало в России и литографическое искусство...».

По мнению Прево, достижение этой цели было затруднено по причине «не наступления еще в России периода полного развития литографического искусства». Он полагал, что преодолеть это затруднение можно достаточным количеством заказов мастерам, посвятившим себя этому искусству — «занятий не мелочных, коими большей частью они доселе обременены были, но занятий серьезных достойных труда художника». Прево считал, что возможность привести в исполнение задуманный им план «зависит от того внимания, которое оказано будет со стороны просвещенной публики...»²⁵.

Издатель полагал быть полезным самой отечественной истории, «изображая... знаменитые отечественные события, делая их... известными во всех классах народа». Он писал, что исторические сюжеты картин этой коллекции достойны «жить в памяти народа»; они будут заключать в себе «славные подвиги знаменитых исторических лиц», и издание это будет «историю в действиях»²⁶.

Вместе с прошением А. Прево представил на усмотрение П. М. Волконского как образцы две картины первой тетради



3. П. И. Разумихин. С оригинала Б. А. Чорикова. «Петр I на Лахте, спасающий от потопления матросов и солдат в 172... году». Из изд.: «Коллекция литографированных картин с изображением знаменательных отечественных событий». Тетрадь первая «Из Истории Петра I-го». Литография. ГРМ

издания²⁷ и объявление о подписке. Он надеялся, что министр Императорского двора, «как покровитель изящных искусств и как особа, которой вверен Государем Императором... в России надзор за усовершенствованием художеств», удостоит его предприятие особого внимания. Прево писал в прошении: «Милость, оказанная мне Вашей Светлостью, будет служить вернейшим ручательством тех успехов, которые будут сопровождать сие мое издание, ибо какой Русский, откажется поощрить то предприятие, на которое обратит внимание наш Всемилостивейший Монарх»²⁸.

Прево предупредил, что еще два листа выйдут в свет вслед за первыми, а потом будут изготовляться рисунки для последующих тетрадей. Программу издания он планировал объявить через газеты, но только в том случае, если начало предприятия «удостоится благосклонного приема».

Комиссионер ОПХ осмелился просить П. М. Волконского о милости исходатайствовать у императора разрешение включить его в число подписчиков «на сие предприятие», а также испросить у Николая I Высочайшего повеления о подписке на издание для Казенных учебных заведений за назначенную Прево «цену 20 руб. сер. за тетрадь из четырех картин», которая дала бы ему «достаточные средства привести предприятие сие к вожделенному концу». По его мнению, издание могло быть полезным для Казенных учебных заведений, «служба украшением зал оных и возбуждая в сердцах воспитанников благоговейную любовь к Царственному Дому и соревнование к тем подвигам, которые будут изображаемы в означенных картинах»²⁹.

Резолюция на прошении Прево гласила: «Высочайше Повелено подписаться для Его Величества на десять экземпляров. Для учебных Заведений Высочайшего Соизволения не последовало»³⁰.

В результате по высочайшему повелению в мае 1842 г. десять экземпляров первой тетради «Из истории Петра I-го» издания «Коллекция литографированных картин с изображением знаменательных отечественных событий» были разосланы в Императорский Эрмитаж, Собственную его величества библиотеку; на дачу «Александрия»; в Императорскую публичную библиотеку; Московское архитектурное училище; Удельное землемерное училище; на Фарфоровый завод, в Гатчинский дворец³¹ и ИАХ. 23 мая 1842 г. вице-президент Ф. П. Толстой уведомил министра Императорского двора о том, что «два экземпляра первой тетради, состоящей из четырех, литографированных картин с изображениями знаменательных отечественных событий» в ИАХ получены для хранения в кабинете эстампов.

Согласно реестру в первую тетрадь издания вошли эстампы: «Петр Великий усмиряет бунтующих Раскольников в Грановитой Палате», «Петр Великий на могиле Русских Воинов, павших под Полтавою в 1709-м году», «Петр Великий при реке Прутъ в 1711-м Году», «Петр Великий на Лахте, спасающий от потопления Матросов и Солдат в 1724-м Году»³².

В мае 1842 г. выход в свет большеформатных литографированных листов первой тетради под названием «Из истории Петра I-го», безусловно, был приурочен к юбилейным торжествам в честь 170-летия со дня рождения императора Петра I Великого (30 мая (9 июня) 1672–1725).



4. В. Шертле. С оригинала Б. А. Чорикова. «Усмирение раскольничьего бунта». Из изд.: «Коллекция литографированных картин с изображением знаменательных отечественных событий». Тетрадь первая «Из Истории Петра I-го». Литография. ГРМ

Комиссионер ОПХ, представляя издание П. М. Волконскому, объяснил, что «приготовление помянутых картин во всех видах производства от составления до окончательной отделки оных» было поручено им отечественным художникам. Три эстампа были выполнены с оригиналов Б. А. Чорикова и один лист — с оригинала В. К. Демидова³³. Перевели рисунки на литографские камни художники П. И. Разумихин, И. А. Дешевой³⁴, И. Мочиллов. Среди них саксонский подданный В. Шертле (Valentin Schertle) стал исключением. Он перевел на литографский камень картину, «представляющую усмирение раскольников, совершенное Петром Великим во время его малолетства»³⁵. Прево невольно охарактеризовал мастера, посчитав, что Шертле не оправдал при исполнении эстампа «той молвы, которая встретила его по приезде в Россию и далеко отставшему в сем искусстве от Русских Художников, каковы на пример: Разумихин и Дешевой, которые трудятся теперь

над исполнением сего предприятия моего»³⁶. Необходимо отметить, что из четырех листов только эстамп Шертле был представлен в Санкт-Петербургский цензурный комитет³⁷. Об этом можно судить по записям в ведомости «О рассмотренных С.-Петербургским цензурным комитетом рукописных и печатных книг за январь 1842 года».

Выпад в сторону дрезденского литографа был связан с его сотрудничеством с Полем. Тетрадь «Из истории Петра I-го» вышла в свет, когда Поль переживал кризис профессиональной деятельности. Дело было в том, что в январском номере журнала «Отечественные записки» за 1842 г. А. А. Краевский поместил литографированный портрет М. Ю. Лермонтова, ставший первым тиражированным портретом опального поэта в России. Изготовление и отпечатывание портрета в мастерской, действовавшей под покровительством ОПХ, вызвало недовольство Николая I. С целью рекламы своего заведения Поль сопроводил портрет надписью с указанием литографского заведения «Inst. Lith. de C. Pohl», которая расшифровывалась как «Институт литографии Карла Поля».

В сложившейся ситуации Прево посчитал возможным прибегнуть к услугам печатника Поля, но не упомянул его имя в своем прошении и не отметил безупречное качество печати. Поль блестяще справился со сложной задачей, применив литографские камни огромного размера. Это одни из первых большеформатных эстампов, отпечатанных в России. В свою очередь, Поль на всех листах благоразумно поместил указание на литографское заведение на русском языке — «Печ. К. Поль», заменив надпись на латинице. В июне 1842 г. Поль, чтобы загладить вину, выступил с предложением об издании к юбилейным торжествам — серебряной свадьбе императора и императрицы — эстампа «Литографированные портреты Их Императорских Величеств, по оригиналам Ф. Крюгера и К. Робинсон, представленные на одном листе в раме, которую составляют аллегорические изображения», исполненные художником М. Ретчем³⁸. Этот проект был поддержан министром просвещения графом С. С. Уваровым³⁹. Он выступил на защиту Поля, попавшего в немилость к Николаю I. Судя по материалам С.-Петербургского цензурного комитета, Поль дополнил свой замысел и отпечатал еще несколько портретов императора и императрицы⁴⁰.

Таким образом, среди эстампов, отпечатанных Полем в 1842 г., исследуемое издание занимает промежуточное место между портретом опального поэта и литографией, приуроченной к серебряной свадьбе императора и императрицы.

Труды, посвященные отечественной истории и культуре, требовали пристального внимания составителей. Неслучайно в 1837 г. по повелению Николая I был создан Особый комитет, задача которого состояла в сборе, а затем изучении документальных сведений и вещественных памятников, касающихся «исторического описания одежды и вооружения Российских войск, с первых времен существования Российского государства до времен новейших», в архивах Департаментов Военного министерства⁴¹.

В конце 1841 — начале 1842 г. Б. А. Чориков исполнил рисунки для перевода их в литографии для нескольких изданий. Сочинение сюжетов «Коллекции литографированных картин с изображением знаменательных отечественных событий» проходило у него одновременно с работой над иллюстрациями ко второй части издания А. В. Висковатова «Историческое описание одежды и вооружения Российских войск» (СПб., 1841–1862), посвященной истории костюма и вооружения эпохи Петра I⁴² и к третьей части издания «Живописный Карамзин, или русская история в картинах, издаваемая Андреем Прево» (СПб., 1842) с сюжетами из истории Петра I.

В итоге, опираясь на материалы исследований Особого комитета, Б. А. Чориков представил зрителям не вымышленные, а подлинные костюмы и вооружение Петровского времени. К примеру, на литографии «Петръ I на Лахте, спасающий от потопления матросов и солдат в 172... году» изображен тонущий фузелер с пехотной сумой. В издании А. В. Висковатова иллюстрация «Пехотныя сумы съ 1700 по 1732 годъ а) Фузелерныя б) Гренадерскія» помещена во второй части под № 163.

Резюмируя, можно лишь сожалеть, что идея выпуска в свет художественного издания, предназначавшегося для казенных учебных заведений, исполненного на высоком техническом уровне, не была по достоинству оценена и поддержана Николаем I. Это один из примеров, когда Комитет ОПХ возлагал на императора большие надежды, но не дождался от него внимания и поддержки. А в юбилейный год широкую известность приобрело издание «История Петра Великого. Сочинение Н. Ламбина. 600 рисунков Д. Янцена» (СПб., 1842) с иллюстрациями, исполненными в технике ксилографии.

¹ «Виды Петербурга» (СПб., 1840–1841), «Портретная и биографическая галерея словесности, наук, художеств и искусств в России. Портреты Соколова» (СПб., 1841), «Театральный альбом» (СПб., 1842).

² *Метелкина А. Г.* Печатник и литограф Карл Иванович Поль. К вопросу об Институте литографии в Петербурге // Страницы истории Отечественного искусства. XVIII. Сб. статей по материалам науч. конф. Государственный Русский музей. СПб., 2010. С. 130–140.

³ Первоначально Комитет ОПХ планировал учредить в С.-Петербурге мастерскую под названием «Нормальное Литографическое заведение» (РГИА. Ф. 472. Оп. 17 (98/935). Д. 103. Л. 3 об.).

⁴ Саксонский подданный обошел парижского литографа Луи Пьера Альфонса Бишбуа (1801–1850), имевшего намерение в 1837–1838 гг. учредить в С.-Петербурге мастерскую, «обладая литографическим искусством, ручается за успех, который может распространить в России его заведение...». (РГИА. Ф. 472. Оп. 17 (98/935). Д. 86. Л. 4).

⁵ Протокол атрибуционного заседания отдела гравюры XVIII — начала XXI в. ГРМ № 86 от 23.04.2008, пункт № 6.

⁶ ГРМ. Гр.–31989.

⁷ ГЭ. ЭРГ. II-4397; ГЭ. ЭРГ. II-4396.

⁸ Материалы в каталог не вошли.

⁹ ГРМ. Отдел гравюры XVIII–XXI вв. Протокол научного заседания № 35 от 27.08.2015.

¹⁰ *Метелкина А. Г.* Первый опубликованный портрет М. Ю. Лермонтова в России. К вопросу о саксонских подданных: печатнике Карле Поле и литографе Валентине Шертле // Лермонтовские чтения. 2015. Сб. статей. СПб., 2016. С. 61–73.

¹¹ ГРМ. Гр.–32224.

¹² ГРМ. Гр.–32318.

¹³ Протокол атрибуционного заседания отдела гравюры XVIII — начала XXI в. ГРМ № 116 от 28.11.2018, пункт № 2.

¹⁴ На листе в названии зачищена последняя цифра в дате 172... Событие произошло в 1725 г. Первоначально на листе была сделана запись «1724». Об этом стало известно из документа «Реестр литографированным картинам, изображающим знаменитые Отечественные события» (РГИА. Ф. 472. Оп. 17 (98/935). Д. 279. Л. 15).

¹⁵ *Метелкина А. Г.* Коллекция печатной графики из основного собрания Государственного Эрмитажа в собрании Государственного Русского музея (К вопросу об обмене экспонатами) // Эрмитажные чтения памяти В. Ф. Левинсона-Лессинга (02.03.1893–27.06.1972). 2008–2010 / Труды Государственного Эрмитажа LXVIII. СПб., 2015. С. 336–343.

¹⁶ В «Списке гравюр, передаваемых в Русский Музей» к Акту ПП № 157 от 9 июля 1930 г. номера 113602, 113628, 113616 и 113613 записаны под № 9 «Литографии разн. и гравюры. Инв. 113596–113635». АГЭ. Ф. 1. Оп. 5. Ед. хр. 1046. 1929–1930. Л. 106.

¹⁷ ГРМ. Гр.–32319.

¹⁸ В 1930 г. в Инвентаре для всех исследуемых листов была сделана запись «св. разм. папка № 1», которая расшифровывается — сверхразмерная папка № 1.

¹⁹ Выражаю благодарность Д. М. Макаровой за помощь в работе.

²⁰ На листе надпись отсутствует. В 1930 г. при поступлении в ГРМ лист был записан в Инвентарь под названием «Усмирение раскольничьего бунта Никиты Пустосвята».

²¹ Сведения о гравюре опубликованы в справочнике: Материалы для библиографии русских иллюстрированных изданий. Вып. четвертый. № 601–1000 / сост. Н. К. Синягин. СПб., 1910. С. 63. № 870. ГРМ. Гр.–10106.

²² РНБ. Шифры Э/осн./29–57 (Инв. Эе 5791 к.); Э/осн./38–226 (Инв. Эе 7745); Э/осн./29–87 (Инв. Эе 5821 к.); Э/осн./28–86 (Инв. Эе 5686). На всех листах в правом нижнем углу штамп «ИПБ». Все листы наклеены на паспарту и сложены.

²³ АГЭ. Ф. 1. Оп. 2. Архивный материал I Отделения Императорского Эрмитажа. 1842 г. Дела № 1–16. Переписка с Министром Двора.

²⁴ Фонд «Канцелярия министерства императорского двора» в деле по III Отделению «О подписке на издаваемые Г. Прево литографии, изображающие события из Отечественной истории. Началось 5 Декабря 1841 г. Кончено 3 Мая 1842 г. На 16 листах» (РГИА. Ф. 472. Оп. 17 (98/935). Д. 279); фонд «Академия художеств Министерства императорского двора» в деле «О разных приобретениях по музею Академии и Кабинету эстампов. Началось 20 февраля 1842 г. Кончилось 9 декабря 1842 г. На 43 полулистах» (РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Д. 2657. Л. 25–27); фонд «Главное управление цензуры МНП» в деле «Канцелярия Министра Народного просвещения по Главному Управлению Цензуры. По представлениям Комитетов Цензуры Внутренней с ведомостями о рассмотренных книгах и рукописях. Часть I. Начато 15 февраля 1842 г. Кончено 21 сентября 1842 г.» (РГИА. Ф. 772. Оп. 1. Д. 1508. 1842 г.).

²⁵ РГИА. Ф. 472. Оп. 17 (98/935). Д. 279. Л. 1–1 об.

²⁶ Там же. Л. 2.

²⁷ Помимо двух эстампов А. Прево отдельно поднес П. М. Волконскому литографированную картину, изображающую последний бой Ермака, которая в январе 1842 г. была представлена в Санкт-Петербургский цензурный комитет (РГИА. Ф. 772. Оп. 1. Д. 1508. 1842. Л. 7 об. № 43).

²⁸ РГИА. Ф. 472. Оп. 17 (98/935). Д. 279. Л. 1 об.

²⁹ РГИА. Ф. 472. Оп. 17 (98/935). Д. 279. Л. 3 об.

³⁰ Эстампы, прилагавшиеся к прошению, были возвращены А. Прево в декабре 1841 г.

³¹ РГИА. Ф. 472. Оп. 17 (98/935). Д. 279. Л. 5. Помимо 10 экземпляров еще один экземпляр издания А. Прево специально отпечатал и преподнес П. М. Волконскому.

³² Там же. Л. 15.

³³ Художники народов СССР. Биобиблиографическом словарь / главн. сост. и библиограф О. Э. Вольценбург. — М., 1976. Т. III. С. 323.

³⁴ Там же. С. 353.

³⁵ РГИА. Ф. 472. Оп. 17 (98/935). Д. 279. Л. 2 об.

³⁶ Там же.

³⁷ В Санкт-Петербургский цензурный комитет эстамп был представлен под названием «Картина, представляющая усмирение раскольников в 1682 г.» (РГИА. Ф. 772. Оп. 1. Д. 1508. Л. 7 об. В списке под № 42).

³⁸ Мориц Ретч (Friedrich August Moritz Retzsch, 1779–1857) — саксонский живописец и гравер.

³⁹ РГИА. Ф. 735. Оп. 2. Д. 328. Л. 1–2.

⁴⁰ РГИА. Ф. 772. Оп. 1. Д. 1508. Л. 108–109. № 361–363, 417.

⁴¹ РГИА. Ф. 209. Оп. 1. Д. 8. Л. 65.

⁴² Из опубликованных приказов по Департаменту военных поселений известно, что он состоял на действительной службе в этом заведении со 2 августа 1837 г. В 1839 г. он был привлечен к занятиям по приготовлению оригинальных рисунков для издания А. В. Висковатова «Историческое описание одежды и вооружения Российских войск» (СПб., 1841–1862).

Монич Дмитрий Алексеевич

**К ВОПРОСУ ОБ АВТОРСТВЕ КАРТИНЫ
«ПАВЕЛ I ПОСЕЩАЕТ ТАДЕУША
КОСТЮШКО В ТЕМНИЦЕ» ИЗ СОБРАНИЯ
НАЦИОНАЛЬНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО
МУЗЕЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ**

В коллекции «Белорусская живопись» Национального художественного музея Республики Беларусь хранится живописное полотно с распространенным в первой половине XIX в. сюжетом «Павел I посещает Тадеуша Костюшко в темнице». Картина поступила в Государственный художественный музей БССР (сейчас Национальный художественный музей Республики Беларусь) в 1965 г. из Государственной Третьяковской галереи. В акте передачи на постоянное хранение¹, составленном галереей, зарегистрировано авторство неизвестного художника и фамилия Дамель в скобках; в акте же художественного музея² значится только *Иван* (далее — *Ян*) *Дамель* без указания «неизвестный художник». Во всей последующей музейной документации авторство картины приписывалось Дамелю без отметок о возможности отнесения к неизвестному автору либо принятия авторства с вопросом. На самом полотне и на обороте отсутствуют подпись и надписи.

В собрание Государственной Третьяковской галереи произведение живописи поступило 14 декабря 1962 г. от «Дирекции выставок и панорам», находящейся в Москве. Предыдущие места бытования установить точно не удалось, существует только гипотеза, выдвинутая научными сотрудниками Национального художественного музея Республики Беларусь о том, что полотно находилось в коллекции С. Д. Шереметева в его имении Михайловское, а после национализации — в санатории «Михайловское», откуда и могло попасть в «Дирекцию выставок и панорам». Стоит сказать, что в «Словаре польских художников» при перечислении произведений Я. Дамеля указано, что он сделал несколько копий картины «Павел I посещает Тадеуша Костюшко в темнице», которые хранятся в Государственном художественном музее БССР, санатории «Михайловское»



1. «Павел I посещает Тадеуша Костюшко в темнице»
Национальный художественный музей Республики Беларусь

под Москвой, в частной московской коллекции В.Д.Королюка и в Фонде Костюшко в Нью-Йорке³.

Сюжет полотна основан на реальных событиях, которые произошли в конце XVIII в. После битвы под Мацеёвицами, где потерпели поражение войска повстанцев Речи Посполитой, был ранен и попал



2. «Павел I посещает Тадеуша Костюшко в темнице». Фонд Костюшко. Нью-Йорк

в плен предводитель восстания Костюшко. Первоначально его содержали в Петропавловской крепости, но из-за ухудшения здоровья перевели в Мраморный дворец. После смерти Екатерины II новый самодержец Павел I для склонения на свою сторону симпатий европейских монархов принимает решение помиловать и освободить повстанцев. С этой целью он посещает Костюшко 26 ноября 1796 г. и провозглашает освобождение пленников⁴. Великодушный жест царя сразу же нашел свое воплощение в искусстве.

В 1797 г. Александр Орловский создает две акварели: первая на тему посещения Павлом I

Костюшко в темнице, вторая — его освобождение. Обе акварели были отправлены в Лондон для гравирования, и не позднее 1801 г. Т. Гогейн создал медиориты. В то же самое время полотно на тему освобождения Костюшко пишет английский художник Г. Синглтон, а в 1798 г. оно было гравировано Дж. Даниэлем. Именно гравюра Даниэля стала основой для создания различными художниками многочисленных живописных произведений, в том числе и картины из собрания Национального художественного музея Республики Беларусь.

Наиболее раннее и полное описание творческого наследия художника Я. Дамеля содержится в воспоминаниях его приятеля А. Шемеша и в «Словаре польских художников», составленном Э. Раствецким. Среди прочих произведений Дамеля Шемеш и Раствецкий упоминают об интересующем нас полотне, отмечая, что фигуры изображены в натуральную величину (размер картины из коллекции музея Республики Беларусь 70,0 × 55,0 см), изображение Костюшко в тени, что не позволило придать его лицу выразительность, а само произведение находится у воеводского маршалка М. Рокицкого в имении Константиново Речицкого повета Минской губернии; сведений о каких-либо копиях или других вариантах

исполнения картины с таким же сюжетом нет⁵.

Взяв во внимание упоминание в «Словаре польских художников» о создании Я. Дамелем нескольких копий рассматриваемого полотна, мы решили разыскать их и сопоставить. Вероятнее всего, картина из собрания Национального художественного музея Республики Беларусь и в санатории «Михайловское» — одно и то же произведение, что проистекает из гипотезы происхождения музейного предмета. Произведение из частной московской коллекции не было обнаружено. Фонд Костюшко в Нью-Йорке предоставил изображение и информацию о хранящемся у них полотне: «Картина Яна Дамеля «Павел I посещает Тадеуша Костюшко в темнице» (99,0×70,0 дюймов, 251,5×177,8 см; холст, масло) 1824 г. Авторство и дата создания подтверждаются надписью на обороте: J. Damel 1824 Minsk». В основе композиции произведения лежит зеркальное отображение гравюры Дж. Даниэля, вместе с тем Дамель



3. Rys. Pol. 5985/7 MNW



4. Rys. Pol. 5985/2 MNW

не полностью следует заданной схеме и вносит новое в изображения Павла I, Костюшко и сопровождающего императора офицера. В коллекцию Фонда полотно поступило в 1951 г. как дар от А. Малек в память о своих родителях Ш. и А. Малек. Размер произведения, где фигуры написаны в натуральную величину, позволяет нам отождествлять его с тем, о котором сообщали А. Шемеш и Э. Раствецкий. По-видимому, оно было вывезено из Беларуси в период или после



5. «Павел I посещает Тадеуша Костюшко в темнице», Национальный музей в Кракове



6. «Павел I посещает Тадеуша Костюшко в темнице», Литовский национальный художественный музей

Советско-польской войны (1919–1921) и находилось в Польше, а оттуда семьей польских эмигрантов доставлено в Нью-Йорк.

Принадлежность данного полотна кисти Я. Дамеля подтверждается еще и подготовительными рисунками, обнаруженными в альбомах художника, которые сейчас находятся в собрании Национального музея в Варшаве. В частности, можно увидеть проработку мастером правой руки Костюшко (Rys. Pol. 5985/1–2 MNW), правой руки Костюшко и левой Павла I (Rys. Pol. 5985/14 MNW), ног отдельно (Rys. Pol. 5985/6 MNW) и всей фигуры Павла I (Rys. Pol. 5985/7 MNW).

Визуальное сравнение полотен из собрания Национального художественного музея Республики Беларусь и Фонда Костюшко показывает следующие отличия: первое произведение уступает второму по уровню исполнения и воспроизведения различных деталей, однако нужно подчеркнуть, что оно явно не окончено, что может оправдать некоторую размытость контуров и непроработанность мелочей; музейный предмет точно, вплоть до мелких деталей, повторяет гравюру Даниэля, тогда как картина из Фонда являет собой пример авторской переработки композиции, изначально созданной Синглтоном и гравированной Даниэлем.

Следует отметить, что кроме музейного предмета из минской коллекции на сегодняшний день известно о существовании еще трех точных живописных копий гравюры Даниэля, отличающихся своими художественными характеристиками. Работы хранятся в Национальном музее в Кракове (MNK II-a-604, холст, масло; 68×55 см, автор неизвестен); в Национальном музее в Варшаве (инвентарный номер неизвестен, холст, масло, размер близок к предыдущему, автор неизвестен) — возможно, это полотно упоминается в каталоге Львовской выставки 1917 г., посвященной сотой годовщине смерти Костюшко (холст, масло, 70×56 см, собственность Е. Добчанской)⁶; в Литовском национальном художественном музее (LDM T-4203, холст, масло 137×100 см, автор неизвестен).

Таким образом, все вышеперечисленные живописные произведения были созданы по одной гравюре, обладают несхожим профессиональным исполнением и имеют фактически идентичный размер (за исключением музейного предмета из Литовского музея), что позволяет нам говорить не только о популярности данного сюжета, но и его тиражировании разными художниками.

С учетом вышеизложенного, считаем недоказанным приписывание авторства Я. Дамеля картине «Павел I посещает Тадеуша Костюшко в темнице» из собрания Национального художественного музея Республики Беларусь и находим обоснованным атрибутировать данное произведение как полотно кисти неизвестного художника.

¹ Акт на выдачу из Государственной Третьяковской галереи экспонатов № 9 от 10.12.1965.

² Акт на поступление экспонатов в Государственный художественный музей Белорусской ССР № 185 от 15.12.1965.

³ Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających: malarze, rzeźbiarze, graficy. T. 2: D-G / zespół red. Jolanta Maurin-Białostocka [et al.]; Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1975. С. 6.

⁴ Pokonany wódz, cierpiący bohater — Kościuszko po insurekcji. Początki romantycznej ikonografii naczelnika. Janusz Polaczek // Almanach muzealny. T. 2 / komitet red. Janusz Durko [et al.]; Muzeum Historyczne m. st. Warszawy. Warszawa: Drukarnia Wydawnictw Naukowych S. A. w Łodzi, 1999. С. 154.

⁵ Wspomnienia o Damelu. Adam Szemesz // Athenaeum. Zeszyt 2. Wilno: W drukarni Teofila Glücksberga, 1842. С. 180; Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających. T. 1 / Edward Rastawiecki. Warszawa: W drukarni S. Orgelbranda księgarza i typografa, 1850. С. 131.

⁶ Katalog wystawy urządzonej ku czci Tadeusza Kościuszki w setną rocznicę jego zgonu we Lwowie 15 października 1917. Lwów: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1917. С. 22.

Муравьева Ирина Борисовна

О Ю. Г. ЕПАТКО И ЕГО РАБОТАХ ПО АТРИБУЦИИ ПОРТРЕТОВ

Искусствовед Юрий Григорьевич Епатко (22.05.1940–10.04.2020), специалист по русской иконографии XVIII — первой половины XIX в., родился в Ленинграде. Здесь же в 1957 г. окончил школу. В характеристике, данной ему при выпуске, было написано: «Проявил большие способности к гуманитарным предметам, особенно к истории», что вызвало недовольство отца-радиоинженера. «Историки получают мало и ведут неинтересную, нищенскую жизнь. Другое дело инженеры-радиотехники», — сказал он, после чего пошел в школу и вернулся с новой характеристикой, где говорилось, что его сын «проявил склонность к математике, физике и химии»¹. По его настоянию Юрий поступил в Ленинградский техникум морского приборостроения, но через полтора года (после смерти отца) бросил учебное заведение и устроился кочегаром в Ленинградский морской порт. Работая сутки через трое, он имел возможность заниматься самообразованием в области искусства. На первую зарплату купил книгу «Художники Барбизонской школы», стал собирать открытки с картин русских авторов. Общался с художниками-шестидесятниками, в том числе с М. М. Шемякиным, с коллекционером русской графики Л. Б. Кацнельсоном, литературоведом Е. Б. Белодубровским. С 1963 по 1986 г. работал художником на Ленинградском телевидении². В 1964 г. подал документы на вечернее отделение исторического факультета ЛГУ. Епатко вспоминал, что на вступительном экзамене по истории преподаватель спросил его: «На какую кафедру Вы хотите пойти?» — «На историю искусства». — «Тогда назовите основные экспонаты Отдела истории русской культуры Эрмитажа и подробно расскажите о них»³. Это была любимая экспозиция Юрия Григорьевича, и он с таким увлечением рассказывал о каждом экспонате, что получил «отлично». В 1974 г. окончил университет. К тому времени он собирал свою коллекцию русских портретов XVIII–XIX вв., где были живописные, акварельные, графические произведения и миниатюры, начал создавать и иконографический архив: гравюры, литографии, архивные фотографии, а главным образом — репродукции из книг и журналов.

Архив часто помогал Епатко в определении того или иного персонажа на портретах неизвестных лиц. К концу жизни в нем насчитывалось около 40 тысяч изображений. С 1986 по 1992 г. Ю. Г. Епатко был хранителем в Отделе фондов Всесоюзного (Всероссийского) музея А. С. Пушкина. А с 1992 г. работал старшим научным сотрудником Отдела живописи XVIII — первой половины XIX века в Государственном Русском музее⁴. Атрибуцией занимался всегда: определял портреты из своей коллекции, из коллекции актера Г. Д. Душина⁵, из государственных и частных собраний. Это было и его работой, и его увлечением.

В 1987 г. меня познакомила с Ю. Г. Епатко моя тетушка, костромской краевед Е. В. Сапрыгина. В декабре 1992 г. ее стараниями в Костроме и Чухломе была устроена конференция, посвященная 200-летию поэта-декабриста П. А. Катенина. На ней Ю. Г. Епатко прочитал доклад о живописном портрете поэта, хранящемся в Пушкинском Доме. В сообщении было доказано, что этот портрет — копия второй четверти XX в. с утраченного подлинника XIX в. От оригинала осталась лишь фотография, не очень хорошего качества⁶. Через 10 лет в «Пушкинском музее» была опубликована обстоятельная статья Ю. Г. Епатко на эту же тему⁷, дополненная иллюстрациями и появившимися в результате исследований новыми данными. На конференции в Костроме я впервые услышала выступление Юрия Григорьевича на тему атрибуции портретов.

В 1990 г. Ю. Г. Епатко, будучи душеприказчиком бездетного Г. Д. Душина, передал в Эрмитаж, по завещанию последнего, его прекрасную коллекцию, преимущественно состоящую из русских портретов XVIII — первой половины XIX в. Знакомство с актером Душиным и изучение его собрания послужило для Юрия Григорьевича хорошей искусствоведческой школой. Им был составлен в трех экземплярах рукописный каталог коллекции. Один из них был передан вместе с коллекцией в Отдел истории русской культуры Государственного Эрмитажа⁸. После выставки произведений из собрания Г. Д. Душина в 2002 г. в Меншиковском дворце был выпущен печатный каталог⁹, созданный на основе этого экземпляра и предваренный вступительной статьей Ю. Г. Епатко. Благодаря ему некоторые произведения коллекции обрели имя, например, миниатюра с изображением П. Л. Манзея, портрет И. И. Волкова с орденом Св. Екатерины, портрет и миниатюра С. С. Яковлева и ряд других. Ко времени изучения собрания Душина, как вспоминал позже Ю. Г. Епатко,



1. Ю. Г. Епатко. 2008

относились его первые иконографические исследования и публикации в периодической печати¹⁰.

В перестройку и постперестроечные годы открылись границы, русское искусство стало востребованным на западных аукционах. Выходят аукционные каталоги, представляющие картины и предметы императорской России. На Западе специалистов в этой области было катастрофически мало. И у российских исследователей появилось широкое поле деятельности. Например, из выставленных на аукционе Christie's 27 ноября 2007 г. русских портретов были исправлены Ю. Г. Епатко

сразу несколько ошибочных определений изображенных лиц. Так, «княгиня Волконская» (лот 175) была им опознана как Е. П. Балашова, «князь Дмитрий Иванович Нарышкин» (лот 167) — как граф А. И. Воронцов, «Петр Андреевич Кикин» (лот 220) — как граф С. М. Каменский, «княжна Зинаида Александровна Белосельская-Белозерская, в замужестве княгиня Волконская» (лот 133) — как императрица Елизавета Алексеевна, супруга Александра I¹¹.

Ю. Г. Епатко печатал свои статьи в различных журналах, главным образом в частных, которых тогда издавалось множество. Поскольку его имя уже обрело известность в кругах специалистов и коллекционеров, статьи брали с большой охотой, что было ощутимым материальным подспорьем в те непростые времена. Епатко публиковал свои атрибуции в журналах «Рублев», «Антик-инфо», «Антикварное обозрение», «Звезда Ренессанса».

В 2007 г. в журнале «Антикварное обозрение» увидела свет статья о портретных миниатюрах из коллекции М. Л. Ростроповича и Г. П. Вишневской¹², в которой Епатко определил 7 из 12 миниатюр, выставленных на продажу как изображения «членов семьи Голицыных». Он доказал, что это члены семьи Кантемиров и их родственников Бантыш-Каменских и Барятинских. Об этой работе президент

Русского генеалогического общества И. В. Сахаров упомянул в своем докладе о Кантемирах на международной генеалогической конференции в Российской национальной библиотеке и показал портреты в своей презентации. Присутствовавший на конференции румыно-французский исследователь семьи Кантемиров Ш. Лемни очень заинтересовался этой статьей (в частности портретом К. Кантемир, первой жены Д. Кантемира) и просил познакомить его с Ю. Г. Епатко. Через несколько лет Лемни опубликовал свою книгу о Кантемирах на французском языке, которую преподнес и Юрию Григорьевичу¹³. Более того, через Лемни к Епатко обратилась исследовательница семьи Кантемиров Л. П. Заболотная, живущая ныне в Румынии, с которой завязались достаточно тесные деловые отношения: Епатко отправил ей все изображения Кантемиров, имевшиеся в его иконографической коллекции, и с воодушевлением ждал ее «объемной статьи, либо брошюры», им посвященной¹⁴. К сожалению, уход Ю. Г. Епатко в 2020 г. прервал столь многообещающее сотрудничество.

Последние лет восемь в связи с болезнью Юрий Григорьевич не выходил из дома. Сыновья хотели купить ему компьютер, но он отказался, сказав, что ему поздно осваивать технику и он будет работать постаринке. Но современный деловой мир без компьютера немислим, и я выполняла функции его секретаря: печатала статьи, вела переписку, искала нужные материалы. Надо сказать, что Епатко, будучи прикован к креслу, восхищал своей работоспособностью. Я приезжала к нему раз в неделю: забирала рукописные труды, печатала, привозила обратно, а у него уже были готовы новые статьи, письма и пр.

Как-то в очередной мой приезд он сказал, что пришло время собирать камни, и для начала решил создать брошюрку о миниатюрах из своей коллекции. Сделали. За ней последовали брошюры об акварелях и живописи. Затем занялись книгой обо всей коллекции — живописи, акварелях, миниатюрах, скульптуре, документам и частично гравюре. После этого капитального труда взялись отдельно за гравюры и литографии. Таким образом, коллекция Юрия Григорьевича была полностью описана. К сожалению, издать это типографским способом было невозможно по причине отсутствия необходимых средств.

Коллекция Ю. Г. Епатко состоит в основном из портретов. Многие из них вернули себе имена благодаря владельцу. Таковы



2. Брошюра Ю. Г. Епатко о его иконографических атрибуциях



3. Описание коллекции Ю. Г. Епатко, составленное им самим

миниатюры с изображениями М. С. Талызиной, П. П. Юсуповой (урожденной Щербатовой), княжны А. П. Волконской (в замужестве Дурново), А. В. Всеволожского, А. М. Каратыгиной (урожденной Колосовой), живописный портрет М. М. Философовой (урожденной Рокотовой, в первом браке Неклюдовой), рисованный портрет П. П. Свинына¹⁵ и др.

Также Юрий Григорьевич создал брошюрку со списком своих печатных статей, а еще перечень своих атрибуционных работ. Около полугода потратил он на просмотр своих архивов, поиск атрибуций и написание списка с краткими аннотациями. В результате получилась брошюрка, к сожалению, без иллюстраций. Там было 189 атрибуций. В 3-м издании (2019) было уже 223 атрибуции. За четыре года появилось 34 новых опознанных персонажа. Портретные изображения графини С. В. Паниной (урожденной Орловой) и генерал-майора А. В. Пашкова (обе миниатюры работы А. Ф. Лагрене) были определены Епатко уже после распечатки брошюры и вклеены в нее. Тринадцать из этих атрибуций включены в книгу «Иконографические заметки. К каталогу русской портретной графики из собрания Ю. С. Варшавского» (СПб., 2016). Данная коллекция

была подарена Ю. С. Варшавским музеем-заповеднику «Петергоф». Музеем был издан ее прекрасно иллюстрированный каталог¹⁶. Но некоторые изображения были в нем указаны как портреты неизвестных лиц либо имели ошибочные имена. Епатко определил ряд неизвестных и исправил некоторые ошибки. Он опознал И. Г. Орлова на литографии П. Ф. Бореля (из мюнстеровской серии), где значилось, что это И. И. Шувалов; доказал, что на портрете с литографированной подписью Ф. А. Головина внизу, на самом деле его безусый сын Николай (тоже адмирал); определил портрет графини Росси (певицы Г. Зонтаг) благодаря ее миниатюрному портрету из Wallace Collection в Лондоне, и т. д. Варшавский предложил издать эти атрибуции отдельной книгой, взяв на себя финансовую составляющую процесса. В книге в статье «Русская иконография» кратко рассматривается история атрибуционной работы в России. Особенно там отмечены В. Я. Адарюков с его брошюрой «Портреты неизвестных лиц» (1915) и В. М. Глинка, разработавший «историко-предметный метод определения неизвестных персонажей на портретах XVIII–XIX веков по военным и ведомственным мундирам и наградам дореволюционной России»¹⁷.

О Владиславе Михайловиче Глинке (1903–1983) Ю. Г. Епатко всегда отзывался с большим почтением. В конце 1970 — начале 1980-х гг. Епатко посещал Геральдический семинар в Эрмитаже и слышал одно из последних выступлений В. М. Глинки, который рассказывал «о своей длительной и мучительной атрибуции портрета офицера пушкинского времени...». Владислав Михайлович нашел в архиве формулярный список предполагаемого персонажа портрета. Изучение списка завело Глинку в тупик. В формуляре значился орден, которого не было у офицера на портрете. Исследователь долго изучал печатные источники, просмотрел в архиве список кавалеров этого ордена. Безрезультатно: не было у офицера награды, имевшейся в рукописном формулярном списке! Минусом несколько лет. Владислав Михайлович случайно обнаружил литографию с живописного портрета, который он безуспешно пытался определить. На литографии под изображением воспроизведена фамилия офицера, чей формулярный список с «лишним» орденом В. М. Глинка отыскал в архиве. «Тогда я понял, — сказал Владислав Михайлович, — что писарь ошибочно внес награду в офицерский формуляр». В заключение докладчик напутствовал: «При атрибуции портретов нельзя опираться на один источник, как бы он ни был

надежен. В рукописи могут попасть недостоверные сведения по вине писаря, в изданной литературе могут быть опечатки»¹⁸. Ю. Г. Епатко говорил, что «эти слова известного историка русской культуры, специалиста в области обмундирования, вооружения и наград» он «воспринял как иконографическое завещание»¹⁹. Епатко сетовал, что как-то раз «забыл совет В. М. Глинки, что нельзя атрибутировать портреты по репродукциям». Вспоминал его слова, что «например, красный цвет имеет много оттенков, которые употреблялись в мундирах русской армии», что «краски живописных портретов со временем тускнеют. А краски акварелей и миниатюр выгорают. Лишь краски на фарфоровых вазах с портретами сохраняют свои первоначальные цвета». Два или три раза Ю. Г. Епатко был у В. М. Глинки дома на ул. Халтурина (ныне Миллионная), советовался с ним по атрибуциям портретов военных лиц. И как-то спросил Глинку: «Почему Вы не продолжаете заниматься определением портретов неизвестных военных, которых множество в ленинградских музеях?». «Юра, в жизни, кроме портретов неизвестных, много других радостей», — заметил тот. Владислав Михайлович был красивым мужчиной и галантным кавалером в общении с дамами. Сотрудницы Отдела фондов Музея-квартиры А. С. Пушкина на Мойке, помещавшегося на втором этаже конюшен Бирона, «увидев В. М. Глинку, входящего во двор музея, бежали мыть руки, зная, что Владислав Михайлович всем дамам от главного хранителя до лаборантки будет целовать руки и отпускать комплименты»²⁰.

В редких случаях атрибуции Ю. Г. Епатко оказывались неверны. Например, им был атрибутирован миниатюрный «Портрет неизвестного» из частной галереи как изображение генерал-лейтенанта и сенатора Ивана Николаевича Неплюева²¹. Но в 2016 г. специалистом по атрибуции портретов историком А. В. Кибовским была обнаружена литография, изображавшая того же человека, с печатной подписью: «Тайный Советник Г. С. Качка»²². Кибовский связался с Юрием Григорьевичем, и тот ответил: «Благодарю Вас за литографию... я ее не видел. Поздравляю Вас с переатрибуцией „моего“ Неплюева в тайного советника Г. С. Качку»²³. И убрал статью из перечня своих работ, а И. Н. Неплюева из списка своих атрибуций. Кибовский опубликовал свое определение в «Материалах по иконографии», а позже в своем капитальном труде «500 неизвестных»²⁴.

Сборник «Материалы по русской иконографии» был издан в 2013 г. по инициативе историка искусства, коллекционера



4. Обложка печатного издания Ю. Г. Епатко «Иконографические заметки к каталогу русской портретной графики из собрания Ю. С. Варшавского» (СПб.: Гиперион, 2016)



5. Первый выпуск сборника «Материалы по русской иконографии» (М., 2013)

С. А. Подстаницкого и группы единомышленников (к сегодняшнему дню вышло уже 9 выпусков). «Материалы...» особенно ценны тем, что дают возможность ознакомиться с результатами труда людей, увлеченных опознанием неизвестных на портретах. Это, в свою очередь, ведет к согласию или спорам по поводу новых атрибуций, а в спорах рождается истина. Издает сборник Комитет по иконографии, в который до 2020 г. входил и Ю. Г. Епатко. В «Материалах...» в последние годы он печатал большую часть своих атрибуционных статей (в восьми выпусках 33 его статьи). В разделе «Антология атрибуций» он публиковал помимо новых много старых своих атрибуций, которые до того были рассыпаны по различным изданиям, часто очень малотиражным. Будучи членом Комитета по иконографии, Ю. Г. Епатко рекомендовал в «Материалы...» статьи об атрибуции портретов, написанные потомками изображенных лиц. Потомки не были искусствоведами, но их энтузиазм возмещал недостаток специальных знаний. Литературную обработку их статей делал Ю. Г. Епатко. Так, в «Материалах по иконографии» появились статьи С. Н. Рошета «История одного портрета» о живописном

изображении сына скульптора Ж.-Д. Рашетта Карла-Мартина, хранящемся в Павловске²⁵, и В. и Е. Ашихминых «Тайны двух миниатюр» о портретах И. А. Хрущева и его неизвестной родственницы²⁶.

К Ю. Г. Епатко часто обращались антиквары с просьбой определить тот или иной портрет, поскольку изображение известного человека сразу повышает цену картины. За атрибуцию неплохо платили. Как-то он показал мне фотографию с портрета дамы, одетой по французской моде XVIII в. Антиквар, ее приславший, решил, что это портрет императрицы Елизаветы Петровны. Епатко спросил, как я считаю, есть ли сходство. На мой взгляд, такового не было, разве что фасон платья... «Вот и я так считаю, — согласился Ю. Г. Епатко».

У Ю. Г. Епатко было много планов. Он хотел собрать свои статьи в сборник и даже составил его содержание. Начал писать свои воспоминания, но довел их лишь до обучения в университете. Надеялся издать описание своей коллекции печатной книгой. К сожалению, болезнь распорядилась по-своему. Но, как говорил он сам: «Я сделал все, что мог...».

¹ Епатко Ю. Г. [Воспоминания]: рукопись от 14.01.2020. Архив автора.

² Епатко Ю. Г. «Предуведомление» автора // Список печатных работ Ю. Г. Епатко: [На правах рукописи]. 3-е изд., испр. и доп. СПб., 2016. С. 1–2.

³ Епатко Ю. Г. [Воспоминания]: рукопись от 14.01.2020. Архив автора.

⁴ Епатко Ю. Г. «Предуведомление» автора // Список печатных работ Ю. Г. Епатко: [На правах рукописи]. 3-е изд., испр. и доп. СПб., 2016. С. 2–4.

⁵ Душин Григорий Диомидович (1905–1990) — ленинградский актер и коллекционер. Играл в Малом драматическом театре. Жил в коммунальной квартире на ул. Чайковского, д. 38, в комнате, где до революции был кабинет П. П. Вейнера, редактора журнала «Старые годы». Собирал русские портреты XVIII — первой половины XIX вв.

⁶ Епатко Ю. Г. Существует ли портрет П. А. Катенина? // Катенинские чтения: Тезисы докладов. Кострома, 1992. С. 27–29.

⁷ Епатко Ю. Г. Поиск длиной 100 лет // Пушкинский музей: Альманах. Вып. 3. СПб., 2002. С. 14–19.

⁸ Епатко Ю. Г. «Предуведомление» автора... С. 3–4.

⁹ Коллекция Григория Диомидовича Душина. СПб., 2002. 72 с.: ил.

¹⁰ Епатко Ю. Г. «Предуведомление» автора... С. 3.

¹¹ Епатко Ю. Г. На аукционе Christie's не «узнали» российскую императрицу // Антикварное обозрение. 2008. № 1 (апрель). С. 6–8.

¹² Епатко Ю. Г. Уникальная коллекция великих артистов. Определение персонажей семи миниатюр из собрания М. Растроповича и Г. Вишневецкой // Антикварное обозрение. 2007. № 4. С. 16–19.

¹³ Lemny S. Les Cantemir: l'aventure européenne d'une famille princière au XVIIIe siècle. Paris: Editions Complexes, 2009. 368 p.

¹⁴ Из письма Ю. Г. Епатко к Л. П. Заболотной от 11.06.2019.

¹⁵ *Епатко Ю.* Обнаружилась княгиня Юсупова, потерятая и без рамки... // Рублев. 2002. № 4. С. 86–88; *Епатко Ю. Г.* Князья Волконские в гостях у ... Пушкина // Пушкинский Музей: Альманах. Вып. 4–5. СПб., 2007. С. 117–123; *Епатко Ю. Г.* Неизвестная миниатюра // Нева, 2001. № 2. С. 219–224; *Епатко Ю. Г.* «Кто мне пришлет ее портрет...» (Неизвестный миниатюрный портрет петербургской актрисы) // Пушкин и его современники: Сб. науч. тр. Вып. 3 (42). СПб., 2002. С. 380–384.

¹⁶ Русский гравированный портрет из собрания Ю. С. Варшавского: каталог / ГМЗ «Петергоф»; Авт.-сост. М. А. Платонова. СПб. Петергоф: «Абрис», 2003. 192 с.: ил. (Альманах «Сокровища России». Вып. 62).

¹⁷ *Епатко Ю. Г.* Иконографические заметки. К каталогу русской портретной графики из собрания Ю. С. Варшавского. СПб., 2016. С. 75–76; *Глинка В. М.* Об установлении лиц, изображенных на портретах, по форменному платью и орденам // Труды Государственного Эрмитажа. Т. 15. Л., 1974. С. 89–101.

¹⁸ Епатко Ю. Г. Иконографические прототипы двух портретов Военной галереи Зимнего дворца. [Ч. 3: Казус «подпоручика Кижее»] // Русские портреты XVIII — начала XX в. Материалы по иконографии: Вып. 6 / сост. С. А. Подстаницкий. М., 2016. С. 190–191.

¹⁹ Там же. С. 191.

²⁰ Письмо Ю. Г. Епатко к А. В. Кибовскому от 20.12.2018. Приводится с разрешения адресата. Архив автора.

²¹ Епатко Ю. Г. Иконографическая экспертиза портрета неизвестного // Рублев. 2001. № 2. С. 52–53.

²² Горный журнал. 1846. Кн. 12. Форзац.

²³ Письмо Ю. Г. Епатко к А. В. Кибовскому от 01.03.2017. Архив автора.

²⁴ Русские портреты XVIII — начала XX в. Материалы по иконографии: Вып. 6 / сост. С. А. Подстаницкий. М., 2016. С. 56–57; *Кибовский А. В.* «500 неизвестных». М., 2019. С. 244 (№ 215 и 216).

²⁵ *Рошет С. Н.* История одного портрета // Материалы по русской иконографии: Вып. 2 / сост. С. А. Подстаницкий. М., 2013. С. 96–99.

²⁶ *Ашихмины Е. и В.* Тайны двух миниатюр из семейного собрания // Русские портреты XVIII — начала XX в. Материалы по иконографии: Вып. 7 / сост. С. А. Подстаницкий. М., 2018. С. 165–168.

Нестерова Елена Владимировна

СУДЬБА ПОРТРЕТА СВЕТСКОЙ ЛЬВИЦЫ

АТРИБУЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ КИСТИ К. Е. МАКОВСКОГО ИЗ ХАБАРОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ

Среди художников-портретистов второй половины XIX в. К. Е. Маковскому принадлежит одно из ведущих мест. Популярный при жизни портретист светской знати, «селебрити», как сказали бы сегодня, в советское время он оставался в тени прославленных мастеров реалистического психологического портрета, выбиравших другие модели и образы. Сын живописца Сергей Константинович, знаменитый художественный критик Серебряного века, был уверен в том, что именно как портретист К. Е. Маковский серьезно недооценен: «Все же самым значительным его наследством являются портреты. <...> Целая галерея современников, почти вся Россия последних царей, Россия артистическая, чиновная, деловая, литературная, научная, аристократическая в этих портретах, почти всегда очень похожих, хоть и нарисованных подчас с неприятным ремесленным *brío*. Если бы можно было собрать их воедино, какой получился бы документ эпохи!»¹.

Еще при жизни К. Е. Маковского были составлены списки его произведений, самый полный из которых сделал Н. П. Собко, автор первой книги о художнике. Правда, монография, изданная в 1892 г., не могла включить все полотна мастера, скончавшегося в 1915-м и работавшего до последних дней. Картины художника при жизни регулярно демонстрировались на разных выставках: ежегодных академических, а также экспозициях различных обществ, от Санкт-Петербургского общества художников до передвижных, и внесены в их каталоги. Тем не менее в отечественных музеях хранится еще много изображений, исполненных мастером, модели которых до сих пор считаются неизвестными. Мне удалось уточнить информацию о некоторых произведениях Маковского, принадлежащих как музеям, так и частным собраниям, и изложить ее на XXIII Царскосельской научной конференции в 2017 г.² Однако эффектный парадный портрет из Дальневосточного художественного музея до сих пор оставался не атрибутирован, хотя он достоин самого пристального внимания.

Несомненно, что его модель — представительница светского бомонда, видная фигура петербургского общества того времени. По костюму героини, а также стилистически портрет можно датировать концом 1870 — началом 1880-х гг., он был написан в период расцвета художника, на пике его популярности. Известно, что в этот период к Маковскому стояла очередь из желающих быть запечатленными его кистью. Одним из стимулов, привлекавших к Маковскому заказчиц, было не только виртуозное мастерство исполнения, но и красота супруги художника, Ю.П.Маковской, его любимой и постоянной модели. В женской портретной галерее мастера ее изображения всегда играли главенствующую роль. Кисть Маковского, привыкшая живописать знакомые черты, поневоле отыскивала их в чужих лицах, придавая подчас несвойственные им изящество и прелесть. Поэтому не удивительно, что в конце XX столетия, когда имя Маковского было еще не на слуху, не хватало информации о его творчестве, публикаций и хороших воспроизведений его полотен, сотрудники хабаровского музея, предприняв попытку атрибуции женского портрета, опираясь на некоторое внешнее сходство, высказали предположение, что на нем изображена жена художника.

На Юлии Павловне Летковой (1859–1954) художник женился вторым браком, к моменту знакомства с ней он, 35-летний профессор Академии художеств, был уже вдовцом, а ей еще не исполнилось 16 лет, так что пришлось ждать совершеннолетия невесты; в брак они вступили в 1875 г.

В большой семье Летковых, имевших многонациональные корни (один дед из Прибалтики, другой грек), было пятеро дочерей, последняя, Евгения, на 9 лет младше Юлии. Старшие — близкие по возрасту, из которых Юлия — четвертая, были очень дружны. «Все четыре — красавицы, в мать, красотой нерусского типа»³, унаследованной от деда, грека по национальности. Екатерина Леткова⁴, ближайшая по возрасту к Юлии, ставшая в дальнейшем известной писательницей, вспоминала: «Юля была самая хорошенькая, самая балованная, а потому и самая смелая из всех нас. Красота ее с первых же дней рождения так поражала в ней, что с тех пор, как только я помню себя, я уже брала как должное, что все восхищаются Юлей. И даже мы сестры не могли налюбоваться на ее громадные блестящие глаза, пепельные волосы, классически обрамлявшие ее прямой лоб, вообще вся она была так гармонична, что все и домашние, и чужие — восхищались ею. И она это чувствовала»⁵. Штрихом



1. К. Е. Маковский. Портрет графини Богарне. 1879
Дальневосточный художественный музей

не столько к описанию внешности, сколько к характеру Юлии служит и такое воспоминание сестры: «Отец никогда не наказывал нас, но раз — не могу и никогда не могла объяснить почему? — он после жалоб гувернантки на наше непослушание, решил высечь нас. Когда дошла очередь до Юли, которой исполнилось только четыре года, она нехотя подошла, легла, но после первого же удара вскочила и закричала: — не позволю!... У отца выпала розга из рук и он рассмеялся. Рассмеялись и мы, хотя все три только что ревели во все горло, как вероятно полагалось при порке»⁶.

Юлия Павловна стала музой художника, он не только портретовал ее, но и придавал ее портретные черты, а также черты ее красавиц-сестер персонажам своих исторических полотен. Например, в «Болгарских мученицах» (1877) изображены жена художника, прижимающая к груди ребенка, и свояченица Александра.

А в картине «Боярский свадебный пир в XVII веке» (1883), кроме Юлии в образе невесты, среди гостей запечатлена другая свояченица — Екатерина «с большими черными ревнивыми очами»⁷. Юлия Павловна прекрасно поддерживала имидж супруга как успешного, талантливое, «дорогостоящего» живописца и сама полностью соответствовала созданному им образу. В браке родилось четверо детей, девочка — первенец — умерла, не дожив до года, Сергей стал известным художественным критиком, дочь Елена — художницей, крестным младшего сына Владимира был великий князь Владимир Александрович. Однако в конце 1880 — начале 1890-х гг. семья столкнулась с проблемами. Юлия Павловна заболела и долгое время жила в Ницце, где лечилась от плеврита и его последствий. Константин Егорович навещал ее все реже, вскоре выяснилось, что у него появилась другая семья. В ноябре 1892 г. Ю.П.Маковская подала прошение «о предоставлении ей права проживать с тремя детьми по отдельному паспорту от мужа и об устранении последне-



2. К. Е. Маковский. Портрет
Ю. П. Маковской. 1881
Государственный Русский музей

го от всякого вмешательства в дело воспитания и образования детей»⁸. По указу Святейшего Синода их брак был расторгнут в 1898 г. «по причине нарушения Константином Георгиевичем супружеской верности... с осуждением ответчика на всегдашнее безбрачие...»⁹. Однако последовало повеление императора, чтобы дело о незаконной новой женитьбе, случившейся в том же 1898 г. с девицей М. Матавтиной, от которой к тому времени у художника было уже трое внебрачных детей, было секретно приостановлено. Наступил

еще один, завершающий этап жизни и творчества К. Е. Маковского, где его главной моделью стала новая жена М. А. Матавтина.

В ГРМ хранятся два известных портрета Ю. П. Маковской, созданных в период благополучия художника и его семьи (в 1881 и 1882 гг.). Портреты поступили в музей в 1919 г., куда, незадолго до отъезда из России, передала все имевшиеся у нее произведения бывшего мужа сама Юлия Павловна, через посредничество своей сестры Е. П. Султановой¹⁰. Этот прямой источник происхождения, не только идеальный, но и естественный (где еще могли храниться до поступления в музей портреты жены художника, как не в семье?), заставляет задуматься о происхождении портрета из Хабаровска.

Картина поступила в Дальневосточный музей в 1931 г. из ГРМ, однако уже тогда имя модели в документах не упоминалось. Выяснилось, что в Русском музее портрет находился недолго, и его следов или каких-то комментариев о его пребывании там обнаружить не удалось, вероятно, он даже не был поставлен на учет, поступив в музей из Государственного Эрмитажа в 1930 г. В Эрмитаже портрет хранился дольше — в течение десяти лет и числился в инвентаре под № ГЭ 4666. В графе «Время и способ поступления» стоит: «1921 г. р 98/152 Музейный Фонд (Новгород. склады)». В Русский музей был выдан по акту № 104 от 07.07.1930, а вскоре после этого отправлен в Хабаровск. К сожалению, точно установить, где до 1921 г. был портрет, не получилось. Однако можно отвергнуть первое возникшее в голове предположение, что источник изначального местонахождения портрета Новгородский регион. Как известно, в 1918 г. был издан «Декрет о регистрации, приеме на учет и охране памятников искусства и старины, находящихся во владении частных лиц, обществ и учреждений», опубликованный в известиях ВЦИК от 10.09.1918 (№ 200). С декабря 1918 г. была начата работа Отделом по охране, учету и регистрации памятников искусства и старины в помещениях специальных складов. В материалах Музейного фонда, хранящихся в ЦГАЛИ СПб, указаны адреса этих складов, среди которых названа улица Новгородская, 10. Туда, так же как и по другим адресам (Мойка, 12; Конюшенная, 13; Гороховая, 47; Владимирский, 17; Тучков Буян и др.), подводами свозили национализированные произведения искусства из особняков петербургской знати. «Работа сотрудников отдела была не только всячески затруднена, но и почти аннулирована, так как отобранные и описанные сотрудниками вещи оказались все смешанными и перепутанными. <...> Лишь



3. К. Е. Маковский. Семейный портрет. 1882
Государственный Русский музей

в 1921 году после неоднократных настояний Отдела по охране памятников старины и искусства ... <...> удалось добиться более правильной регистрации художественных предметов на складах. <...> Экспертами Эрмитажа <...> ... были на месте описаны отобранные экспертами музейные предметы, а затем и перевезены в Государственные музейные хранилища...»¹¹. Видимо, со склада на Новгородской, 10 попал в Эрмитаж интересующий нас портрет.

Сравнение достоверных портретов Ю. П. Маковской (ГРМ) и женского портрета из Хабаровска вызывает сомнения в том, что именно она изображена на портрете. Все три полотна объединяет жанр эффектного парадного портрета салонного типа, что также сказывается на восприятии их как сходных. Однако при внимательном детальном изучении обращают на себя внимание несомненные



4. Графиня Богарне. Фотография. 1883

отличия во внешности запечатленных кистью художника прекрасных женщин. Существует немало упоминаний о том, что К. Е. Маковский в работе над женскими портретами готов был приукрасить свои модели: «Он зачастую не заботился о сходстве, — вспоминал о Маковском... Гнедич, — он, смеясь говаривал: „Женщина все равно через десять лет так изменится, что ее не узнать. Для сходства есть фотография <...> Задачи художника совсем другие“»¹². Но есть и противоположные свидетельства современников. Художественный критик П. М. Ковалевский писал: «Я лично не знаю

непохожих портретов г. Маковского, который, напротив, схватывает сходство необыкновенно легко и скоро»¹³. Действительно, художник мог сделать глаза побольше, а рот поменьше, чтобы усилить очарование модели. Но мы помним, как сестра Юлии Павловны писала о ее пепельных волосах, классически обрамлявших прямой лоб, и именно такую прическу и цвет волос мы видим на портретах жены художника из Русского музея. Привлекают внимание и карие бархатные глаза Юлии Павловны. Женщина на портрете из Хабаровска выглядит старше, чем на двух портретах из ГРМ, написанных в 1881 и 1882 гг. У нее более тяжелый овал лица, глаза светлые, серые, холодные, волосы каштановые, с рыжинкой и совсем другая прическа, с характерной челочкой.

Так кто же изображен на портрете? По нашему мнению, это Зинаида Дмитриевна Богарне, урожденная Скобелева (1856–1899), родная сестра знаменитого «Белого генерала» М. Д. Скобелева, прославившегося во время войны на Балканах 1877–1878 гг. Фрейлина Двора, в 1878 г. она вышла замуж за герцога Е. М. Лейхтенбергского, де Богарне, для которого это был второй брак. В тот же год Зинаида Дмитриевна получила титул графини Богарне, а спустя десять лет, в 1889 г., стала герцогиней Лейхтенбергской, обретя желанный

титул «светлости». Согласно списку произведений, составленному Н. П. Собко, К. Е. Маковским был написан портрет графини Богарне. Возможно, поводом для его создания послужил новый статус этой светской львицы. Известные фотографии графини убеждают, что здесь сходство выглядит куда очевиднее, чем при сравнении портрета с обликом Ю. П. Маковской. Узнается характерная челочка, сразу обратившая на себя внимание как индивидуальная черта, отличающая эту модель от изображений жены художника. Близко дружившая с великой княгиней Марией Павловной, супругой великого князя Владимира Александровича, президента Академии художеств, З. Д. Богарне причислялась на тот же манер, что и она, и большинство женщин в семье Романовых в то время. В воспоминаниях генерала А. А. Мосолова «При дворе последнего императора» читаем: «Двор великой княгини блистал фрейлинами, которые были одна краше другой, притом все умницы и веселого нрава. <...> Из своих гостей она сближалась только с теми, кто умел разговаривать и не давал скучать»¹⁴. А конкретно графиню Богарне Мосолов характеризует как «удивительно привлекательную, красивую и жизнерадостную»¹⁵. «Очаровательной Зиной» называл графиню великий князь Александр Михайлович, с ним были согласны и другие члены императорской фамилии. Но в первую очередь под чары Зинаиды Дмитриевны попал брат Александра III великий князь Алексей Александрович, ответственный за Военно-морской флот России. По словам того же Мосолова, «один из самых красивых членов императорской фамилии»¹⁶ имел репутацию любителя женщин, а его амурные похождения были постоянной темой светских сплетен. Супруг Зинаиды, Евгений Максимилианович, кузен Алексея Александровича, смотрел сквозь пальцы на эту связь и, как считали многие, тянул деньги из своего родственника. Великий князь Александр Михайлович в книге воспоминаний писал: «Великий Князь Алексей Александрович был неразлучным спутником четы Лейхтенбергских, и его любовь к герцогине уже давно была предметом скандала. В обществе эту троицу называли «*ménage royal à trois*», и все усилия Императора Николая II воздействовать на своего темпераментного дядю не имели никакого успеха. Я полагаю, что Великий Князь Алексей пожертвовал бы всем русским флотом, только бы его не разлучали с Зиной»¹⁷. Кисти Маковского принадлежит и портрет великого князя Алексея Александровича из музея д'Орсэ в Париже. Портрет не датирован, но, учитывая, что, как мы знаем из каталога, он демонстрировался на выставке



5. К. Е. Маковский. Портрет великого князя
Алексея Александровича. 1900 (?)
Музей д'Орсэ, Париж

Санкт-Петербургского общества художников в 1901 г., а каталог был подписан в печать в январе этого года, можно предположить, что картина написана не позднее 1900 г. Впрочем, как выяснилось, портрет был исполнен по фотографии. К такому методу работы Маковский все чаще прибегал на рубеже веков. Вероятно, портрет Алексея Александровича был создан уже после смерти графини в возрасте сорока четырех лет в 1899 г. после тяжелой болезни; Алексей Александрович пережил ее почти на десять лет, уйдя из жизни в 1908 г.

На портрете Маковского графиня изображена в расцвете молодости и красоты. В 1880 г. портрет З. Д. Богарне демонстрировался на VIII передвиж-

ной выставке, что отражено в ее каталоге. Выставка открылась в Санкт-Петербурге 6 марта в помещении Конференц-зала Императорской Академии наук. Естественно предположить, что портрет был написан несколько ранее, скорее всего он закончен в 1879 г. У передвижников, где в тот год экспонировалось 69 произведений, портрет не мог не обратить на себя внимание. П. М. Третьяков сообщил в письме Крамскому: «Портреты хвалят Ваш и Маковского. Егор Иванович (отец К. Е. Маковского. — Авт.) говорит: „...лучшая вещь на выставке Костинькин портрет; сам Карл Павлович не отказался бы подписаться под ним“»¹⁸. Упоминание имени Брюллова не выглядит здесь случайностью. В период, когда на выставках передвижников преобладали строгие документальные изображения, в основном мужские модели, зачастую различного происхождения — писатели, философы, художники, ученые, а также представители народа — крестьяне, разнорабочие, К. Е. Маковский продолжал писать аристократические парадные портреты, работая в лучших традициях этого жанра. Действительно, портрет Богарне

может вызвать ассоциации с женскими портретами К. П. Брюллова, так как живописец прежде всего эффектно представляет статус модели, умело подчеркивает ее красоту, блестяще пишет аксессуары. По мастерству исполнения Маковского называли наследником Брюллова: «...так богат его колорит, так он пышен и великолепен, так разнообразен и аристократичен»¹⁹. В рецензии на передвижную выставку, отмечая «изящный (с точки зрения модных журналов) костюм графини, обтянутый до невозможности и придающий натынутость и принужденность посадке», критик и художник А. З. Ледаков заключает, что портрет «написан с полной виртуозностью, мягко, нежно — тонами, ласкающими глаз»²⁰.

Где же висел портрет графини Богарне до того, как он попал в Музейный фонд? Лейхтенбергские владели несколькими дворцами в Санкт-Петербурге. Это Мариинский дворец, который был продан владельцами в государственную казну в начале 1880-х, особняк Румянцева на Английской набережной, приобретенный Зинаидой Дмитриевной, где в 1890–1900-х гг. жила дочь Евгения Лейхтенбергского от первого брака — Дарья, в замужестве Кочубей²¹. Еще семейству принадлежала усадьба Сергиевка в Новом Петергофе с великолепным дворцом, построенном архитектором А. И. Штакеншнейдером. Возможно, портрет при жизни Лейхтенбергских украшал стены именно этого дворца. Во всяком случае, в архивном деле, хранящем отчеты о деятельности Музейного фонда за 1919 г., есть упоминание о том, что был осмотрен дворец Лейхтенбергского в Сергиевке в Петергофе²². Отобранные во дворцах вещи свозили на склады, а затем на заседании секции живописи, скульптуры, прикладного искусства принималось решение о передаче произведений в ГЭ или ГРМ. Вероятно, этот путь прошла и картина К. Е. Маковского.

Портрет З. Д. Богарне позволяет не только насладиться прекрасной живописью художника, узнать о жизни модели в контексте эпохи и аристократического общества Санкт-Петербурга последней четверти XIX столетия: этот портрет имеет свою биографию и, вписываясь в сложную биографию нашей страны, становится частью ее истории.

¹ *Маковский С.* Портреты современников: Портреты современников. На Парнасе «Серебряного века». Художественная критика. Стихи / Сост., подготовка текста и коммент. Е. Г. Домогацкой, Ю. Н. Симоненко; послесловие Е. Г. Домогацкой. М., 2000. С. 45.

² *Нестерова Е. В.* Последний великосветский живописец России. Члены семьи Романовых в произведениях К. Е. Маковского // *Модерн в России. Накануне перемен. Сборник научных статей XXIII Царскосельской конференции.* СПб., 2017. С. 465–475.

³ *Маковский С.* Указ. соч. С. 26.

⁴ Екатерина Леткова (Султанова, 1856–1937) — писательница, мемуаристка, переводчица, старшая сестра Ю. П. Маковской.

⁵ Отдел рукописей ИРЛИ РАН. Ф. 230, архив Е. П. Летковой-Султановой. Ед. хр. 2. Л. 12–12 об.

⁶ Там же. Л. 13–13 об.

⁷ РГАЛИ Москва. Ф. 2512. Оп. 1. Ед. хр. 745. Л. 63.

⁸ РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Д. 13-М. Личное дело Константина Маковского. Л. 57.

⁹ РГИА. Ф. 797. Оп. 98. Д. 36. Л. 4.

¹⁰ «Дело возникло по начинанию Султановой, как доверенного лица Маковских 2 апреля 1919 года... Дело закончено 16 ноября 1919 года вывозом художественных ценностей в Русский музей. Собрание состоит из 64 картин кисти К. Маковского, 45 предметов мебели, 12 номеров бронзы и меди, 69 номеров фарфора и одного подноса красного дерева с акварелью, всего 191 номер» (РГАЛИ СПб. Ф. 36. Оп. 1. Д. 233. Л. 181).

¹¹ РГАЛИ СПб. Ф. 36. Оп. 1. Д. 338. Л. 1. Материалы о работе складов музейного фонда.

¹² *Гнедич П. О.* К. Е. Маковском: К открывшейся выставке // *Биржевые ведомости*, 1915, 2 декабря, утренний выпуск. С. 3.

¹³ *Ковалевский П.* Выставка картин: в Академии художеств, в Академии наук и в Соляном городке / *Русская мысль*, 1886. Весна. С. 174.

¹⁴ *Мосолов А. А.* При дворе последнего императора [Электронный ресурс]. URL: https://vtoraya-literatura.com/pdf/mosolov_pri_dvore_imperatora_1938_text.pdf [С. 57] (дата обращения 06.05.2021).

¹⁵ Там же. С. 59.

¹⁶ Там же. С. 57.

¹⁷ Великий Князь Александр Михайлович. Книга воспоминаний. Глава IX. [Электронный ресурс]. URL: <http://millitera.lib.ru/memo/russian/a-m/09.html> (дата обращения 12.05.2021).

¹⁸ Письмо П. М. Третьякова — И. Н. Крамскому от 14 мая 1880 г. Переписка И. Н. Крамского. В 2-х т. Т. 1. М., 1953. С. 271.

¹⁹ *Ясинский И.* Константин Маковский // *Биржевые ведомости*. 1915, 21 сентября. С. 2.

²⁰ Худ. А. Лед. Художественная выставка Товарищества передвижных художественных выставок // СПб ведомости от 16.3.1880. № 75.

²¹ В архивных документах есть информация о вещах, хранившихся на складе Новгородская, 10, среди которых есть предметы, поступившие, в частности, от владельца по фамилии Кочубей, к сожалению, без указания имени-отчества: «Начато дело по инициативе отдела 6 декабря 1920 года, причем работа сотрудников Отдела происходила совместно с работой сотрудников экспертной комиссии, и закончено вывозом одной части вещей непосредственно в Эрмитаж, и другой в склад отдела. Собрание в обеих своих частях состоит из 411 предметов фарфора, ...134 картин, 82 портретов, 84 гравюр, литографий и рисунков, ...35 предметов бронзы, ...14 предметов мрамора, 17 предметов китайской эмали, 6 предметов мебели, 2 часов, 1 зеркало, 7 предметов православного религиозного культа, 8 предметов камня... — всего 922 предмета. Собрание зарегистрировано за № 927 и помещено частью непосредственно в Эрмитаже (163 предмета), частью в склад отдела по Миллионной 19, откуда 106 предметов передано в Эрмитаж, 96 в Русский музей, 1 в Музей Государственных Театров, и 3 в провинциальный музей» (РГАЛИ СПб. Ф. 36. Оп. 1. Д. 233. Л. 172–172 об.).

²² Там же. Д. 397. Л. 37.

Никифорова Людмила Александровна

КРУЖКА ИЗ КОЛЛЕКЦИИ АНИЧКОВА ДВОРЦА: ХРОНИКА ИССЛЕДОВАНИЯ

Исследование истории одного музейного предмета или целой коллекции наполнено неожиданными открытиями и иногда напоминает детектив. Небольшой керамический сосуд из фондов Музея изобразительных искусств Республики Карелия является пивной кружкой с металлической крышкой. Каменная масса серого цвета покрыта тиснением и росписью синей эмалью. В центре по тулову сосуда расположен геометрический синий орнамент; сверху и снизу от него изображены синие полосы и звезды. Откидная крышка сделана из белого металла, упор для большого пальца оформлен в виде птицы с расправленными крыльями, в центре крышки две женские головки в профиль, надписи по кругу и дата «1699».

Сосуд долгое время был музейным экспонатом и сменил не один музей. Следы этой «бурной биографии» остались на самом предмете. На его ручке есть маленький медный медальончик, на котором с одной стороны выгравировано слово «Музей», с другой — учетный номер «№-437». Это признак принадлежности к музею императора Александра III в Аничковом дворце Санкт-Петербурга.

В Аничковом дворце, который служил резиденцией сначала цесаревича и цесаревны (впоследствии императора и императрицы) Александра Александровича и Марии Федоровны, а после 1894 г. принадлежал лично вдовствующей императрице, был устроен дворцовый музей. Описание этого музея дано А. В. Праховым в одном из выпусков журнала «Художественные сокровища России» за 1903 г. Там упоминались и живописные полотна известных мастеров, и итальянские майолики, и предметы резьбы по дереву, и эмалированное стекло, и другие «старинные вещи» и «редкости»¹. В иллюстрированной «Архитектурной энциклопедии» Г. В. Барановского несколько страниц отведено фотографиям внутренних покоев Аничкова дворца и самого дворцового музея².

После революции в залах дворца разместился «Музей города», при этом два зала дворцового музея и кабинет Александра III, верхние комнаты, кабинет и гостиная Марии Федоровны, а также церковь вошли в его состав как отдел с названием «Исторические

помещения Аничкова дворца». Согласно описи 1919 г. музейное собрание Аничкова дворца насчитывало 10 846 единиц хранения³.

Попав в Музей города, сосуд получил на донышко бумажную этикетку с надписью: «Музей города. Исторические помещения Аничкова дворца» и учетный номер «№ 608».

Экскурсантам предоставлялась возможность познакомиться с повседневной жизнью и бытом семьи предпоследнего российского императора. Интерес к быту царской семьи увеличивался год от года, посещаемость «Исторических помещений» постоянно росла⁴. Однако это не спасло уникальный музей от ликвидации. Комиссия рабоче-крестьянской инспекции Ленсовета сочла, что музей является хранилищем царского и дворянского имущества. Было принято решение о ликвидации «Исторических комнат Аничкова дворца». В начале 1928 г. все предметы дворцового музея перевели в ведение Ленинградского отделения Государственного музейного фонда для дальнейшей выдачи музеям Москвы и Ленинграда, а также провинциальным музеям страны⁵.

В Петрозаводск было направлено 170⁶ единиц хранения, и они дополнили Карельский государственный музей, где были приняты на учет с присвоением новых инвентарных номеров. Очередной поворот в истории нашего предмета произошел в 1960 г., когда художественная коллекция краеведческого музея стала основой музейного собрания Музея изобразительных искусств Карелии и «бывшие экспонаты Аничкова дворца» в ее составе получили свой конечный адрес «проживания». В настоящий момент лишь у 57 произведений подтверждена принадлежность к Аничкову дворцу: это живопись, графика, западноевропейская керамика, фарфор, бронзовая скульптура⁷.

В небольшой коллекции «бывших экспонатов Аничкова дворца» была дюжина предметов западноевропейской керамики высокого художественного уровня, но без атрибуции: в сохранившихся музейных документах не было сведений ни о стране их происхождения, ни о датировке, ни об авторах. Перед сотрудниками музея стояла трудная, но очень интересная задача по атрибуции этих предметов.

Первый этап исследования керамических сосудов был осуществлен сотрудником музея Л. П. Соколовой при помощи специалистов Государственного Эрмитажа в 2003 г.⁸ Оценивались материал и техника изготовления сосудов, знаки и клейма, надписи,

орнамент. Сравнение с аналогичными сосудами в собрании Эрмитажа, а также с публикациями в каталоге 1971 г. «Керамика Музея прикладного искусства города Кёльн»⁹ помогло отнести изучаемые предметы к трем крупнейшим центрам западноевропейского керамического производства XVI–XVIII вв.: это Зигбург, Рёрен и Вестервальд. У двух сосудов удалось определить авторство: высокий сосуд с металлической крышкой и тиснением по тулову сцен библейского сюжета «Самсон и Далила» оказался работой зигбургского мастера Х. Хилгерса (1580-е), пузатый кувшин с синей росписью содержал на тулове монограмму мастера Я. Е. Менникена из Рёрена (1593 г.). Однако об интересующем нас сосуде в 2003 г. мы узнали лишь, что он относится к керамическому центру в Вестервальде, изготовлен, судя по дате на крышке сосуда — в «1699»; надписи признаны неразборчивыми¹⁰.

Повторное обращение к данному вопросу в 2020 г. было обусловлено вновь открывшимися источниками и появлением новых технологий исследования. Несомненно, важным фактором стало также обычное любопытство и «нелюбовь» сотрудников музея к неразборчивым надписям.

Возможность дистанционного изучения архивных дел Центрального государственного архива литературы и искусства Санкт-Петербурга позволила обнаружить в фонде Музея строительства и городского хозяйства ленинградского совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов «Списки экспонатов музея 1919 года», содержащие учетные записи предметов, в том числе находящихся ныне в коллекции Музея изобразительных искусств Карелии¹¹.

Под № 437 (написан чернилами и совпадает с номером на медальоне сосуда) и № 608 (написан карандашом и совпадает



1. Пивная кружка из собрания МИИ РК,
инв. № ПР-331



2. Крышка. Фрагмент внешней стороны

с номером на бумажной этикетке на доньшке сосуда в «Музее города») числится: «Кружка глиняная серого цвета с металлической крышкой, по тулову тисненные узоры, покрытые бледно синей краской, по верхнему и нижнему краю звездочки такой же краски. На крышке медальон с изображением портретов и надписи: «Louise et Soph Hedw Pr. Dan. Nor.», и на обратной стороне: «La beaute et le merite les egale. 1699». На ручке одноглавый орел. Прирейнской работы»¹².

Фраза «La beaute et le merite les egale», которая была переведена с французского языка как «Равны красотой и достоинством», окаймляла изображение двух жемчужин на одной ленточке. С другой стороны крышки вокруг портретов шли буквы, представляющие и целые слова, и фрагменты слов: «louiseoetosophohedwoprdanonor». Слова и фрагменты слов выстроились с цепочку имен: Louise и Soph Hedw, а также пояснения «pr.dan.nor», что означает: Луиза и София Хедвига, принцессы Дании и Норвегии. Неразборчивые ранее надписи были расшифрованы.

Принцесса София Хедвига была дочерью короля Дании и Норвегии Кристиана V, а Луиза Мекленбургская приходилась ему невесткой — была супругой наследника престола Фредерика. В указанную



3. Крышка. Фрагмент внутренней стороны

на крышке дату — «1699» — обе дамы были принцессами Дании и Норвегии.

При исследовании крышки было обнаружено, что она не монолитна: в нее вмонтирована то ли монета, то ли медаль, на которой как раз и изображены портреты и надписи.

В электронном каталоге мекленбургских монет и медалей из Государственного музея г. Шверина (Германия) числится медаль 1699 г., похожая на медаль крышки нашего сосуда. Автор медали, а значит, и портретов Луизы и Софии Хедвиги — знаменитый медальер того времени А. Мейбуш (1645–1702)¹³, который работал в королевских монетных дворах Копенгагена, Стокгольма и Парижа, изобрел машину для чеканки монет. В сентябре 1691 г. Мейбуш был приглашен в Данию. С 1692 г. ему была предложена должность в Копенгагене с годовой зарплатой в 1000 риксдалеров: при Датском королевском дворе он занимался гравировкой монет и медалей. Умер Мейбуш в 1702 г. богатым человеком, был владельцем нескольких имений в Копенгагене и оставил богатые коллекции¹⁴.

Согласно электронному каталогу мекленбургских монет и медалей из музея г. Шверина, медали 1699 г. с изображением датских принцесс Луизы и Софии Хедвиги зафиксированы в двух

вариантах — в серебре и в золоте. Так как медаль в крышке нашего сосуда — белого металла, в 2020 г. было сделано предположение, что она серебряная.

Дополнительные сведения о медали удалось почерпнуть в выпуске газеты «Historische Remarques Über Neuesten Sachen In Europa Des... Jahres» от 11 мая 1700 г., электронные копии страниц которой находятся в открытом доступе на сайте Бременской государственной и университетской библиотеки (Гамбург). Во-первых, изображение медали, опубликованное в газете, полностью совпало по внешнему виду с нашей медалью. Во-вторых, описание медали содержит прочитанные нами фразы и дату. Статья посвящена истории данной медали.

Медаль была отчеканена в честь датской кронпринцессы Луизы Мекленбургской (1667–1721) и датской принцессы Софии Хедвиги (1677–1735). Поскольку обе родились в один день, а именно 29 августа (первая — в 1667 г., вторая — в 1677 г.), то было задумано в 1699 г., в честь празднования их совместного дня рождения, выпустить медаль¹⁵. Надпись «Равны красотой и достоинством» и две жемчужины на одной ленточке были символичны. Они представляли образ двух «жемчужин датской короны»: красавиц, умниц, исполненных благочестия и достоинства молодых дам.

Луиза Мекленбургская¹⁶ была дочерью герцога Густава Адольфа Мекленбургского и его супруги Магдалены Сибиллы Шлезвиг-Гольштейн-Готторпской. 5 декабря 1695 г. состоялась ее свадьба с кронпринцем Дании и Норвегии Фредериком. Луиза была воспитана в строгой религиозной семье, в которой придавали особую значимость личному благочестию, религиозным переживаниям, а также считали, что человек постоянно находится под суровым и бдительным «Божьим оком». Не удивительно, что главным интересом Луизы было чтение религиозных произведений. Ее коллекция из 400 книг пополнила Датскую Королевскую библиотеку. Луиза Мекленбургская вместе с немецким протестантским теологом и придворным проповедником Ф. Ю. Люткенсом основали первый в Дании миссионерский колледж и школу для бедных детей. До самой смерти в возрасте 53 лет Луиза была дружна со своей золовкой Софией Хедвигой.

София Хедвига¹⁷ родилась в семье датского и норвежского короля Кристиана V и его супруги Шарлотты Амалии Гессен-Кассельской. Как и любая европейская принцесса, София Хедвига была «разменной монетой» внешнеполитических интересов страны и обручалась



4. Пивная кружка, фрагмент с медальоном Дворцового музея

трижды. Однако курфюрст Саксонии Иоганн Георг и шведский король Карл XII отказались от этой партии, а брак с будущим императором Священной Римской империи Иосифом I не состоялся по причине нежелания Софии Хедвиги принять католицизм. После смерти отца София Хедвига осталась официально незамужней и жила сначала с матерью, а потом при Дворе своего брата-короля, с женой которого у нее были хорошие отношения. Принцесса была талантливым художницей, любила музыку и вышивание, владела искусством резьбы по слоновой кости. Многие из ее художественных работ хранятся в Королевской коллекции Дании. Принцесса собрала библиотеку из множества книг и рукописей, которые после ее смерти были переданы университетской библиотеке в Копенгагене. Принцесса София Хедвига посвятила себя благотворительности и социальным проблемам. Совместно с государственным деятелем, землевладельцем и благотворителем К.А. фон Плессеном¹⁸ (1678–1758) она основала 16 школ для крестьянских детей и монастырь для девиц благородного происхождения в Вемметофте.



5. Пивная кружка. Донце с биркой Музея города

Именно фон Плессен стал первым куратором учреждения и после смерти принцессы в 1735 г. обеспечил его существование благодаря значительным личным субсидиям.

Две датские принцессы, образы которых запечатлены на одной из сторон медали, вмонтированной в крышку сосуда из Аничкова дворца, являются дальними родственницами датской принцессы Дагмар: брат одной и муж другой — король Фредерик IV — это прапрапрадедушка российской императрицы Марии Федоровны, супруги Александра III.

Медали с портретами принцесс были отчеканены к 28 августа 1699 г. Однако торжества по случаю их дня рождения были отменены в связи с преждевременной кончиной короля Кристиана V. Во время охоты король получил удар копытом от оленя, которого пытался завалить. Травмы были тяжелыми, король так и не смог оправиться от ранения и умер 25 августа¹⁹. пышного празднования по поводу дня рождения принцесс не состоялось, медали разошлись по Европе, и одна из них была использована для оформления керамической кружки в рейнском Вестервальде.

Практика монтировать медали в крышки сосудов подтверждается, например, сведениями аукционов: в настоящий момент выставлена к продаже кружка 1654–1683 гг. с серебряной крышкой с инкрустацией шведской медалью того же А. Мейбуша²⁰.

В 2021 г. с участием сотрудников отдела технических исследований Государственного Русского музея был изучен состав металла крышки методом рентгенофлуоресцентного анализа²¹. Медаль на крышке показала высокое содержание серебра (серебро — 98 %, медь — 1 %, золото — 0,6 %). Сама крышка тоже серебряная (серебро — 89,2 %, медь — 9,4 %, цинк — 0,6 %, свинец — 0,4 %). Крышки других сосудов из этой коллекции даже внешне отличаются, и сравнительный анализ состава металла крышки другой кружки показал, что она оловянная (олово — 92 %, свинец — 7 %, медь — 0,8 %).

Таким образом, в ходе проведенных изысканий удалось не только уточнить надписи на крышке сосуда из Вестервальда, установить имена изображенных персон, но и доказать, что пивная кружка из собрания Музея изобразительных искусств Карелии за инвентарным номером ПР-331 содержит в крышке вмонтированную серебряную медаль А. Мейбуша 1699 г., созданную в Дании в честь дня рождения датских принцесс Луизы Мекленбургской и Софии Хедвиги Датской.

- ¹ Прахов А. Император Александр III как деятель русского художественного просвещения // Художественные сокровища России. 1903. № 4–8. С. 156.
- ² Барановский Г. В. Архитектурная энциклопедия второй половины XIX века. СПб., 1902–1908. Т. IV. Жилища и службы. 1904. С. 24–27.
- ³ ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-72. Оп. 1. Д. 46. Списки экспонатов музея. Л. 1–81.
- ⁴ Музей города. К Октябрю 1927. Очерк музея и путеводитель. Л., 1928. С. 18.
- ⁵ ЦГА СПб. Ф. 2556. Оп. 7. Д. 20. Переписка о ликвидации исторических комнат Аничкова дворца.
- ⁶ Попова Г. А. Музей города в Аничковом дворце. События, судьбы, коллекции. СПб., 1998. С. 123.
- ⁷ Никифорова Л. А. Императорская коллекция в Петрозаводске // Русское искусство. 2019. № 4. С. 82–89.
- ⁸ Соколова Л. П. Атрибуция группы произведений западноевропейской керамики XVI–XVIII вв. // Коллекции музея и современный мир: некоторые итоги и перспективы деятельности музея по презентации собрания. Петрозаводск, 2005. С. 15–18.
- ⁹ Steinzeug; Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln. Köln, 1971. S. 340.
- ¹⁰ Соколова Л. П. Указ. соч. С. 17.
- ¹¹ ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-72. Оп. 1. Д. 46. Списки экспонатов музея. Л. 1–81.
- ¹² Там же. Л. 42 об.
- ¹³ Электронный каталог мекленбургских монет и медалей из Государственного музея города Шверина (Германия) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.muenzen-mecklenburg.de/dynastische-medailen/herzogtum-mecklenburg-guestrow/gustav-adolf/louise,-k%C3%B6nigin-von-d%C3%A4nemark/961-beispieltext.html> (дата обращения 05.06.2021).
- ¹⁴ Статья на сайте Национального архива Швеции [Электронный ресурс]. URL: <https://sok.riksarkivet.se/Sbl/Mobil/Artikel/9314> (дата обращения 05.06.2020).
- ¹⁵ Газета. Исторические заметки о новейших вещах в Европе... года / под ред. Питер А. Леманн. Гамбург: Бременская государственная и университетская библиотека / Historische Remarques Über Neuesten Sachen In Europa Des... Jahres. By Peter A. Lehmann (Author). Вып. 11.05.1700. С. 143 [Электронный ресурс]. URL: <https://brema.suub.uni-bremen.de/zeitungen17/periodical/pageview/1104622> (дата обращения 05.06.2021).
- ¹⁶ Статья в Норвежской биографической энциклопедии [Электронный ресурс]. URL: https://nbl.snl.no/Louise_Av_Mecklenburg-G%C3%BCstrow (дата обращения 05.06.2020).
- ¹⁷ Информация с сайта музея Русенборг (Копенгаген, Дания) [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kongernessamling.dk/rosenborg/> (дата обращения 05.06.2021).
- ¹⁸ Сайт История датской школы в 18 веке. Finn Thorshøj [Электронный ресурс]. URL: http://www.thorshoj.dk/carl_adolf_von_plessen_1.htm#Christian%20Ludvig%20von%20Plessen (дата обращения 05.06.2021).
- ¹⁹ Нильсен Кей Сорен. «Christian V. Konge og sportsmand» [Электронный ресурс]. URL: <https://web.archive.org/web/20070622132641/http://www.thm.dk/publ/ksn/ksn1.pdf> (дата обращения 05.06.2021).
- ²⁰ Tysk «Musselmalet» krus af porcelæn med låg af sølv med indfældet svensk bryllups medalje 1654–1683. Anton Meybush fecit. 18. årh. H. 21 cm [Электронный ресурс]. URL: <https://www.xn--vadrdenvrd-s5af.se/s/1720714/tysk-musselmalet-krus-af-porcelanen; https://bruun-rasmussen.dk/m/lots/7EE49DBDE4E5> (дата обращения 05.06.2021).
- ²¹ Спектры РФА получены на спектрометре Delta Innov-X («Olympus»). Детектор кремниевый дрейфовый SDD, материал анода рентгеновской трубки — родий. (40 кВт, 200 мкА, время экспозиции 20 с).

Новиков Александр Юрьевич

ЗАГАДКИ ДЕМИДОВСКОЙ УСАДЬБЫ В ДЕМИДОВОМ ПЕРЕУЛКЕ

*Посвящается памяти моего отца
Новикова Ю. А., ушедшего от нас 23 июня 2021 г.,
который работал здесь с 1960-х гг. до пенсии,
консультировал до последних дней. Благодаря
ему я много узнал о Демидовской усадьбе.*

Атрибуция архитектурного памятника — одна из самых сложных искусствоведческих задач, особенно если этому памятнику несколько столетий, за которые у него появились многочисленные наслоения, пристройки и переделки, созданные различными архитекторами, художниками, скульпторами — представителями разных эпох и стилей. Кропотливый анализ, поиск новых и переоценка известных документов, догадки и предположения, сменяющие друг друга, создают захватывающий интеллектуальный поединок со временем — иногда в жанре почти детективного романа. Помимо чисто научного интереса современная архитектурная атрибуция необходима для проведения качественной экспертизы при реставрации или реконструкции.

Одним из выдающихся и уникальных памятников архитектуры Санкт-Петербурга, требующим такого внимания, является усадьба Демидовых в Демидовом переулке, в самом центре города. К сожалению, несмотря на многочисленные публикации, усадьба слабо изучена и находится сейчас в плачевном состоянии. Атрибуция усадьбы в целом, ее декора, в частности, вызывает серьезные вопросы уже не одно столетие, а публикации не дают точных ответов на вопросы об авторстве и времени перестроек. Загадки Демидовской усадьбы все еще ждут своего решения.

Если с суетной Сенной площади пойти к Исаакиевскому собору и Адмиралтейству, то самый короткий и удобный путь будет по переулку имени Гривцова. Переулок так назван в честь Героя Советского Союза А. И. Гривцова (1914–1944), погибшего при форсировании крепости Нарва. До 1772 г. переулок, с которого начиналась дорога в Царское Село, назывался Малой Сарской улицей, затем Конным

переулком, в 1778 г. часть его от канала Грибоедова (тогда реки Кривуши) до Мойки стали именовать Демидовым переулком, по фамилии владельцев самого большого участка. С 1887 и до 1952 г. обе части переулка объединили одним названием — Демидов. Сейчас топоним «Демидов» сохранил лишь мост, переброшенный через канал Грибоедова и разделяющий переулок на две неравные части¹.

От Казанской улицы до реки Мойки, в которую переулок и упирается, привлекают внимание справа изящное здание Русского географического общества (1907–1909, арх. Г. В. Барановский) и помпезное псевдобарочное сооружение бизнес-центра современного пивного короля.

Весь участок по движению слева с 1755 г. (по другим сведениям, с 1753) и до 1870-х гг. принадлежал Г. А. Демидову (1715–1761) и его потомкам. Известно, что еще до строительства каменной усадьбы на этой территории существовал деревянный дом одного из представителей рода Пушкиных², во всяком случае, на академическом плане Санкт-Петербурга (М. И. Махаева — И. Ф. Трускотта) 1753 г. на этом участке уже обозначен ряд построек³.

Внук основателя промышленной династии Демидовых — Григорий Акинфиевич, владел несколькими домами в Санкт-Петербурге, но до 1755 г. постоянно проживал в Соликамске (ныне Пермский край). Он славился своей разносторонней образованностью, свободно владел несколькими языками, переписывался с выдающимися европейскими учеными и промышленниками. Настоящей страстью его была ботаника, в Соликамске он создал первый в России частный ботанический сад с оранжереей, включавший несколько сотен видов растений. В одном из петербургских домов Г. А. Демидова после пожара 1747 г. разместилась библиотека Академии наук



1. Деталь аксонометрического плана Сент-Илера с фрагментом усадьбы Демидова. По: Аксонометрический план Санкт-Петербурга 1765–1773 гг., факсимильное издание — СПб.: Крига, 2007 — усадьба выделена цветом.

и Кунсткамеры. Особое внимание Демидов уделял образованию своих детей — трех сыновей и семи (по другим сведениям, даже восьми) дочерей. Сыновья были отправлены на десять лет (иногда указывают на тринадцать лет) учиться за границу, получили образование в Германии, завершившееся путешествием по Италии, Франции, Англии и Швеции. До конца своих дней они тоже поддерживали отношения со многими учеными светилами Европы. Блестяще образованные дочери вышли замуж за знаменитых русских архитекторов А. Ф. Кокоринова (Пульхерия), И. Е. Старова (Наталя), а также дипломатов и придворных императрицы⁴.

Обосновавшись в Санкт-Петербурге, Григорий Акинфиевич построил усадьбу, которая полностью отвечала его вкусам и пристрастиям: это был открытый для лучших людей своего времени дом с главным приемным «залом» — большим регулярным садом, окруженным оранжереями. На известном «Аксонметрическом плане Санкт-Петербурга 1765–1773 гг.» де Сент-Илера, И. Соколова, А. Горихвостова, вышедшем уже после смерти Г. А. Демидова, хорошо видна планировка усадьбы⁵. Главный дом и четыре отдельно стоящих флигеля создают Н-образную композицию. Два Г-образных флигеля, выходящие на Мойку, симметрично замыкают курдонёр с небольшой решеткой у въезда с реки, на второй этаж правого флигеля ведет открытая лестница со двора. Главное здание усадьбы традиционно имеет П-образный план с трехэтажной центральной частью и двумя ризалитами, обращенными к саду. В бельэтаж можно было подняться по боковой лестнице со стороны двора, а две овальные барочные лестницы спускаются в сад, разбитый на шесть симметричных прямоугольных партеров (два ближайших к главному корпусу возможно являлись водными партерами, по образцу версальских). Их обрамляют вытянувшиеся вдоль границ участка длинные служебные корпуса, должно быть и служившие оранжереями. Авторство усадьбы большинство исследователей осторожно приписывают С. И. Чевакинскому (1709; по другим данным 1713 — между 1772 и 1780; по другим данным, после 1783)⁶. План Сент-Илера указывает, что новый владелец усадьбы, а именно старший сын А. Г. Демидов (1737–1803), скорее всего, достаточно долго не сильно изменял архитектурные замыслы отца. Но как выглядел главный фасад, остается загадкой. В паспорте⁷ здания 1949 г. (с дополнениями 1954 г.) написано о его перестройках в 1770, 1780, 1810, 1822, 1830 гг. с изменением фасадов, павильонов, этажности. Авторство

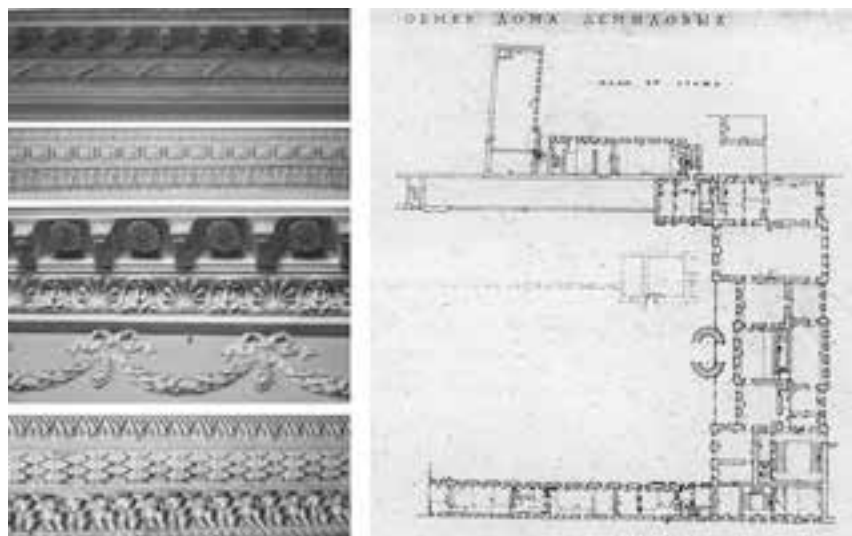


2. Фасад садовых павильонов усадьбы Демидова, выходящих на переулоч Гривцова; декоративное оформление карнизов оконных проемов XVIII века. Фотографии автора

© Александр Новиков. 2021

этих перестроек не называется. Первое достоверное изображение главного фасада со стороны Мойки датировано 1860-ми гг. — это гравюра К. Р. Вейермана по рисунку В. С. Шпака⁸, где мы видим мощный шестиколонный классический портик. Сейчас этот портик лишь слегка прорисован довольно вялыми низкого рельефа пилястрами. А большой курдонёр усадьбы превратился в два двора-колодца с доходным домом, появившимся в 1863 г. на месте флигелей. Большая часть участка со стороны Казанской улицы и части переулочка Гривцова также застроена доходными домами разных лет. Но искушенный взгляд сразу узнает в длинном двухэтажном корпусе, украшенном лишь карнизами под часто заложёнными окнами, XVIII век — нежный и живой ранний классицизм. Корпус неожиданно замыкается более скупой по рисунку и однозначно более позднего времени (предположительно, 1810 г.) трехэтажной классической постройкой, ныне служащей входом в усадьбу.

Чтобы познакомиться с внутренним устройством усадьбы и дошедшем до нас в хорошем состоянии садовым фасадом, вековым садом с могучими тополями и старинными яблонями, нужно войти в низкий вестибюль этой части флигеля и подняться в бельэтаж, где



3. Образцы сохранившейся лепки интерьеров и обмер дома Демидова
 Фотографии автора. © Александр Новиков. 2021
 Обмер 1947–48 гг. Архив ГИОП СПб.

когда-то располагались парадные залы, теперь в большинстве своем разделенные на рабочие комнаты перегородками 1970-х гг. Проникнуть туда могут немногие, с середины XX века усадьбу занимают закрытые учреждения.

О сохранявшейся еще в середине прошлого столетия планировке главного здания усадьбы можно судить по обмеру второго этажа, выполненному в 1940-х гг.⁹ Планировка не совсем обычна. Главная лестница, ведущая с переулка, явно создана при поздних перепланировках. С двух сторон лестница открывает вход в парадную анфиладу из пяти залов по главному фасаду усадьбы, а также в узкий коридор по центру здания, ведущий к служебной лестнице на третий этаж. Служебная лестница оформлена интересной формы чугунными балясинами с признаками золочения. Чугунное ограждение главной лестницы тоже необычно и очень напоминает решетку дворца К. Г. Разумовского на набережной реки Мойки (ныне главное здание Педагогического университета), достоверно построенного А. Ф. Кокориновым в соавторстве с Ж.-Б.-М. Валлен-Деламотом.

Ризалит главного здания со стороны переулка соответствует пространству главной лестницы и двух небольших проходных

комнат, связанных со служебным корпусом и ведущих к еще одной служебной лестнице. Во всю ширину здания от симметричного второго садового ризалита до фасада, выходящего к реке, царствует главный зал, называемый теперь актовым. Сейчас пространство зала разбивает временный коридор по периметру ризалита, впрочем, не затрагивающий лепку и роспись (они как бы «висят» над служебным коридором внутри зала). Три зала, обращенные окнами к саду, также разделены на маленькие рабочие комнаты и недоступны, однако лепка под падунами в них не тронута. На плане Сент-Илера главное здание не соединяется с боковыми садовыми флигелями, очевидно это «неудобство» позднее было исправлено, и внутренний садовый флигель также вырос на ширину служебной лестницы и еще одного зала. Мы не можем с достоверностью утверждать авторство А. Ф. Кокоринова в этих работах (о чем записано в паспорте здания)¹⁰, но ряд излюбленных приемов несомненно великого архитектора здесь прослеживается: сдвоенные ионические колонны на садовых фасадах «врезок», уже упоминавшийся рисунок ограждения главной лестницы, сводчатый вестибюль. Особо стоит остановиться на сохранившемся декоре — нам почти неизвестны интерьеры, выполненные архитектором, они не сохранились, но мотивы лепки во всех залах точно принадлежат к эпохе раннего классицизма. Логично предположить, что новый владелец усадьбы А. Г. Демидов не занимался ее радикальной архитектурной перестройкой, но осуществил поновление отделки интерьеров. К кому было удобнее всего обратиться за помощью? Учитывая очень дружеские отношения в семье, — конечно к зятьям-архитекторам. Старов абсолютно достоверно был занят перестройкой загородных усадеб братьев Александра (Петра и Павла) в Тайцах и в Сиворицах под Гатчиной. Возможно, Кокоринов был автором проекта перестроек в городской усадьбе (хотя он умер в 1772 г.). Паспорт здания¹¹, подписанный исследователем его творчества А. Ф. Крашенинниковым в 1954 г., однозначно говорит о его (причем единоличном) авторстве. Позже в книге, посвященной творчеству архитектора, изданной уже после смерти Крашенинникова в 2017 г., историк не столь категоричен¹².

Но вернемся в сад, куда сегодня можно попасть только через служебные лестницы флигелей или через въездные ворота с переулком. Садовый фасад сразу поражает воображение мощной и чуть ли не единственной в своем роде верандой, протянувшейся во всю



4. Решетка лестницы усадьбы Демидова и ворот дворца Кирилла Разумовского
Фотографии автора. © Александр Новиков. 2021

ширину главного корпуса от ризалита к ризалиту, с двумя симметричными лестницами сложной овальной формы. Эта чугунная лестница — всем лестницам лестница! Поддерживаемая ионическими чугунными колоннами, с ажурным плетением чугунных же ограждений в слегка «готическом» стиле — лестница и веранда — несомненный архитектурный шедевр. Однако не менее интересен и сам садовый фасад: барочное оформление, игривые рокайлы и цельные раковины, маскароны с изящными женскими и бородатыми мужскими лицами — все это тоже сделано из чугуна. А из какого еще материала могли быть созданы украшения усадьбы «чугунных» королей России?! Рисунок декора фасада отчетливо напоминает другой петербургский дворец — Шереметевский (Фонтанный дом), где авторство С.И. Чевакинского документально подтверждено¹³. Демидов в момент строительства своей усадьбы активно сотрудничал с архитектором Адмиралтейств-коллегии Чевакинским, поставляя чугунные детали для куполов Морского Николо-Богоявленского собора, который в эти же годы строил Савва Иванович. Как сказали бы сейчас, он был генеральным подрядчиком строительства. Применение чугуна в архитектуре тогда только входило «в моду» в России.



5. Садовый фасад и детали декора усадьбы Демидова
Фотографии автора. © Александр Новиков. 2021

Чугунные «лепные» украшения фасада усадьбы сегодня бы назвали успешным маркетинговым ходом. Ведь в усадьбе бывал весь город.

А кем и когда была выполнена уникальная лестница? Тут, вероятно, нас ждет разочарование и еще одна загадка. На аксонометрическом плане Исаакиевской площади (и окрестностей) 1796–1800 гг. лестницы нет¹⁴. Ни «старых» двух лестниц с плана Сент-Илера, ни новой чудесной — никаких... Боковые садовые павильоны уже соединились с главным зданием, в курдонёре появились новые постройки, а лестницы, ведущей в сад, нет. Остается лишь догадываться, кто же спроектировал и построил эту уникальную лестницу и веранду. Может быть, Старов? «Готический» рисунок ограждения не чужд этому титану русской архитектуры — есть примеры его неоготических построек в Тайцах и в Пелле. Лестница, возможно, «слишком изящна» для его лаконично-сурового творческого почерка, но ведь и задача была неординарная: создать наглядный пример устойчивости мощной чугунной конструкции при внешней легкости формы. Старов прожил долгую творческую жизнь (до 1808 г.) и всегда откликался на просьбы своей большой демидовской семьи. Но это лишь предположение.



б. Главный фасад и деталь садового флигеля усадьбы Демидова
Фотографии автора. © Александр Новиков. 2021

В 1817–1822 г. на территории усадьбы по периметру переулка за садовым флигелем строится еще один дом в стиле классицизма. Туда переселяется владелец усадьбы А. Г. Демидов. Дела разросшегося семейства уже не так успешны, чугун и медь, которые производили Демидовы, постепенно в Европе, а затем и в России сменяются сталью. В 1830 г. главное здание усадьбы сдается в аренду Английскому клубу. Видимо, именно тогда в уже запущенном по новой моде саду строится одноэтажное здание первого кегельбана в России, впрочем, не представляющее архитектурного интереса. Скорее всего, именно в это время в главном зале усадьбы появляется несколько измельченная по рисунку, сохранившаяся до наших дней роспись. Во флигелях, обращенных на Мойку в 1862 г. открывается первая российская Консерватория, затем переехавшая на Театральную площадь.

После смерти последнего хозяина усадьбы композитора Г. А. Демидова (1837–1870) она распродается по частям и целиком застраивается доходными домами. Собственником дворца становится купец К. Корпус, здесь размещается Немецкий (Шустер-) клуб. Первые этажи доходных домов занимают лавки. Дед знаменитой актрисы

А. Б. Френдлих был одним из владельцев такой лавки, даже в блокаду семья жила в доме, смотрящем фасадом на Мойку. В этом же доме в 1912–1918 гг. жил русский музыкант, организатор и руководитель первого в истории России оркестра народных инструментов композитор В. В. Андреев.

В годы революции и особенно Великой Отечественной войны серьезно пострадала знаменитая чугунная лестница. Реставрацию ее ажурного ограждения сумели выполнить только в 1980-е гг. Сегодня она вновь нуждается во внимании реставраторов.

Для полноценной архитектурной атрибуции, помимо традиционной работы с историческими источниками, описаниями и чертежами, несомненно требуются физико-химические исследования (чугуна, кирпича, лепки, и т. д.), фотофиксация, рентгенограммы, и даже томограммы. Анализ этих огромных массивов данных уже немислим без специальных методов компьютерной обработки, включая новые методики использования искусственного интеллекта. Кто и когда за это возьмется, найдутся ли средства? Это еще одна загадка усадьбы...

С 1950-х гг. в усадьбе разместились закрытые учреждения, занимавшиеся проектированием уникальной корабельной техники. Здесь работал академик, советский и российский физик, президент АН СССР А. П. Александров (1903–1994) и многие другие, те, чьи имена до сих пор нельзя называть¹⁵. Хочется верить, что нынешнее мощное развитие судостроения в стране даст толчок и средства для возрождения жизни в Демидовской усадьбе.

Понятно, что все исторические здания в Санкт-Петербурге не могут быть музеями. Они должны служить, а не ветшать. Как это было во времена промышленной революции XVIII в., во времена Демидовых, когда усадьба являлась центром научной, архитектурной, экономической жизни города и страны.

¹ Городские имена сегодня и вчера: Петербургская топонимика / сост. С. В. Алексеева, А. Г. Владимирович, А. Д. Ерофеев и др. СПб., 1997.

² Паспорт ОКН 7810025000 объекта культурного наследия в приложении к Постановлению Правительства РФ от 10 июля 2001 года N 527 «О перечне объектов исторического и культурного наследия федерального (общероссийского) значения, находящихся в г. Санкт-Петербурге» (с изменениями на 13 октября 2008 года).

³ План столичного города Санкт-Петербурга с изображением знатнейших его проспектов, изданный трудами Императорской академии наук и художеств

в Санкт-Петербурге. Вступит. ст. М. А. Алексеева, коммент. Ф. М. Лурье. — Репринтное издание 1753 г. СПб., 2007.

⁴ Материалы Научно-практической конференции «Неизвестные страницы истории Соликамска». Доклад Е. В. Марченко (Демидов-центр). Григорий Акинфиевич Демидов (1715–1761) — промышленник. Ревда. 2012; *Краснова Е. И.* Такие разные Демидовы. Сборник статей. СПб.: СПбГТУД, 2007.

⁵ Аксонометрический план Санкт-Петербурга 1765–1773 гг., факсимильное издание. СПб., 2007.

⁶ *Петров А. Н.* Савва Чевакинский. Л., 1983; Савва Чевакинский — архитектор Российской Империи / подг. публ., науч. ред., сост. альбом. илл. И. Е. Путятин, Д. М. Ивлев; предисловие Д. М. Ивлев. — М., 2020.

⁷ Паспорт ОКН 7810025000... Указ. соч.

⁸ Гравюра К. Р. Вейермана по рисунку В. С. Шпака. Дом Демидовых. Репринт. 2017.

⁹ Чертеж обмера дома Демидовых. План 2 этажа. Архив ГИОП. 1947–1948 гг. СПб.

¹⁰ Паспорт ОКН 7810025000... Указ. соч.

¹¹ Там же.

¹² *Крашенинников А. Ф.* Архитектор Александр Кокоринов. М., 2017.

¹³ *Петров А. Н.* Указ. соч.

¹⁴ Аксонометрический план Исаакиевской площади. Карта. 1796–1800. 1 лист. Рукопись. Перо, тушь, акварель. Российская национальная библиотека (РНБ).

¹⁵ *Новиков Ю. А.* Защита кораблей ВМФ СССР и гражданских судов по физическим полям. История разработок. Архив АООТ «ЭлектроРадиоАвтоматика». СПб., 2012.

Ольшина Екатерина Юрьевна

БЛЯХА КОНОВАЛА ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО РУССКОГО МУЗЕЯ: ВОПРОС АТРИБУЦИИ

В собрании ОНИ ГРМ¹ находится медно-латунная круглая плоская прорезная бляха с зубчатым краем, с помещенной внутри рельефной фигурой всадника. Произведение не уникально: похожие предметы можно встретить в собраниях ГИМ и РЭМ, а также в частных коллекциях. Эти изделия в научной среде традиционно связывают с комплексом профессиональной одежды коновалов, интерпретируя их как ременные пряжки или цеховые знаки (бляхи-накладки на сумку). Однако рассматриваемый в публикации тип изделий не похож на отличительные знаки-таблички ремесленников-ветеринаров XIX в. Остаются вопросы, связанные со временем создания, местом бытования, способом крепления подобных предметов и их официальным назначением.

Бляхи коновалов — слабоизученная и сложная тема. Существует большое количество статей, посвященных мезенским коновальским медно-латунным знакам: крупным, прямоугольным табличкам с изображением коня, всадника и двух мужчин по сторонам от коня. О круглых зубчатых бляхах не сказано ничего². Данная публикация является первой попыткой полного анализа отобранной группы памятников.

В процессе изучения вещественного и фактологического материала возникла необходимость привлечения к исследованию этнографических и археологических источников. Также была проведена большая работа совместно с сотрудниками ОТТИ ГРМ³.

В инвентарных книгах ОНИ круглая бляха с зубчатым краем обозначена как «Бляха» М-72 и датируется XVII в. (?)⁴. На предмете имеются два продолговатых отверстия-прорези, которые, вероятно, являлись местами крепления изделия к ремню. На бляхе изображен в профиль всадник, обращенный в правую сторону. На мужчине — кафтан, похожий на венгерский, и рейтузы, заправленные в сапоги. Правая рука всадника крепко сжимает туго натянутый повод, а в поднятой левой — сабля. На голове — убор, из-под которого проглядывают

короткие волосы, на лице можно различить глаза, нос и усы. Скакун экипирован, как кавалерийский конь: на нем чепрак, седло, подпруга и «поперсть» — нагрудный ремень, нахвостник и сбруя. Все эти предметы использовались для лошадей в российской армии.

Типологически наиболее близким к рассматриваемой бляхе является предмет, воспроизведенный в каталоге М. В. Сурова⁵. Автор называет такую вещь «бляхой гонца», датирует ее XVI в. и указывает, что данный памятник происходит из Вологды. По мнению М. В. Сурова, по предъявлению такой бляхи гонец как человек казенный и государственный получал «стол, кров и пользовался беспрепятственным проездом»⁶. Обнаружить упоминание о подобных предметах у гонцов в литературе и наличие в музейных собраниях не удалось. Нам кажется это утверждение неверным. На памятнике, опубликованном Суровым, верхняя часть изделия — голова и сабля в руке воина — отломана. В связи с утратой фрагмента произведения были сделаны не вполне верные выводы. Так как исходя из внешнего облика всадника можно предположить, что перед нами собирательный образ военного, а не гонца.

Предмет, совершенно идентичный бляхе из ОНИ, был представлен на выставке «На коне!» во ВСМЗ⁷ и обозначен как «Бляха упряжная» конца XIX в. На нем имеется гравировка, обрамляющая прорези для крепления.

В фонде РЭМ хранится похожий диск⁸. Фигура мужчины полностью повторяет всадника с памятника из Русского музея. Однако он представлен не в центре круга, а в верхней части предмета, выступает за зубчатое обрамление изделия. Поверхность бляхи украшена разнообразными геометрическими прорезями. В инвентарных книгах сказано, что данное произведение было приобретено у скупщика А. И. Антонова⁹. Бляхи коновалов, представленные на экспозиции в РЭМ, среди которых оказался рассматриваемый предмет, поступили от скупщика в 1910–1912 гг. Среди этих изделий встречаются как медные, так и латунные бляхи — разных размеров и форм, с указанием места бытования: Сольвычегодский уезд Вологодской губ.

Переходя ко второму кругу памятников, отметим типологическое отличие этих предметов от рассмотренных выше произведений. Все изделия данного типа представлены в фондах и на экспозиции РЭМ. Они названы «пряжками»¹⁰. Одна из таких «пряжек» была опубликована в альбоме «Народного искусства Советского



1. Бляха. XVII в. (?). Медь, резьба, литье
Собрание ОНИ ГРМ
Фотография Е. Ю. Ольшиной



2. Бляха. XVII в. (?). Медь, резьба, литье
Собрание ОНИ ГРМ
Оборот. Фотография Е. Ю. Ольшиной

Союза» и обозначена как «бляха на сумке коновала» XIX в., Архангельская губ.¹¹ Две похожие вещи¹² хранятся в фондах отдела металла ГИМ. Они были приобретены в 1890-х гг. «на торгу»¹³ и датируются 1830–1840-ми гг.

Форма с зубчатым краем и места для крепления блях второго типа полностью совпадают с формой изделий первого типа. Тем не менее, мужчина верхом на коне выглядит несколько иначе: перед нами воин или рыцарь в шлеме, похожем на кирасирскую каску, в латах, в мундире с длинными фалдами, в высоких сапогах. Всадник обращен в левую сторону, повернут в три четверти к зрителю. Медная перегородка за правым плечом воина напоминает копые. Под ногами коня намечена земля.

На всех изделиях латунная окружность с зубчатым краем, представляющая основу, в которую вписан всадник, прорезана двумя углубленными линиями, обрамляющими две прямоугольные прорези.

Возвращаясь к образу всадника, можно предположить, что вещи второго типа происходили с другой территории, возможно, даже являлись европейскими. Схожая техника литья, материал, форма крепления, размеры и сюжет указывают на единую художественную традицию и могут говорить о разных литейных центрах или мастерских.

На экспозиции РЭМ представлен предмет (№ 8001-3), названный «пряжкой»¹⁴. На нем изображен всадник, обращенный

в правую сторону. Мужчина облачен в платье европейского кроя, за его спиной располагается ружье, под ногами коня — стилизованное изображение земли или гор. Край изделия гладкий. Поверхность предмета по краю украшена рядами маленьких шариков, напоминающих зернь. Перед нами третий тип блях: данное произведение напоминает рассматриваемые выше предметы, однако, имеются и отличия: отсутствие зубцов, размер, наряд всадника.

Эта пряжка вместе с двумя коновальскими знаками-накладками¹⁵ была приобретена РЭМ у Н. П. Колпаковой в 1970 г.¹⁶. Исследовательница вспоминала коновала Н. Ф. Матвеева из деревни Олема¹⁷, который рассказывал, что у древних ветеринаров-знахарей «были с собой сумки с инструментами и прикрепленная к сумке медная бляха, которая служила вывеской. Бляха представляла собой медную прямоугольную (или круглую) дощечку с прорезями, которые обрисовывали фигурки коней, людей с конями или на конях и т. п. Такие «коневальские коньки», как их тут называют, изготовлялись в деревне Кимже на нижней Мезени <...> Каждый коновал мог заказать себе в Кимже „конька“ по собственному выбору и рисунку»¹⁸. Важным является место в цитате, где коновал упоминает «круглые прорезные дощечки». Вполне вероятно, что он мог говорить о бляхах первого и второго типа, но с другой стороны, он также мог подразумевать пряжки для ремня, подобные той, которую Н. П. Колпакова привезла из Олемы.

Таким образом, было выявлено три типа круглых блях. В центральной части первого типа блях помещен всадник, обращенный вправо, в профиль. В головном уборе, кафтане и рейтузах, заправленных в сапоги. Правая рука сжимает повод, в поднятой левой — сабля. Проработка лица детальная: обозначены глаза, нос, усы. Конь, переданный в галопе, имеет кавалерийскую сбрую. К данному типу блях также относятся предметы, на которых центральное пространство прорезано геометрическими формами, а всадник располагается в верхней части изделия. Фигура всадника и коня трактованы в живописно-художественной манере: стоит отметить мягкость линий, живость в передаче движения, выделение объема.

На предметах второго типа изображен всадник, обращенный влево, в три четверти. Он представлен в шлеме, похожем на кирасирскую каску, в латах и мундире с длинными фалдами, в высоких сапогах. За правым плечом изображена перегородка (копье?). Для блях характерны пропорциональность, реалистичное



3. Пряжка. Россия. Медь, латунь
РЭМ. Фотография Е. Ю. Ольшиной



4. Пряжка. Село Олема Лешуконского уезда
Архангельской губернии. Медь, латунь
Постоянная экспозиция РЭМ
Фотография Е. Ю. Ольшиной

изображение фигур человека и коня. Практически на всех предметах имеется гравировка в виде двух полос, подчеркивающих форму круга¹⁹.

Третий тип составляют изделия меньшие по размеру. На них можно видеть всадника, обращенного в правую сторону. На нем — платье европейского кроя, за спиной — ружье, под ногами коня — стилизованное изображение земли или гор. Круглая рамка с украшением из маленьких шариков, напоминающих зернь. К настоящему времени изделие третьего типа обнаружено только одно, возможно в будущем в музейных и частных собраниях будут выявлены и другие предметы, относящиеся к этому типу.

Рассмотрим теорию «военного» происхождения данных произведений и их связи с полковыми коновалами. Причиной развития ветеринарии в начале XVIII в. были в первую очередь нужды армии²⁰. К 1711 г. в штатах 33 кавалерийских полков планировалось иметь 330 коновальных мастеров (по 10 на полк, на одного мастера «по 100 драгунских и 30 тележных» лошадей)²¹. К 1712 г. в штатах артиллерии было предусмотрено при штабе полка содержать одного коновального мастера, трех помощников и десять подковных мастеров. Основной их задачей было сохранение казенных лошадей²². 31 марта 1715 г. Петр I своим указом о посылке в полки коновалов и обучении «доброй коновальной науке»²³ положил начало

подготовке ветеринарных специалистов для армии²⁴. Коновалы входили в состав «нестроевых» или «неслужащих» чинов в драгунских, кирасирских, артиллерийских, гусарских полках и получали такое же жалование, как и рядовые²⁵. Позднее для подготовки коновалов было создано специальное учебное заведение: им стала открытая в 1808 г. Коновально-артиллерийская школа²⁶. В 1820 г. был утвержден штат «Коновальной школы для полевой артиллерии»²⁷. Для 64 военных ветеринарных лекарей, их помощников и коновалов была введена своя военная форма²⁸. Однако обнаружить зубчатые бляхи на сумках у военных коновалов не удалось.

В каталоге культурно-исторической выставки, посвященной истории вывесок в России²⁹, имеется изображение одного из экспонатов, который принадлежит московскому коллекционеру В. Сановичу, — сумка коновала, украшенная прямоугольной бляхой и различными латунными фигурными накладками³⁰. На ремне сумки расположен круглый зубчатый предмет со всадником. Он держится на веревочках, продетых в прямоугольные прорезы и привязанных к отверстиям на ремне. Доверять подобному способу крепления нужно с осторожностью. Коллекционер мог сам это сделать, зная, что подобные вещи принято считать коновальскими. Показательно, что ни на одной из фотографий XIX — начала XX в., на которых представлены коновалы из разных уголков России, на широких ремнях их сумок мы не видим круглых блях.

Интересно отметить важную деталь: подобные зубчатые произведения разного диаметра с прямоугольными отверстиями и звездочками в археологической и этнографической среде связывают с украшениями конской упряжи. Форма и размеры таких накладок и креплений настолько разнообразны, что часто вызывают многочисленные вопросы и сомнения у исследователей и археологов. Такие украшения называли «разделителями» или «скрепителями» ремней на конской упряжи³¹.

Наиболее изученными на сегодняшний день являются украшения конской упряжи, которые изготавливались русскими крестьянами в XIX в. Считалось, чтобы уберечь коня от нечистой силы и сглаза, на конской сбруе непременно должны были быть шумящие металлические изделия или латунные накладки. Излюбленными были узорные обереги круглой формы с различными геометрическими элементами: шести и восьмиконечными звездами, кругами, треугольниками, шестиугольниками и накладки, имеющие символ



5. Лошадиная упряжь. Постоянная экспозиция РЭМ. Фотография Е. Ю. Ольшиной

сердца. Края у скрепителей-разделителей практически всегда имели зубцы. Зубчатые украшения крепились на ремни сбруи кожаными ремешками, которые продевались через прямоугольные отверстия в латунном круге. Пример такой сердцевидной прорезной бляхи-скрепителя с фигурой бегущей влево лошади происходит из коллекции металла ГИМ и датируется 1840–1850-ми гг.

Изображение зубчатых элементов с конской упряжи сохранилось на фотографии Ж. К. Рауля конца 1870-х гг. (РНБ)³². На снимке представлены жители Орловской губ., держащие в руках дугу и хомут, к которому прикреплена круглая зубчатая бляха. Увидеть обилие

медно-латунных изделий на сбруе, хомуте, шлее можно на экспозициях многих этнографических музеев. Подобная упряжь хранится в СПИХМЗ³³ на экспозиции «Мир русской деревни»; в РЭМ также представлена лошадиная шлея, украшенная медными бляшками, и хомут с латунными накладками в виде гиппокампов, коней, всадников и различных узорчатых декоративных элементов. Особо стоит выделить уздечку с купеческой упряжи XIX в. из собрания Эрмитажа³⁴. На ней мы видим зубчатый медальон-скрепитель на узде, с инициалами владельца. Несмотря на небольшой размер, материал, форма и суть медальона роднят его с рассматриваемыми произведениями.

Возвращаясь к описанию блях второго типа, отметим, что вальтрап, изображенный на спине лошади, по своей форме — длинным вытянутым углом — очень похож на гусарский или уланский³⁵. Изучая амуницию военных лошадей XVIII–XIX вв., можно предположить, что рассматриваемые вещи могли иметь отношение к сбруе военных коней. К тому же изображение всадника больше всего напоминает тяжелого кавалериста. Как известно, в полках российской и зарубежных армий у кирасирских, карабинерских и драгунских коней на амуниции не было ни налобных, ни нагрудных блях. Присутствовали только мундштучные пукли³⁶. Если обратиться к изображению легкой кавалерии, особенно к гусарам, уланам и конным егерям, можно заметить на сбруе налобные бляшки, пукли и украшения в виде «лунниц». Нигде мы не видим зубчатых крупных круглых предметов со всадником на коне. Однако отбрасывать версию, что военные в XVIII–XIX вв. могли украшать своих боевых коней подобными вещами, не стоит. Образ тяжелого кавалериста был известен и любим в Российской империи. Например, на большинстве монет 1757–1796 гг. Св. Георгий изображен практически в том же облачении, что и воин на бляхах второго типа.

При изучении истории поступления предмета М-72 в ГРМ, в инвентарных книгах Эрмитажа была обнаружена следующая информация: «бляха (часть уздечки), медная литая прорезная со всадником. Место поступления: ОПХ № 7/1254»³⁷.

В Каталоге собрания Русского Отдела ОПХ литейно-чеканного дела, представленного железными, медными, оловянными и другими вещами — в Зале № 1, в витрине № 1 под № 26 мы находим бляху для уздечки. В описании указано: «посреди конь и всадник прорезной работы»³⁸. Из этого можно сделать вывод, что речь идет именно о произведении из ОНИ.

Известно, что начало формирования Русского отдела было связано с поездками по древнерусским городам «агента» по собиранию древностей Н. В. Кристлиба³⁹, который в одном из писем сообщал Д. В. Григоровичу, секретарю музея: «Я приобрел интересные большие бляхи и замки из железа кованые с прорезью и чеканкою...»⁴⁰. Все эти предметы были приобретены Кристлибом во Пскове. При этом антиквар отмечал помощь в собирании памятников старины и содействие Преосвященного Владыки Псковской Епархии Павла, а также псковских священников и монахинь.

Помимо переписки Кристлиба, сохранилось письмо новгородского священника Богословского к Д. В. Григоровичу от 11 августа 1870 г.: «Посылаю вам 13 полотенец, 3 ширинки, 9 прошев, 1 медную бляху и медную чернильницу <...> Все эти вещи Новгородской губернии Валдайского уезда»⁴¹.

Мы не можем утверждать, что Кристлиб и Богословский говорят именно о рассматриваемых вещах, но упускать из виду эту информацию не стоит.

Рассмотрев историю поступления и проанализировав материал, композицию, форму произведения М-72 и подобные ей, можно сказать, что все изделия во многом напоминают украшения конского убора или упряжи — узорные бляхи-скрепители.

Вопрос, связанный с датировкой, остается открытым, но необходимо учитывать сведения из инвентарных книг ГИМ, датирующих подобные произведения 1830–1850-ми гг. Предметы, называемые во многих музеях бляхами коновалов, полностью соответствуют подобным круглым зубчатым украшениям конской упряжи, отличавшимся в России в середине-конце XIX в. В связи с этим кажется сомнительным датировать М-72 XVII столетием.



6. Бляха коновала. Россия XVII–XIX вв. (?). Медь (?), литье Смоленский государственный музей-заповедник

Проблема выяснения места создания круглых зубчатых блях — сложная, практически неразработанная тема, требующая дополнительных исследований. В нашем случае можно с осторожностью говорить лишь о местах бытования, но не создания. Важно учитывать сведения коллекционеров и историю поступления вещей в музеи, откуда мы узнаем, что многие из рассматриваемых предметов поступали с Севера (Вологодская и Архангельская губ.).

Относить произведение из ОНИ и подобные круглые бляхи к субэтнографически-бытовому элементу нельзя. Им присущи выразительность силуэтов, равновесие фигур на сквозном фоне, художественный подход к изображению всадника и коня. Можно отметить большую степень реалистичности в передаче деталей: трактовке лица всадников, элементов одежды, анатомически правильном изображении скакунов, их амуниции. Литейщик мастерски создает динамичный образ: конь, скачущий галопом, сабля в поднятой руке, туго натянутый повод. Перед нами яркий народный образ всадника-воина. Он напоминает героев русских былин и лубка: Бову Королевича, Алешу Поповича, Короля Гвидона, Еруслана Лазаревича.

Говоря о технике исполнения блях и их материале, отметим их близость к кимженским коновальским знакам. Все произведения (включая М-72)⁴² — рельефные, выполненные в технике литья, отлиты из медно-латунного сплава. Благодаря использованию различных техник и технологий — литью, гравировке и штампу — на медных бляхах появляются детали лиц и одежд, орнамент, полосы, свет и тень.

Таким образом, нами было выявлено три типа круглых отличительных знаков с изображением всадника. Сами образы всадников и коней на разных произведениях отличаются друг от друга — расположением, изображением, стилистикой, деталями, размерами.

Говоря о проблеме атрибуции, стоит особо отметить один важный момент: все круглые бляхи с зубчатым краем, названные в некоторых музейных собраниях «бляхами коновалов», во многом напоминают элементы украшения конской упряжи XIX в. Возможно, не случайно в инвентарных книгах Эрмитажа мы находим указание, что перед нами не бляха коновала, а часть уздечки. В собрании ВСМЗ также указано, что перед нами именно «бляха упряжная».

Тем не менее, исключать «коновальское» происхождение вещей данного типа нельзя. Круглые бляхи могли изначально создаваться как некий военный знак отличия, а позже были взяты за образец

для украшения конской упряжи и как элемент-атрибут коновалов в народной среде. Форма знаков могла варьироваться разными мастерами в разных местностях.

В процессе работы намечены пути дальнейшего изучения круглых предметов с зубчатым краем: поиск аналогий в музейных и частных собраниях, выявление новых памятников и информации, связанной с местом производства и временем создания.

¹ ОНИ ГРМ — Отдел народного искусства Государственного Русского музея.

² Рассматриваемый памятник впервые был опубликован Н. С. Григорьевой вместе с прямоугольной коновальской бляхой, представленной на постоянной экспозиции Отдела народного искусства ГРМ (Инв. № М-259). Григорьева указывает, что они датируются XIX в. и происходят из с. Кимжа Мезенского уезда Архангельской губ. Оба предмета автор называет профессиональными знаками коновалов, которые крепились к сумке с инструментами (см. подробнее: *Григорьева Н. С. Художественная обработка металлов // Богуславская И. Я. Русское народное искусство в собрании Государственного Русского музея. Л., 1984. С. 126. Ил. 120).*

³ ОТТИ ГРМ — Отдел технико-технологический исследований Государственного Русского музея.

⁴ Диаметр бляхи Инв. № М — 72 составляет 12 см, она погнута и потерта, поступила из Эрмитажа (отд. металла № 2292) по акту № 1515 в 1938 г.

⁵ *Суров М. В. Вологодчина: невостребованная древность. М., 2001. С. 223.*

⁶ Там же.

⁷ ВСМЗ — Владимиро-Суздальский музей-заповедник.

⁸ Инв. № 2146-4. Предмет с зубчатым краем, в диаметре 12,7 см, представляет собой медно-латунный диск с прорезями в виде геометрического узора и двумя широкими прямоугольными отверстиями по центру для крепления.

⁹ Известно, что большая часть предметов, предоставленных Антоновым для покупки, происходила, по его сведениям, из Вологодской, Архангельской, Олонецкой губ. Однако исследователи отмечают, что «верить этим сведениям не всегда можно: боясь конкуренции, скупщики, и Антонов в том числе, неправильно указывали места, где закупили вещи» (*Алексеева О. В. Скупщик А. И. Антонов и его роль в формировании коллекций народного искусства // Искусство Древней Руси и стран византийского мира. Материалы науч. конференции, посвященной 70-летию со дня рождения В. А. Булкина 3-4 декабря 2007 / ред.-сост. Антипов И. В., Шалина И. А. СПб.-М., 2007. С. 198).*

¹⁰ Диаметр пряжек — 12 см. Бляхи происходят из «сборной коллекции разных лет приобретения и ранее не зарегистрированных собирателями». Данные сведения получены из инвентарных книг РЭМ, предоставленных научным сотрудником Отдела этнографии русского народа О. Г. Барановой.

¹¹ *Канцедикас А., Разина Т., Черкасова Н. Народное искусство Советского Союза. Л., 1989. С. 92.*

¹² Инв. № М-5143, М-5144 (диаметр — 12,5 см).

¹³ В первых книгах поступлений ГИМ написано: «Куплено на торгу».

¹⁴ Диаметр — 9,1 см.

¹⁵ Инв. № 8001-1, 2.

¹⁶ Происходит из Архангельской губ., Лешуконского уезда, с. Олема.

¹⁷ *Колпакова Н. П. У золотых родников (записки фольклориста). СПб., 2002. С. 289.*

¹⁸ Там же.

¹⁹ С обратной стороны произведений обоих типов имеются следы четырех литников. Это было выяснено заведующим ОТТИ С. В. Сирро в ходе анализа состава сплавов предметов. Было выявлено, что литники имеют точно такой же процентный состав сплавов, как и литой зубчатый круг, и являются частью металла, оставшейся на отлитой вещи в месте вливания металла в форму.

²⁰ Шарпило В. Г. Из истории отечественной ветеринарии: юбилейные даты в 2015 и 2016 гг. // Российский ветеринарный журнал. Мелкие домашние и дикие животные. 2016. № 3. С. 16.

²¹ Там же.

²² Там же.

²³ Никитин И. Н., Калугин В. И. История ветеринарии. М., 1988. С. 41.

²⁴ 1715 г. 31 марта. — Именный, объявленный из Сената — О сыске шведских кузнецов и отсылке из них по 2 человека в губернии для учения российских людей кузнечному мастерству (также о коновалах Ф. Б.). (П.С.З.Р.И. Т. V, СПб., 1830. № 2898. С. 152).

²⁵ Татарников К. В. Русская полевая армия 1700–1730-е гг. Обмундирование и снаряжение / под. ред. В. И. Егорова. М., 2008. С. 18.

²⁶ Минеева Т. И. История ветеринарии. СПб.-М.-Краснодар, 2005. С. 133.

²⁷ Там же.

²⁸ Шарпило В. Г. Указ. соч. С. 16.

²⁹ Все на продажу. Культура истории вывесок в России. М., 2013. С. 20.

³⁰ Там же.

³¹ А. Н. Кирпичников указывает, что скрепители имели специфическую форму квадрата или ромба с прямоугольными прорезями по сторонам. Украшение конской упряжи различными декоративными элементами известно с древнейших времен. Упряжные разделители существовали уже в эпоху раннего Средневековья и «были найдены в Швеции, Финляндии, Литве и на Руси» (Кирпичников А. Н. Снаряжение всадника и верхового коня на Руси IX–XIII вв. // Археология СССР. Свод археологических источников. Вып. E1–36. М.-Л., 1973. С. 345).

³² Бархатова Е. В. Российская национальная библиотека // Первое фотобиенале историко-архивной фотографии из российских музеев, архивов и библиотек / Альманах. Вып. 321. СПб., 2011. С. 21, ил. 11.

³³ СПИХМЗ — Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник.

³⁴ Информация была предоставлена хранителем фонда упряжи и декоративного убранства выезда ГЭ (РХЦ «Старая деревня») Л. И. Шатиловой.

³⁵ Бегунова А. И. Сабли остры, кони быстры. М., 1992. С. 82.

³⁶ Мундштучные пúкли — золоченые бляхи с двуглавым орлом, которые крепились на столбике мундштука (железные удила с подъемной распоркой у неба, применяемые для облегчения управления лошастью) выше дужки в Гвардейской кирасирской дивизии в XIX в.

³⁷ Данная информация была взята из Книг Поступления, хранящихся в Отделе Научной документации Государственного Эрмитажа.

³⁸ Каталог музея Императорского Общества Поощрения Художеств. Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, Звенигородская, 11. СПб., 1904. С. 56.

³⁹ Пивоварова Н. В. Коллекция резного дерева Русского музея. Основные этапы формирования // Вестник СПбГУ. Сер. 15. Вып. 2. 2013. С. 152.

⁴⁰ ЦГИА. Ф. 448. Оп. 1. Ед. хр. 389. Л. 15–15 об.

⁴¹ Там же. Л. 63.

⁴² Медь — 74, цинк — 23, железо — 0,6, свинец — 1,2, олово — 1,5 (данные предоставлены С. В. Сирро и ОТТИ ГРМ).

Павлова Марина Анатольевна

**«ДОМ В. И. ГОРНОСТАЕВОЙ-МОНИГЕТТИ»
В ПУШКИНЕ: К ПРОБЛЕМЕ АТРИБУЦИИ,
ИЛИ ИСТОРИЯ О ТОМ, ПОЧЕМУ
В. И. ГОРНОСТАЕВА-МОНИГЕТТИ
НИКОГДА НЕ ЖИЛА В ЭТОМ ДОМЕ,
А АРХИТЕКТОР И. А. МОНИГЕТТИ
НЕ СТРОИЛ ЕГО ДЛЯ СВОЕЙ ЖЕНЫ**

Так называемый дом В. И. Горностаевой-Монигетти (г. Пушкин, Октябрьский бульвар, 53) — двухэтажное деревянное здание с необычной лоджией в мавританском стиле, расположенное в городском квартале, сформировавшемся в первой половине XIX в. В конце второго десятилетия XIX в. здесь был построен «временный деревянный винный магазин», на месте которого в 1827 г. появились каменные здания винных складов¹. Участок на углу Бульварной улицы (так называлась нечетная сторона нынешнего Октябрьского бульвара) и 1-го Бульварного переулка (нынешний Софийский бульвар), назначенный в соответствии с «высочайше» утвержденным планом Царского Села для «провиантских» складов, оставался незастроенным до начала 1850-х гг.

В марте 1852 г. графиня Ю. П. Строганова (Строгонова), возглавлявшая Санкт-Петербургский совет детских приютов, обратилась к главноуправляющему Царским Селом генералу от артиллерии Я. В. Захаржевскому с просьбой о предоставлении этой земли Царско-сельскому детскому приюту П. Г. Гарфункеля, не имевшему до тех пор собственного здания и пользовавшемуся «наемными квартирами». «Располагая ныне некоторыми средствами, с коими можно было бы приступить к таковой постройке, которая вместе с тем обеспечит и дальнейшее существование приюта, — писала Ю. П. Строганова, — обращаюсь к Вашему Высокопревосходительству о содействии сему благотворительному делу исходатайствованием у Государя Императора Всемилостивейшего предоставления в пользу помянутого учреждения для означенной цели значащегося на препровождаемом при сем плане участка земли»². После того как было получено подтверждение городского архитектора Н. С. Никитина, что «в городе

Царском Селе, 2-й части, 4-го квартала, сзади винного городка, на углу Бульварной улицы и Бульварного переуллка, имеется пусто-порожнее место, не разделенное на участки и не имеющее номера»³, Захаржевский распорядился: «Представить г. Министру, но план сделать другой, который должен быть подписан городовым архитектором и экспликация лучшим почерком и не криво на плане»⁴.

Соответствующее представление на имя министра Императорского двора генерала-фельдмаршала князя П. М. Волконского было сделано 14 марта 1852 г.⁵, и спустя четыре дня получен его ответ: «По всеподданнейшему докладу моему записки Вашего Высочайше-восходительства от 14-го сего марта, Государь Император Высочайше повелеть изволил под постройку дома для Царскосельского детского приюта Гарфункеля отвести в Царском Селе участок земли, показанный на возвращаемом у сего и Высочайше утвержденном плане»⁶.

Дальнейшие события развивались не столь стремительно — потребовалось определенное время на разработку проекта. Эта задача также была поручена Никитину. В ноябре 1852 г. сочиненный им проект был представлен Захаржевскому от имени Комитета Главного попечительства детских приютов с просьбой «о зависящем распоряжении к утверждению сего плана установленным порядком»⁷. Чертеж, переданный на «высочайшее» рассмотрение, вскоре был возвращен на доработку с пояснением, что «Государь Император Высочайше повелеть изволил надстройке, показанной на фасаде... дать другой вид»⁸. Новый, исправленный архитектором Никитиным вариант проекта был представлен на утверждение 24 января 1853 г. и получил одобрение Николая I⁹.

2 марта 1853 г. графиня Ю. П. Строганова сообщила Захаржевскому, что строительство дома взяла на себя почетный старшина Царскосельского детского приюта купец 1-й гильдии П. Ф. Сакулин, и просила дать позволение на начало работ¹⁰.

В феврале 1854 г. Царскосельский детский приют уже располагался в новом доме, постройка которого, согласно документу, была «выполнена Сакулиным в совершенстве, со всею омеблировкой Приюта и запасного помещения для особого при нем Сиротского отделения»¹¹. Желая отметить этот «благотворительный подвиг», графиня Строганова ходатайствовала о награждении купца Сакулина и «безвозмездно содействовавшего ему трудами в сем деле» архитектора Никитина¹². В феврале 1857 г. последний получил перстень, пожалованный ему императрицей Марией Александровной

«за составление планов и чертежей дома для Царкосельского приюта и личное руководство постройкою оногo»¹³.

Новое здание Детского приюта зафиксировано в «Атласе города Царского Села», составленном полковником Н. И. Цыловым в 1857 г.¹⁴ С учетом принятых обозначений, можно сказать, что это строение на углу Бульварной улицы и 1-го Бульварного переулкa представляло собой «дом деревянный на каменном фундаменте» и, как свидетельствует помета на плане, имело один этаж с мезонином. Большую часть земли, отведенной Детскому приюту, занимал сад.

Более основательное представление о постройке, спроектированной Никитиным, дает «План места со строениями в г. Царском Селе, 2-й части 4 квартала, принадлежащего Царкосельскому детскому приюту»¹⁵, на котором есть как собственноручная подпись архитектора, так и запись о «высочайшем» утверждении, оставленная министром Императорского двора В. Ф. Адлербергом 26 января 1853 г.¹⁶

Проект предусматривал возведение одноэтажного, с мезонином, деревянного здания на каменном основании. Первый этаж Г-образного в плане строения отводился для дневного отделения Детского приюта. Главный вход был устроен со стороны Бульварной улицы. Слева от передней размещалась «директорская комната», а повернув направо, посетитель попадал в просторный — на всю ширину флигеля — «рекреационный зал», освещавшийся шестью большими окнами, три из которых выходили на Бульварную улицу, три других — на противоположную сторону, во двор. Помимо передней, «рекреационный зал» соединялся с комнатой отдыха, занимавшей угловое юго-восточное помещение с двумя окнами на двор, просторной «классной комнатой» в три окна по главному фасаду



1. Охранная доска, установленная на «доме В. И. Горностаевой-Монигетти» в г. Пушкине (Октябрьский б-р, 53) Фотография. 2012

и «столовой», примыкающей к ней с юга. Планировка юго-западной части дома отличалась большей дробностью: непосредственно от второго входа в здание, расположенного со стороны двора, начинался коридор, в противоположном конце которого была дверь в уже упоминавшуюся «столовую». По сторонам коридора размещались кухня и комната для кухарки, детские «раздевальни» и «ватерклозеты». В этой же части дома была сделана лестница в «мезонин», предназначенный для «сиротского отделения», с круглосуточным пребыванием детей и персонала.

Главный фасад деревянного дома архитектор решил в формах, характерных для каменного зодчества. В качестве основного приема архитектурного оформления он использовал поэтажный пилястровый ордер. Наряду с классицистическими мотивами в наружной декорации нашли применение элементы из арсенала древнерусского зодчества. В целом фасад получился эклектичным, что, впрочем, соответствовало общим тенденциям, господствовавшим в искусстве середины XIX в.

Получив некоторое представление об архитектуре Детского приюта, обратимся теперь к сохранившемуся зданию — «дому В. И. Горностаевой-Монигетти», возведенному, как считается, архитектором И. А. Монигетти в 1860-х гг. Его планировочному решению присуща большая дробность, нежели проектному плану Детского приюта. Однако, несомненное сходство первого и второго свидетельствует о том, что в основе существующего дома лежит здание, построенное в 1853 г., что заставляет если не отказаться от привычной атрибуции, то, уж во всяком случае, задуматься о необходимости ее уточнения.

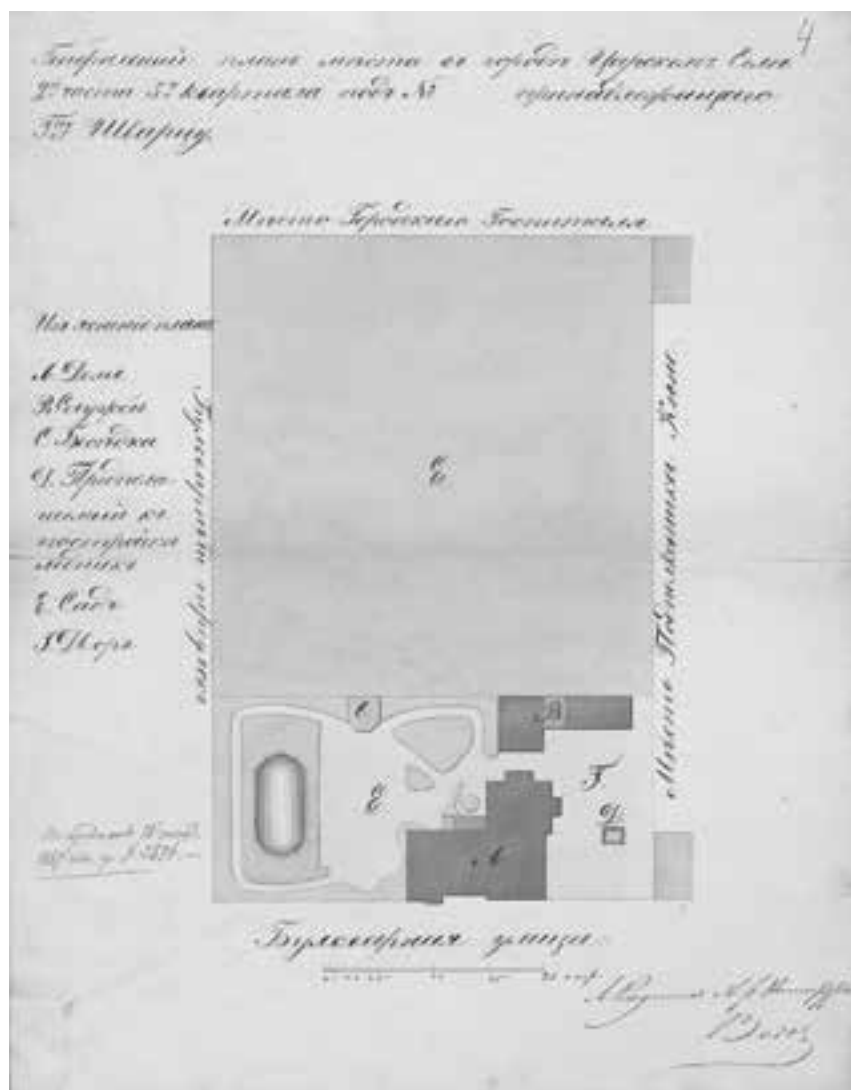
В отличие от планировки главный фасад двухэтажного «дома В. И. Горностаевой-Монигетти» и одноэтажное здание с мезонином, изображенное на чертеже Н. С. Никитина, на первый взгляд не имеют ничего общего. Но и здесь можно говорить об идентичной в обоих случаях схеме построения фасадов, включая соотношение выступающих и западающих объемов, разбивку по осям и расположение входов. Иными словами, можно считать установленным, что «дом В. И. Горностаевой-Монигетти» не был построен по оригинальному проекту, а появился в результате реконструкции возведенного Никитиным в 1853 г. Детского приюта. Вопрос лишь в том, когда это произошло и кто именно — И. А. Монигетти или другой архитектор — был автором проекта перестройки.

В данном контексте исследования важное значение приобретают сведения о домовладельцах. Первым из них, как мы выяснили, был Царскосельский детский приют. Однако, согласно «Отчету С.-Петербургского совета детских приютов за 1866 г.», в этом году здание на углу Бульварной улицы и 1-го Бульварного переулка было продано¹⁷.

Купчая крепость на дом и участок общей площадью 2400 кв. саж., ранее принадлежавшие Детскому приюту, была оформлена во втором департаменте Санкт-Петербургской палаты Гражданского суда 11 октября 1866 г.¹⁸ Новый владелец недвижимого имущества — временный санкт-петербургский купец 2-й гильдии В. К. Шварц — в том же месяце обратился в Царскосельское дворцовое управление с просьбой «о дозволении к существующим службам пристроить вновь холодные службы»¹⁹. К прошению прилагался составленный Н. С. Никитиным «План места и строений, состоящих в г. Ц. Селе... на углу Бульварной улицы и Бульварного переулка под № 38, принадлежащих купцу Василию Шварцу». (Следует обратить внимание на обозначенный здесь полицейский номер, присвоенный дому, под которым он будет числиться вплоть до окончания первого десятилетия XX в.) На плане были показаны Г-образный в плане дом (бывшее здание Детского приюта), уже имеющиеся и «вновь предполагаемые к постройке» службы.

Разрешение на строительные работы было получено, и проект осуществлен. Доказательство тому находим на плане принадлежащего Шварцу «места», датированном ноябрем 1867 г. и подписанном академиком А. Ф. Видовым²⁰. На этом чертеже, помимо старого дома и служб (в том числе выстроенных по разрешению, полученному в октябре 1866 г.), показан «предполагаемый к постройке ледник» и уже существующая беседка. Последняя, вероятно, была устроена летом 1867 г., поскольку на другом сохранившемся рисунке²¹ («Рисунок летней беседки при доме г. Шварц по Бульварной улице»), также с автографом архитектора А. Ф. Видова, стоит разрешительная виза управляющего Царскосельским дворцовым управлением Г. Ф. Гогеля, помеченная «23 мая». План 1867 г. дает представление о благоустройстве территории рядом с домом: здесь был распланирован небольшой сад наподобие английского — с извилистыми дорожками и прудом. Обширная территория ($\frac{2}{3}$ от общей площади участка) к югу от дома, согласно «изъяснению» на плане, также была занята садом.

Очередное прошение, связанное с производством ремонтно-строительных работ на участке, принадлежащем Шварцу, было



3. Генеральный план домовладения В. Шварца в Царском Селе. 1867. РГИА

подано в апреле 1869 г. от имени его доверенного лица — провизора М. Креля, проживавшего тогда в доме Шварца на углу Бульварной улицы и Бульварного переулка²².

Приведенных данных уже достаточно, чтобы утверждать, вопреки сведениям, внесенным в «Паспорт объекта культурного

наследия регионального значения „Дом Горностаевой-Монигетти В. И.“», и информации на охранной доске, установленной на фасаде памятника архитектуры: в 1860-х гг. В. И. Монигетти (урожд. Горностаева) **не являлась** владелицей участка и дома в Царском Селе на углу Бульварной улицы и Бульварного переулка, а архитектор И. А. Монигетти никак **не мог** построить здесь новый дом для своей жены.

К слову, в собственности членов семьи Монигетти было несколько участков с домами в Царском Селе. Три участка отмечены в Атласе Цылова²³, в том числе ранее принадлежавшее дворцовому ведомству «место» по Церковной улице и участок на углу 1-го и 2-го Бульварных переулков, записанные за И. А. Монигетти²⁴. Кроме того, жена архитектора владела участком на углу 2-го Бульварного переулка и Широкой улицы²⁵. Это «место» было продано в начале 1860-х гг., а новый дом с оранжереей построен на участке, ограниченном двумя Бульварными переулками, в дополнение к ранее возведенному там двухэтажному дому²⁶. После смерти Монигетти в 1878 г. по прошению его наследников, вдовы и дочерей архитектора, это «место» было поделено на два участка²⁷. Один из них, угловой, через некоторое время был продан, а второй — по 1-му Бульварному переулку — оставался в собственности членов семьи до конца первого десятилетия XX в.²⁸

Таким образом, во второй половине XIX в. одно из домовладений Монигетти в Царском Селе располагалось как раз напротив рассматриваемого нами дома (участка), на четной стороне нынешнего Октябрьского бульвара, ранее именовавшейся 2-м Бульварным переулком, в отличие от нечетной стороны, называвшейся Бульварной улицей²⁹. Надо полагать, что одновременное существование трех сходных топонимов (Бульварная улица, 1-й и 2-й Бульварные переулки) и послужило причиной неверной атрибуции дома на Октябрьском бульваре, 53.

Возвращаясь к его истории, повторим, что с 1866 г. здание, ранее принадлежавшее Детскому приюту, являлось собственностью В. Шварца. После смерти купца в 1875 г. «дом, со строением и землей, состоящий в г. Царском Селе... между Бульварною улицею и Бульварным переулком» унаследовали его вдова и дети³⁰. В 1881 г. они продали дом потомственному почетному гражданину Н. П. Меняеву³¹.

До начала 1880-х гг. все проекты царскосельских построек, включая частные обывательские дома на окраине города, представлялись

на «высочайшее» утверждение³². Разрешение на реконструкцию и ремонты, равно как на сооружение внутривортовых хозяйственных построек, можно было получить в Царскосельском дворцовом управлении. При Александре III и Николае II обязательным стало согласование всех проектов в Техническом отделении контроля Министерства Императорского двора, куда передавались «детальные чертежи», представляемые домовладельцами вместе с прошениями на производство работ. Проекты тщательно изучались, главным образом на предмет соответствия их формальным требованиям, прописанным в Строительном уставе³³. То же вменялось в обязанность местным архитекторам, предварительно знакомившимся с поступающими в Дворцовое управление проектами. Применительно к изучению строительной истории царскосельских частных домов это означает, что сведения о любых работах — будь то капитальная перестройка или установка зонтика перед входом — должны были попасть на страницы документов.

В поисках данных о реконструкции здания бывшего Детского приюта нами были просмотрены многочисленные дела «по прошениям обывателей г. Царского Села о разрешении им перестраивать и исправлять принадлежащие им строения, а также возводить новые»³⁴ и «Книги для записи прошений царскосельских домовладельцев о разрешении возведения новых и перестройки существующих строений на принадлежащих местах со сведениями о строительных работах»³⁵. В материалах 1860–1890-х гг., которые были изучены, не нашлось ничего свидетельствующего о том, что после прошения, поданного в апреле 1869 г., и вплоть до конца XIX в. владельцы дома на углу Бульварной улицы и 1-го Бульварного переулка обращались к городским властям за разрешением на производство ремонтных или строительных работ на принадлежавшем им участке. По сути дела, отсутствие таких сведений означало, что в течение последнего тридцатилетия XIX в. дом не перестраивался. Следовательно, информацию нужно было искать в документах начала XX в. К тому же, выводы реставраторов, сделанные в результате натурного обследования здания, и находки кирпичей с клеймами заводов («Я. И. П.»³⁶, «Бахвалова»³⁷, «Харченко»³⁸, «СБ»³⁹), деятельность которых датируется 1890–1910-ми гг., определенно указывали на выполнение каких-то ремонтно-строительных работ в это время.

Изучение «Раскладочных ведомостей налогов на недвижимые имущества уездного города Царского Села...» позволило сделать

вывод, что к 1902 г. дом на углу Бульварной улицы и 1-го Бульварного переулка уже стал двухэтажным и к тому же обрел нового владельца, вернее домовладелицу, в лице жены почетного гражданина Софьи Порфирьевны Жевержеевой⁴⁰.

С. П. Жевержеева (урожд. Оловянишникова, 1855–1918) происходила из известного купеческого рода. Ее отец П. И. Оловянишников, мануфактур-советник, влиятельный русский коммерсант и придворный поставщик, владел в Ярославле свинцово-белильным производством и крупнейшим в России колокольнolитейным заводом⁴¹. Не менее известной фигурой был муж Софьи Порфирьевны — потомственный почетный гражданин И. А. Жевержеев, преуспевающий петербургский фабрикант, поставщик Двора Е. И. В., владелец парчово-ткацкой фабрики и магазина (Гостинный двор, Перинная линия, № 5), торговавшего парчой, галунами и церковной утварью⁴². В результате союза, заключенного между дочерью Оловянишникова Софьей и Иваном Жевержеевым, слились два рода знатных купцов и предпринимателей. В конце XIX — начале XX в. Жевержеевы жили в Санкт-Петербурге, в собственном доме на углу Троицкой улицы (ул. Рубинштейна) и Графского переулка, перестроенном архитектором А. И. фон Гогеном в 1890-х гг. Здесь же, на верхних этажах, размещалась парчово-ткацкая фабрика, а ниже находились квартиры. Деревянный дом, приобретенный на имя С. П. Жевержеевой в Царском Селе, очевидно, был дачей и использовался преимущественно в летнее время.

Купчая на дом была оформлена 13 февраля 1899 г.⁴³ А в августе следующего года С. П. Жевержеева обратилась в Царскосельское дворцовое управление с просьбой разрешить ей строительные работы в доме на углу Бульварной улицы и 1-го Бульварного переулка, включая **«надстройку части этажа с устройством второй лестницы и с перedelкою фасада»**⁴⁴. Одновременно от ее имени поступило второе прошение, связанное с необходимостью «положить по первому этажу вместо сгнивших новые балки и произвести исправление местами осевшего фундамента»⁴⁵. Оба прошения были переданы архитектору Дворцового управления А. Р. Баху для вынесения предварительного суждения. В первом случае он указал, что «проект подлежит препровождению в Кабинет Е. И. В. для утверждения»⁴⁶; во втором — что «просимое исправление фундамента и замена сгнивших балок новыми может быть разрешено»⁴⁷. В том же месяце домовладелице было объявлено о разрешении на исправление фундамента и замену

балок⁴⁸. Проект реконструкции дома тем временем был отправлен в Хозяйственное отделение Кабинета Е. И. В. По прошествии полутора месяцев, 5 октября 1900 г., на имя Жевержеевой было оформлено свидетельство «в том, что вследствие поданного ею в Дворцовое Управление прошения **разрешается надстроить**, согласно представленному ею в Управление проекту, рассмотренному в техническом отношении Контролем Министерства Императорского двора 9-го и утвержденному Г. Министром Императорского двора 15-го минувшего сентября, **второй этаж над означенною частью** (под лит. А) существующего на принадлежащем ей дворовом месте в 1 уч. гор. Царского Села на углу Бульварной улицы и 1-го Бульварного пер. под № 38 деревянного дома, обозначенного в проекте на плане под лит. В, с устройством в этом доме второй лестницы, а также **с переделкою всего его фасада**. Упомянутый проект, по существующему порядку, Дворцовым управлением препровожден вместе с сим к архитектору управления Баху для наблюдения за надлежащим выполнением работ, а копия с проекта выдана г-же Жевержеевой»⁴⁹.

К сожалению, в нашем распоряжении нет документов, свидетельствующих о практической реализации проекта реконструкции дома, утвержденного осенью 1900 г., как нет и самого проекта, наглядно иллюстрирующего запланированные и разрешенные работы. Однако, опираясь на данные «Раскладочной ведомости налогов» за 1902 г., можно утверждать, что к этому времени проект уже был осуществлен. Вместе с тем приведенные документы позволяют говорить, что до осени 1900 г. здание сохраняло объемно-пространственное решение 1850-х гг. Вполне вероятным представляется и то, что оформление фасадов также не менялось с тех пор. Надо полагать, что свое новое «лицо», дошедшее до наших дней, дом на Бульварной улице получил только в начале 1900-х гг. Отличительной особенностью дома является пристроенная со стороны главного фасада двухэтажная лоджия-башня с куполом, декорированная плоской пропиленной резьбой. Если основная отделка фасадных стен характеризуется предельной простотой — горизонтальная обшивка широкой профилированной доской (вагонкой) в сочетании с вертикальной обшивкой подоконных фриз — и отсутствием стиливых признаков, то декоративное оформление лоджии обнаруживает признаки «мавританского стиля» с присущими ему архитектурными деталями и орнаментальными мотивами — фестончатыми и подковообразными арками, арабесками и т. д., напоминающими элементы арабского и испано-мавританского

зодчества, стилизованные и переосмысленные в духе эклектического искусства второй половины XIX — начала XX в.

Имеющиеся документы не позволяют определенно назвать имя автора, сочинившего новый фасад для дома С. П. Жевержеевой, но дают некоторые основания для предположений. В частности, на упоминавшемся выше прошении домовладелицы можно увидеть автограф некоего А. Ершова, расписавшегося в том, что он «для передачи г-же Жевержеевой копию с проекта получил». Эта запись датирована 5.09.1900 (хотя, скорее всего, месяц указан неверно и должно быть: 5.10.1900). С помощью адресных книг «Весь Петербург» нам удалось установить, что в начале 1900-х гг. в Царском Селе на Средней улице жил А. П. Ершов, совмещавший педагогическую деятельность — преподавание рисования и черчения — с чертежными (проектными — ?) и строительными работами⁵⁰. Если допустить, что осенью 1900 г. именно он получал в Дворцовом управлении копию с утвержденного проекта перестройки дома С. П. Жевержеевой, выступая в качестве ее доверенного лица, то вполне вероятно, что он же являлся и автором этого проекта, а впоследствии лично занимался организацией строительных работ. Однако, размышляя о возможной причастности Ершова к перестройке царскосельского дома Жевержеевой, подчеркнем, что речь идет о рабочей гипотезе, которая, безусловно, нуждается в объективных доказательствах.

Сведения, связанные с благоустройством участка Жевержеевой, встречаются в деле «по прошениям» за 1901 г.: 26 февраля домовладелица обратилась в Царскосельское дворцовое управление в связи с намерением поставить железную решетку и устроить плитный тротуар у принадлежавшего ей «дома по Бульварной улице № 38»⁵¹. Очередное прошение было зарегистрировано в «Книге для записывания прошений Царскосельских домовладельцев» за 1903–1907 гг.: желая «построить деревянный 2-этажный дом и службы (дровяной сарай с сеновалом и осыпанный землею ледник)», Софья Порфирьевна обращалась в Царскосельское дворцовое управление в апреле 1905 г. Проект, предварительно рассмотренный архитектором А. Р. Бахом, был направлен в Хозяйственный отдел Кабинета Е. И. В. и получил одобрение, после чего просительнице было выдано свидетельство о разрешении построек⁵².

Незадолго до этого С. П. Жевержеева подавала «заявление» о необходимости безотлагательного ремонта забора, отделявшего ее участок от земли, принадлежавшей Царскосельскому дворцовому



4. Дом С. П. Жевержеевой. Резное убранство лоджии в «мавританском стиле»
Фотография. 2018

госпиталю⁵³. В ответ на просьбу домовладелицы — «немедленно сделать распоряжение привести забор в надлежащий вид», Дворцовое правление разъяснило, что «на основании Строительного устава внутренние заборы, отделяющие соседние дворовые места, исправляются за счет смежных владельцев, и, по принятому в Царском Селе порядку, каждому владельцу принадлежит правая сторона забора, определяя таковую при входе во двор его места». В отношении ремонта левой части ограды было замечено, что таковые работы начнутся «по очистке сложенных у забора строительных материалов»⁵⁴. Это замечание указывает на то, что в ожидании резолюции по представленному

проекту нового дома владелица участка уже приступила к заготовке строительных материалов. Однако, несмотря на то что разрешение было получено, по неизвестным нам причинам второй дом так и не был построен. Об этом свидетельствуют данные «Раскладочных ведомостей налогов» на 1907, 1909–1911 гг.⁵⁵, в которых описание недвижимого имущества, принадлежащего С. П. Жевержеевой («Деревянный дом в 2 эт., службы и сад»), не отличается от приведенного в Ведомости за 1902 г. Не менее важно и то, что сумма (10 тыс. рублей), в которую имущество Жевержеевой было оценено, все это время оставалась неизменной. Следовательно, за период с 1902 по 1911 г. не только не был построен новый дом, но и, с большой вероятностью, не производилось никаких значительных работ, связанных со строительством служб или реконструкцией старого дома.

Ряд упоминаний о разрешениях, выданных С. П. Жевержеевой, находим в «Ведомостях о последовавших разрешениях на постройки новых домов и строений, а также на производство надстроек, и пристроек к существующим уже зданиям на недвижимых имуществах в г. Царском Селе» за 1911–1914 гг., предоставлявшихся Царкосельским дворцовым управлением в Санкт-Петербургскую Казенную палату «в целях объединения работ по обложению государственным налогом с недвижимых имуществ»⁵⁶. В частности, в декабре 1913 г. С. П. Жевержеева получила разрешение на строительство деревянного сарая⁵⁷; в феврале 1913-го ей было позволено «построить 2-этажный деревянный жилой дом, деревянные сарай и ледник»⁵⁸, а в сентябре этого же года — деревянные конюшни и сарай⁵⁹. Наконец, что для нас особенно важно, в Ведомости за 1914 г. было зафиксировано разрешение, выданное Жевержеевой 25 июня в связи с ее намерением «**переустроить подвальное помещение существующего двухэтажного деревянного жилого дома**»⁶⁰.

В отличие от запланированного уже во второй раз, но так и не претворенного в жизнь строительства нового дома, «переустройство» подвала в старом доме состоялось, что подтверждается выводами специалистов, обследовавших памятник в натуре.

Подводя итоги проведенных архивно-библиографических изысканий, повторим основные выводы, касающиеся истории памятника.

Во-первых, в основе сохранившегося деревянного дома лежит здание Детского приюта, спроектированное и построенное архитектором Н. С. Никитиным в 1850-х гг.

Во-вторых, перестройка дома относится к началу XX в. и включает в себе два этапа: в результате реконструкции 1900–1901 гг. здание получило новое объемно-пространственное решение и оформление фасадов, сохранившиеся, в основном, до настоящего времени; на следующем этапе, в 1914 г., был капитально перестроен подвал.

В-третьих, в течение XIX — XX вв. неоднократно менялись владельцы дома. Однако среди них никогда не было В. И. Горностаевой-Монигетти, а архитектор И. А. Монигетти никогда не строил и не перестраивал дом на углу Бульварной улицы и 1-го Бульварного переулка.

И, наконец, принимая во внимание все вышесказанное, считаем необходимым отказаться от принятой атрибуции памятника и внести изменения в паспорт объекта культурного наследия с учетом выявленных данных. Разумеется, необходимо заменить и охранную доску, установленную на фасаде здания.

¹ РГИА. Ф. 487. Оп. 4. Д. 419. Л. 2, 2 об.

² Там же. Д. 323. Л. 1.

³ Там же. Л. 3.

⁴ Там же. Л. 1 об.

⁵ Там же. Л. 4.

⁶ Там же. Л. 5.

⁷ Там же. Л. 7.

⁸ Там же. Л. 9, 12.

⁹ Там же. Л. 10–11.

¹⁰ Там же. Л. 13.

¹¹ Там же. Л. 17.

¹² Там же. Л. 17–18.

¹³ Там же. Л. 24.

¹⁴ *Цылов Н. И.* Атлас города Царского Села с подробным показанием улиц, переулков, казенных и обывательских домов и водопроводов. 1857 год. Репринтное издание. СПб., 2007. С. 17, 22, 29.

¹⁵ РГИА. Ф. 485. Оп. 3. Д. 684.

¹⁶ В. Ф. Адлерберг был назначен министром Императорского двора после смерти П. М. Волконского 30 августа 1852 г.

¹⁷ Причиной такого решения стала реорганизация Образцового приюта вел. кн. Александры Николаевны и объединение сиротских отделений всех загородных детских приютов: «С упразднением сиротского отделения при Царскосельском детском приюте не представлялось уже никакой надобности сохранять прежние размеры приютского помещения, выстроенного в виду необходимости содержать в нем, вместе с приходящими детьми, и живущих питомцев. Притом же приютский дом, находившийся на окраине города Царского Села и потому не представлявший особых удобств для посещения его детьми, пришел в такую ветхость, что дальнейшее пребывание в нем заведения непременно потребовало бы весьма больших затрат на его ремонтное. Вследствие сего признано было полезным означенный дом продать, что и было приведено

в исполнение с Высочайшего разрешения» (Отчет С.-Петербургского совета детских приютов за 1866 г. СПб., 1867. С. 2).

¹⁸ РГИА. Ф. 487. Оп. 4. Д. 700. Л. 27.

¹⁹ Там же. Ф. 485. Оп. 3. Д. 985. Л. 1.

²⁰ Там же. Л. 4.

²¹ Там же. Л. 2.

²² Там же. Ф. 487. Оп. 4. Д. 458. Л. 36; Ф. 485. Оп. 3. Д. 985. Л. 3. Как и в предшествующих случаях, запланированные работы не имели непосредственного отношения к самому дому. На сей раз речь шла о сооружении нового забора и ворот, которые домовладелец намеревался поставить «с наступлением сухого времени».

²³ *Цылов Н. И.* Атлас города Царского Села... С. 35.

²⁴ О выдаче «данных» И. А. Монигетти на эти участки см.: РГИА. Ф. 487. Оп. 10. Д. 916. Л. 66 об., 92.

²⁵ На чертеже из Атласа Цылова это «место» обозначено по имени архитектора И. А. Монигетти (*Цылов Н. И.* Атлас города Царского Села... С. 25). Однако, как свидетельствуют документы, в 1850-х гг. владелицей участка являлась Вера Ивановна Монигетти: в феврале 1851 г. именно она получила в собственность землю с недостроенным домом от прежнего владельца Г. Стамерова (РГИА. Ф. 487. Оп. 4. Д. 307. Л. 9, 9 об.). «Данная» на владение была выдана ей же 10 июня 1859 г. (Там же. Оп. 10. Д. 916. Л. 60).

²⁶ Это «место» во 2 части 5 кварт. под № 1 И. А. Монигетти получил в сентябре 1854 г. Тогда же был утвержден представленный им проект дома со службами (РГИА. Ф. 487. Оп. 4. Д. 309. Л. 36, 36 об., 42, 42 об., 44, 47). Проект второго дома получил одобрение весной 1860 г. (Там же. Ф. 485. Оп. 3. Д. 955. Л. 1, 4, 5).

²⁷ РГИА. Ф. 487. Оп. 4. Д. 511. Л. 2, 3.

²⁸ В «Книге для записи прошений царскосельских домовладельцев о разрешении возведения новых и перестройки существующих строений на принадлежащих местах» за 1898–1899 гг. зафиксированы два прошения дочерей И. А. Монигетти, Веры Ипполитовны Сахновской и Лидии Ипполитовны Шавровой, владевших домом по 1-му Бульварному пер. № 1 (РГИА. Ф. 487. Оп. 10. Д. 921. Л. 2 об., 3, 6 об., 7). В 1902 г. этот дом с оранжереей числился только за Л. И. Шавровой (Раскладочная ведомость налогов на недвижимые имущества уездного города Царского Села С.-Петербургской губернии на 1902 год. СПб., 1902. С. 26 об.). В 1907–1909 гг. владельцами недвижимого имущества являлись уже ее наследники (Раскладочная ведомость налогов на недвижимые имущества уездного города Царского Села С.-Петербургской губернии на 1907 год. Царское Село, 1907. С. 56–57; Раскладочная ведомость налогов на недвижимые имущества уездного города Царского Села С.-Петербургской губернии на 1909 год. Царское Село, 1909. С. 56–57). В 1910 г. дом принадлежал внучке Монигетти, Марии Павловне Евдокимовой (Раскладочная ведомость налогов на недвижимые имущества уездного города Царского Села С.-Петербургской губернии на 1910 год. Царское Село, 1910. С. 56–57).

²⁹ В отличие от Бульварной улицы, протянувшейся «от площади, что у Кузьминских ворот, до Бульварного пер. № 1-го», дистанция 2-го Бульварного переулка ограничивалась расстоянием «от Бульварного пер. № 1-го до торговых бань, что против Конюшенной улицы» (*Цылов Н. И.* Атлас города Царского Села... С. 51).

³⁰ РГИА. Ф. 487. Оп. 4. Д. 700. Л. 27.

³¹ Там же. Л. 27 об.

³² *Козлов А. В.* Сильвио Данини. Материалы к творческой биографии. СПб., 2010. С. 30.

³³ РГИА. Ф. 487. Оп. 4. Д. 541. Л. 1–2 об.

³⁴ Там же. Д. 458, 528, 532, 537, 538, 545, 548, 560, 583, 594, 601, 611–613, 621, 656, 670, 730, 734, 735, 754, 766.

³⁵ Там же. Оп. 10. Д. 917–922.

³⁶ Клеймо кирпичного завода, принадлежавшего царскосельскому купцу *Якову Ивановичу Попкову*. Завод был основан в 1890 г., находился близ д. Липицы Царскосельского уезда. Упомянут в справочниках нач. XX в. (Фабрично-заводские предприятия Российской империи / Сост. Л. К. Езиоранский. СПб., 1909. № 766 (В); Список фабрик и заводов России 1910 г. М.; СПб.; Варшава, 1910. С. 396; Список фабрик и заводов Российской империи. СПб., 1912. С. 303).

³⁷ Клеймо кирпичного завода близ Колпина, владельцем которого являлся *Василий Петрович Бахвалов*, затем его вдова М. И. Бахвалова (с 1898). Время производства: до нач. 1900-х гг. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.v-smirnov.ru/p22.htm> (дата обращения: 01.06.2021).

³⁸ Клеймо кирпичного завода *Харченко Ильи Климентьевича* (Царскосельский у., Ижорская вол., д. Коптелово). См. Список фабрик и заводов... СПб., 1912. С. 303.

³⁹ Клеймо кирпичного завода *Сергея Александровича Белозерова* (Царскосельский у.). Время производства: 1897–1912 гг. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.v-smirnov.ru/p26.htm> (дата обращения: 01.06.2021).

⁴⁰ См.: Раскладочная ведомость налогов на недвижимые имущества уездного города Царского Села С.-Петербургской губернии на 1902 год... С. 24 об., 25.

⁴¹ *Примаченко П. А.* Русский торгово-промышленный мир. М., 1993. С. 35.

⁴² Фабрично-заводские предприятия Российской империи... № 1356 (К).

⁴³ Упоминание о купчей см.: РГИА. Ф. 487. Оп. 4. Д. 656. Л. 136.

⁴⁴ РГИА. Ф. 487. Оп. 4. Д. 612. Л. 44.

⁴⁵ Там же. Л. 50. Прошение было составлено 12 июля 1900 г., но в Дворцовом управлении зарегистрировано только 10 августа, одновременно с представлением проекта реконструкции дома.

⁴⁶ Там же. Л. 44.

⁴⁷ Там же. Л. 50.

⁴⁸ Там же. Л. 51.

⁴⁹ Там же. Л. 47.

⁵⁰ Весь Петербург. Адресная и справочная книга г. С.-Петербурга. СПб., 1903. Отд. III. С. 231; СПб., 1904. Отд. III. С. 226; СПб., 1906.

⁵¹ РГИА. Ф. 487. Оп. 4. Д. 613. Л. 108.

⁵² Там же. Оп. 10. Д. 922. Л. 84 об., 85. Прошение С. П. Жевержеевой и пр. документы, связанные с утверждением проекта, см.: Там же. Оп. 4. Д. 656. Л. 135–140 об.

⁵³ Там же. Оп. 4. Д. 670. Л. 49.

⁵⁴ Там же. Л. 50.

⁵⁵ Раскладочная ведомость налогов... Царское Село, 1907. С. 50–51; 1909. С. 50–51; 1910. С. 50–51; 1911. С. 50–51.

⁵⁶ РГИА. Ф. 487. Оп. 4. Д. 725. Л. 28, 28 об.

⁵⁷ Там же. Л. 40 об., 41.

⁵⁸ Там же. Л. 58 об., 59. Прошение было подано 10 января 1913 г.; через месяц проект был рассмотрен «в техническом отношении» Контролем МИДв и утвержден, о чем С. П. Жевержеевой было объявлено 9 марта (Там же. Д. 734. Л. 73–78 об.).

⁵⁹ Там же. Д. 725. Л. 64 об., 65. Деревянные службы были построены к концу лета 1914 г. (Там же. Д. 734. Л. 371–376).

⁶⁰ Там же. Д. 725. Л. 71 об., 72. Прошение было подано 20 мая 1914 г. 7 июня проект рассматривался Контролем МИДв и был утвержден. Работы разрешались при выполнении следующих условий: «Сточные воды из предполагаемого к переустройству подвального этажа не должны быть выпущены в старую городскую канализацию и подлежат присоединению к сети новой нечистойной канализации» (Там же. Д. 754. Л. 231).

Парушева Вера Георгиевна

«ЛУЧШЕ ЕГО НЕТ В МОСКВЕ»

К ВОПРОСУ ОБ АВТОРСТВЕ ПОРТРЕТА М. М. ГОЛИЦЫНА МЛАДШЕГО

В название статьи вынесены слова персонажа, изображенно-го на картине, о художнике, написавшем эту картину. Вовлечение самого Михаила Михайловича Голицына Младшего (1685–1764) в атрибуционные споры о его портрете поможет, как мы думаем, окончательно определиться с его автором. Впрочем, авторство этого произведения является не единственной его проблемой. Вот уже более ста лет исследователи никак не придут к согласию по поводу его датировки и по некоторым другим вопросам.

Портрет хранится в Государственном Русском музее, куда его в 1913 г. продала прапраправнучка изображенного на нем, Т. В. Олсуфьева. Сразу по поступлении в музей его приписали кисти знаменитого крепостного художника графов Шереметевых. Основанием для этого послужила выполненная с него гравюра, надпись на которой гласила: «Peint par J. Argunoff — Gravé par A. Radigues». Некоторый сумбур в атрибуцию вносила, правда, подпись на обороте холста: «С. L. Christinc». В таком виде ее опубликовал первый исследователь произведения, хранитель художественного отдела музея П. И. Нерадовский. Сам он, взвесив все за и против и учтя особенности живописной техники, которая с портретами Христинека имела «менее сходства, нежели с достоверными работами Ив. Аргунова», склонился в пользу авторства русского художника, а подпись на холсте квалифицировал как более позднюю и «неграмотную». Впрочем, как всякий осторожный исследователь, не имеющий стопроцентных доказательств, он высказался за дальнейшее изучение вопроса: «Но сомнения эти удастся рассеять лишь путем сличения всех портретов этого художника, для чего весьма желательно устройство его выставки по примеру недавних выставок Венецианова и Кипренского, облегчивших изучение этих живописцев»¹.

Атрибуция Нерадовского признавалась на протяжении почти всего XX столетия. Исследовательница творчества крепостного художника Т. А. Селинова считала, что «портрет <...> бесспорно

должен быть отнесен к произведениям Аргунова»². Однако в самом конце XX в. сотрудник Русского музея Б. А. Косолапов решил передать права авторства на это произведение К. Л. Христинеку. Свой смелый шаг он, к сожалению, не сопроводил ни развернутой мотивацией, ни спорами с оппонентами. Кроме декларации, что «авторство Христинека установлено Б. А. Косолаповым»³, скорее, напоминающей приговор, чем научное обоснование, нам, во всяком случае, ничего найти не удалось. Мы полагаем, что исследователь опирался на отвергнутую Нерадовским подпись, хотя этого краеугольного камня своей переатрибуции видеть не мог: подпись исчезла еще в 1913 г. при переносе живописи на новый холст реставратором Д. Ф. Богословским. Несогласным Косолапов бросил аргумент, который едва ли поставит окончательную точку в споре: «Гравюра Радига свидетельствует только о том, что Аргунов также писал подобный портрет, местонахождение которого неизвестно»⁴.

Несмотря на слабую аргументацию новой версии, искусствоведы и историки восприняли ее довольно благосклонно: за каких-то пару десятков лет имя истинного создателя портрета полностью исчезло со страниц печатных изданий. Этому, несомненно, поспособствовала авторитетность издания, где эта версия прозвучала, — выпущенный Русским музеем каталог живописи XVIII в. Новая атрибуция, широко растиражированная в печати и в Интернете, не оставила Аргунову шансов закрепить за собой эту работу хотя бы в качестве такой, авторство которой остается под вопросом. Она, например, не вошла даже в рубрику «Произведения, ранее ошибочно приписывавшиеся художнику» в издании Государственной Третьяковской галереи, авторы которого намеревались представить наследие крепостных художников Аргуновых «с максимальной полнотой»⁵.



1. И. П. Аргунов. Портрет Михаила Михайловича Голицына Младшего
Февраль — март 1764 г.



2. Михаил Михайлович Голицын
Младший. Гравюра А. Радига с портрета
И. П. Аргунова. 1774

Отклоняясь от этой почти всеобщей одобрительной тенденции, мы предлагаем вернуться к вопросу и разрешить его старым, проверенным временем способом привлечения документальных источников. Речь у нас, как уже отмечалось, пойдет о письмах запечатленного на портрете генерал-адмирала. Они не только позволяют выяснить, когда и кому он позировал, но и откроют новые ракурсы на проблему, давая, в числе прочего, ответы и на такие вопросы, которые пока еще даже не возникали у исследователей.

В наших источниках история произведения начинается с письма его главного персонажа, посланного к сыну, вице-канцле-

ру А. М. Голицыну, из Москвы в Санкт-Петербург 26 января 1764 г.: «Друк мой к[нязь] А[лександр] Михалавеч. Здравствуй. Получил твое письмо от 19 генваря исправно. Ея величество изволила приказать мой пантрет написать и паскаре прислать? По воли ея должен исполнить. Дай мне паскарее знать, какой: поесной или поколенно. Как пишутца? А какие живописцы здесь? Адин у Шереметева, другая етма ли есть. И какие получу от тебя известия, приказу (прикажу. — *Авт.*) ускорить, ежели здоров буду»⁶. Как видим, дело было инициировано самой Екатериной II, которая, судя по всему, известила вице-канцлера, что желает получить портрет его отца. Уже этот первый документ дополняет наши знания о произведении. Мы, в частности, узнаем, с чего это вдруг отставному адмиралу на 79-м году жизни вздумалось запечатлеть свою персону в живописи: Голицын, который умер через два с половиной месяца после написания портрета, повиновался воле императрицы. Зачем Екатерине II понадобился его портрет, мы, к сожалению, не знаем. Возможно, мотивация монаршего «приказанья» содержалась в инициирующем делом письме сына адмирала, но оно до нас не дошло.

К исполнению Высочайшего повеления отставной князь приступил, не дожидаясь ответов на свои вопросы. В продолжающей жить дедовским укладом Москве это, однако, оказалось весьма не просто, и менее чем через неделю, 1 февраля старик уже жаловался сыну: «Рожу свою, не могу живописца сыскать. Шереметева живописец скажевается не может и для того не зачинал. И как выдровит, заставлю писать»⁷. Как развивались события дальше, мы узнаем из следующего письма Михаила Михайловича: «Живописец сего дня обещался быть и зачать писать, и как готова будет, отправлю»⁸. Хотя документ этот не датирован, определить примерное время его написания можно. Будучи ответом на письмо из Санкт-Петербурга от 2 февраля, он не мог появиться на свет ранее 9 февраля.

Составление этой эпистолы Голицын, похоже, растянул на несколько дней (что в ту пору случалось нередко), и поэтому конечная к ней приписка преподносит нам более свежую информацию: «Палтрет уже зачел писать. Как окончиетца, немедла отправлю». Но эти благие вести сопровождалась новыми стариковскими сетованиями: «Мне не с ким отправить. Не можно ли на почте ординатной отправить. Надобно в ящике, чтоб дорогою не попортилася»⁹. Получив, очевидно, от сына какой-то совет, Михаил Михайлович 16 февраля уже более уверенно обещал: «Живописец почал парсону мою писать, и как скоро окончиет, отправлю на немецкой почте. А другой оказии не имею, с кем отправить»¹⁰.

Итак, между 9 и 16 февраля 1764 г. Аргунов приступил к написанию адмиральского портрета. Исполнение высочайшего заказа было сопряжено с не очень понятной нам спешкой. Еще до начала работы заказчик осведомился у художника, сколько тому понадобится времени, и 4 февраля оправдывался: «А мою персону не могу прежде третьей недели отправить, ежели живописец отделаает»¹¹. В действительности же на «отделку» ушло около месяца. 23 февраля Михаил Михайлович все еще лишь обещал: «Партрет мой скоро окончит, то и отправлю»¹². О завершении работы он известил только 9 марта, добавив пару слов о своих впечатлениях: «Потрет написан похоже, токмо ево колоны, латы и протчае очень худо, понеже жевописец может потрафить лицо, а в протчем не имеет искусства. И я уже рат тому, что окончил. Лутче ево нет в Москве»¹³. Говоря, что «лутче ево нет в Москве», князь, на наш взгляд, не столько хвалил мастера, сколько пытался оправдать те недостатки, которые, как ему казалось, столичные ценители искусств могли усмотреть

в его работе. Если принять во внимание, что главным судьей должна была выступить сама императрица, переживания старого служаки вполне объяснимы.

Перед тем как послать портрет в Санкт-Петербург, адмирал показал его друзьям и знакомым и в письме от 22 марта изложил и их мнение: «На прошлой немецкой почте отправил рожу мою, и мне скаживают будто исправно, не худо написано». Но, хваля работу в целом, неведомые московские знатоки разделили критику заказчика, известную нам по его предыдущей корреспонденции: «Но токмо нехорошо латы и калалеры (кавалеры или ордена. — *Авт.*) написаны. Я и сам видел, хотел отдать переправить, но время мало. Так и послал». Готовая картина отправилась в Санкт-Петербург раньше этого письма, так как в нем Михаил Михайлович выражал надежду, что та уже добралась до адресата: «Надеюсь, уже ты получил. Отпиши ко мне, в целости ли, дорогою ящик не попортился ли»¹⁴.

Сейчас попробуем соотнести адмиральские сетования с тем, что мы видим на самом портрете. Нам трудно согласиться с московскими судьями, которым не понравилось, как написаны латы, орден, колонна и прочий антураж, но вполне возможно, что мы сейчас видим не совсем то, что видели они. Критика старого князя и его друзей-москвичей наводит на мысль, что кое-что в картине могло быть изменено после того, как она попала в столицу. Вице-канцлеру тоже могло не понравиться, как написана атрибутика, а ему уж точно хотелось потешить взоры императрицы поистине парадным портретом отца. На это можно было и денег не пожалеть и поручить какому-нибудь петербургскому художнику подправить его.

Выбор, надо думать, пал на Хрестинека, который часто работал на Голицыных¹⁵. Его гипотетический вклад можно оценить, сравнив наше произведение с портретом маршала Е. Савойского кисти Я. Купецкого. Как считала Селинова, композицию голицынского портрета Аргунов заимствовал с этой картины, вернее, с ее копии, которая была в собрании Шереметевых¹⁶. Сличая три работы — наше полотно, холст самого Купецкого и копию с него — нетрудно отметить, что у Михаила Михайловича доспехи более детализированы, чем у принца Савойского. Даже в оригинале словацкого живописца они выглядят проще, не говоря уже о шереметевской копии (которую, вероятно, создал все тот же Аргунов). Тщательно прорисованные пластинки и заклепки на нашем портрете наводят

на мысль, что их писал другой художник. Он, наверное, подправил латы и другие детали, но при этом обошелся без нововведений. К такому заключению, в частности, подталкивает расположенная справа колонна, которая явно была введена в композицию самим Аргуновым (ее нет у Купецкого), а не его петербургским «корректором». Информацию о том, на каком этапе она возникла, предоставляет нам заказчик, выражая в одном из писем недовольство качеством ее исполнения. Подытоживая скажем, что наша гипотеза о работе двух художников над антуражем портрета может объяснить появление на ней подписи Христинека, которая скорее всего была оставлена им самим, а не была результатом чьей-то неграмотной атрибуции, как считал Нерадовский.

Заметим, что, передавая авторство Христинеку, Косолапов все же сделал кое-какие уступки в пользу Аргунова. «Является ли портрет М. М. Голицына оригинальным произведением Христинека или копией с работы И. П. Аргунова, вопрос трудноразрешимый», — пишет он¹⁷. То есть исследователь не сомневается, что в Русском музее хранится полотно кисти Христинека, но допускает, что тот мог скопировать его с какой-то не дошедшей до нас работы его крепостного собрата по ремеслу. Однако еще одна надпись, которая когда-то сопровождала портрет, указывает, что мы имеем дело с тем самым оригиналом, о котором идет речь в наших письмах. Приведем сначала этот текст в том виде, в каком он был скопирован Нерадовским: «„Отъ рождения Писана за 79...“; далее знаки вроде цифр неразборчивы, за ними: „На 3-м Месяце в Москои: родился в 1675-ъ ноября 1 дня, скончался 1764 мая 23“». Так как эта запечатленная на обороте холста хроника вызвала не меньше дискуссий,



3. Неизвестный художник. Копия с портрета принца Евгения Савойского кисти Я. Купецкого (из собрания Шереметевых в Останкине). Середина XVIII в. Репродукция из журнала «Старые годы»

чем подпись Христинека, то, прежде чем присоединить ее к нашим аргументам, прокомментируем ее различные интерпретации.

Вторичное воспроизведение любого рукописного текста порой вызывает сомнения в его идентичности оригиналу, и публикация надписи с аргуновского холста тоже породила споры, в основном по поводу указанного в ней года рождения Михаила Михайловича, который не соответствует родословным. Князь родился не в 1675-м, а в 1685 г. (правильная дата, кстати, четко выгравирована римскими цифрами на листах Радига). Селинова объясняла ошибку путаницей с годами рождения двух братьев Михайлов Михайловичей — Старшего и Младшего¹⁸, но нас такое объяснение не совсем удовлетворяет. Пометки на картинах, принадлежавших вице-канцлеру, делались либо им самим, либо под его присмотром (большинство семейных портретов из его коллекции подписано). Он же был исключительным педантом и не мог допустить ошибку в дате рождения собственного отца. На наш взгляд, недоразумение возникло не из-за описки на холсте, а из-за неверного прочтения надписи ее первым публикатором. Его, похоже, испугал возраст портретируемого — 79 лет. «Адмирал просто-напросто не дожил бы до этих лет, если бы год его рождения был 1685-й», — рассудил он. Сверялся ли Нерадовский с генеалогическими справочниками, мы не знаем, но чтобы все стыковалось, он, очевидно, проинтерпретировал восьмерку (возможно, не совсем четко прорисованную) как семерку, и таким образом сделал князя старше на десять лет. На этой интерпретации основывалась и первая датировка произведения — 1750-е гг.

Существует еще одна попытка подогнать запечатленную на обороте холста хронологию под свое видение проблемы. Она предпринята Косолаповым с целью доказать оппонентам, что портрет является прижизненным изображением генерал-адмирала. Противоположной точки зрения придерживалась, например, Селинова, полагая, что работа была написана в 1765 г. или позже. Свои рассуждения о ней она даже разместила в главе «„Исторические“ посмертные портреты», считая, что как для полотна из Русского музея, так и для его различных вариаций (о которых речь пойдет ниже) использовался какой-то написанный с натуры оригинал. «До настоящего времени не удалось определить этот „оригинал“», — сетовала она¹⁹. Приведенные выше письма разрешают спор в пользу Косолапова (портрет действительно был написан при жизни князя), но метод, с помощью которого исследователь отстаивает свою

точку зрения, представляется сомнительным. Как и Нерадовский, он изменяет год рождения Голицына, но не на десять лет, а лишь на два года. Согласно его версии, в надписи на обороте холста допущена «описка»: вместо 1683 указан 1685 г.²⁰ «Таким образом, — подытоживает он, — портрет является прижизненным изображением 79-летнего генерал-адмирала, а время его создания можно отнести к 1763 году». Но, возразим ему, в таком случае «описки» надо исправлять во всех многочисленных родословных Голицыных. И даже если проигнорировать генеалогические справочники, то все равно остается нестыковка с нашими эпистолярными источниками, свидетельствующими, что Аргунов работал над произведением не в 1763 г., а в феврале — марте 1764-го. При новой, выдуманной Косолаповым дате рождения получается, что портрет писался тогда, когда Михаилу Михайловичу было уже не 79, а 80 лет.

На самом деле никакого несоответствия между зафиксированным на обороте холста возрастом князя и годом его рождения нет, и, значит, не было никакой нужды подгонять один год под другой. Надпись составлена вполне грамотно, и, чтобы это понять, нужно просто знать реалии XVIII в. и в частности, как в ту эпоху было принято ссылаться на возраст. Здесь, как и во многих других аспектах жизни, мода менялась. Об этом можно, например, судить по двум одновременным эпитафиям на могиле брата героя нашего полотна, фельдмаршала М. М. Голицына Старшего. Когда в 1770-е гг. вместо простой каменной плиты над его захоронением установили мраморное надгробие, выполненное Ж. А. Гудоном, то изменили и эпитафию. Сочиненная в 1730-е гласила: «в 55 лет от рождения 1730 году декабря 10 дня благочестно скончался». Текст же 1770-х ссылался на возраст почившего по-другому: «в 56-е лето жития своего 1730 года декабря 10 скончавшемся»²¹.

Употребленное во втором случае порядковое, а не количественное числительное требовало подвижки на один год вперед чисто логически. Действительно, 1 ноября 1730 г. Голицыну Старшему исполнилось 55 лет, и с этого момента начался 56-й год его жизни, который он до конца не прожил.

То же самое можно сказать и о его брате: 1 ноября 1763 г. ему исполнилось 78 лет и начался 79-й год его жизни, что и было зафиксировано в надписи на холсте. Правильность же ссылки на 3-й месяц подтверждается нашими письмами: повеление императрицы вице-канцлер получил в январе 1764 г. Хотя реально портрет



4. Неизвестный художник. Портрет Михаила Михайловича Голицына Младшего в адмиральском мундире. После 1764 г.

создавался в феврале — марте, наш хроникер, очевидно, счел первую дату более важной. Исчезнувший текст надо, по нашему мнению, читать следующим образом: «Отъ рождения писана на 79-ъ году на 3-м месяце в Москве; родился в 1685-ъ ноября 1 дня, скончался в 1764-ъ мая 23 дня». В таком виде он полностью соответствует генеалогическим справочникам, нашим эпистолярным источникам, и, кроме того, свидетельствует, что в Русском музее хранится тот самый аргуновский оригинал, который создавался в феврале — марте 1764 г. Даже если Хрестинек и приложил к нему свою руку,

все равно в целом его надо признать произведением Аргунова. Таково, кстати, было и мнение сына адмирала, вице-канцлера, предоставившего в 1774 г. информацию Радигу только об одном художнике.

Нужно отметить еще и факт существования различных вариаций, выполненных с этого произведения. Мы имеем в виду импозантного Голицына, изображенного поколенно, в белом адмиральском мундире. Этот портрет дошел до нас в многочисленных копиях, три из которых сейчас хранятся в Государственном историческом музее²². Лица на них на всех совершенно одинаковые, аргуновские, но есть кое-какие различия в развороте фигуры и одежде. Известен также вариант, где Голицын представлен в полный рост. Он не сохранился, но его можно увидеть на фотографии, зафиксировавшей фрагмент довоенной экспозиции музея в Истре²³.

Затронутая тема вариаций возвращает нас к истокам этого дела и к его инициатору — императрице. Поскольку другие семейные портреты таких метаморфоз обычно не претерпевали, то напрашивается вывод о корректировке аргуновского произведения под государев заказ. Исполняя, надо полагать, указания августейшей заказчицы, какой-то неведомый нам художник переделал Михаила Михайловича в адмиральский мундир и поместил его в новый

антураж. Возможно, после назначения своего сына следующим после Голицына главой русского флота Екатерине захотелось иметь портрет его предшественника на этом посту. Как известно, в 1765 г. она заказала портрет наследника в таком же адмиральском мундире итальянскому живописцу С. Торелли, и в результате получилась своеобразная мини-галерея из двух генерал-адмиралов. Любопытно, что аналогичную галерею завел у себя и сын Голицына Младшего, вице-канцлер: для него в 1769 г. французский художник Н. Б. Делапьер создал видоизмененную реплику с портрета Торелли. Голицын-сын, должно быть, выставлял делапьеровского адмирала-цесаревича в своем доме в пандан к адмиралу-отцу.

Дошел ли до наших дней экземпляр, предназначенный для императрицы, мы не знаем, но нам известна история появления на свет одной из копий этой, вторичной редакции портрета. Заказал ее третий сын генерал-адмирала и его полный тезка, Михаил Михайлович Голицын. В Москве, судя по всему, к тому времени уже был какой-то экземпляр монаршей вариации портрета, но, отдавая предпочтение столичным художникам, князь решил прибегнуть к посредничеству живущего в Санкт-Петербурге старшего брата. «В моей столовой, — писал он вице-канцлеру, — место для его (отца. — *Авт.*) портрета до колен сделано. Только узнал один из живописцев, Рокотов, которому его затем писать не даю, что меньше 130 рублей не берет. Я надеюсь, что в Академии художеств найдутся в состоянии гораздо дешевле и не хуже написать, о чем прошу вас, братец государь, осведомиться приказать и меня уведомить»²⁴. Письмо это не датировано, но, учитывая обсуждение той же темы в последующих посланиях, оно относится к 1773 г. Заказ был сделан какому-то петербуржцу, но результат вице-канцлера не удовлетворил, что понятно из письма все того же Михаила Михайловича от 21 сентября 1773 г.: «Извольте писать, что портретом отца нашего вы не довольны. Ежели не в сходстве лица, то живописец может поправить. Когда ж нехорошим мастерством зделан, то етому помочь нечем. Однако оставляю на вашу, братец, государь мой, апробацию»²⁵. Чем дело кончилось, неизвестно, но вполне возможно, что в этих письмах речь идет об одной из хранящихся в Государственном историческом музее копий.

Ко всему вышесказанному надо еще добавить, что работа Аргунова послужила основой не только для живописных и графических вариаций. В 1766–1767 гг. ее использовали итальянские мастера,



5. С. Торелли. Портрет цесаревича Павла Петровича в адмиральском мундире. 1765



6. Н. Б. Делапьер. Портрет цесаревича Павла Петровича в адмиральском мундире. 1769

изготовившие медальон на надгробии адмирала (Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А. В. Щусева). С этого же портрета в 1772 г. римский скульптор Б. Кавачеппи изваял мраморный бюст Голицына (Ростовский областной музей изобразительных искусств), с которого, в свою очередь, в 1775 г. французский бронзовщик Ф. Летье отлил бронзовую копию (ГТГ). Об использовании портрета для создания перечисленной скульптуры повествуют эпистолярные источники, но это уже тема другого исследования.

¹ *Нерадовский П. И.* Новые приобретения Русского музея Александра III // Старые годы. 1914. Февраль. С. 6.

² *Селинова Т. А.* Иван Петрович Аргунов (1729–1802). М., 1973. С. 129–133.

³ Государственный Русский музей. Живопись XVIII века. Каталог. СПб., 1998. С. 169.

⁴ Там же. С. 170.

⁵ *Преснова Н. Г.* Семья крепостных художников Аргуновых // Аргуновы. Крепостные художники Шереметевых. Кат. выст. — М., 2005. С. 7; 61–80.

⁶ РГАДА. Ф. 1263. Оп. 1. Д. 7249. Л. 3.

⁷ Там же. Л. 25.

⁸ РГАДА. Ф. 1263. Оп. 1. Д. 7262. Л. 1.

⁹ Там же. Л. 2 об.

¹⁰ РГАДА. Ф. 1263. Оп. 1. Д. 7249. Л. 31.

¹¹ Там же. Л. 12.

¹² Там же. Л. 10 об.

¹³ Там же. Л. 5.

¹⁴ Там же. Л. 13.

¹⁵ Например, в 1777 г. он копировал портреты фельдмаршала А. М. Голицына и его жены кисти А. Рослена (РГАДА. Ф. 1263. Оп. 1. Д. 1806. Л. 9 об.; Д. 1807. Л. 1 об.), а в 1779 г. списывал для Александра Михайловича портрет его венского кузена с оригинала или с копии Ф. Ю. Друэ Младшего (РГАДА. Ф. 1263. Оп. 1. Д. 1812. Л. 5 об). Наши источники, к сожалению, не зафиксировали, какие работы художник выполнял для вице-канцлера в 1760-е годы. Живя в Петербурге, князь в те годы решал все с помощью устных распоряжений.

¹⁶ Селинова Т. А. Указ. соч. С. 129. Копия эта не сохранилась, но репродукцию с нее можно увидеть в журнале «Старые годы» (1910 г. Май — июнь. С. 47).

¹⁷ Государственный Русский музей. Живопись XVIII века. Каталог. СПб., 1998. С. 170.

¹⁸ Селинова Т. А. Указ. соч. С. 131–132.

¹⁹ Там же. С. 132.

²⁰ Государственный Русский музей... Указ. соч. С. 169.

²¹ Саитов В. И., Модзалевский Б. Л. Московский некрополь. Т. 1. СПб., 1907. С. 298.

²² Селинова Т. А. Указ. соч. С. 130. Селинова Т. А. Портретная галерея князей Голицыных в Кузьминках. Собрание ГИМ // Памятники культуры. Новые открытия. 2004 г. М., 2006. С. 284.

²³ Крючкова М. А., Парушева В. Г. Русский Версаль. Архангельское и Никольское-Урюпино. М., 2012. С. 229.

²⁴ РГАДА. Ф. 1263. Оп. 1. Д. 7257. Л. 3 об.

²⁵ РГАДА. Ф. 1263. Оп. 1. Д. 7254. Л. 70.

Пащинская Ирина Олеговна

К ВОПРОСУ ОБ АТРИБУЦИИ «ПЛАСТОВ» В ОТДЕЛКЕ ЗАЛЫ ПАВИЛЬОНА ОЗЕРКИ В ПЕТЕРГОФЕ *

По замыслу Николая I, по проекту и под руководством архитектора А.И.Штакеншнейдера, в 1846–1848 гг. в Петергофе был построен павильон Озерки. Место для него было выбрано на перешейке между Самсоньевским бассейном и Самсоньевским каналом, он стал одной из построек нового романтического озерного парка.

Для отделки Залы, его главной комнаты, в простенках между окнами и над камином планировалось разместить так называемые пласты, которые архитектор в своем донесении в Петергофское дворцовое правление описал следующим образом: «...особого рода живописные, писанные на левантине¹ и наклеенные на зеркальном стекле особенным составом, не боящимся сырости...»².

В том же документе архитектор сообщал, что «уже приготовлены мною пробы для представления на Высочайшее усмотрение»³. Три «пробы» были исполнены живописцем-декоратором Д. Йентсеном (он подписал свои работы D. Jentsen⁴), работавшим в те годы также в Зимнем дворце⁵. В этом же документе указывается, что по желанию императрицы на шелке должны были быть исполнены копии картин из ее коллекции. Александра Федоровна предоставила полотно для копирования в феврале 1848 г. Это были вид дома, где она жила близ Палермо, а также «вид Грацы и вид с эскиза, писанного масляными красками». Образцы были одобрены, и на изготовление пластов выделили 1000 руб.⁶ 4 марта 1848 г. живописец Йентсен подписал обязательство исполнить картины «собственными своими красками на своей шелковой материи с зеркальными стеклами и рамками»⁷. В связи с этим Штакеншнейдер просил предоставить еще семь картин для копирования. Резолюция на его письме гласила: «Высочайше повелено выбрать недостающие виды Палермо из Ренеллы...»⁸ Ренелла — павильон на берегу Финского залива

* Приношу искреннюю благодарность М. А. Павловой за помощь и поддержку в работе над статьей.

в усадьбе императрицы Знаменка, был построен после возвращения Александры Федоровны из путешествия на Сицилию в 1846–1847 гг. Он был прямой репликой павильона Аренелла на берегу Палермского залива. В комнатах Ренеллы помещались принадлежавшие императрице живописные полотна с видами Палермо и его окрестностей. Это были оригинальные работы живописцев и копии, по желанию Александры Федоровны снятые с картин из коллекции княгини Бутера (урожд. В. П. Шаховской). Не разделяя оригиналы и копии, что в данном случае не имеет принципиального значения, отметим, что в Ренелле, согласно описи 1859 г., было тринадцать картин Дюклера⁹, по одному полотну Шота¹⁰, Иянцена¹¹, Гумеля¹², пять картин на картоне Воробьева¹³, всего двадцать одно полотно¹⁴.

В известных в настоящее время документах не отражен весь процесс принятия решений по выбору сюжетов и количеству пластов. Остается неясным, использовались ли уже исполненные «пробы». Но изменения вносились в первоначальный замысел — в окончательной подписке на исполнение работы Йентсена перечисляются уже одиннадцать сюжетов, в том числе два с изображением женщин в итальянских костюмах, круглой формы¹⁵.

Таблица А

Названия картин, указанные в подписке Д. Йентсена на исполнение работ (размеры картин указаны в верхках)

1а	Вид Палермо, снятый из окон государыни императрицы... 7½ × 11½ в. 150 руб.
2а	Вид озера Комо с виллою, где изволила проживать государыня императрица... 6 × 9 в. 100 руб.
3а	Вид сада с павильоном, в котором изволила проживать государыня императрица в Палермо... 6 × 9 в. 100 руб.
4а	Вид моря и дома, в котором государыня императрица изволила проживать во время пребывания в Неаполе... 6 × 9½ в. 100 руб.
5а	Вид Капо ди Монте... 6 × 9½ в. 100 руб.
6а	Вид Неаполя при лунном свете... 6 × 9½ в. 100 руб.
7а	Вид Везувия... 6 × 8½ в. 100 руб.
8а	Вид замка Циза близ Палермо... 6 × 8½ в. 100 руб.
9а	Вечерний ландшафт в Сицилии... 6 × 8½ в. 100 руб.
10а	Изображение фигуры на медальоне в итальянском костюме... Д. 5 в. 50 руб.
11а	Изображение фигуры на медальоне в итальянском костюме... Д. 5 в. 50 руб.

В 1845–1846 гг. состоялось итальянское путешествие императрицы Александры Федоровны и императора Николая I. Направляясь на Сицилию, императрица и ее средняя дочь Ольга Николаевна в октябре 1845 г. сделали остановку на неделю на вилле Соммарива (Карлотта) на озере Комо. Путешественники провели несколько месяцев в Палермо, на вилле княгини Бутера в небольшом местечке Оливуцца. Из окон виллы открывался вид на Палермо, его крепостную стену и окружающие город горы. Рядом с Оливуццей находился замечательный памятник архитектуры XII в. Циза — загородный дворец норманнских правителей Сицилии. На обратном пути в Россию императрица с дочерью, как до этого и Николай I, покинувший Палермо раньше, останавливались в Неаполе, где жили в Королевском дворце на берегу Неаполитанского залива¹⁶.

Выбор полотен для копирования из коллекции императрицы и краткие описания сюжетов свидетельствуют, что для убранства нового павильона были выбраны виды, отражавшие впечатления императрицы и императора об их итальянском путешествии. Несколько позже в документах просто указывалось: «Итальянский вид» или же «Вид Неаполя», то есть были утеряны сведения, которые позволяли бы определить личные предпочтения заказчиков, их желание видеть в новом петергофском павильоне виды, ставшие им знакомыми в Италии в 1845–1846 гг.

В музейных описях павильона Озерки 1920-х гг. зафиксированы только шесть «пластов»¹⁷. При закрытии павильона в 1926 г. вместе с некоторыми другими предметами коллекции они были перенесены в Царицын павильон и размещены в Бельведере башни¹⁸. В 1936 г. еще две картины были исключены из описей¹⁹. Оставшиеся четыре не были вывезены в эвакуацию в 1941 г.²⁰, их нынешнее местонахождение неизвестно.

Сегодня павильон Озерки являет собой руину. Но воссоздание замечательного архитектурного памятника представляется возможным. Сохранились графические материалы архитектора А. И. Штакеншейдера, хозяйственные документы по строительству, обмеры и материалы фотофиксации, сделанные в 1950-х гг. Внутренняя отделка комнат частично отражена на черно-белых фотографиях начала XX в., а вид Залы — на акварели К. А. Ухтомского²¹. Сведения о технике исполнения и изучение сюжетов «пластов» — дополнение к этому значительному комплексу документов, которые могут служить основой для разработки проекта воссоздания памятника.

Однако изучение затруднено тем, что не обнаружено качественного и полного воспроизведения «пластов» на каких-либо изобразительных материалах, в разных описях используется разная их нумерация и не совпадает последовательность описаний, сами описания существенно разнятся. Анализ материалов описей, в том числе и данных о размерах картин, их сравнение с натурными следами отверстий на стенах в местах крепления рам «пластов» позволяют в отдельных случаях идентифицировать их сюжеты и местоположение в Зале павильона, а в других — сделать по крайней мере предположение.

«Опись картинам, находящимся в Самсоньевском павильоне на Озерках в Петергофе Императорского Эрмитажа» свидетельствует, что эти «пласты» входили в состав коллекции императорского музея. Сведения из этой описи представлены в нижеследующей таблице.

Таблица В

Опись картин (размеры указаны в верхках)

1b	867. Пейзаж. Вид Неаполя. На первом плане разговаривающие две женщины, а третья стоит на площадке и мужчина, навьючивающий двух ослон, направо таверна, слева город. $6 \times 9\frac{1}{2}$ в.
2b	868. Вид Неаполя. На первом плане торговка, разговаривающая с женщиной, далее видны город и горы. $7 \times 11\frac{1}{2}$ в.
3b	869. Вид Неаполя. На первом плане у моря камни, направо замок... $6 \times 8\frac{1}{4}$ в.
4b	870. Вид Неаполя. На первом плане в беседке, убранной плющом, несколько гуляющих и отдыхающих, вдали видны город и горы. 6×9 в.
5b	871. Вид виллы в Палермо. На первом плане три танцовщицы. $6 \times 9\frac{3}{4}$ в.
6b	872. Вид Неаполя со стороны моря. Ночь. На первом плане несколько рыбацких лодок, вдали город и Везувий. $6 \times 9\frac{2}{3}$ в.
7b	873. Вид Неаполя. На первом плане река, на коей пароход и лодки с пассажирами, вдали у берега здание. $6 \times 9\frac{3}{4}$ в.
8b	874. Вид Неаполя. На первом плане близ высокого здания в экипаже... дамы... $3\frac{3}{8} \times 6\frac{1}{4}$ в.
9b	875. Вид Неаполя. На первом плане пастух со стадом коров при озере, далее на горе деревня. $3\frac{7}{8} \times 6\frac{5}{8}$ в.
10b	876. Неаполитанка, сидящая у камня, в красном платье. $4\frac{3}{4} \times 2$ в.
11b	877. Неаполитанка, сидящая у камня, в розовом платье. $4\frac{3}{4} \times 2$ в.

В этом документе указывается, что женские фигуры на круглых картинах изображены сидящими у камней, определяется цвет

их одежд. Это важные сведения для дальнейших поисков оригиналов, с которых они копировались, или возможных аналогов.

Наиболее подробно сохранившиеся картины описаны научными сотрудниками петергофских музеев в 1920–1930-х гг.²² На основе описей составлена нижеследующая таблица.

Таблица С

Описания картин (размеры указаны в метрах)

1с	Вид набережной итальянского города при желтоватом лунном освещении; на переднем плане камни, около них лодка с людьми. 0,28 × 0,39 м. № 60	Исключена в 1836 г.
2с	Море ночью; на заднем плане Везувий с красным отсветом из кратера и холмистый берег; над ними луна (желтоватого цвета), отражающаяся в море, на переднем плане — на море лодки рыбаков. Все исполнено в темно-коричневых тонах. 0,28 × 0,435 м. № 61	Неаполь и Везувий при луне, на первом плане три лодки, далее одна, на берегу — вид Неаполя, далее — Везувий. 0,435 × 0,27 м. № 57-0 (ЦО 497)
3с	Вид итальянского палаццо при низком солнце, справа в углу дерева, перед ними на первом плане фонтан, посредине которого три скульптуры в зелени, перед дворцом два фонтана, один из них (слева) весь закрыт зеленью сада, кроме струи воды. 0,28 × 0,455 м. № 62	...итальянский сад с фонтанами и виллой, на первом плане бассейн с тремя мраморными статуями, далее вилла, перед ней два фонтана. 0,435 × 0,27 м. № 58-0 (ЦО 496)
4с	Вид с моря на итальянский гористый берег, на котором виден дворец с пристанью, к ней подходит колесный пароход около которого плавают лодки с людьми; на переднем плане две лодки с рыбаками. 0,28 × 0,455 м. № 63	...вид северо-итальянского озера, на первом плане (?) на берегу дома. 0,435 × 0,27 м. № 59-0 (ЦО 496)
5с	...пейзаж с окраиной города на котором видны горы и море; на переднем плане две итальянские девушки, немного дальше к городу движутся гуляющие мужчины и женщина. 0,34 × 0,525 м. № 64	...вид итальянского города, на первом плане мужчина и женщина на дороге, (?) ведут корову, дорога ведет к городу, на заднем плане гора. 0,50 × 0,33 м. № 60-0 (ЦО 500)
6с	Вид моря. 0,34 × 0,525 м. № 65. Эта картина подробнее описана в другой описи ПДМП 7652-ар. № 61 «Вид моря: на первом плане плоская кровля с лестницей и растущим с краю кустом агавы, на кровле женские фигуры; слева пара навьюченных ослов с погонщиками; слева кабачком с сидящими за столом крестьянами; на втором плане в центре ниши справа и слева здания, среди зелени, в глубине море и за ним горы с Везувием слева...»	Исключена в 1836 г.

При сравнении этих сведений и акварели Ухтомского возможно точно соотнести с письменными описаниями только одну картину, изображенную художником: это вид из сада на виллу Бутера, с бассейном с тремя мраморными статуями на первом плане и двумя фонтанами в глубине. Она была расположена на южной стене Залы, в простенке между окном и дверью справа. Ее размеры в описях приблизительно совпадают с натурными остатками отверстий от крепления рамки к стене (27,5 × 44,5 см). Именно такой вид на виллу Бутера близ Палермо изображен на гравюре в Памятной книжке Военного министерства (далее — ПК) на 1847 г. (ил. 1).

Вот как описан этот вид в разных документах:

5b. «871. Вид виллы в Палермо. На первом плане три танцовщицы. 6 × 9¼ в.»	3с. «Вид итальянского палаццо при низком солнце, справа в углу деревья, перед ними на первом плане фонтан, посредине которого три скульптуры в зелени, перед дворцом два фонтана, один из них (слева) весь закрыт зеленью сада, кроме струи воды. 0,28 × 0,455 м. № 62»	3с. «...итальянский сад с фонтанами и виллой, на первом плане бассейн с тремя мраморными статуями, далее вилла, перед ней два фонтана. 0,435 × 0,27 м. № 58-0 (ЦО 496)»
---	---	---

Это совпадение дает основание рассмотреть серию из одиннадцати гравюр с видами Италии в ПК на 1847–1849 гг. как еще один источник определения сюжетов картин на шелке в интерьере Залы павильона Озерки.

Великолепные в полиграфическом исполнении справочные ежегодники выходили в свет с 1826 г. С 1834 г. в них печатались гравюры с видами городов, архитектурных памятников, знаменитых мест и с пейзажами. Включение их в круг анализируемых документов объясняется обнаружением сведений о том, что некоторые из гравюр с видами Палермо для ПК исполнялись, как и «пласты» для павильона Озерки, с картин из коллекции императрицы. В январе 1847 г. П. Н. Игнатьев сообщал своему корреспонденту Александру Ивановичу (фамилию адресата пока не удалось установить): «Ее величеству угодно, чтобы в Памятных книжках, издание которых предпримет Военная типография в следующем году на будущий 1848 г. были помещены гравюры с трех, принадлежащих Ее Величеству картин: два вида Палермо и один с изображением грота в Палермо». В названии архивного дела с этим документом два полотна названы «виды залива». В письме также отмечалось, что одно из трех полотен (не указано, какое именно) находилось в Аничковом дворце²³.

В представленной таблице указаны названия гравюр с видами Палермо из ПК за 1847–1849 гг. и отмечены те, сюжеты которых совпадают с определением из подписки Йентсена, сведениями из вышеприведенного письма Игнатьева и названием одной из «проб», исполненной художником перед началом работ.

Таблица D

Список гравюр с видами Палермо

1d	Вид части г. Палермо со стороны парка Оливуццо. Гравер Флойд. ПК на 1847 г.	1а. «...вид Палермо, снятый из окон Государыни императрицы...»
2d	Сад княгини Бутера в Палермо. Гравер Гоберт. ПК на 1847 г.	3а. «...вид сада с павильоном, в котором изволила проживать государыня императрица в Палермо...»
3d	Вид дома княгини Бутера из сада. Гравер Флойд. ПК на 1847 г.	
4d	Дом княгини Бутера в Палермо, где Ея Императорское Величество изволила останавливаться. Гравер Флойд	
5d	Вилла Соммарива. Озеро Комо. Гравер Гоберт. ПК на 1847 г.	
6d	Грация. Близ Палермо. Гравер Флойд. ПК на 1848 г.	Пробная работа Д. Йентсена «Вид Грацы»
7d	Палермская пристань. Гравер Гоберт. ПК на 1848 г.	«Вид на залив»
8d	Палермский залив. Гравер Флойд. ПК на 1848 г.	«Вид на залив»
9d	Бельмонте близ Палермо. Гравер Флойд	«Вид на залив»
10d	Гротта Св. Розалии на горе Пеллегрино близ Палермо. Гравер Флойд. ПК на 1849 г.	
11d	Набережная в Палермо (Марина). Гравер Флойд. ПК на 1849 г.	

В дополнение к уже выявленному совпадению можно выделить еще одно. «Пласт» с видом на Палермо от виллы Бутера располагался в Зале над камином. Место его расположения подтверждается размерами, указанными в описях и отличающимися от размеров других картин, а также тем, что ни одно из сохранившихся мест крепления рам картин не соответствует его размеру. Это единственное место в Зале павильона, где не сохранилась та часть стены, на которой крепились картина²⁴ (ил. 2).



1. Вид дома княгини Бутера из сада. Гравер Флойд
Памятная книжка на 1847 г. Санкт-Петербург. 1846



2. Вид части г. Палермо со стороны парка Оливуццо
Гравер Флойд. Памятная книжка на 1847 г. Санкт-Петербург. 1846

Вот как описана она в разных описях:

1а. «...вид Палермо, снятый из окон государственной императрицы...»	2б. «868. Вид Неаполя. На первом плане торговка, разговаривающая с мужчиной, далее видны город и горы. 7 × 11½ в.»	5с. «Пейзаж с окраинной города на которм видны горы и море; на переднем плане две итальянские девушки, немного дальше к городу движутся гуляющие мужчины и женщина. 0,34 × 0,525 м. № 64»	5с. «Вид итальянского города, на первом плане мужчина и женщина на дороге, (?) ведут корову, дорога ведет к городу, на заднем плане гора. 0,50 × 0,33 м. № 60-0 (ЦО 500)»	1d. «Вид части г. Палермо со стороны парка Оливуццо. Гравёр Флойд, ПК на 1847 г.»
---	--	---	---	---

Еще одно совпадение можно отнести к гравюре с видом виллы Бутера со стороны улицы и картиной, которая находилась в эскере на южной стене, что подтверждается размерами между следами креплений, а также изображением на акварели Ухтомского (ил. 3).

8б. «874. Вид Неаполя. На первом плане близ высокого здания в экипаже... дамы... 3½ × 6¼ в.»

Если в трех вышеуказанных случаях можно с уверенностью говорить о совпадении сюжетов пластов и гравюр в ПК, то в следующих трех примерах совпадения можно предполагать.

Возможно, на западной стене с южной стороны располагался пласт со видом на виллу Соммарива (Карлотта) на озере Комо (ил. 4).

4б. «870. Вид Неаполя. На первом плане в беседке, убранной плющом, несколько гуляющих и отдыхающих, вдали видны город и горы. 6 × 9 в.»

Еще одно предположение состоит в том, что на западной стене, с северной стороны находился вид на Палермский залив и гору Сан-Пеллегрино (ил. 5).

7а. «Вид Везувия»	6б. «872. Вид Неаполя со стороны моря. Ночь. На первом плане несколько рыбацких лодок, вдали город и Везувий. 6 × 9½ в.»	2с. «Море ночью; на заднем плане Везувий с красным светом из кратера и холмистый берег; над ними луна (желтоватого цвета), отражающаяся в море, на переднем плане — на море лодки рыбаков. Все исполнено в темно-коричневых тонах. 0,28 × 0,435 м. № 61»	2с. «Неаполь и Везувий при луне, на первом плане три лодки, далее одна, на берегу — вид Неаполя, далее — Везувий. 0,435 × 0,27 м. № 57-0 (ЦО 497)»
-------------------	--	--	--

И еще одним предположением является возможное совпадение сюжета гравюры с видом на виллу Бельмонте в ПК и описаний пластов в описях (ил. 6).



3. Дом княгини Бутера в Палермо, где изволила Ее Императорское Величество останавливаться. Гравер Флойд. Памятная книжка на 1847 г. Санкт-Петербург. 1846



4. Вилла Соммарива на озере Комо
Гравер Гоберт. Памятная книжка на 1847 г. Санкт-Петербург. 1846



5. Палермская пристань
Гравер Гоберт. Памятная книжка на 1848 г. Санкт-Петербург. 1847



6. Бельмонто близ Палермо
Гравер Флойд. Памятная книжка на 1849 г. Санкт-Петербург. 1848

7б. «873. Вид Неаполя. На первом плане река, на коей пароход и лодки с пассажирами, вдали у берега здание. 6×9¾ в.»	4с. «Вид с моря на итальянский гористый берег, на котором виден дворец с пристанью, к ней подходит колесный пароход около которого плавают лодки с людьми; на переднем плане две лодки с рыбаками. 0,28×0,455 м. № 63»	4с. «Вид северо-итальянского озера, на первом плане (?) на берегу дома. 0,435×0,27 м. № 59-0 (ЦО 496)»
---	--	--

Таким образом, анализ сведений из разных источников — описей дворцового и музейного имущества, результатов натурных обследований, бюрократической переписки, их сравнение с видами на гравюрах в ПК, публиковавшимися в течение трех лет после итальянского путешествия императорской четы, позволяют сделать следующие выводы:

- без сомнения, часть гравюр с видами Палермо и вида виллы Соммарива (Карлотта) на озере Комо для ПК на 1847–1849 гг. были исполнены по желанию императрицы Александры Федоровны с принадлежащих ей живописных полотен. В настоящее время можно считать происходящими из коллекции императрицы картины для создания гравюр «Палермо. Гротто», «Палермо. Вид из Оливуццо», «Вид виллы княгини Бутера из сада», «Вид Сада с павильоном» «Грация. Близ Палермо», «Дом княгини Бутера в Палермо, где ее императорское величество изволила останавливаться», а также два вида Палермского залива (см. таблицу D). Авторов живописных полотен, с которых были выполнены гравюры, пока установить не удалось;
- «пласты» масляными красками на шелке под стеклом в металлических рамках, помещенные в Зале павильона Озерки, были скопированы с принадлежащих императрице живописных полотен с видами Палермо. Три из них, а возможно и более, как показано выше, совпадают по сюжетам с гравюрами в ПК.

Эти выводы — дополнение к уже известным материалам для описания замечательного архитектурного памятника. Они, без сомнения, должны быть использованы при разработке проекта его воссоздания. Если в дальнейшем не будут найдены дополнительные сведения о картинах, с которых исполнялись копии на шелке, может быть рассмотрен вопрос об использовании для воссоздания «пластов» в Зале павильона гравюр из ПК.

В обширной коллекции живописи Александры Федоровны находилось значительное количество работ с итальянскими сюжетами. В Зимнем, Аничковом, Александровском, Ропшинском, Знаменском,

Гатчинском дворцах, в Коттедже, в Ренелле стены комнат были украшены живописными полотнами с видами Италии, зачастую хорошо знакомыми членам императорской семьи. После смерти императрицы, согласно ее завещанию, картины были распределены главным образом между ее детьми. О судьбах картин из этой распыленной еще в середине XIX в. коллекции известно крайне мало. Идентифицирование работ из этой коллекции интересно в связи с изучением творчества отдельных художников середины XIX в. и для понимания вкусов владелицы²⁵, а также для собирательской деятельности музеев при воссоздании интерьеров николаевского времени.

В этом отношении определенный интерес представляет изучение сюжетов «пластов» в Зале павильона Озерки. На основании анализа разнообразных источников раскрывается замысел заказчика при создании нового петергофского павильона. Он, наряду с павильонами Ольгиным и Ренеллой, стал для Николая I и Александры Федоровны объектом воплощенной памяти об итальянском путешествии.

¹ Левантин — вид плотной шелковой ткани.

² РГИА. Ф. 490. Оп. 2. Д. 1904. Л. 11 об.

³ Там же.

⁴ Архив ГМЗ «Петергоф». ПДМП 7662-ар. Описание вещей, находящихся в павильоне на Царицыном острове. 1926 г.

⁵ По-видимому, это художник, которого в документах по строительству Нового Эрмитажа именовали Даниил Иенсон (Иенсен), живописец-декоратор, работал в России в 1830–1850-х гг., совместно с И. Дроллингером расписывал стены вокруг картин И. Хильтеншпенгера в Галерее истории древней живописи (см.: Эрмитаж. История строительства и архитектура зданий. Л. 1989. С. 421). В это время в Санкт-Петербурге работал скульптор и керамист Д. Иенсен, однофамилец художника.

⁶ РГИА. Ф. 490. Оп. 2. Д. 2012. Л. 181.

⁷ Там же. Л. 182. Позже рамы будут описаны следующим образом: «...узкие, в один сантиметр, медные орнаментированные».

⁸ РГИА. Ф. 472. Оп. 14. Д. 555. Л. 111.

⁹ Видимо, Теодор Дюклер (1816–1867).

¹⁰ В описи картин Александры Федоровны в Ропшинском дворце (в Гостиной) указана картина А. Шота «Вид Палермо» (21½ × 32½ в.) (РГИА. Ф. 515. Оп. 8. Д. 2069).

¹¹ Так написано в документе. Возможно, речь идет о Фридрихе Йентсене (F. Jentzen, 1815–1901), авторе пейзажных, архитектурных и интерьерных композиций, живописце и графике.

¹² По-видимому, Карл Гуммель (Хуммель), 1821–1907.

¹³ К настоящему времени не обнаружено сведений, были это работы отца или сына Воробьевых, которые путешествовали по Италии и некоторое время находились в Палермо во время пребывания там императорской четы.

¹⁴ Архив ГЭ. Ф. 1. Оп. 7з. Д. 28. Описание картинам, принадлежащим государыне императрице Александре Федоровне. По Ренелле в Петергофе. 1859. Л. 1–4 об. В этой описи указываются семь работ Дюклера с видами окрестностей Палермо и видом внутренности церкви в Палермо, два полотна Шота и Иянцена с видами окрестностей Палермо, одно полотно Гуммеля с видом церкви в Палермо, шесть копий, исполненных Ивановым, Алексеевым и Зельхеймом с пяти картин Дюклера с двумя видами Палермского собора, видом монастыря, архиепископского дворца и вида окрестностей Палермо, а также пять картин на картоне Воробьева — два вида Палермо, один вид Палермо с моря, вид Палермо по дороге в Оливуццу, а также вид монастыря Марии де Джезу.

¹⁵ РГИА. Ф. 490. Оп. 2. Д. 2012. Л. 182. Подобных полотен не зафиксировано в описи картин в Ренелле в 1859 г.

¹⁶ Подробнее см.: Пащинская И. О. Царская семья в Палермо // Русская Сицилия. М., 2013. С. 73–89.

¹⁷ Архив ГМЗ «Петергоф». ПДМП 7649-ар. Описание имущества, находящегося в Розовом павильоне на Озерках. 1924. № 60–65; ПДМП 7650-ар. Описание имущества, находящегося в Розовом павильоне в Озерках. 1924. № 56–61; ПДМП 7652-ар. Описание вещей, находящихся в павильоне Озерки. 1920-е. № 56–61.

¹⁸ Архив ГМЗ «Петергоф». ПДМП 7662-ар. Описание вещей, находящихся в павильоне на Царицыном острове. 1926. № 495–600.

¹⁹ Там же.

²⁰ Архив ГМЗ «Петергоф». ПДМП 6291-ар. Инвентарная опись музейных предметов 1938 г. Павильон на Царицыном острове. № ЦО 496–498, 500, (57-0 — 60-0).

²¹ К. А. Ухтомский. Интерьер Красной гостиной в Розовом павильоне в Петергофе. Бумага, акварель. ГЭ. Инв. № ЭРР-6499.

²² Описание вещей, находящихся в павильоне Озерки. 1920-е. Архив ГМЗ «Петергоф». ПДМП 7649-ар; Описание вещей, находящихся в павильоне Озерки. 1920-е. ПДМП 7652-ар; Инвентарная опись музейных предметов 1938 г. Павильон на Царицыном острове. Архив ГМЗ «Петергоф». ПДМП 6291-ар. ПДМП 7652-ар. № 61.

²³ РГИА. Ф. 1338. Оп. 1 (27/93). Д. 179. О копировании трех картин 2 видов залива и одного с изображением грота в Палермо. Л. 1. Видимо, писал Павел Николаевич Игнатъев, в то время дежурный генерал Главного штаба. Из письма непонятно откуда были взяты для копирования два полотна из трех.

²⁴ Размеры по центру отверстий на местах крепления картин (в см): южная стена, с востока на запад: 22,5 × 22,5; 27,5 × 44,5; 27,5 × 44,5; 22,5 × 22,5; западная стена, с юга на север: 27,5 × 41,5; 27,5 × 42,5; экседра, юг и север: 18,2 × 31; 18 × 31; северная стена, с запада на восток: 27,5 × 38; 24 × 38. Часть восточной стены над камином, где помещалась самая большая по размеру картина, разрушена.

²⁵ Об эстетических вкусах императора Николая I см.: *Rebecchini D. An influential collector. Tsar Nicolas I of Russia // Journal of the History of Collections. Vol. 22. № 1 (2010). P. 45–67.*

Петров Павел Владимирович

ФОТОГРАФИЯ ДИРЕКТОРА ПЕТЕРГОФСКИХ ДВОРЦОВ-МУЗЕЕВ И ПАРКОВ Н. И. АРХИПОВА ИЗ ФОНДОВ ВЫТЕГОРСКОГО ОБЪЕДИНЕННОГО МУЗЕЯ: К ВОПРОСУ АТРИБУЦИИ

В ходе подготовки сборника трудов Николая Ильича Архипова¹, хранителя и директора Петергофских дворцов-музеев и парков в 1924–1937 гг., Государственный музей-заповедник «Петергоф» обратился с запросом в Вытегорский объединенный музей по поводу имеющихся у них личных документов и фотографий последнего. Дело в том, что Н. И. Архипов работал учителем истории в Вытегорском реальном училище, а затем в учительской семинарии (1912–1923), а также занимал ряд ответственных должностей в советских и партийных учреждениях этого города в 1918–1923 гг. Этот период жизни стал для него очень важным и во многом способствовал формированию его личности. Именно в Вытегре Н. И. Архипов познакомился с выдающимся поэтом «серебряного века» Н. А. Клюевым².

Большой удачей для нашего музея стало то обстоятельство, что в фондах Вытегорского объединенного музея обнаружилось сразу несколько ценных документов о жизни и деятельности Николая Ильича дореволюционного и советского периодов. Среди выявленных документов оказались письма, справки и фотографии Архипова 1900–1960 гг., большая часть которых была опубликована в вышедшем в 2016 г. в серии «Петергофская летопись» сборнике материалов «Николай Ильич Архипов. Исследования по истории Петергофа»³.

Одна из фотографий Вытегорского объединенного музея сразу привлекла мое внимание ввиду своего содержания. Музейный предмет имеет номер ВКМ 7085 и следующее название — «Петергоф. Петродворец. Архипов Н. И. проводит экскурсию, 60-е годы XX века»⁴. На фотографии изображен директор Петергофских дворцов-музеев и парков Н. И. Архипов в сопровождении группы лиц, спускающихся по Восточной лестнице Большого каскада, возле статуи «Мелеагр Бельведерский». На обороте фотографии имеется запись «Сн[имал] Величко»⁵.

Фотография была передана 3 февраля 1974 г. в Вытегорский музей В. С. Шевелевой, проживавшей в Ленинграде. Относительно личности последней необходимо сказать, что она была дочерью сестры Архипова — Софии Ильиничны Шевелевой, преподавателя 8-й средней школы Свердловского (Василеостровского) района Ленинграда⁶. Сама Вероника Сергеевна (1914–1986) являлась выпускницей гимназии К. Мая⁷, затем работала долгие годы старшим научным сотрудником в Институте физиологии имени И. П. Павлова Академии наук СССР, имела ученую степень доктора биологических наук. Была замужем за известнейшим советским ученым, геофизиком, климатологом, академиком Российской Академии наук М. И. Будыко. Вероника Сергеевна являлась лауреатом Павловской премии и автором двух монографий и ряда статей по метеорологии⁸.

Даже поверхностное изучение данной фотографии говорило о том, что музейная аннотация нуждается в уточнении. Об этом говорит хотя бы тот факт, что Н. И. Архипов возглавлял Петергофские дворцы-музеи и парки с 16 сентября 1924⁹ по 10 сентября 1937 г.¹⁰, поэтому в должности директора проводить экскурсию в 1960-е гг. он никак не мог. Соответственно, в сборнике трудов Архипова нами была дана уточненная аннотация — «Н. И. Архипов проводит экскурсию в Петергофе-Петродворце. Середина 1930-х»¹¹.

Тем не менее, событие, запечатленное на фотографии, представляется необычным и заслуживающим отдельного исследования, которое поможет нам дать наиболее точную атрибуцию данному музейному предмету. Прежде всего, обращает на себя внимание состав делегации, сопровождаемой директором музея Н. И. Архиповым. В центре снимка виден представитель одной из стран Ближнего Востока в национальной одежде. Крайним слева на фотографии идет представитель командно-начальствующего состава РККА в чине комбрига. Возможно, что это сопровождающее лицо из Штаба Ленинградского военного округа или какой-либо воинской части в Петергофе. Крайним справа идет мужчина восточной внешности. Время года, запечатленное на снимке, напоминает раннюю осень, поскольку деревья покрыты еще густой листвой, а люди уже одеты в пальто или плащи.

Тщательное изучение документов архива ГМЗ «Петергоф» привело к интересному открытию. Оказывается, ранней осенью 1935 г. Петергоф посетила делегация участников III Международного конгресса по иранскому искусству и археологии. Это знаменательное



1. Николай Ильич Архипов. 1950-е
ГМЗ «Петергоф»

для музея событие имело место 12 сентября, и ему предшествовала тщательная подготовка со стороны центральных и местных органов власти и государственных учреждений — организаторов конгресса.

Следует заметить, что II Международный конгресс по иранскому искусству, проведенный в январе 1931 г. в Лондоне, в залах Королевской Академии художеств и в Берлингтонском дворце, предложил, чтобы следующий симпозиум был созван в Ленинграде, на базе Государственного Эрмитажа, собрания которого по культуре и искусству Ирана представляли исключительный научный интерес. В соответствии с этим пожела-

нием, по решению Советского правительства III Международный конгресс по иранскому искусству и археологии был созван в сентябре 1935 г. в Ленинграде. Он проводил свои занятия с 11 по 16 сентября в Эрмитаже, а два заключительных заседания — 17 и 18 сентября проходили уже в Москве в Доме Красной Армии¹².

Председателем оргкомитета конгресса, созданного постановлением СНК СССР, являлся народный комиссар просвещения РСФСР А. С. Бубнов, заместителями председателя — председатель Ленинградского городского совета И. Ф. Кодацкий и председатель исполкома Московского совета Н. А. Булганин, членами — заместитель начальника Управления начальных и средних школ наркомата просвещения РСФСР М. Д. Гусейнов, директор Государственного Эрмитажа академик И. А. Орбели, заведующий отделом агитации и пропаганды ЦК ВКП(б) А. И. Стецкий, известный писатель М. Горький и другие лица¹³.

В работе конгресса приняли участие 188 делегатов и 153 члена-соревнователя, являвшихся представителями 18 стран: Австрии, Англии, Афганистана, Германии, Голландии, Дании, Ирана, Испании,

Палестины, Польши, Сирии, США, СССР, Турции, Финляндии, Франции, Чехословакии и Швеции. В связи с проведением конгресса, отдел Востока Государственного Эрмитажа открыл огромную выставку по искусству Востока в 84 залах, на которой были представлены вместе с богатейшими собраниями Эрмитажа экспонаты ряда других советских музеев: из РСФСР, Азербайджана, Армении, Грузии, Казахстана, Туркменистана и Украины — всего около 25 000 экспонатов¹⁴.

11 сентября 1935 г., в 15 часов, в Эрмитажном театре начал свою работу III Международный конгресс по иранскому искусству. После заседания, вечером, делегаты посетили спектакль «Бахчисарайский фонтан» в театре оперы и балета имени С. М. Кирова, а затем для них был устроен банкет в гостинице «Астория»¹⁵. Следующий день, 12 сентября, начался пленарным заседанием в Эрмитаже, в 15 часов в музее состоялось открытие большой выставки восточного искусства, а вечером делегаты конгресса отправились в Петергоф¹⁶. Именно к этому визиту дирекция Петергофских дворцов-музеев и парков подготовилась самым тщательным образом.

14 августа 1935 г. на совещании научно-музейного отдела Петергофских дворцов-музеев рассматривался вопрос о выпуске для членов делегации III Международного конгресса по иранскому искусству «предполагаемой в издательском плане музеев брошюры в 2 печ. листа»¹⁷. Впрочем, ввиду того, что из-за нехватки бумаги выпустить брошюру не представлялось возможным, было решено поручить помощнику директора по научной части А. В. Шеманскому и ученому секретарю музея С. С. Гейченко «в срок до 20 августа составить для делегатов Конгресса краткую листовку в 4 страницы и заслушать ее на научном совещании»¹⁸. На следующем научном совещании 20 августа текст листовки был заслушан и утвержден к печати¹⁹.

Помимо научно-методического обеспечения визита делегации конгресса, дирекция Петергофских дворцов-музеев и парков решила осуществить необходимые ремонтные работы. В частности, для обеспечения приема афганской делегации следовало проделать следующие работы: 1. Перетереть, исправить местами штукатурку, карнизы, тяги и наличники и окрасить 1-й Министерский дом; 2. Окрасить двухстворчатые и одностворчатые двери в Корпусе под Гербом на первом и втором этажах, а также оконные переплеты; 3. Местами заменить стекла во входных дверях; 4. Окрасить

водосточные трубы с доделкою недостающих при входе у 1-го Министерского дома; 5. Исправить мостовую при въезде на площадь Коминтерна (Разводную); 6. Восстановить или перетереть и вновь окрасить стены, лестницы масляной краской с вытягиванием рельефных тяг и розеток; 7. Оклеить обоями кабинет директора и приемную; 8. Отреставрировать стены в коридоре, покрытые рельефными тягами и прочее. Общая сумма затрат на ремонтные работы составила 12 370 руб.²⁰

Сценарий визита делегации III конгресса по иранскому искусству также тщательно продумывался и обсуждался на совещаниях научно-музейного отдела. На совещании 31 августа было решено организовать осмотр гостями дворца Монплеизир и Екатерининского корпуса, а закончить осмотр музеев следовало Большим Петергофским дворцом, освещенным свечами, и постановкой одного эпизода из театрализованной экскурсии. В Нижнем парке было решено устроить освещение фонтанов прожекторами и произвести фейерверк²¹. Первоначальная смета расходов по приему делегации была рассчитана в сумме 12 400 руб., но затем ее сократили до 10 900 руб., из которых на устройство фейерверка, работу прожекторов и оплату сверхурочной работы персонала дворцов и парков выделялось 7300 руб., на оплату работы оркестров — 1200 руб., на проведение театрализованной экскурсии — 1000 руб., на покупку свечей для Большого дворца — 900 и на охрану порядка — 500 руб.²²

Наконец, 8 сентября на совещании научно-музейного отдела был составлен уточненный план приема делегации иранского конгресса. Во-первых, театрализованную экскурсию, за недостатком времени для ее тщательной подготовки, решили исключить из программы. Во-вторых, научному сотруднику Н. П. Удаленкову было поручено организовать круговой маршрут движения экскурсии для делегации по Екатерининскому корпусу и, если потребуется, подготовить освещение корпуса свечами, а также открыть в уборную отдельный вход с морской стороны²³. Также ему поручалось предусмотреть объявления на Большом дворце и дворце Монплеизир о закрытии этих музеев для посетителей с 16 часов. Как комнату отдыха особо почетных гостей решили использовать помещение радиостудии в Голубой гостиной Большого дворца.

В штаб приема делегации были назначены ученый секретарь С. С. Гейченко, научные сотрудники К. А. Большева, А. С. Дахнович и М. В. Андреева, в Большом дворце должен был дежурить научный



2. Директор Петергофских дворцов-музеев и парков Н. И. Архипов проводит экскурсию для делегации III Международного конгресса по иранскому искусству 12 сентября 1935 г. Вытегорский объединенный музей



3. Оборот фотографии. Вытегорский объединенный музей

сотрудник Н. А. Николаев, в Монплезире — научный сотрудник С. Ф. Цитович, а научный сотрудник Н. П. Удаленков до 20 часов находился в Монплезире, а затем должен был перейти в Большой дворец²⁴. Были специально заготовлены 126 пропусков для сотрудников и рабочих Петергофских дворцов-музеев и парков, обеспечивавших прием делегации²⁵.

Вечером 12 сентября 1935 г. состоялся визит делегации III Международного конгресса по иранскому искусству в Петергоф. После проведения экскурсии по Монплезиру и Нижнему парку был устроен большой фейерверк, подготовленный заводом «Краснознаменец». Во внеурочное время были запущены фонтаны. Для гостей играли два оркестра — Первой школы пограничной и внутренней охраны НКВД имени К. Е. Ворошилова и воинской части № 2965. В парке велась киносъемка силами киностудии хроникально-документальных фильмов «Союзкинохроника», для чего специально был задействован лихтваген с прожекторами, обслуживаемый операторами студии в течение дня. Также в Нижнем парке были установлены плакаты с пояснительной информацией, выполненные художником Минченко. Общая стоимость приема делегатов III Международного конгресса по иранскому искусству в петергофских дворцах-музеях и парках составила сумму в 8999 руб.²⁶. Данные расходы были оплачены дирекцией Государственного Эрмитажа²⁷.

Подводя итог сказанному, следует отметить, что других больших визитов с участием представителей стран Ближнего Востока в 1920–1930-х гг. в Петергофе не было, поэтому прием делегации III конгресса по иранскому искусству в 1935 г. стал в своем роде уникальным событием, запечатленным на представленной фотографии. Все вышеизложенное позволяет нам со значительной долей уверенности утверждать, что как аннотацию к фотографии можно предложить следующее: «Директор Петергофских дворцов-музеев и парков Н. И. Архипов проводит экскурсию для делегации III Международного конгресса по иранскому искусству 12 сентября 1935 г.»

¹ Архипов Николай Ильич (1887–1967) — искусствовед, историк, хранитель и директор Петергофских дворцов-музеев и парков. Окончил Санкт-Петербургский университет в 1912 г. С 1912 по 1923 г. работал преподавателем истории в реальном училище, учительской семинарии и педагогическом техникуме г. Вытегра. В период с весны 1918 по 1921 г. являлся секретарем уездного Совета народного хозяйства, заведующим канцелярией Вытегорского совета рабочих, крестьянских и солдатских депутатов,

заведующим городской типографией, заведующим секцией охраны памятников искусства и старины в Отделе народного образования, уездным военным цензором. Также с 1918 по 1923 г. был редактором местных газет «Вытегорские известия», «Вытегорская коммуна» и «Звезда Вытегры». В декабре 1922 — ноябре 1923 г. также работал заведующим уездным Домом просвещения. С 4 декабря 1923 г. до августа 1924 г. являлся заведующим школой рабочей молодежи при Доме коммунистического воспитания молодежи им. Глерона в Московско-Нарвском районе г. Петрограда. В период с сентября 1924 г. по сентябрь 1937 г. являлся хранителем и директором Петергофских дворцов-музеев и парков. В октябре 1925 — сентябре 1926 г. также работал заведующим Управлением дворцов-музеев и заведующим хранилищем Государственного музейного фонда. Был арестован сотрудниками Петергофского районного отделения Управления госбезопасности НКВД 4 октября 1937 г. по ложному обвинению в том, что он «...использовал свое положение члена ВКП(б) и директора Управления музеев и дворцов в контрреволюционных целях, окружив себя целым рядом контрреволюционных фашистско-шпионских элементов, оказывал таковым поддержку и на практике своей работы способствовал им творить контрреволюционные дела». Особым Совещанием при НКВД СССР 8 октября 1938 г. был приговорен по ст. 58–10 ч. 1 и 58–11 ч. 1 УК РСФСР к 5 годам исправительно-трудовых лагерей. Отбывал заключение в исправительно-трудовом лагере Соликамстроя в Молотовской обл. Выпущен на свободу 5 октября 1942 г. Работал на Верхне-Муллинском райпромкомбинате с 16 октября 1942 по 28 октября 1945 г. С декабря 1945 по ноябрь 1957 г. работал старшим научным сотрудником в Гатчинском дворце-музее, Новгородском музее и Государственной инспекции по охране памятников г. Ленинграда (ГИОП). Был реабилитирован постановлением Президиума Ленинградского городского суда от 24 августа 1956 г. Автор монографии «Петродворец» (Л.-М., 1961) и большого количества альбомов, брошюр и статей по истории памятников архитектуры Петергофского дворцово-паркового ансамбля (см.: Государственный архив Российской Федерации (ГАРФ). Ф. Р-8131. Оп. 31. Д. 307. Л. 1–5, 8, 14–16, 36, 38, 115, 117; Архив Управления ФСБ по Санкт-Петербургу и Ленобласти. Фонд архивно-следственных дел. Д. П-17803. Л. 2–2 об., 5–5 об., 105–106, 256–259; Центральный государственный архив историко-политических документов Санкт-Петербурга (ЦГАИПД СПб). Ф. 1728. Оп. 1. Д. 195397/1. Л. 1–4. Д. 195397/2. Л. 1–7. Д. 195397/3. Л. 1–2; Д. 195397/7. Л. 1–4, 48–48 об.; Ф. 4505. Оп. 12. Д. 83. Л. 3–6, 12–14); *Петров П. В.* Николай Ильич Архипов (1887–1967). Краткий биографический очерк // Николай Ильич Архипов: Исследования по истории Петергофа. Петергоф, 2016. С. 30–46; *Кальницкая Е. Я., Петров П. В.* Штрихи к портрету // Вестник «Зодчий. 21 век». 2015. № 2 (55). С. 26, 27.

² Клюев Николай Алексеевич (1884–1937) — русский поэт, представитель т. н. новокрестьянского направления в русской поэзии XX в. Участвовал в революции 1905–1907 гг., неоднократно арестовывался за агитацию среди крестьян и за отказ от армейской присяги по убеждениям. Отбывал наказание сначала в Вытегорской, затем в Петрозаводской тюрьмах. Первые стихи были опубликованы в 1904 г. На рубеже 1900-х и 1910-х гг. Клюев часто публикуется, используя приемы символизма, насыщает стихи религиозной образностью и диалектной лексикой. Первый его сборник «Сосен перезов» вышел в 1911 г. Стихи Клюева периода революции 1917 г. и Гражданской войны отражали крестьянское и религиозное восприятие революционных событий. Он посылал свои стихи В. И. Ленину, сблизился с левозсеровской литературной группировкой «Скифы». С 1923 г. Клюев жил в Ленинграде, а в начале 1930-х гг. переехал в Москву. 2 февраля 1934 г. Клюев был арестован по обвинению в «составлении и распространении контрреволюционных литературных произведений» (ст. 58 10 УК РСФСР). 5 марта после суда Особого совещания НКВД выслан в Нарымский край, в **поселок** Колпашево.

5 июня 1937 г. был снова арестован и в конце октября расстрелян на Каштачной горе. Архипова и Клюева связывали близкие многолетние отношения. Архипов приложил немало усилий к публикации сочинений поэта, который завещал другу «в пожизненное издание» все свои сочинения. После переезда Архипова в Петроград в 1923 г. Клюев последовал за ним и поселился в одном доме с ним на Большой Морской ул. Архипов на протяжении долгого времени записывал в тетрадь сны Клюева, которые воспринимал как особый литературный жанр. Поэт посвятил другу ряд стихотворений и поэм. Благодаря Н. И. Архипову, часть литературного наследия Н. А. Клюева была сохранена и передана в ИРЛИ РАН (Пушкинский дом), где хранится поныне (см.: *Кальницкая Е. Я.* «Музей я оставлю по себе хорошую память...». Н. И. Архипов: человек и директор // Дворцы и война. Сборник статей по материалам научно-практической конференции ГМЗ «Петергоф». СПб., 2015. С. 148, 149).

³ Николай Ильич Архипов. Исследования по истории Петергофа. СПб., 2016.

⁴ Письмо главного хранителя Вытегорского объединенного музея Н. Н. Изотовой от 11.05.2021 г.

⁵ Величко Михаил Антонович (1899–1986) — фотограф, член Ленинградского Союза художников. Трудovou биографию начал десятником на железной дороге. По окончании договора поступил на Петроградский почтамт, где работал с 1918 по 1920 г. С 1920 по 1938 г. работал инструктором в Гатчинском Управбюро, заведующим отделом пенсий в страхкассе Водного транспорта, инструктором Гатчинского уездного финотдела, начальником финансовой части авиабригады. В 1930–1980-х гг. осуществлял фотосъемку в Ленинграде и его пригородных дворцово-парковых ансамблях. В 1938 г. стал штатным фотографом Инспекции по охране памятников Управления по делам искусства исполкома Ленгорсовета. Участвовал в генеральной инвентаризации музейных фондов Гатчинского дворца-музея, был сотрудником дворца-музея. Во время блокады Ленинграда проводил съемку разрушенных старых зданий центра города. В конце Великой Отечественной войны стал сотрудничать с издательством «Искусство». Его снимки использовались в оформлении книг, альбомов, наборов открыток. Выполняя заказы издательства, Величко создал циклы снимков по темам: «Пригороды Ленинграда» (1944–1946), «Русский фарфор» (1946–1948), «Ленинградская скульптура» и др.

⁶ ГАРФ. Ф. Р-8131. Оп. 31. Д. 307. Л. 41.

⁷ Вероника Сергеевна Шевелева училась в гимназии К. Мая с 1922 по 1929 г. (см.: Школа Карла Мая. Общество друзей Школы К. Мая «Майский жук» [Электронный ресурс]. URL: http://www.kmay.ru/search_alf.php?n=a25&s=1918&f=1937 (дата обращения 15.05.2021).

⁸ Будыко Михаил Иванович. [Электронный ресурс]. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1564908> (дата обращения: 15.05.2021).

⁹ Архив ГМЗ «Петергоф». Д. 84а. Л. 366.

¹⁰ Архив Управления Федеральной службы безопасности Российской Федерации по г. Санкт-Петербургу и Ленобласти. Фонд арх.-след. дел. Д. П-17803. Л. 6.

¹¹ Николай Ильич Архипов. Исследования по истории Петергофа. СПб., 2016. С. 57.

¹² *Васильева Д. О.* К 80-летию III Международного конгресса по иранскому искусству и археологии // Сообщения Государственного Эрмитажа. СПб., 2016. [Вып.] LXXIV. С. 150.

¹³ Санкт-Петербургский филиал Архива РАН. Ф. 909. Оп. 3. Д. 221. Л. 103, 104. — Третий международный конгресс по иранскому искусству и археологии (1935 г.). [Электронный ресурс]. URL: <http://ranar.spb.ru/rus/vystavki/id/671/> (дата обращения 15.05.2021); *Васильева Д. О.* К 80-летию III Международного конгресса по иранскому искусству и археологии. С. 159, 160.

¹⁴ III Международный конгресс по иранскому искусству и археологии. Доклады. Ленинград. Сентябрь 1935. М.-Л., 1939. С. V; *Васильева Д. О.* К 80-летию III Международного конгресса по иранскому искусству и археологии. С. 150, 151.

¹⁵ Программа работ Иранского конгресса // Ленинградская правда. № 211 (6194). 1935. 11 сентября; *Васильева Д. О.* К 80-летию III Международного конгресса по иранскому искусству и археологии. С. 163.

¹⁶ Программа работ Иранского конгресса // Ленинградская правда. № 211 (6194). 1935. 11 сентября; *Васильева Д. О.* К 80-летию III Международного конгресса по иранскому искусству и археологии. С. 155, 163.

¹⁷ Архив ГМЗ «Петергоф». Д. 263а. Л. 47.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же. Л. 49, 49 об.

²⁰ Там же. Д. 262а. Л. 6, 6 об.

²¹ Там же. Д. 263а. Л. 54.

²² Там же. Д. 262а. Л. 1–3.

²³ Там же. Д. 263а. Л. 55.

²⁴ Там же.

²⁵ Там же. Д. 262а. Л. 4, 5.

²⁶ Там же. Л. 7, 7 об.

²⁷ Там же.

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ ЖИЛЫХ ПОМЕЩЕНИЙ «БЕЛЬЭТАЖА» СТАРОГО ЭРМИТАЖА В 1850-Е ГГ. АТРИБУЦИЯ ЧЕРТЕЖЕЙ ИЗ СОБРАНИЯ КГИОП

Здание Старого Эрмитажа было построено по проекту Ю. М. Фельтена в 1771–1787 гг.¹ и предназначалось для размещения разнообразных коллекций Екатерины II.

Старый Эрмитаж неоднократно ремонтировался и перестраивался. В конце XVIII — первой половине XIX в. работы по обновлению старых и созданию новых интерьеров проводились под руководством архитекторов Дж. Кваренги, Л. Руски, Л. И. Шарлеманя, В. П. Стасова, Н. Е. Ефимова².

Наиболее серьезной реконструкции здание подверглось по проекту А. И. Штакеншнейдера в 1851–1860 гг. В частности, зодчий внес значительные коррективы в сложившуюся еще в конце XVIII в. планировку второго этажа и изменил облик находившихся там интерьеров. Коллекции произведений искусства были перемещены из этих комнат в здание Нового Эрмитажа, построенное в 1842–1851 гг. Освободившиеся помещения стали залами для приемов и жилыми покоем (после 1855 г. они предназначались для наследника престола великого князя Николая Александровича). И если планировка и назначение парадных интерьеров, расположенных вдоль выходящего на Неву фасада, были определены сразу и почти не корректировались, то история создания комплекса жилых комнат оказалась сложной и запутанной. На протяжении 1850-х гг. варьировалось их назначение, утверждались разные проекты одних и тех же интерьеров, только что выполненная дорогая отделка уничтожалась и заменялась новой.

В исследованиях, посвященных строительству и перестройкам Старого Эрмитажа, история проектирования и создания личных покоев второго этажа отражена фрагментарно. В 1962 г. Р. Д. Люлина впервые сделала подробный обзор проектов жилых помещений бельэтажа, обнаруженных ею в разных архивных и музейных собраниях³.

Т. А. Петрова в 1974 г. опубликовала несколько неизвестных ранее чертежей, в том числе проект Опочивальни 1858 г.⁴, отметив,

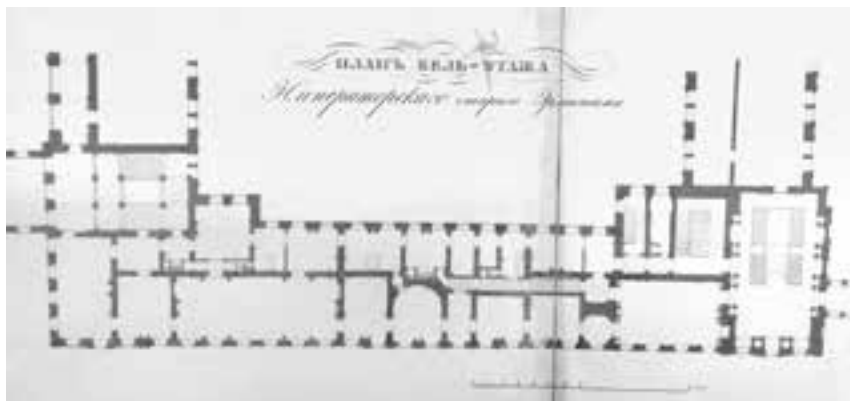
что в процессе создания жилых покоев был утвержден новый план и изменилось назначение ряда комнат, но разобрала только ситуацию с перемещением в 1858 г. Опочивальни из одного помещения в другое⁵. В своих публикациях Петрова охарактеризовала созданное к 1860 г. убранство интерьеров бельэтажа Старого Эрмитажа⁶.

Несмотря на существование нескольких серьезных исследований, затрагивающих историю проектирования и обустройства жилых комнат второго этажа, эта тема осталась недостаточно изученной. Ни в одной из работ не анализировались различия между ранним и окончательным вариантами планировки бельэтажа, не определено первоначальное назначение многих помещений и характер их отделки до принятия в 1856 г. окончательного проекта. Этим вопросам посвящена настоящая статья, в которой также дополнены новыми сведениями данные об облике комнат «надворной анфилады» после завершения их перестройки в 1860 г.

Существенную роль в прояснении истории проектирования рассматриваемых интерьеров играет небольшая, но информативная группа чертежей с планами и разрезами помещений второго этажа Старого Эрмитажа из собрания Комитета по государственному контролю, использованию и охране памятников истории и культуры (далее — КГИОП). В данной статье проанализированы эти малоизученные материалы и уточнена датировка некоторых из графических листов⁷.

Планировка второго этажа Старого Эрмитажа до перестройки здания по проекту Штакеншнейдера отражена на нескольких чертежах⁸. В западной части бельэтажа находился просторный Овальный зал. От него в восточном направлении начинались две анфилады помещений, выходящих окнами на Дворцовую набережную и во внутренний двор. Более упорядоченным был комплекс интерьеров, располагавшихся вдоль Невы. Со стороны двора Старый Эрмитаж не имел ровного фасада. От западного ризалита, упиравшегося в торец манежа, здание тремя уступами расширялось в восточном направлении. Это нашло отражение в разнообразии планов интерьеров, устроенных вдоль дворового фасада.

В 1840-е гг. стали рассматриваться варианты усовершенствования планировки Старого Эрмитажа и выравнивания линии его дворового фасада⁹. Штакеншнейдер развил эти идеи в своем проекте реконструкции здания, по которому в 1852 г. приступили к его перестройке. В начале 1850-х гг. он разработал новый план второго



1. Штакеншнейдер А. И. Проект плана бельэтажа Старого Эрмитажа. Фрагмент
Первая половина 1850-х гг. Архив КГИОП. Публикуется впервые

этажа. Этот проект зафиксирован на чертежах из Российского государственного исторического архива и собрания КГИОП¹⁰.

Архитектор предложил расширить здание в южном направлении, что давало возможность создать новые помещения со стороны двора, в том числе две лестницы в прямоугольном объеме, примкнувшем к западному ризалиту с юго-востока. На месте Овального зала зодчий запроектировал верхний вестибюль Советской лестницы¹¹. Для большего удобства в обслуживании комнат второго этажа архитектор запланировал коридор с верхним светом между анфиладами интерьеров с окнами во двор и на Дворцовую набережную. Штакеншнейдер упорядочил комплекс расположенных вдоль дворового фасада помещений, создав из них единую анфиладу. В 1850-е гг. эти интерьеры предполагалось использовать как гостевые апартаменты. В начале 1857 г. обер-гофмаршал граф А. П. Шувалов торопил Штакеншнейдера с окончанием отделки жилых покоев бельэтажа Старого Эрмитажа, «так как необходимы помещения для приема иностранных высочайших гостей»¹².

По чертежам и данным смет можно реконструировать облик некоторых комнат, созданных в соответствии с рассмотренным выше проектом планировки.

В выступающем в сторону двора с востока ризалите сначала был устроен эффектный кабинет (зал № 222). Штакеншнейдер намеревался сделать в нем «филенчатый плафон из соснового дерева»,

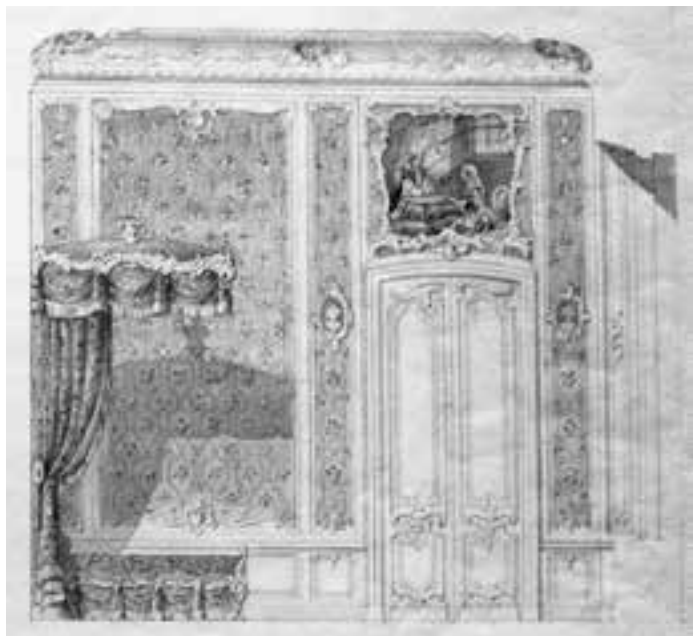
окрашенный «под природный дуб», а в нижней части стен — панели «из дубового дерева под воск»¹³.

Проект отделки этого кабинета сохранился в собрании Государственного научно-исследовательского музея Российской академии художеств (далее — ГНИМРАХ), копия находится в Государственном Эрмитаже¹⁴. По замыслу архитектора стены помещения над панелями предполагалось затянуть красной материей. В центре восточной стены показан камин, над ним — зеркало в изысканной раме с барельефом в верхней части. Фриз и кессонированный потолок декорированы орнаментами растительного характера. Паркет простого геометрического рисунка с розеткой в центре.

То, что этот проект в той или иной степени был реализован, подтверждает «Смета на переделку комнат в бельэтаже Старого Эрмитажа» 1858 г., когда на месте кабинета решено было устроить Гардеробную и Уборную. В этом документе отмечается, что в «бывшем кабинете» будет разобран «металлический плафон с ящиками и брусьями»¹⁵. То есть один из самых эффектных декоративных



2. Штакеншнейдер А. И. Проект кабинета Старого Эрмитажа. 1852–1854
ГНИМРАХ



3. Штакеншнейдер А. И. Проект опочивальни Старого Эрмитажа. Фрагмент. 1852
ГНИМРАХ

акцентов этого зала — кессонированный потолок — был выполнен, но тут же разобран.

Известен также проект оформления Опочивальни, относящийся к раннему варианту планировки бельэтажа (зал № 220)¹⁶. На стенах и потолке этой комнаты предполагалось выполнить изящный лепной, а на дверях — резной декор в стиле «второго рококо», на падугах — живописные вставки с изображением «купидонов»¹⁷. Камин планировалось сделать из белого итальянского мрамора¹⁸. На проекте Опочивальни над дверью — живописное произведение, в котором узнается картина К. Ванлоо «Султанша за вышиванием» (1755). Вероятно, над другой дверью находилась парная работа Ванлоо «Султанша, пьющая кофе» (1755)¹⁹. Сам Николай I распорядился передать эти «две старые картины» в комнаты бельэтажа²⁰. Поскольку при оформлении интерьеров в стиле «второго рококо» зодчие XIX в. ориентировались прежде всего на архитектуру французских отелей первой половины XVIII в., использование для десюдепортов картин известного французского

художника усиливало впечатление погружения в давно исчезнувшую эпоху.

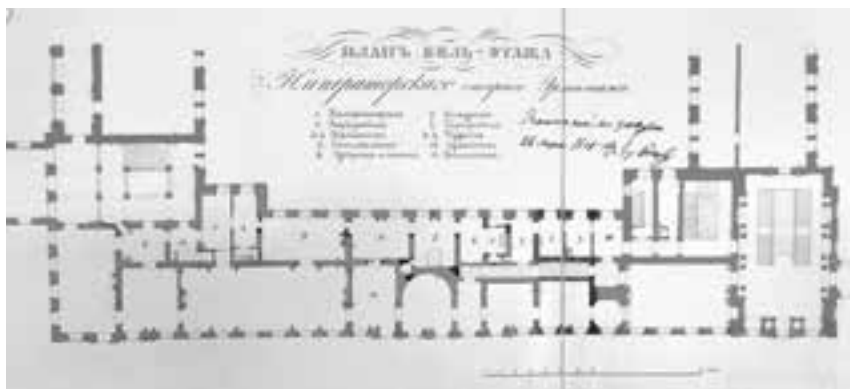
Еще одна небольшая спальня предусматривалась в начале 1850-х гг. в помещении, которое предполагалось выделить в объеме зала, впоследствии названного Мужским кабинетом (зал № 221).

Рядом с Опочивальней в западном направлении была устроена Уборная (зал № 219). Штакеншнейдер запроектировал в этой комнате выгородки для ванной, туалета и прохода из служебного коридора со стороны северной стены. В смете 1851 г. отмечалось, что для Уборной были запланированы деревянные панели, рамки на стенах, дверях и нишах, «12 консолей в пилястрах под фигуры и вазы», фриз с кронштейнами и четыре двери «с резьбой рококо»²¹. Камин и ванную предполагалось изготовить из белого итальянского мрамора²². На стене за ванной архитектор предложил разместить картину, «представляющую Амфитриду»²³.

В собрании КГИОП сохранился чертеж, который подтверждает, что в первой половине 1850-х гг. проводились работы, связанные с осуществлением раннего проекта планировки²⁴. На этом листе с планом второго этажа разным цветом обозначены «работа предположенная», «производимая», «оконченная». Чертеж не датирован, но составлен не позднее осени 1855 г., так как в качестве предполагаемых работ на нем показано устройство металлических балок для потолков, которые были изготовлены на заводе Ф. Берда и установлены в помещениях Старого Эрмитажа к 16 сентября 1855 г.²⁵ По этому плану видно, что к середине 1850-х гг. уже были готовы служебный коридор с верхним светом, выгородки в Уборной, а также перегородка, выделившая из объема будущего Мужского кабинета помещение для второй спальни.

К 1855 г. во втором этаже Старого Эрмитажа завершили черновую и в 1856 г. приступили к чистовой отделке комнат²⁶. Однако дальнейшие работы по оформлению интерьеров бельэтажа затянулись до начала 1860 г. Одной из основных причин задержки с окончанием отделки было изменение проекта планировки второго этажа.

На сохранившемся в собрании КГИОП самом первом эскизном чертеже нового плана второго этажа²⁷, «высочайше» утвержденном в марте 1856 г., зафиксирована принятая еще в начале 1850-х гг. планировка, на которую более темным цветом нанесены предлагаемые Штакеншнейдером изменения. Вероятно, появление нового варианта плана второго этажа было обусловлено тем, что великий



4. Штакеншнейдер А. И. (?). Проект изменения планировки бельэтажа Старого Эрмитажа
Фрагмент. 1856. Архив КГИОП. Публикуется впервые

князь Николай Александрович в 1855 г. был объявлен наследником престола. Для будущей семьи цесаревича, которой предназначался бельэтаж Старого Эрмитажа, нужны были жилые комнаты, оформленные с большей роскошью и удобством, чем это предполагалось в начале 1850-х гг., и назначение этих интерьеров было полностью изменено. На месте Уборной решено было сделать Опочивальню. Новая Уборная, объединенная с ванной комнатой, примкнула к Опочивальне с запада. На месте бывшей Опочивальни был запланирован Дамский кабинет. Расположенное восточнее него помещение стало Мужским кабинетом, а вместо кабинета раннего проекта создавались Гардеробная и вторая Уборная (с еще одной ванной).

В отличие от первоначального проекта, Штакеншнейдер разделил комплекс помещений, расположенных вдоль двора, на две изолированные друг от друга части. Анфилада эффектно оформленных жилых комнат наследника престола заканчивалась Ванной. Из нее через маленькие боковые помещения, в которых находились туалет и умывальник, можно было попасть в служебные комнаты, расположенные западнее. Но такой способ передвижения предназначался для прислуги. Предполагалось, что высокопоставленные хозяева бельэтажа и их гости будут проходить в личные покои через анфиладу парадных залов, выходящих окнами на Неву. Для более удобного сообщения в 1858 г. был пробит дополнительный дверной проем, ведущий из Парадной гостиной в Дамский кабинет²⁸. В жилые помещения можно было пройти также из Большого зала.

В середине — второй половине XIX в. архитекторы при строительстве новых домов редко применяли анфиладный принцип расположения помещений, считая его устаревшим и неудобным. Имея дело со зданием XVIII в., для которого анфилады были естественны, Штакеншнейдер в проекте 1856 г. все-таки сделал планировку бельэтажа более рациональной и соответствующей требованиям своего времени.

Архитектор разработал план покоев для семьи, у которой предусматривалась одна общая спальня. Перегородка, выделявшая вторую спальню в объеме помещения, ставшего Мужским кабинетом, показана разобранной. При этом зодчий наметил в составе личных комнат владельцев «женскую» и «мужскую» зоны, каждая из которых включала кабинет, уборную и ванную.²⁹

Работы, связанные с реализацией проекта 1856 г., начались только в 1858 г. В июле архитектор составил смету, в которой использовались новые наименования помещений, отличающиеся от принятых в раннем варианте планировки³⁰. Одновременно Штакеншнейдер заново создал проекты оформления жилых комнат (некоторые в двух вариантах), утвержденные в 1859 г. В смете отмечалось, что в Опочивальне, Мужском и Дамском кабинетах старая отделка будет уничтожена и заменена новой, более «пышной»³¹. Предполагалось также создание лепного и скульптурного декора в «дамских» Уборной и Ванной. Для устройства арки между двумя этими помещениями была разобрана часть капитальной стены. В ряде других комнат были уничтожены перегородки, сделанные в первой половине 1850-х гг.

Скульптурный и лепной декор интерьеров выполнили мастера И. Яишников, И. Косолапов, А. и П. Дылевы; живописные, позолотные работы и паркетные — бригада купца Н. Тарасова. На мебельной фабрике А. Тура были изготовлены двери, стенные панели, багеты. Мраморные каминные, подоконники и ванну создали мастера Императорской Петергофской гранильной фабрики³². После завершения отделки Штакеншнейдер составил план размещения мебели в комнатах «бельэтажа»³³.

К началу 1860 г. был полностью оформлен комплекс жилых комнат для семнадцатилетнего наследника престола и его будущей супруги. От Театральной лестницы (тогда называвшейся Эрмитажной) в личные покои великого князя можно было попасть через Угловую приемную. К западу от нее вдоль двора располагались Буфетная и Проходная (зал № 223). Их скромная отделка

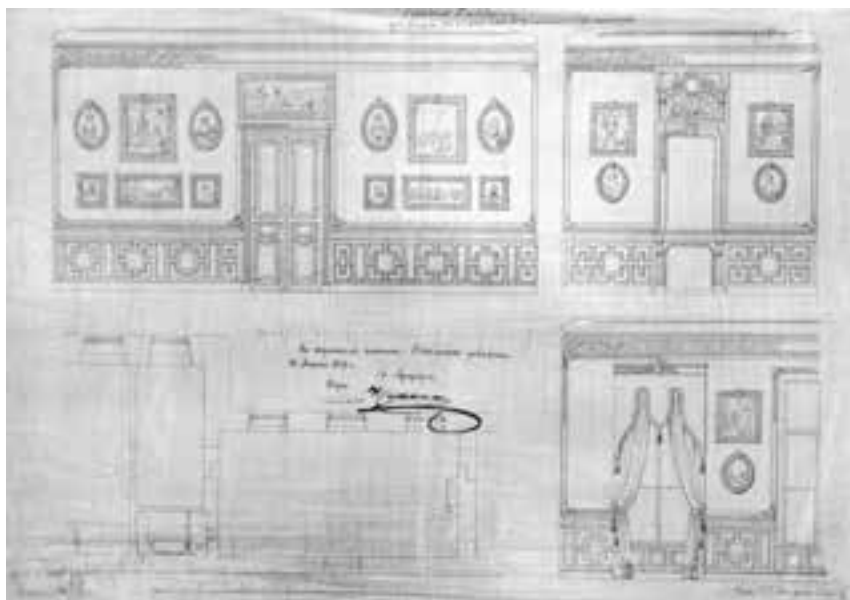
включала розетки в центре потолков и деревянные панели в нижней части стен³⁴. Далее вместо кабинета раннего проекта устроили Гардеробную и Уборную (с медной ванной, туалетом и рукомойником), оформленные аналогично рассмотренным выше комнатам³⁵. В 1930-е гг., когда на втором этаже Старого Эрмитажа появились музейные экспозиции, Гардеробную и Уборную снова объединили и превратили в выставочный зал (№ 222).

Следующим в анфиладе жилых помещений был Мужской кабинет (зал № 221). В собрании КГИОП сохранилась копия подписанного Штакеншнейдером и утвержденного в 1859 г. чертежа с планом и разрезами этой комнаты³⁶. В оформлении интерьера, представленного на проекте, использованы мотивы отделки кабинета, вместо которого были созданы Гардеробная и Уборная: совпадает декор стеновых панелей и фриза, очевидно сходство в решении камина, над которым размещено зеркало в резной раме с барельефом в верхней части. Однако эффектный кессонированный плафон не был повторен. Согласно описи 1860 г., в Мужском кабинете «потолок с падурами и карнизом с фризом убраны лепными украшениями», стеновые панели и рама зеркала выполнены из дуба «под воск», «камин из серого мрамора с инкрустацией»³⁷. Штакеншнейдер планировал камин в центре западной стены, но фотография 1867 г. свидетельствует, что его устроили в углу помещения³⁸.

Рядом с Мужским был расположен Дамский кабинет (зал № 220). Штакеншнейдер составил два проекта этого интерьера³⁹. Копия утвержденного в 1859 г. варианта сохранилась в архиве КГИОП⁴⁰. На чертеже представлены разрезы, план и плафон помещения, обильно декорированного орнаментами в стиле «второго рококо». В описи 1860 г. указывалось, что декор окрашен в белый цвет и местами позолочен⁴¹. Камин был выполнен из белого итальянского мрамора «с резьбой и бронзовыми золочеными украшениями»⁴².

Ярким акцентом в оформлении кабинета стали три десюдепорта с фигурами путти, поддерживающими овальные медальоны. В них находились созданные Н. Тихобразовым живописные вставки с погрудными изображениями молодых женщин, одетых и причесанных по моде середины XVIII в.⁴³

Две фотографии Дамского кабинета 1867 г. свидетельствуют, что в процессе создания интерьера в проект были внесены изменения⁴⁴. Несколько иначе, чем на чертеже, решены двери, рама зеркала над камином, декор стен⁴⁵.



5. Штакеншнейдер А. И. Проект отделки Мужского кабинета Старого Эрмитажа. Копия Утвержден в 1859 г. Архив КГИОП. Публикуется впервые

Рядом с Дамским кабинетом располагалась Опочивальня (зал № 219). В 1858 г. там разобрали кирпичные выгородки, сделанные для ванной и туалета, когда в этом помещении планировалась Уборная. В восточной стене была устроена «потайная» дверь, ведущая в новый туалет⁴⁶.

Проект Опочивальни, утвержденный в 1859 г., во многом повторяет разработанный в 1852 г. вариант отделки спальни, которая в то время планировалась на месте Дамского кабинета⁴⁷. В соответствии с проектом и данными описей стены комнаты были разделены на панно изящными рамками, декор пилястр и стеновых панелей — позолочен. Фриз украшали парные кронштейны и цветочные гирлянды, падуку — лепные орнаменты и живописные вставки, двери — резные детали⁴⁸. Камин, расположенный между окнами, был выполнен из белого мрамора «с резьбой рококо»⁴⁹.

Над дверью на чертеже Штакеншнейдера изображена картина К. Ванлоо «Султанша за вышиванием». Парная к ней «Султанша, пьющая кофе» видна над другой дверью на фотографии Опочивальни 1867 г.⁵⁰ Обе работы Ванлоо были перемещены из бывшей



6. Штакеншнейдер А. И. Проект отделки Дамского кабинета Старого Эрмитажа. Фрагмент Копия. Утвержден в 1859 г. Архив КГИОП. Публикуется впервые

Опочивальни в новую спальню⁵¹. Эти необычные десюдепорты оставались на своих местах до 1920-х гг.⁵²

За Опочивальней в западном направлении следовали Уборная и Ванная, разделенные аркой (зал № 218). Это были совсем небольшие комнаты, но их отделка в стиле «второго рококо» отличалась изяществом и разнообразием.

В 1858 г. Штакеншнейдер составил два варианта оформления этих интерьеров⁵³. В соответствии с утвержденным в 1859 г. проектом и данными описи 1860 г., декор потолка и стен обеих комнат был позолочен, арочный проем украшали кариатиды, ванна сделана из белого итальянского мрамора, на потолке Туалетной и на стене Ванной находились написанные маслом на холсте картины⁵⁴, купленные в 1859 г. у графа Н. В. Адлерберга за 4000 рублей серебром. В документах полотна обозначены произведениями Ф. Буше и назывались «Туалет Венеры» и «Рождение Венеры»⁵⁵. Это был еще один пример стремления архитектора усилить сходство интерьера XIX в. со стилевым прототипом за счет размещения в комнате подлинных произведений XVIII в. На фотографии 1867 г. хорошо видна картина

«Туалет Венеры», занимающая все пространство стены над панелями в Ванной⁵⁶.

При реконструкции Старого Эрмитажа, проведенной по проекту А. В. Сивкова в 1930-е гг., в Ванной были разобраны перегородки, созданные для туалета и умывальника, из арочного проема убрали кариадид. Картины со сценами из жизни Венеры также исчезли из этих интерьеров⁵⁷. Ванная завершала анфиладу жилых комнат, предназначенных для высокопоставленных хозяев. Далее находился небольшой комплекс служебных помещений, включавший Дежурную камер-юнгферскую (третья секция зала № 218), Девичью, Буфетную и Проходную⁵⁸. В настоящее время три последние комнаты объединены (зал № 217).

Как говорилось выше, отделанные с изяществом, поражающие своей роскошью жилые помещения бельэтажа предназначались для семейной жизни великого князя Николая Александровича и его избранницы. В 1864 г. цесаревич был помолвлен с дочерью датского короля Христиана IX принцессой Дагмар. Однако в том же году наследник престола заболел и в апреле 1865 г. умер. Дагмар вышла замуж за младшего брата Николая Александровича, будущего императора Александра III. Созданные для умершего цесаревича интерьеры стали 7-й Запасной половиной Зимнего дворца. Там останавливались во время визитов в Российскую империю высокопоставленные иностранные гости. Эту анфиладу комнат можно считать блестящим выражением в архитектуре несбывшихся надежд на счастливое будущее великого князя Николая Александровича.

Изучение истории создания жилых комнат бельэтажа Старого Эрмитажа дало нам возможность провести сравнительный анализ раннего и окончательного проектов планировки бельэтажа, определить, в чем заключались преимущества нового варианта плана, реконструировать облик ряда помещений первоначального проекта и уточнить детали отделки законченных в 1860 г. интерьеров.

¹ Первоначально постройка называлась Большим Эрмитажем. Название «Старый Эрмитаж» присвоили зданию после возведения Нового Эрмитажа в 1842–1851 гг.

² Люлина Р. Д. Большой Эрмитаж. Историческая справка. 1962 г. Рукопись. Архив КГИОП. Инв. № П-161, Н-1208. Л. 32–38.

³ Там же. Л. 49–51, 55. Сведения о работах по проекту Штакеншнейдера в залах второго этажа Старого Эрмитажа содержатся в ст.: Люлина Р. Д. Большой Эрмитаж и корпус

Лоджий Рафаэля // Эрмитаж. История и архитектура зданий. Л., 1974 / под ред. В. И. Плявского и В. Ф. Левинсон-Лессинга. С. 210, 211; *Люлина Р. Д.* Большой Эрмитаж и корпус Лоджий Рафаэля // Эрмитаж. История строительства и архитектура зданий / под ред. Б. Б. Пиотровского. Л., 1991. С. 372–380.

⁴ *Петрова Т. А.* К истории перестройки архитектором А. И. Штакеншнейдером интерьеров Старого Эрмитажа // Труды Государственного Ордена Ленина Эрмитажа. № XV. Кн. 3. Л., 1974. С. 128–140.

⁵ Там же. С. 138.

⁶ *Петрова Т. А.* Андрей Штакеншнейдер. Л., 1978. С. 124–129; *Петрова Т. А.* Работы архитектора А. И. Штакеншнейдера в зданиях Эрмитажа // Штакеншнейдеровские чтения. К 200-летию со дня рождения А. И. Штакеншнейдера. Петергоф, 2002. С. 45–49; *Петрова Т. А.* Архитектор А. И. Штакеншнейдер. СПб., 2012. С. 382–429.

⁷ Выражаю глубокую благодарность советнику председателя КГИОП Ю. Ю. Бахаревой за предложение изучить эти материалы.

⁸ В частности, она представлена на чертежах: «План прикосновенных зданий Зимнего дворца среднего этажа». 1833 г. Архив КГИОП, инв. № 161/Г-123 сф.; План Большого Эрмитажа и корпуса Лоджий Рафаэля. 1830-е гг. АГЭ. Ф. 1. Оп. 6 М. № 62.

⁹ Среди чертежей, отразивших эти предложения, можно отметить: «План Бель-этажа Императорского музея и Большого Эрмитажа». Архив КГИОП, инв. № 177/Г-59 сф.; «План Бель-этажа Императорского Нового и Большого Эрмитажей». Архив КГИОП. Инв. № 177/Г-58 сф.

¹⁰ *Штакеншнейдер А. И.* «План бель-этажа Императорского Старого Эрмитажа». 1855 г. РГИА. Ф. 480. Оп. 1. Д. 164. Л. 319; *Штакеншнейдер А. И.* «План бель-этажа Императорского Старого Эрмитажа». Архив КГИОП. Инв. № 161–2/Г-34 сф. Чертеж не датирован, но создан не позднее 1856 г., так как в этом году первоначальный вариант планировки был изменен.

¹¹ В проектных документах лестница называлась Мраморной.

¹² РГИА. Ф. 482. Оп. 1. Д. 3128. Л. 1 об., 2.

¹³ РГИА. Ф. 480. Оп. 1. Д. 164. Л. 239.

¹⁴ *Штакеншнейдер А. И.* Проект кабинета. План, плафон и два разреза. 1852–1854 гг. ГНИМРАХ. Инв. № А-2679; *Штакеншнейдер А. И.* Проект кабинета Старого Эрмитажа. Копия. 1852–1854 гг. ГЭ ОР. Инв. № 13207.

¹⁵ РГИА. Ф. 480. Оп. 1. Д. 235. Л. 9. В «Смете...» 1858 г. помещения назывались Гардеробная и Камердинерская, но в описи помещений 1860 г. уже названы Гардеробной и Уборной с ванной.

¹⁶ *Штакеншнейдер А. И.* Проект Опочивальни. Два разреза. Потолок. 1852 г. ГНИМРАХ. Инв. № А-2897.

¹⁷ РГИА. Ф. 480. Оп. 1. Д. 164. Л. 260, 269.

¹⁸ Там же. Л. 238, 248.

¹⁹ Обе картины хранятся в Государственном Эрмитаже (Инв. № 7489, 7490).

²⁰ РГИА. Ф. 480. Оп. 1. Д. 239. Л. 3.

²¹ РГИА. Ф. 480. Оп. 1. Д. 164. Л. 237, 242.

²² Там же. Л. 247, 248.

²³ РГИА. Ф. 480. Оп. 1. Д. 199. Л. 75 об.

²⁴ «План бель-этажа Императорского старого Эрмитажа». 1855 г. (?) Архив КГИОП. Инв. № 161–2/ Г-13 сф.

²⁵ РГИА. Ф. 480. Оп. 1. Д. 634. Л. 150, 161.

²⁶ *Люлина Р. Д.* Большой Эрмитаж... С. 55; РГИА. Ф. 480. Оп. 1. Д. 199. Л. 71 об.

²⁷ «План бельэтажа Императорского старого Эрмитажа». 1856 г. Архив КГИОП. Инв. № 161–2/ Г-20 сф.

- ²⁸ РГИА. Ф. 480. Оп. 1. Д. 235. Л. 2–4.
- ²⁹ Опись 1860 г. содержит названия комнат надворной анфилады, в большинстве случаев совпадающие с указанными на проекте Штакеншнейдера 1856 г. С востока на запад располагались Буфетная, Проходная, Гардеробная, Уборная с ванной, Мужской кабинет, Дамский кабинет, Опочивальня, Уборная, Ванная, Дежурная камер-юнгферская, Девичья, Буфетная, Проходная (РГИА. Ф. 469. Оп. 11 (666/1785). Д. 125. Л. 50–64).
- ³⁰ РГИА. Ф. 480. Оп. 1. Д. 235. Л. 1–19.
- ³¹ Там же. Л. 15.
- ³² РГИА. Ф. 482. Оп. 1. Д. 5385. Л. 25 об. — 50 об., 119 об., 122 об; РГИА. Ф. 480. Оп. 1. Д. 217. Л. 11, 27.
- ³³ *Штакеншнейдер А. И.* «План Бель-Этажа Императорского Старого Эрмитажа». 1860 г. Архив КГИОП. Инв. № 161–2/Г-21 сф.
- ³⁴ РГИА. Ф. 469. Оп. 11 (666/1785). Д. 125. Л. 50.
- ³⁵ Там же. Л. 52, 53. Декор Уборной дополняли лепные порезки на карнизе.
- ³⁶ Архив КГИОП. Инв. № 161-2/Г-27 сф.
- ³⁷ РГИА. Ф. 469. Оп. 11. Д. 125. Л. 53, 54.
- ³⁸ Фотография Мужского кабинета (инв. № RCIN 2700755) / Royal collection trust [Электронный ресурс]. URL: <https://www.rct.uk/collection/search#/10/collection/2700755/hermitage-st-petersburg> (дата обращения 9.06.2021). Камин был демонтирован во время реконструкции Старого Эрмитажа в 1930-е гг. В настоящее время он собран из сохранившихся фрагментов и находится в фонде ОИРПА Государственного Эрмитажа.
- ³⁹ Неутвержденный проект отделки кабинета, выполненный в 1858 г., находится в Государственном музее истории Санкт-Петербурга (Инв. № I-A-5049-и).
- ⁴⁰ *Штакеншнейдер А. И.* «Проект кабинета, означенного на плане бельэтажа № 4 Старого Эрмитажа». Утвержден в 1859 г. Копия. Архив КГИОП. Инв. № 161-2/Г-24 сф.
- ⁴¹ РГИА. Ф. 469. Оп. 11 (666/1785). Д. 125. Л. 55.
- ⁴² РГИА. Ф. 482. Оп. 1. Д. 4391. Л. 78 об. — 92 об.; РГИА. Ф. 469. Оп. 11. Д. 125. Л. 56.
- ⁴³ РГИА. Ф. 480. Оп. 1. Д. 239. Л. 3, 8; РГИА. Ф. 469. Оп. 2. Д. 113. Л. 117.
- ⁴⁴ Фотографии Дамского кабинета (инв. №№ RCIN 2700760, RCIN 2700763) / Royal collection trust [Электронный ресурс]. URL: <https://www.rct.uk/collection/search#/13/collection/2700760/hermitage-st-petersburg>; <https://www.rct.uk/collection/search#/11/collection/2700763/hermitage-st-petersburg> (дата обращения 9.06.2021).
- ⁴⁵ В помещении сохранилась отделка потолка и падут, десюдепорты и мраморный камин, утративший бронзовый декор.
- ⁴⁶ РГИА. Ф. 480. Оп. 1. Д. 235. Л. 4.
- ⁴⁷ Проект Опочивальни, утвержденный в 1859 г., находится в собрании Санкт-Петербургского государственного архитектурно-строительного университета (инв. № 358). Сходство и различие этого чертежа и проекта 1852 г. проанализировано в ст.: *Петрова Т. А.* К истории перестройки архитектором А. И. Штакеншнейдером интерьеров Старого Эрмитажа ... С. 139.
- ⁴⁸ РГИА. Ф. 469. Оп. 11 (666/1785). Д. 125. Л. 56, 57.
- ⁴⁹ РГИА. Ф. 469. Оп. 11 (666/1785). Д. 125. Л. 56. В собрании Государственного Эрмитажа находится его проект, созданный Штакеншнейдером до 1856 г., когда в этом помещении планировалась Уборная (Инв. № ОР-13193). Камин сохранился, так же как декор потолка, падут и частично стен.
- ⁵⁰ Фотография Опочивальни (инв. № RCIN 2700756) / Royal collection trust [Электронный ресурс]. URL: <https://www.rct.uk/collection/search#/12/collection/2700756/hermitage-st-petersburg> (дата обращения 09.06.2021).
- ⁵¹ РГИА. Ф. 480. Оп. 1. Д. 239. Л. 3.

⁵² Первая эрмитажная выставка / изд. Государственного Эрмитажа. Петроград, 1920. С. 17.

⁵³ Проекты Уборной и Ванной сохранились в собраниях Российского государственного исторического архива (Ф. 485. Оп. 2. Д. 169) и Государственного Эрмитажа (Инв. № ОР-13208). Копия с эрмитажного чертежа, утвержденного в 1859 г., находится в Государственном музее истории Санкт-Петербурга (Инв. № I-A-1081-и).

⁵⁴ РГИА. Ф. 469. Оп. 11 (666/1785). Д. 125. Л. 58–60 об.

⁵⁵ РГИА. Ф. 480. Оп. 1. Д. 239. Л. 1.

⁵⁶ Фотография части Уборной и Ванной (инв. № RCIN 2700757) / Royal collection trust [Электронный ресурс]. URL: <https://www.rct.uk/collection/search#/14/collection/2700757/hermitage-st-petersburg>. (дата обращения 09.06.2021).

⁵⁷ Картина «Туалет Венеры» была передана из Эрмитажа на экспорт в 1929 г. (Государственный Эрмитаж: Вып. 4. Ч. 1: Музейные распродажи. 1929. Архивные документы / сост. Е. Ю. Соломаха. СПб., 2014. С. 136).

⁵⁸ РГИА. Ф. 469. Оп. 11 (666/1785). Д. 125. Л. 61–63.

Пинкер Магдалена

РОЛЬ КОЛЛЕКЦИОНЕРА В АТРИБУЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ, НАХОДЯЩИХСЯ В СОБРАНИИ ОТДЕЛА ВОСТОЧНОГО ИСКУССТВА НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ В ВАРШАВЕ

Большинство экспонатов собрания ориентального искусства Национального музея в Варшаве были получены в порядке дарения. Их атрибуция, таким образом, связана с изучением истории самих дарителей и обстоятельств, при которых предметы попали в их коллекции. Несмотря на то, что с памятниками восточного искусства определение авторства бывает затруднено, поскольку многие произведения создавались анонимно, анализ жизненного пути дарителей и их наследства может предоставить информацию, расширяющую наши знания о самих экспонатах.

Если говорить о личности И. Я. Падеревского (1860–1941) — одного из главных дарителей варшавского собрания ориентального искусства, то в связи с его коллекцией становятся очевидными те проблемы, которые в аналогичных случаях испытывают музейные сотрудники, работающие над атрибуцией подаренных предметов.

Падеревский — личность известная в истории Польши, родился в селе Куриловка на Подолье в обедневшей польской дворянской семье. Уже с детства он проявлял музыкальный талант и с этой отраслью искусства связал свою жизнь. Будучи юношей, Падеревский переехал в Варшаву, где учился в Музыкальном институте. Затем совершенствовал мастерство пианиста, приобретя на этом поприще известность. В 1880-х гг. начал концерттировать по Европе, получив большую популярность. В начале девяностых он посетил США, где добился грандиозного успеха¹.

Путешествуя в рамках концертных туров, Падеревский использовал свою популярность, пропагандируя идею независимости Польши, которую она потеряла в результате трех разделов 1772, 1793 и 1795 гг. Считается, что его знакомство с влиятельными современниками и международная репутация способствовали тому, что в 1918 г. Республика Польша вернулась на карту мира. В 1919 г. Падеревский возглавил правительство вновь созданного



1. Л. Альма-Тадема (1836–1912). Портрет Игнация Яна Падеревского. 1890

государства, осуществляя также функцию министра иностранных дел и представлял Польшу на международной конференции в Париже, которая завершила Первую мировую войну. Падеревского считают «отцом польской независимости» — его именем называют улицы, парки и школы. Однако Падеревский-коллекционер известен гораздо меньше.

Главной резиденцией Падеревского была швейцарская вилла Рионд-Боссон в Морже на Женевском озере — место, в котором он вместе со своей женой Еленой (1856–1934) собрал художественные произведения и сувениры, связанные с музыкальной карьерой, путешествиями и проявлениями восхищения со стороны любителей талантом мастера — как в Польше, так и за рубежом. Несмотря на то, что среди множества находившихся в резиденции произведений искусства есть портреты Падеревского работы Л. Альма-Тадемы² (ил. 1) и Э. Бёрн-Джонса³, графические работы, медали, награды и предметы декоративно-прикладного искусства (в частности кубки и венки, которые пианист получал за заслуги как в музыкальной



2. Блюдо с изображением цветов и птиц. Китай. XIX в. Медь, перегородчатая эмаль

сфере, так и на государственной службе), — все эти предметы сложно назвать коллекцией. В большинстве случаев они попадали к Падеревским случайно, а не приобретались методически. Исключение — восточноазиатские произведения искусства, в частности китайского происхождения, которые по своему количеству выделялись среди предметов, хранящихся на вилле.

Коллекция китайского искусства супругов Падеревских, которая в настоящее время находится в собрании Национального музея в Варшаве, — это почти семьсот фарфоровых и металлических предметов (в том числе и самые ценные, украшенные эмалью *клуазонé*⁴) (ил. 2), лаки, стекло, резной камень и т. п., большинство эпохи династии Цин (1644–1912). Неизвестно точно, откуда появилось увлечение искусством Востока — Падеревские никогда не были в Восточной Азии, а предметы приобретали у арт-дилеров, либо получали в подарок от знакомых, которые знали об этих предпочтениях четы.

Автор книги о Падеревском Р. Ландау (1934 г.) описал посещение швейцарской виллы Падеревского, который показывал ему свои



3. Ваза. Китай. Период Цяньлун (1736–1795)

собрания: «Мы дошли до галереи на втором этаже, где висело много картин на стенах и стояла большая витрина, в которой находилась часть китайского собрания Падеревского. Потом мы зашли в кабинет, который выглядел так, как я его знал по фотографиям и описаниям, но был немного больше, чем я представлял. Когда мы стояли у окна, рядом с которым располагалась витрина с китайскими *objects d'art*, Падеревский показал изделия из желтого стекла и сказал: „Эти произведения *Jaune Impérial* самые ценные из всей коллекции. Они были созданы для одного из императоров династии Мин“»⁵.

Несмотря на то, что Падеревский верно подчеркнул ценность китайских изделий из желтого стекла, которые имел в своей коллекции (ил. 3), однако датировка их эпохой династии Мин (1368–1644), безусловно, ошибочна, так как эти объекты восходят к XVIII в., что было определено на основании марки на дне, указывающей на период Цяньлун (1736–1795). Периодом Мин Ландау атрибутировал также фарфоровые вазы, которыми восхищался на вилле Рионд-Боссон⁶, о чем, вероятно, его информировал Падеревский. Возможно, указание на конкретную эпоху Мин было связано с тем, что определение «ваза династии Мин» по сегодняшний день используется обычными людьми — не специалистами для определения ценного китайского фарфора. Скорее всего, Падеревский, не обладавший специальными знаниями в области китайского искусства, повторял эту расхожую формулировку.

Анализ воспоминаний Падеревского, его многочисленных биографий (в том числе тех, которые были написаны при его жизни)

и воспоминаний лиц, которые были с ним связаны (например, его жены⁷ и дочери личного секретаря⁸) удивляют тем, что собиратель уделял относительно небольшое внимание своей коллекции китайского искусства, а также обстоятельствам, в каких она создавалась. Эта тема возникала редко, и достаточно поверхностное упоминание ограничивалось утверждением, что китайские предметы среди всех художественных произведений, собранных в вилле Рионд-Боссон, были представлены наиболее широко (что подтверждается фотографиями несуществующих уже интерьеров), и фактом, что Падеревский гордился своей коллекцией. С другой стороны, сознавая масштаб его собраний, становится понятно, что его интерес к китайскому искусству не мог быть случайным. Среди собрания книг Падеревского, хранящихся в Центре документации польской музыки XIX и XX вв. имени И. Я. Падеревского Ягеллонского университета в Кракове, находятся два тома *Chinese Art* С. В. Бушелла⁹. Вместе с тем на книгах нет следов использования: возможно, никто их никогда не открывал?

В 1929 г. Падеревский составил завещание, в котором разделил наследство между своими родными и организациями. Умер на много лет позже — 28 июня 1941 г. в США. Художественные произведения, которые Падеревский записал в завещании в дар Национальному музею в Варшаве, попали в музей в начале 1950-х гг. Самую большую группу предметов, привезенных из швейцарского дома Падеревского в Варшаву, составили произведения китайского искусства. Они регулярно исследуются сотрудниками музея для уточнения их атрибуции. В случае восточноазиатского искусства, это, как правило, сложно, потому что многие объекты художественного ремесла (такого типа предметы собирал Падеревский) не имеют марок, а бывает, если марки и есть, они нередко фальшивые, более ранних периодов правлений, что делалось для того, чтобы придать предмету большую ценность. В таких случаях только изучение качества материалов, техники, используемых красок и эмалей, декоративных мотивов, выявление сохранности вещей и их стилистический анализ позволяют приблизительно атрибутировать предмет.

Несмотря на огромное количество документов и книг, посвященных Падеревскому¹⁰, он является примером коллекционера, который не оставил существенных сведений о своем собрании. Более того, его немногочисленные высказывания на эту тему скорее вводят в заблуждение, чем предоставляют достоверную информацию.



4. Мэньшэнь — дух дверей. Китай, Янлюцин. Начало XX в. Бумага тонкая китайская, цветная ксилография

Примером коллекционера другого типа был В. Яблоньский (1901–1957), главный даритель гравюрных оттисков в Национальный музей. В отличие от Падеревского, который собирал китайское искусство, не обладая углубленными знаниями, Яблоньского можно считать экспертом в этой области. Он родился в семье польского землевладельца в сегодняшней центральной Польше, но еще в юности переехал в Варшаву, где в 1919 г. начал обучение в Варшавском университете. Принимал участие в польско-большевистской войне в 1920–1921 гг. и после завершения обучения в Варшаве в 1924 г. продолжил его в Париже в *École Nationale des Langues Orientales Vivantes* и *Collège de France*, где до 1930 г. изучал китайский язык и культуру

Поднебесной у самых известных французских синологов (П. Пеллио, А. Масперо, М. Гранэ)¹¹.

Особо важным событием, как в контексте его дальнейшей профессиональной жизни, так и позднейшего дарения, сделанного Национальному музею, было его первое путешествие в Китай в 1930 г. Находясь два года в Пекине, он преподавал французский язык и литературу в Университете Цинхуа¹². В конце своего пребывания совершил важное для себя и очень опасное путешествие по центральному и западному Китаю¹³, передвигаясь, в основном, пешком. Во время этого путешествия он посетил как минимум 14 гравюрных центров, в которых покупал и, возможно, получал в подарок гравюры, собрав таким образом обширную и разнообразную коллекцию (ил. 4)¹⁴. Собирал также эстампажи, то есть оттиски рельефных изображений и надписей с каменных и бронзовых плит — очень популярные в Китае (ил. 5). В результате этого путешествия



5. Трапеза с выступлением фокусников и танцоров (эстампаж). Китай, Чэнду. Начало XX в.

появилась статья «*Chiński drzeworyt ludowy*», опубликованная в 1933 г. в журнале *Grafika*¹⁵. В статье он детально описал особенности китайской гравюры, в частности, ее значение в культуре Китая, ее историю и типологию. Описал влияние верований китайцев на тематику гравюр, подчеркивая главным образом вопрос «времени» их создания — именно в период Китайского Нового года гравюры — и китайские лубки няньхуа, пользовались огромной популярностью, и тогда они создавались в больших количествах. Описывая сложности, связанные с их приобретением, Яблоньский рассказывал о своем личном опыте: «Не буду здесь писать о бесконечных затруднениях, которые я испытывал во время приобретения гравюр в другой период, не в Новый год. Видимо продавцы не хотели давать мне „несвежий товар“ или даже признаться в том, что имеют такой товар»¹⁶. В статье также рассматриваются отношения между тематикой изображений, литературой и театром. Яблоньский высказал

предположение о дальнейшей судьбе китайской народной гравюры: «В заключение следует добавить, что китайской народной гравюре предстоит близкая и неизбежная гибель. Сначала по ней бьет китайский молот пропаганды и европейских вероисповеданий, либо меньше или больше революционного прогресса. Но самым опасным врагом китайской гравюры является машина. Шанхайские литографии медленно, но методически вытесняют гравюру. Гравюра религиозного содержания еще как-то сохраняется в отдаленных провинциях, где я также старался ее собирать»¹⁷.

Предвидение Яблоньского оправдалось — политические и социальные перемены в Китае, а также развитие печатных техник значительным образом повлияли на постепенную гибель традиционных китайских центров гравюры. Кроме того, традиционные гравюры в течение десятка лет понимали в Китае как народное искусство, которому не придавали особого значения в контексте культурного наследия Китая. К счастью, постепенно этот подход менялся, и сейчас китайцы путешествуют по всему миру в поисках сохранившихся гравюр.

После возвращения из Китая Яблоньский вступил в брак с А. Обрембской (1901–1994), которая позже стала одной из самых главных польских слависток, в частности, в области белорусоведения¹⁸. В том же 1933 г., он получил ученую степень доктора Варшавского университета, где затем работал, став основателем польской синологии. В письмах жены 1936–1937 гг. описываются частые поездки — в это время супруги посетили в том числе Берлин, Лондон, а в Марселе сели на борт судна «Хаконэ Мару», на котором спустя месяц попали в Шанхай, и оттуда уже на поезде через Нанкин — в Пекин¹⁹, где в 1937–1939 гг. Яблоньский читал в Университете Йенчинг лекции по сравнительному языкознанию²⁰.

После Второй мировой войны, в 1945–1947 гг., Яблоньский был послом Республики Польша в Китае²¹. После возвращения на родину получил ученое звание профессора и стал начальником Кафедры синологии Варшавского университета, работал деканом Факультета гуманитарных наук. Его последняя поездка в Китай в 1957 г. закончилась трагически — профессор В. Яблоньский умер внезапно в Пекине. Его жена описывает это в одном из писем следующим образом: «Смерть наступила на следующий день, 23 VII около 10 часов утра — во сне. На основании вскрытия трупа причиной смерти установлено — сердечный приступ. Возможно, что это не был

первый приступ. Обнаружены свежие рубцы после прежнего приступа. Возможно, что это было еще в Варшаве. Говорят, что существуют приступы сердца, которые проходят незаметно. Особенно у людей, которые избегают лечения, как Витольд»²².

Несмотря на молодой возраст — ученый прожил 56 лет — он оставил после себя огромное наследие в виде книг и работ, посвященных религии и культуре Китая; переводы китайских произведений на польский язык. Яблоньский считается отцом польской синологии и до сих пор вспоминается как «настоящий ученый, современный научный исследователь и отличный преподаватель, а также человек, который ни в чем не напоминал кабинетного профессора, сидящего в окружении запыленных книг»²³.

Пять лет спустя после внезапной смерти мужа, 13 июля 1962 г., профессор А. Обрембская-Яблоньская передала Национальному музею в Варшаве коллекцию, состоящую из почти полутора тысячи гравюр и эстампажей, собранных главным образом во время первого пребывания ее мужа в Китае. В списке листов, входивших в состав дара, точно определены гравюрные центры, из которых происходили оттиски. Изучение этого великолепного с точки зрения качества и количества собрания позволяет сохранить память о его дарителе, имя которого не дает забыть собранная им коллекция. Обрембская-Яблоньская, опасаясь забвения своего супруга, писала: «Я знаю, что единственным продолжением существования человека является сохранение живой памяти о нем. И эта память так быстро вместе с нами разрушается»²⁴. Собрание В. Яблоньского в Национальном музее Варшавы не даст забыть его имя.

На примере двух дарителей собраний ориентального искусства Национального музея можно попробовать определить роль, которую играют коллекционеры в атрибуции художественных произведений. Можно выделить два вида коллекционеров: с одной стороны — И. Я. Падеревский, социальный и имущественный статус которого позволяли собирать художественные произведения Восточной Азии, однако его знания о памятниках своей коллекции были незначительными. О его жизни, музыкальной карьере написаны книги, сохранилось множество записей его выступлений, однако до сих пор не обнаружено сведений, которые позволили бы установить, в каких обстоятельствах создавалась его коллекция китайского искусства, откуда точно вывезены собранные им произведения, когда и кем они были созданы. Его коллекция настолько

обширна, что работа над ее изучением потребует еще много усилий и времени. Возможно, что среди многочисленных документов найдутся и такие, которые прольют свет на вопросы, связанные с атрибуцией этих произведений искусства. Существующие знания о его коллекции позволяют определить его как коллекционера-любителя, который собирал произведения искусства, исходя, главным образом, из моды и своих эстетических вкусов.

Пример коллекционера, который формировал свою коллекцию, основываясь на глубоких знаниях, — В. Яблоньский. Будучи синологом, путешествующим по Китаю, он приобретал гравюры, изучал китайскую народную культуру. Его отметки, собранные в статье «*Chiński drzeworyt ludowy*» позволяют, с одной стороны, лучше понять мотивацию автора, собиравшего такого типа предметы (в то время понимаемые больше как этнографические произведения), с другой стороны — позволяют посмотреть на собрания с точки зрения лица, которое его создало. Остается сожалеть, что преждевременная смерть «помешала» ему вести дальнейшие работы над этим материалом. Несомненно, профессор Яблоньский — это пример коллекционера-эксперта, работы которого являются неоценимым источником знаний для современных исследователей. Кроме того, многие из гравюр, переданные музею, — это уникальные произведения — особенно те, что происходят из мастерской в Пекине, представляющие божеств-хранителей и покровителей разных ремесел и профессий. Переменчивая ситуация в китайской истории привела к тому, что, как сами гравюры, так и их доски безвозвратно утрачены. Однако благодаря точным указаниям коллекционера, с каких образцов в каких мастерских печатались гравюры, какие традиции они представляют, наши собрания во многих случаях являются отличным сравнительным материалом и неоценимой помощью для сохранения китайского культурного наследия.

Перевод выполнила А. Тигиняну

¹ Существуют многочисленные издания, посвященные Игнацию Падеревскому. Стоит перечислить, в частности, такие работы, как: *Zamoyski A. Paderewski* / перевод А. Kreczmar. Warszawa, 1992; *Drozdowski M. M. Ignacy Jan Paderewski: zarys biografii politycznej*. Warszawa, 1979; *Wapiński R. Ignacy Paderewski*. Wrocław, 2009.

² Инв. № М. Об. 1850 MNW.

³ Инв. № Rys. Pol. 885 MNW.

⁴ Больше на эту тему см: *Pinker M., Popkowska J. Paderewski orientalista? Kolekcja chińskiej emalii cloisonné Ignacego Jana Paderewskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie // Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie. Nowa Seria 8 (44). 2019. S. 295–322.*

⁵ *Landau R. Paderewski. Warszawa, 1935. S. 347.*

⁶ Там же. S. 294.

⁷ *Paderewska H. Wspomnienia 1910–1920. Warszawa, 2015.*

⁸ *Strakacz A. Paderewski as I knew him: from the diary of Aniela Strakacz. New Brunswick, 1949.*

⁹ *Bushell S. Chinese Art. v. 1–2. London, 1905, 1906.*

¹⁰ Наследство артиста после его смерти разбросано по всему миру: от Польши, Швейцарии, где он прожил большую часть своей жизни, до США, где находилось одно из его владений в калифорнийском Пасо Роблес. Его жизни и творчеству посвящено множество книг.

¹¹ *Śródka A. Uczeni polscy XIX–XX stulecia. T. 2: H–Ł. Warszawa, 1995. S. 84.*

¹² *Chmielewski J. Witold Jabłoński // Przegląd Orientalistyczny. 1958. № 1 (25). S. 4.*

¹³ В письме к Казимиру Ничу от 10 августа 1957 г. Антонина Обрембская-Яблоньская (жена Витольда) пишет, что муж хотел повторить это путешествие: «Одним из задач его путешествия был тот же маршрут, которым он следовал 25 лет тому назад по юго-восточному Китаю». Что касается географического расположения, возможно, что это ее ошибка, потому что, смотря на гравюрные центры, посещаемые Яблоньским, скорее всего, путешествовал он все-таки по центральным и западным районам Китая.

¹⁴ *Jacoby M., Markiewicz J., Popkowska J. Sztuka chińska w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Muzeum Narodowe w Warszawie. Warszawa, 2009. S. 14.*

¹⁵ *Jabłoński W. Chiński drzeworyt ludowy // Grafika. Rocznik 3. 1933. S. 5–21.*

¹⁶ Там же. S. 10.

¹⁷ Там же. S. 15–16.

¹⁸ В ее корреспонденции 1925–1928 гг. с проф. Казимиром Ничем (1874–1958), языковедом и славистом, часто упоминается ее супруг, что позволяет ближе ознакомиться с личной жизнью Яблоньских.

¹⁹ *Skarżyński M., Smulkowa E. Materiały do dziejów polskiego językoznawstwa 3: korespondencja Kazimierza Nitscha i Antoniny Obrębskiej-Jabłońskiej 1925–1958, Kraków, 2018. Cz. 1. S. 310–343.*

²⁰ *Śródka A. Dz. cyt. S. 84.*

²¹ *Golik K. In memoriam. Witold Jabłoński — niesłusznie zapomniany polski sinolog // Azjatyfik. 2009. XII. S. 220.*

²² *Skarżyński M. Dz. cyt. Cz. 2. S. 596.*

²³ *Kasarek Ł. Witold Andrzej Jabłoński 1901–1957 // Piotr Salwa, Andrzej K. Wróblewski (red.), Portrety Uczonych Profesorowie Uniwersytetu Warszawskiego 1915–1945 (A–Ł). Warszawa. 2016. S. 315.*

²⁴ *Skarżyński M. Dz. cyt. Cz. 2. S. 597.*

Платонова Мария Анатольевна

В ПОИСКАХ ИКОНОГРАФИИ 200-ЛЕТНЕГО ЮБИЛЕЯ ПЕТРА ВЕЛИКОГО

ЗАКОНОМЕРНОСТИ МЕТОДОЛОГИИ И СЛУЧАЙНОСТИ БЫТОВАНИЯ ПРЕДМЕТОВ

Изучая вопросы создания образа Петра I в печатной графике XIX в., сталкиваешься с очевидным фактом: во время юбилейных торжеств 1872 г. и после них портреты и исторические картинки деяний первого русского императора продавались в огромном количестве. Юбилей продуцировал высочайший уровень интереса к его иконографии. Как формировались содержательные и выразительные аспекты создаваемых образов, необходимо было исследовать. Одним из надежных источников сведений о праздновании юбилея является газета «Вестник Московской политехнической выставки», отразившая подготовку юбилейных торжеств в Москве и Санкт-Петербурге.

Основанием московской выставки стали экспонаты для предполагавшегося Политехнического музея, но на его открытие не хватало средств. Приближающийся юбилей Петра I трансформировал этот план: была разработана концепция всероссийской политехнической выставки, где были объединены история развития страны и современность. «Всемирная иллюстрация» в обзоре отмечала: «Что касается времени открытия выставки, общество нашло нравственную обязанностью соединить его с 200-летней памятью о Петре Великом, положившем основание мануфактурной и фабричной промышленности и по справедливости считаемом творцом нашего народного хозяйства»¹. По содержанию и идеологии идея была цельной и ясной — память о Петре как основателе нового государства с новыми армией, флотом, промышленностью. Визуальный образ героя был представлен в Историческом отделе выставкой портретов, которая отразила идею поиска его «прижизненного» облика. Насколько эта идея была продуктивна, сказать трудно. На наш взгляд история русской культуры скорее определяет Петра как «Безсмертного Монарха»². На самом деле в истории нашей культуры существуют лишь образы Петра Великого. Теза бессмертности

включает в себя мифологему, противоречащую историческим подробностям и продуцирующую создание мифа и его визуального образа, всякий раз нового, на потребу времени и места.

Изучение информации в газете определило издания, которые должны были отразить юбилейные события в Москве и Санкт-Петербурге. Сразу привлек внимание анонс: «...издание Г.Гоппе роскошного альбома к юбилею Петра с 500 страницами текста и 100 слишком рисунками»³. Подобные издания всегда концентрированно излагают идеологическую и культурную природу событий и сопровождают их иллюстрациями.

В альбоме было описано празднование юбилея в Санкт-Петербурге, которое происходило 30 мая на двух «площадках». Официальное торжество — на Петровской площади и народный праздник на Царицыном лугу, которому были посвящены, кроме описания-репортажа, две иллюстрации. На одной как бы с высоты птичьего полета был представлен весь Царицын луг с длинным рядом а-ля народных павильонов с картинами (ил. 1), на другой в единой композиции были скомпонованы изображения элементов праздника: павильон с портретами и бюстом Петра, балкон с особами царствующего дома, спектакль об императоре, затеи для развлечения народа. Под первой иллюстрацией была надпись: «Тридцать картин из жизни Петра Великого», что сулило интересные иконографические находки. Оказалось, правда, что кроме общих хвалебных отзывов об идее отразить деяния Петра Великого в серии картин в обзорах периодической печати Санкт-Петербурга⁴ ничего нет. Молчала об этих картинах и вся советская историографическая традиция.

Более всего занимали два вопроса: что было изображено в историях для народа и куда могли практически бесследно исчезнуть столь огромные произведения (с рамами 3,3 × 4,5 м). Было очевидно, что именно в этих картинах был создан актуальный на то время образ Петра Великого.

Исследования осуществлялись в двух направлениях: поиск произведений картин и документов о них. Документы нашлись. Отметим, что первоначально император Александр II не намеревался проводить в столице торжеств. Он решил, что юбилей будет праздноваться в Москве, городе, где родился Петр Великий. Еще в сентябре 1871 г., когда в Городской общей думе Санкт-Петербурга встал вопрос о юбилее, предполагалось, что только Императорская Академия наук отметит юбилей торжественным заседанием. Тогда же



Антации к иллюстрациям.

1. Э. Даммюллер по рисунку К. Брожа. Празднование 30 мая 1872 года. Тридцать картин из жизни Петра Великого на Царицыном лугу в С.-Петербурге во время торжества. Лист из «Альбома 200-летнего юбилея императора Петра Великого. 1672–1872». СПб., 1872

члены Думы постановили, что Санкт-Петербург должен устроить праздник в честь 200-летия своего основателя. Думская Комиссия о пользе и нуждах общественных, которой передали на рассмотрение этот вопрос, сформировав программу ко 2 октября, внесла предложения о праздновании юбилея в Северной столице на воззрение императора Александра II⁵. Государь отнесся к этому благосклонно. Среди предложений одним из основных было создание серии картин для народа «из жизни Петра Великого». Идея возникла с легкой руки историка П. Н. Петрова (1827–1891). В справке о праздниках Петровской эпохи, посвященной описанию иллюминаций и фейерверков, он утверждал, что эти действия делались для широких масс, что Петр I «давал им назидательную и наставительную форму для народа посредством транспарантов с аллегорическими или историческими изображениями, снабженными надписями, имевшими смысл, намекавший на современные события, для всех понятные и легко угадываемые»⁶.

П. Н. Петров выразил мысль, что сменяющие друг друга фейерверки и иллюминационные щиты будут аналогичны серии декоративных картин, написанных простыми и доступными пониманию народа художественно-выразительными средствами. Сейчас эта параллель представляется не убедительной из-за совершенно различного морфологического генезиса двух явлений художественной культуры: петровских праздников, знаменовавших триумфы его военных и политических достижений, создававшихся для высших сословий российского общества, и низовой художественной культуры второй половины XIX в., ассоциирующейся с балаганами и лубками. Но члены Думы приняли такую «историческую параллель» за основу при составлении «поучительной программы» народного праздника⁷.

Справедливости ради скажем, что идея цикла картин из жизни Петра была заявлена и в Москве. Художники К. Е. Маковский и И. М. Прянишников намерены были ко времени открытия Политехнической выставки издать народные исторические картины, относящиеся к эпохе Петра. Понятно, что их масштаб и форма были бы иными, скорее всего, — это были бы произведения печатной графики. Отличие от петербургского проекта заключалось в том, что это должны были быть авторские произведения известных исторических художников⁸.

К январю 1872 г. количество предложений от организаций, желающих отметить юбилей Петра Великого, возросло настолько, что император Александр II, чтобы упорядочить процесс, сформировал «Центральную комиссию для обсуждения мер к устройству в С.-Петербурге празднования юбилея Императора Петра Великого», поставив во главе ее бывшего военного генерал-губернатора столицы, на тот момент председателя Комитета министров П. Н. Игнатьева (1797–1880) «с правом всеподданнейших докладов государю императору в случаях особой важности»⁹. Игнатьев, опытный в организации праздников, собрал в феврале группу людей из различных министерств: «...представителей от Министерств Военного, Морского и Внутренних дел, С.-Петербургского Городского общественного управления и правления С.-Петербургского Обер-полицейстера»¹⁰. Такой состав должен был обеспечить точное исполнение сформулированной идеологической концепции и необходимых мер к правильной, бесконфликтной и безопасной организации праздника.

К Комиссии был прикомандирован от министерства Императорского двора гофмаршал князь И. М. Голицын (1835–1896). В результате Комиссия выработала в деталях «Церемониал» проведения торжеств в Санкт-Петербурге, включивший официальный праздник, народный и частные празднования различных обществ, учреждений и собраний¹¹.

Игнатьеву программа идеологического обоснования серии картин поступила от Императорского двора и была выражена им для членов комиссии в тезисах: «Можно и должно напомнить Его гениальные политические зачатки, создание войска, создание флота, государственное устройство и опровергнуть всю нелепость изобретенного на Западе знаменитого Завещания сего Великого Монарха»; и далее: «...при этом надо бы оттенить надлежащим образом возвращение России Древнего Ярославова Юрьева (Дерпта), удела Александра Невского и других прежних Русских отчин, отхваченных у нас иностранцами в смутное для России время. <...> Многое можно бы сказать об искажении патриотической деятельности Петра, который не стал бы нас онемечивать, если бы родился в другую эпоху и не настояла надобность стряхнуть с нас татарско-монгольскую лень и предрассудки, привившиеся к нам во время ига — не свойственные славянской породе нашей. <...> Русское сердце укажет необходимость обратить предполагаемое празднество в появление исторической жизни Русского народа, а не космополитического «прогресса». При этом Игнатьев подчеркнул: «Но следует иметь в виду, что у нас мало времени, мало денежных средств, которыми располагать можем. Следовательно, нет возможности раздроблять деятельность нашу на обсуждение всех разнородных предложений, которые могут возникнуть <...> Нам предстоит изыскать самый практичный способ изобразить наглядно празднование возрождения России Петром Великим»¹². Отметим, что при недостатке времени и ограниченных финансах требовалось решить неординарную задачу, но Игнатьеву предоставляли свободу в выборе средств решения проблемы.

Он сделал это со скоростью и простотой, свойственными военному человеку и знатоку психологии всех социальных сословий столицы. Состав творческого коллектива, который занимался картинами, демонстрирует глубокое понимание Игнатьевым запросов и вкусов целевой аудитории народного праздника. Были приглашены: профессор Л. Ф. Лагорио (1827–1905), академик М. И. Бочаров

(1831–1895), академик Д. Н. Мартынов (1826–1889), академик Н. Г. Шильдер (1828–1898), академик Икоев¹³, академик И. С. Ксенофонов (1817–1875), художник П. И. Егоров (?)¹⁴, художник А. Я. Васильев (1817–?), отставной капитан Н. Н. Каразин (1842–1908)¹⁵.

Среди художников были мастера исторического жанра, портретного, ландшафтного. Трое из них — Бочаров, Егоров, Мартынов — объединили свои академические специализации с практической работой театральных декораторов. При этом Бочаров и Егоров официально состояли при Дирекции императорских театров, а Мартынов сотрудничал с нею при постановке «русских» опер. Действительно, Комиссия целенаправленно избрала для исполнения декоративных картин именно художников театра. Сложившееся сочетание художественных специализаций демонстрирует практичный подход: в обсуждении композиционных решений принимали участие профессионалы разных жанров живописи, а понятную для народа художественно-выразительную форму придавали театральные мастера, привыкшие работать с условными, но очень выразительными формами театральной декорации, которые обычно еще и огромного размера.

Архитектором, создавшим павильоны для картин и театральные балаганы для народных гуляний, был П. С. Дмитриев, внештатный сотрудник Губернского строительного комитета. О нем известно не много. Он учился в Императорской Академии художеств с 1861 г.; в 1871 г. получил звание неклассного художника¹⁶. Тогда же Дмитриев обратился с просьбой принять его в Строительный комитет Санкт-Петербургского губернского правления, и ему было отказано¹⁷. Однако к февралю 1872 г. он уже был внештатным техником и исполнял поручения Комиссии¹⁸.

Темы картин определил Комитет. Очевидно, сразу было принято решение писать известные темы из жизни императора Петра I точно с имеющихся образцов, одобренных императорами (Николаем I и Александром II): такие как «Взятие Нотебурга» или «Полтавская баталия». Но при выборе образного ряда наибольшую проблему вызвали темы, которые ранее не были предметом внимания художников, потому что они не были востребованы обществом и не звучали в прежней изобразительной истории Петровских деяний. Так, для представления ретроспективного образа Петра народу был специально придуман «народный царь» Петр, который учреждает школы, больницы и богадельни; оказывает покровительство

развитию сельского хозяйства и фабрикам, — подход, четко ориентированный на «целевую аудиторию», впечатляет и сейчас.

Итак, о проекте 1872 г. стало известно достаточно много, но хотелось увидеть эти картины. В юбилейном альбоме Гоппе воспроизводилась только одна, прочие не попали в средства массовой информации для образованных людей. Получается, что с момента их создания с ними было что-то «не так», они не были приняты теми слоями общества, которым предназначался альбом Гоппе.

Следующим шагом было изучение материалов о подносимых императору художественных произведениях. Нашлось упоминание о поднесении петербургским фотографом и издателем А. М. Лушевым (1822–1904) двух альбомов, приуроченных к юбилею, которые были приняты Александром II¹⁹. Один из них назывался «Исторические события царствования Петра Великого. Юбилейные картины Царицына луга». Круг поиска сузился. Надо заметить, что изданий Лушева не так много, но в городских библиотеках нужного альбома не оказалось. В результате поисков выяснилось, что он сохранился в единственном экземпляре в собрании Отдела эстампов РНБ как один из двух томов издания Лушева к юбилею 1872 г., потеряв при этом в библиографическом описании определение «Юбилейные картины»²⁰. Посмотрев на фотографии, наконец удалось понять, почему картины не были широко «признаны». Их весьма своеобразное исполнение, условное, даже агрессивное, исходящее от природы театральной сцены, было при этом прямолинейным и, невзирая на условность, на грани натуралистичности. Сегодня это называется китч. При этом стало ясно, почему восхищенные простые горожане и пришедшие крестьяне толпились рядом с ними и слушали чтецов, излагавших прописанное в брошюре объяснение изображений на картинах. Их воспитанное на лубках воображение, вероятно, делало картины столь же интересными и выразительными, какими были портреты Петра, собранные в рамках Московской политехнической выставки А. А. Васильчиковым для эстетов от искусства²¹.

Дальнейшие находки вышли за рамки методически обоснованных поисков в библиотеках и архивах. Вступила в силу роль «случайного». Сначала были определены восемь рисунков из собрания ГМЗ «Петергоф». Среди рисунков «с Петром», имевших общие атрибуты, обнаружился эскиз картины, опубликованной в «Альбоме...» Гоппе: «Петр в Архангельске». Затем идентифицированы

сюжеты еще семи набросков, созданных как подготовительные к картинам из сюиты²².

Позже, во время работы в фонде гравюр ГРМ, в рамках исследования образа Петра в печатной графике нам предложили посмотреть картины, которые кто-то когда-то написал по лубкам. Так были найдены 14 уцелевших полотен, выставленных в 1872 г. на Царицыном лугу для народа.

Параллельно была задача отыскать хоть какой-нибудь изобразительный материал об обрамлениях картин. Помог Государственный каталог. Выяснилось, что в Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства хранятся четыре эскиза архитектора Дмитриева, выполненных к этому празднику: три варианта обрамления картин и эскиз народного театра²³. Театральный балаган был предназначен для спектаклей во время праздника. Так был создан стилистически единый ансамбль малых архитектурных форм.

Собранного материала было достаточно, чтобы раскрыть специфические черты получившегося уникального явления в отечественной художественной культуре, просуществовавшего только половину дня 30 мая 1872 г. При параллельной разработке общей программы праздника и композиций картин был придуман весьма специфический проект динамичного объемно-пространственного решения Царицына луга. Это было построение праздника по принципам театральности на всех уровнях. Праздник — для народа, и народ — участник и формообразующий элемент этого театрального пространства. Пространство площади было замкнуто двумя павильонами театров со спектаклями в режиме «нон-стоп». Во время праздника 30 мая 1872 г. в двух таких театрах, поставленных друг против друга на дальних концах Царицына луга, давались представления: в стоявшем против памятника Суворову — спектакль «Купец Иголкин», на другом, обращенном лицом к первому и находившемся со стороны Михайловского сада, — «Дедушка русского флота». Представления длились каждое по получасу и возобновлялись после получасовых антрактов. Между театрами стояли картины, в продолжительности осмотра которых разворачивалась жизнь Петра Великого. Зритель сначала смотрел спектакль про Петра Великого, потом картины (сцены) из его жизни, потом завершал все еще одним спектаклем на эту же тему и отправлялся на периферию площади, к прочим

развлекательным павильонам. Новые зрители включались в это своеобразное театрализованное действо, поскольку постройки, созданные Дмитриевым, доминировали, привлекали внимание и определяли движение посетителя.

Как создавались картины, мы к сожалению, не можем описать точно по документам, но процесс можно попытаться реконструировать, опираясь на немногие свидетельства о работе над картинами, которыми мы располагаем. Одно из основных обстоятельств, обусловивших пути создания картин, заключались в очень ограниченных сроках реализации проекта: 12 февраля Комиссия была учреждена, а 15 марта Бочаров, Каразин дали подписку о написании картин в масштабе²⁴. Какое содержание предстояло отразить в композиционном решении, было прописано в программе, разработанной для каждой картины²⁵.

Возможно эскизы композиций предлагали художники, взявшие на себя обязательства по исполнению 30 картин: Бочаров, Ксенофонтов, Каразин и Мартынов, для которых запрашивали разрешение о посещении Императорского Эрмитажа в поисках соответствующих композиционных решений для заданных тем²⁶. В обсуждении композиций для картин, скорее всего, принимали участие все художники из указанного списка. Вероятно от других членов Комиссии тоже поступали варианты изменений и улучшений, чтобы сделать картины более понятными.

Судя по всему, из-за понимания крайне ограниченных сроков создания всей серии изначально предполагалось, что придумать заново все 30 композиций невозможно. Поэтому решили — часть композиций заимствовать с уже существующих полотен. О картинах на сюжеты военных деяний Петра I, которые заказывали императоры Николай I и Александр II, знали, поскольку эти картины были экспонентами всемирных выставок и выставок Императорской Академии художеств. В этом случае было очевидно, что созданные полотна соответствуют идеологической доктрине царствующего монарха (ил. 2). Другим источником копирования композиций, на темы которых не было очевидных живописных аналогов, стали эстампы первой четверти XVIII в. — времени правления Петра I или периода правления Николая I (ил. 3). Третий вариант картин — придуманные заново (ил. 4). Здесь, несомненно, чувствуется использование принятых тогда сценографических построений для так называемых русских опер.



2. М. И. Бочаров. Сражение при деревне Лесной [название по брошюре «Вторжение Карла XII в Россию»]. Полотно почти полностью повторило композицию, созданную А. Е. Коцебу в 1870 году по заказу Александра II: здесь фигура Петра I на лошади вынесена в центр картины. Фотография из альбома А. Лушева «Исторические события царствования Петра Великого. Юбилейные картины». СПб., 1872

Необходимо также отметить, что Комиссия сразу озаботилась тем, чтобы смысл картин был верно понят массовым зрителем. Темы, сюжеты и подписи к картинам поручили написать членам комиссии, профессионально связанным с историей и отвечавшим за правильное развитие идеологического концепта. Можно смело утверждать, что это были Н. Н. Обручев (1830–1904, управляющий делами Военно-ученого комитета, ведущий историк и аналитик российских вооруженных сил, публицист) и В. Я. Фукс (1829–1891, юрист, цензор, писатель). Они же следили за правильностью исполнения надписей к картинам, за написанием Петровым популярной биографии Петра Великого²⁷ и книжки с толкованием сюжетов картин для народа. Бесспорно, что изначально предполагалось создать культурно-художественное явление, отличающееся и от живописи как вида искусства, и от сценографии в ее чистом варианте. Это должно было напоминать огромную книжку-раскладку с картинками.²⁸

История картин после юбилейной выставки была определена заранее: их надлежало передать в Военно-педагогический учебный



3. М. И. Бочаров. Азовские походы. Композиция создана на основе гравюры А. Шхонебека (1661–1705) «Осада турецкой крепости Азов русскими войсками в 1696 г.» Фотография из альбома А. Лушева «Исторические события царствования Петра Великого. Юбилейные картины». СПб., 1872



4. М. И. Бочаров. Открытие школ и богаделен. [Название по брошюре «Школы, богадельни, госпитали».] Композиция придумана заново, второй план создан по аналогии с задниками «русских» опер. Фотография из альбома А. Лушева «Исторические события царствования Петра Великого. Юбилейные картины». СПб., 1872

музей. Однако император Александр II повелел отправить их в Москву и показать в рамках Московской выставки. Игнатъев в письме к генерал-губернатору В. А. Долгорукову (1810–1891) писал, объясняя необычность художественного решения картин и предупреждая негативную реакцию публики на их экспонирование в Москве: «...писаны они были спешно, всего за два месяца, и дурная погода их попортила, и невыгодно картинам в таком виде предстать перед московской публикой». Но он надеется на снисходительность аудитории «по крайней мере ради той пользы, которую можно извлечь из их труда масса народа. Здесь она вела себя отлично и вполне оценила милость Государя»²⁹.

Картины с Царицына луга выставили в отделе № 26 «Попечения о нравственном улучшении рабочих» вдоль Китайгородской стены, за зданием Народного театра архитектора В. А. Гартмана (1834–1873), о котором тогда много писали (в 1873 г. он был удостоен золотой медали на Всемирной выставке в Вене). Очевидно, что организаторы Политехнической выставки, следуя формальному принципу необходимости выполнить высочайшую волю, не попытались сделать картины значимым компонентом экспозиции этого раздела. Художественные качества картин и подписи были подвергнуты критике: «О многословных надписях под картинами тоже стоит упомянуть. Кто их составлял и какой мыслью задался и руководствовался при составлении, любопытно было бы знать»³⁰. С точки зрения того момента подобное непонимание связи вербального и изобразительного составляющих этого комплексного произведения представляется весьма характерным. Серия оказалась для Москвы «не читаемой» в буквальном смысле этого слова. Публика оказалась не готовой к восприятию китча.

После окончания выставки картины вошли в состав нового Военно-педагогического учебного музея в Соляном городке и служили иллюстрациями к «Народным чтениям».

После революционных событий и расформирования музея они перешли во владение Русского технического общества, а оттуда в 1929 г., часть из них, в ГРМ. Что касается первых лет советской власти, то можно предположить, что картины противоречили новой идеологии. Названия картин, где были отражены важнейшие свершения Петра Великого, казалось бы, не могли вызвать неприятия новой власти. Тем не менее, в 1917–1920-х гг. образ Царя-труженика, законодателя и попечителя православной веры и просто народа, что следует из названия картин, был не актуален и мог

испортить пропагандируемое представление о российской императорской фамилии. Потому картины исчезли из истории русской культуры на долгие годы.

Приложение

В перечне картин мы используем исторические названия, известные по брошюре, которая раздавалась на Царицыном лугу бесплатно.

1. «Детство и учение Петра». Сохранилась, написана М. И. Бочаровым.
2. «Зарождение флота». Сохранилась, написана М. И. Бочаровым.
3. «Зачатки новой армии». Сохранилась, написана Н. Н. Каразиным.
4. «Петр в Лавре». Не сохранилась, была выполнена И. С. Ксенофоновым.
5. «Знакомство с морем и внешней торговлей». Не сохранилась, была выполнена М. И. Бочаровым.
6. «Азовские походы». Не сохранилась, была выполнена М. И. Бочаровым на основе гравюры А. Шхонебека (1661–1705) «Осада турецкой крепости Азов русскими войсками в 1696 г.».
7. «Первое путешествие Петра за границу». Сохранилась, написана М. И. Бочаровым.
8. «Воронежское судостроение». Не сохранилась, была выполнена М. И. Бочаровым.
9. «Развитие железных заводов». Сохранилась, написана Н. Н. Каразиным.
10. «Новые обычаи. Образование». Не сохранилась, была выполнена Н. Н. Каразиным.
11. «Начало борьбы с Карлом XII». Сохранилась, написана М. И. Бочаровым. Композиция точно повторила картину, созданную А. Е. Коцебу (1815–1889) по заказу императора Николая I в 1844–1846 гг. «3 октября 1846 года Совет Императорской Академии Художеств постановил, что картина „Взятие Нотебурга“ окончена совершенно»³¹. Картина находилась в Военной галерее Зимнего дворца. Сейчас оригинал хранится в музее ВИМАИВиВС (инв. № КП ИДФ 1425).
12. «Первая победа на водах Финских». Не сохранилась, выполнена М. И. Бочаровым. Прямых аналогов этой композиции

не найдено. Она была придумана для картин Царицына луга в 1872 г. Однако в ГК РФ опубликовано фото с эстампа, выполненного по этой картине, где автором указан один из членов комиссии Л. Ф. Лагорио (Национальный музей Карелия, инв. № КГМ-75775). Существует рисунок Лагорио под таким же названием, но с иной композицией, датированный 1883 г. (ГМЗ «Гатчина», инв. № ГДМ-175-XI). Возможно, в создании эскиза этой композиции Лагорио сыграл решающую роль, но пока никаких документальных свидетельств нет.

13. «Основание С. Петербурга». Сохранилась, написана М. И. Бочаровым.
14. «Отвоевание древних русских земель». Не сохранилась, была написана М. И. Бочаровым. Картина повторила созданную А. Е. Коцебу композицию «Взятие Нарвы 1704 год» или «Петр Великий под Нарвою». Картина была написана по заказу Николая I в 1844–1845 гг. и освидетельствована Советом Императорской Академии художеств с положительным отзывом в 1846 г.³² Оригинал (?) хранится в ГЭ (Инв. № Ж-4635), датирован 1864–1866 гг.
15. «Вторжение Карла XII в Россию». Не сохранилась, была написана М. И. Бочаровым. Картина почти полностью повторила композицию, созданную А. Е. Коцебу в 1870 г. по заказу Александра II. Осенью 1870 г. император повелел выставить картину на ежегодной выставке в Академии художеств, и она получила положительные отзывы. Для более точного исполнения задачи декоративной картины для народа Бочаров переделал композицию: вынес фигуру Петра I на сером коне ближе к происходящей схватке, и она стала центром картины. Живописный оригинал хранится в ГРМ (А. Е. Коцебу. «Сражение русских со шведами при деревне Лесной 28 октября 1708 года». 1870. Инв. № Ж-5591).
16. «Полтавская победа». Картина не сохранилась, была написана М. И. Бочаровым. Эта композиция точно повторила картину, созданную А. Е. Коцебу в 1860–1864 гг. С середины 1864 г. картина была выставлена в Белой зале Зимнего дворца. По разрешению императора Александра II экспонировалась на Парижской выставке 1867 г.³³ Живописный оригинал хранится в ГЭ (инв. № ЭРЖ-2695).
17. «Государственное устройство». Сохранилась, написана М. И. Бочаровым.
18. «Прутский поход». Сохранилась, написана М. И. Бочаровым.

19. «Возобновление борьбы на Балтийском море». Не сохранилась, была написана М. И. Бочаровым.
20. «Командование четырьмя флотами». Не сохранилась, была написана М. И. Бочаровым.
21. «Петр в Париже». Не сохранилась, была написана М. И. Бочаровым.
22. «Заботы о фабриках и сельском хозяйстве». Не сохранилась, была написана М. И. Бочаровым.
23. «Общественная жизнь». Не сохранилась, была написана М. И. Бочаровым. Композиция точно повторила картину С. Хлебовского (1835–1884) «Ассамблея при Петре Великом», который получил за нее малую золотую медаль в 1858 г. Живописный оригинал хранится в ГРМ (Инв. № Ж-8701).
24. «Школы, богадельни, госпитали». Сохранилась, написана М. И. Бочаровым.
25. «Окончание войны со Швецией». Сохранилась, написана М. И. Бочаровым. Как прототип для композиции использовалась картина А. И. Шарлеманя «Петр I возвещает в Санкт-Петербурге народу о заключении мира со Швецией, в день 4 сентября 1721 года», выставленная в 1860 г. на выставке Академии художеств и тогда же репродуцированная в «Русском художественном листке».
26. «Петр Император». Не сохранилась, была написана И. С. Ксенофоновым.
27. «Персидский поход». Не сохранилась, была написана Н. Н. Каразиным.
28. «Заботы о путях сообщения». Сохранилась, написана М. И. Бочаровым.
29. «Благочестие государя». Сохранилась, написана М. И. Бочаровым. Картина повторяет композицию, созданную П. В. Басиным (1793–1877) для Исаакиевского собора. На подготовительном рисунке к росписи из собрания ГРМ (инв. № Р-22158) фигура стоящего в лодке между гребцами человека изображена с отталкивающимся от дна шестом, в нашем случае — это персонаж, поднявший руки.
30. «И жизнь свою за други своя». Сохранилась, написана Ф. Гелицем. Картина выполнена с литографии Б. А. Чорикова 1843 г. (РНБ. Инв. № Осн. 582/к; Э осн. 29–87). В брошюре, посвященной описанию картин, автором оригинала назван художник Садовников, идентифицировать которого пока не удалось.

¹ Всемирная иллюстрация. 1872. № 27. Московская политехническая выставка. Специальный корреспондент. 25 июня, 5 июля. С. 430.

² Это наименование по отношению к Петру I использовали многие. Нам представляется, что когда его употребили в издании для детей, это значило, что он был принят культурой как один из основных титулов, приравнивающих персону к святым. (см.: Прогулка с детьми по С. Петербургу и его окрестностям. Сочинение Виктора Бурьянова. Часть 1. В С. Петербург. В типографии Главного управления путей сообщения и публичных зданий. 1838 (Бурнашев В. П.). С. 78.

³ «Вестник Московской политехнической выставки», 1872, № 23.

⁴ См., напр., «Всемирная иллюстрация» 1872. Т. 8. С. 362. Обозреватель журнала отметил: «Другая счастливая особенность в убранстве площади состояла в картинах из истории Петра. Картины были вяннуты в один ряд, вдоль всего края площади, обращенного к павловским казармам. Их было 30 числом. И каждая из них красовалась в широкой раме русского стиля. Под картинами были подробные подписи, помещенные немного низко, но написанные с толком, без всяких разглагольствований. В общем очень не дурны были и самые картины и перед ними была постоянная вечно менявшаяся толпа. Между картинами 15 и 16 стоял павильон с бюстом Петра и двумя старинными портретами его».

⁵ ЦГИА СПб. Ф. 792. Оп. 1. Д. 1770. Л. 6, 7 об.

⁶ ЦГИА СПб. Ф. 792. Оп. 1. Д. 1770. Л. 14 об. Историк уравнивал народ Петровского правления с современными ему низшими сословиями общества, что как исторический вывод выглядит сомнительным. Достаточно вспомнить об отпечатанных на русском и немецком языках программах огненных потех, явно не рассчитанных на прочтение простым народом.

⁷ ЦГИА СПб. Ф. 514. Оп. 1. Д. 518: отпечатанный доклад «Об ознаменовании в С.-Петербурге 200-летнего юбилея дня рождения императора Петра I».

⁸ В Санкт-Петербурге в связи с юбилеем был издан такой альбом. В него вошли офорты художников: И. Н. Крамского, К. А. Савицкого, Г. Г. Мясоедова, М. П. Клодта фон Юргенсбурга, Е. П. Михальцевой, Н. Н. Ге. «Памяти Петра Великого альбом гравюр, исполненный на меди крепкою водкою, изданный Обществом русских аквафортистов в двухсотлетнюю годовщину рождения Петра I». Вып. 1. СПб., 1872.

⁹ РГИА. Ф. 1275. Д. 106. Ед. хр. 106. Высочайше учрежденная комиссия по устройству празднования 200-летия со дня рождения царя Петра I. 8 мая, 30 мая 1872 г. Часть I. Л. 1, 1 об.

¹⁰ РГИА. Ф. 1275. Д. 106. Л. 1.

¹¹ Там же. Л. 67, 67 об, 68.

¹² Там же. Л. 3, 3 об., 4.

¹³ В то время работал художник П. П. Иков (1828–1875), но академиком он не был, возможно, речь шла о нем.

¹⁴ В 1860 г. Егоров получил звание классного художника в исторической живописи, имея отличия в процессе обучения — четыре серебряные медали. Через шесть лет он подал прошение о присвоении ему следующего чина, упоминая, что все это время проработал в Дирекции императорских театров при художнике Роллере (Андреас Леопгард Роллер 1805–1891). В 1866 г. Егоров получил звание классного художника 2-й степени за представленный им портрет. Скорее всего, именно этот художник, обладавший высокими профессиональными достоинствами, мог выполнить с Бочаровым 23 картины. РГИА. Ф. 789. Оп. 14, лит. «Е». Ед. хр. 4. Егоров Петр Иванович. Л. 2, 3, 5.

¹⁵ РГИА. Ф. 1275. Д. 106. Л. 159.

¹⁶ РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Ед. хр. 15. Дело правления ИАХ. Дмитриев Павел Сергеевич. Л. 17.

¹⁷ РГИА. Ф. 1293. Оп. 113. Д. 221. Л. 1, 3, 3 об.

¹⁸ Вероятно, похлопотал его отец, полковник Сергей Дмитриев, который служил в Министерстве Императорского двора, в Департаменте уделов. Его обращение в Совет ИАХ о выдаче сыну вида на жительство в Санкт-Петербурге, написано на бланке Заведующего загородными дворцовыми зданиями в Красном Селе.

¹⁹ РГИА. Ф. 472. Оп. 16 (243/1259). Ед. хр. 19. О картинах, скульптурных произведениях и редкостях, подносимых их императорским величествам. 7 февраля 1872 — 2 января 1873. Л. 198.

²⁰ Исторические события царствования Петра Великого. Виды местностей и современных зданий. Исторический альбом. Юбилей 1672–1872. Исторический альбом, составленный и изданный художником А. М. Лушевым. СПб., 1872. Отпечатано в тип. И лит. Грацианского. Т. I и Исторические события царствования Петра Великого. Юбилейные картины. Издание Лушева. СПб., 1872. Т. II.

²¹ В Историческом отделе была организована огромная выставка портретов Петра I, которую сопровождала книга ее «куратора» Васильчикова: *Васильчиков А. А. О портретах Петра Великого*. М., 1972.

²² См. ГК: № 7219568, 7219559, 7219651, 7219783, 7219578, 7219682, 7219647, 7219574; эскизы к картинам: «Прутский поход», «Возвещение народу о Ништадтском мире», «Петр работает на верфи в Амстердаме», «Азовские походы», «Открытие Вышневолоцких шлюзов», «Поднесение Петру I титула императора».

²³ См. ГК: № 2479144, 24485921, 24485924, 24485940.

²⁴ РГИА. Ф. 1275. Д. 106. Высочайше учрежденная комиссия по устройству празднования 200-летия со дня рождения царя Петра I. 8 мая, 30 мая 1872 г. Часть I. Л. 88, 116.

²⁵ РГИА. Ф. 1275. Д. 106. Л. 162–165 об.

²⁶ Там же. Л. 145, 145 об.

²⁷ РГИА. Ф. 1275. Д. 106. Высочайше учрежденная комиссия по устройству празднования 200-летия со дня рождения царя Петра I. 8 мая, 30 мая 1872 г. Часть I. Л. 166.

²⁸ Сегодня можно точно установить авторство (имеется в виду именно написание картин в масштабе) для всех 30 полотен. Это не значит, что именно эти художники придумали композиции — над последним аспектом исследования еще предстоит работать (см. Приложение).

²⁹ РГИА. Ф. 1275. Д. 107. Высочайше учрежденная комиссия по устройству празднования 200-летия со дня рождения царя Петра I. 8 мая, 30 мая 1872 г. Часть II. Л. 172, 172 об, 173.

³⁰ «Вестник Московской политехнической выставки», 1872, № 92.

³¹ РГИА. Ф. 789. Оп. 14, лит. «К». Д. 118. Котцебу Александра Евстафьевича. Л. 10, 40.

³² Там же. Л. 2, 10, 26.

³³ Там же. Л. 52, 52 об.

Плотникова Мария Викторовна

«ОБРАЗЦОВАЯ ДЕРЕВНЯ — ЗЕМСКИЙ ПОДАРОК ЦЕСАРЕВИЧУ»

При атрибуции богородской игрушки, изучении истории экспонатов Отдела народного искусства Русского музея (ОНИ ГРМ), творчества создававших их мастеров и обстоятельств пополнения коллекции мною была определена принадлежность некоторых игрушек царской семье. Сопоставление сохранившихся на фигурках старых номеров и записей в прежних инвентарных книгах Отдела прикладного искусства (ОПИ ГРМ) помогло распутать цепочку музейных перемещений и установить происхождение шестнадцати игрушек в современном собрании ОНИ ГРМ из Александровского дворца¹. Три из них: фигура крестьянина с пасхальным яйцом и две фигурки на тему юбилея Отечественной войны 1812 г. — созданы богородскими резчиками. Это обстоятельство побудило меня, как историка промысла, собрать материал о самом масштабном коллективном произведении богородских кустарей для семьи императора — композиции «Образцовая деревня».

Подарок Московского губернского земства цесаревичу, выполненный народными мастерами деревянной резной игрушки и поднесенный в Царском Селе в январе 1914 г., имеет свою предысторию.

Впервые о создании подмосковными резчиками панорамной композиции «Русская деревня» сообщила в декабре 1908 г. газета «Голос Москвы» в кратком репортаже «Художественные игрушки»²: «Кустарями Сергиевского посада изготовлена художественно исполненная большая, на 9 арш. модель русской деревни. Здесь и растительность, и скот, колодезь с журавлем; не забыта и птица». «Образцовая деревня» была составлена из традиционных мотивов крестьянских хозяйств. Газета зафиксировала факт появления произведения в 1908 г. В заметке упоминается, что «с будущего года к участию в работах по руководству кустарями-игрушечниками привлекается известный художник Бертрам. В своем имении г. Бертрам уже имеет небольшую учебную мастерскую, вырабатывающую художественные игрушки этнографического характера».

Имя Николая Дмитриевича Бартрама (1873–1931) искажено, и вряд ли до того о нем знали в редакции. К тому времени он уже



1. Игрушки цесаревича из Царскосельского Александровского дворца. 1900-е. ГРМ

продал свое имение в Курской губернии³ и вступил в должность заведующего художественной частью Кустарного музея Московского губернского земства. Основной задачей нового куратора было возрождение игрушки как художественного ремесла, создание крупных выставочных экспонатов, привлекающих внимание зрителей, как своеобразных символов достижений промысла.

Летом 1909 г. впечатляющий объект экспонировался в кустарном отделе Московского земства на международной выставке в Казани. Газета «Голос Москвы» в заметке «Кустарный музей» сообщила: «В числе других экспонатов музей выставляет оригинальную эффектную панораму, представляющую русскую деревню. Длина ее 10 аршин; вышина два с половиною. Около декорации раскинется русское селение, скомпонованное из художественных игрушек, вырабатываемых подмосковными кустарями. Здесь будут и крестьянские хаты, и колодезь, и часовня, и стадо, и кукольный хоровод»⁴.



2. Ф. В. Шлиппе — председатель Московской губернской земской управы, заказчик проекта «Образцовой деревни», Н. Д. Бартрам — руководитель проекта

А еще через пять лет, в январе 1914 г., «Образцовая деревня» была поднесена в дар цесаревичу Алексею делегацией Московского губернского земства в Царском Селе по случаю 50-летия учреждения земского управления. Ф. В. Шлиппе (1873–1951), в ту пору председатель Московской губернской земской управы и директор Департамента министерства земледелия, рассказал в своих воспоминаниях, что идея земского подарка родилась и была согласована с Николаем II летом 1913 г. после посещения императором Сергеевой Лавры и Кустарного музея в Леонтьевском переулке в дни празднования 300-летия Дома Романовых. «Государь в первый раз провел некоторое время непринужденно в нашей земской среде, оживленно с нами разговаривал. Под впечатлением этой уютной встречи у нас возникла мысль об изготовлении для наследника-цесаревича подарка кустарного производства»⁵.

Николай II записал об этом в своем дневнике: «1914. 13-го января. Понедельник. <...> Около 3 часов в Большом дворце Алексею поднесли земства — деревню, сделанную кустарями, на длиннейшем столе»⁶. Шлиппе так описал это январское событие: «Подарок был спроектирован художником Николаем Дмитриевичем Бартрамом и исполнен десятью лучшими резчиками по дереву. Государь, внимательно выслушав мой краткий доклад, выразил желание,

чтобы мы лично поднесли его Наследнику в Царском Селе, так как он по нездоровью не мог присутствовать на приеме. Через несколько дней мы получили приглашение явиться в Царское Село для поднесения Наследнику подарка. Я вызвал в Петербург художника Бартрама и всех кустарей, изготовлявших этот подарок. Купил им новые поддевки и испросил разрешение министерства Двора привезти их с собой. Кустарям были пожалованы медали и серебряные часы с государственным орлом и длинной цепочкой. Государь вошел вместе с наследником. Приступив к демонстрации подарка, я свою камергерскую шляпу с плюмажем положил на нарисованное поле. Государь беседовал с моими товарищами. Вдруг слышу смех и слова: «Шлиппе, а я в первый раз вижу, чтобы камергерская шляпа лежала на вспаханном поле». Я ответил, что это, конечно, редкий случай и вызван исключительной торжественностью переживаемого момента, но все же поторопился взять шляпу, как полагается, в руки⁷. Наследник в ходе нашей довольно продолжительной беседы не соглашался с одним моим объяснением и настаивал, что такая-то фигура при лошадях не ветеринар, как я говорил, а просто кучер. Государь, беседуя с другими, в то же время следил за сыном, предупредил меня: «Вы, Шлиппе, его не убедите, он, как видно, твердо верит в правильность своего мнения». Представлением в Царском Селе петербургские торжества закончились»⁸.

Если на выставке в Казани упоминалась панорама деревни на фоне, видимо, вертикальной декорации (в газете указана ее «вышина»), то в Царском Селе макет деревни был представлен на большом столе. Чтобы рассмотреть интерьер избы, крыши моделей сделали съемными. Работу эту выполнили богородские резчики.

Деревня Богородское, сохранившая топоним некогда большого села, до 1922 г. относилась к Александровскому уезду Владимирской губернии, а затем вошла в состав Московской губернии⁹. Богородские кустари обладали традиционными навыками деревянной резьбы. Они издавна поставляли игрушечный товар, предлагаемый паломникам Троице-Сергиевой лавры, сотрудничали с мастерскими Сергиева Посада и Московским кустарным музеем. Бартрам уделял особое внимание богородскому крестьянскому промыслу, который он сумел превратить во всемирно известный художественный центр.

Творчество богородского мастера Андрея Яковлевича Чушкина (1882–1933), особенно продуктивно сотрудничавшего с Бартрамом,



3. Богородские резчики, участвовавшие в работе над композицией «Образцовой деревни» в Царском Селе: А. Я. Чушкин, Ф. С. Балаев, М. А. Пронин

было долго и непосредственно связано с Царским Селом, начиная с его участия в Царкосельской юбилейной выставке, отмеченного Похвальным листом (1911)¹⁰. Чушкин выполнял столярные работы для Феодоровского Государева городка, здесь был призван в армию и принимал присягу ратника Царкосельского санитарного поезда № 143 вместе с поэтом С. А. Есениным 16 января 1917 г., накануне Февральской революции¹¹. В своих дневниках А. Я. Чушкин упоминает мастеров-односельчан, с которыми он работал над подготовкой подарка в Царском Селе: Сергея Дмитриевича Барашкова (1876–1936), Михаила Алексеевича Пронина (1884–1943) и Федора Сергеевича Балаева (1877–1962)¹². Все четверо были основателями кустарной игрушечно-резной артели д. Богородское (1913), участниками Второй Всероссийской Кустарной выставки в Санкт-Петербурге (1913). Шлиппе говорит о десяти лучших резчиках. Поскольку подарок царевичу подносился от Московского губернского земства, по непосредственной административной принадлежности этому земству наряду с «подмосковными» владимирскими кустарями в работе над его изготовлением должен был принять участие известный мастер резной деревянной игрушки из Сергиева Посада И. А. Рыжов, автор «Стада с пастушком». Лучшими в это время были признаны другие члены инициативной творческой группы богородского промысла, сооснователи артели Михаил Иванович Стулов, Константин Тимофеевич Бобловкин и его сын Дмитрий, Филипп Дмитриевич Ерошкин, Леонтий Алексеевич Зинин, Павел Федорович Барденков, награжденные медалями на последних

кустарных выставках. Они могли исполнить элементы масштабной композиции дома, без посещения Царского Села.

Подробное описание земского подарка было дано в «Еженедельном вестнике», приложении к журналу «Кормчий»¹³. Столетие спустя оно целиком приведено в статье Н. В. Масленниковой «Мелочи царской жизни»¹⁴: «Справа изображена часть современного русского села, население которого занимается кустарными промыслами, слева — хозяйство хуторянина. Крайнюю избу в селе занимает кустарь одиночка, работающий со своей семьей. Он изображен в ней во время работы при обычной обстановке, что можно видеть, приподняв переднюю стену избы. Во второй избе работает артель кустарей. Крыша этой избы снимается, и тогда можно видеть артель кустарей за работой. При этой избе находится земский склад сельскохозяйственных орудий и машин. Следующая изба принадлежит старику-бобылю, который изображен сидящим на завалинке. В четвертой избе живет зажиточный кустарь. Между этой избой и церковью расположена школа, верх которой снимается. В школе изображены ученики с учителем во время занятий. За школой помещается земская амбулатория. Часть ее, представляющая приемную, отделяется; при этом можно видеть, что происходит в амбулатории: в ней доктор и фельдшер принимают больных. Вблизи амбулатории находится сельская церковь; на паперти изображена группа богомольцев со священником. Вдоль села проходит земское шоссе, по которому тянутся крестьянские подводы. Около церкви земский мост через небольшую речку. Вблизи шоссе — проселочная дорога, по которой едут крестьяне. Перед селом изображена крестьянская надельная земля с обычным 3-польным севооборотом и узкополосицей. Левее — тоже надельная земля, но уже с 4-польным севооборотом: клеверное поле, озимое, с рядовым посевом ржи, паровое и яровое. Яровое поле изображено во время его уборки. Около полевой крестьянской земли находятся два небольших луга. На земле хуторянина — дом, два сарая для скота, в одном из которых помещаются взрослые животные, а в другом — молодежь, сарай для инвентаря, около него находятся различные сельскохозяйственные орудия, далее расположен амбар и навес для сена. При хуторе — огород и молодой сад с пчельником, на котором агроном ведет беседу с хуторянином. Слева находится полевая земля хуторянина. У него 7-польный севооборот. Изображено только три поля: клеверное поле, которое представлено во время уборки,



4. Сюжеты крестьянского труда и быта в традиционной богородской резной скульптуре. ГРМ

затем поле из-под ржи, на котором производится пахота пароконным плугом, и озимое — с рядовым посевом ржи». Масленникова считала вышеприведенное описание уникальным: «...больше нигде нам не удалось обнаружить следов этого макета»¹⁵.

Надо добавить, что петербургская пресса подробно освещала программу и обстановку юбилейных мероприятий. Первые упоминания и даже описания земского подарка с некоторыми неточностями опубликованы даже до его официального представления цесаревичу. Из подробного изложения событий земского юбилея в газете «Сельский вестник» от 10 января следует, что «Хуторок в виде образцовой деревни» был представлен царю 8 января 1914 г. в Зимнем дворце в С.-Петербурге¹⁶. Описание подарка близко приведенному

выше, но с некоторым дополнением в деталях и порядке расположения домов: «Слева от моста раскинулись хутора. Видны угодия, избы хуторян, скирды сложенного сена, пасущиеся стада коров и овец. Все сделано на редкость чисто»¹⁷. Значит, до 13 января объект был перевезен из Зимнего дворца и подготовлен к экспонированию в Большом дворце Царского Села, в частной семейной обстановке, с представлением кустарей в виде особого монаршего благоволения.

Идиллию земского выражения верноподданнических чувств в монархической прессе нарушают заголовки других газет: «Государство в государстве», «Запрещенное торжество»¹⁸. Празднование земского юбилея в Думе из опасения политических высказываний было оспорено петербургским градоначальником И. И. Толстым, который считал, что «лучше запретить, чем потом наказывать». Часть запланированных мероприятий была отменена. Особую осторожность в МВД вызывало то обстоятельство, что земский юбилей отмечался на фоне забастовок и демонстраций в Петербурге к десятилетию событий 9 января 1905 г. Но и левая газета «День», много писавшая в январских номерах о полувековых трениях земского самоуправления с самодержавием, заранее сообщила о подарке наследнику «в виде модели сельского пейзажа»¹⁹, а 11 января²⁰ опубликовала его подробное описание, то самое, что в журнале «Кормчий». Об «Образцовой деревне» рассказала читателям также петербургская «Газета-копейка»²¹.

В важнейшем труде В. И. Яковлева, — «Александровский дворец-музей» — указано, что до революции земский подарок находился в гостинице гоф-лектрисы Е. А. Шнейдер, а в советское время был передан в Ленинградский музей связи²². Видимо, произошло это не без усилий и личных связей хранителя музейного собрания Е. Н. Якоби, родственницы известного изобретателя средств связи Б. С. Якоби. Может быть, поводом к тому было воспроизведение телеграфного пункта со столбами в «образцовой деревне». В 1925 г. на Парижской международной выставке декоративного искусства и художественной промышленности, в Кустарном отделе экспозиции СССР во Дворце инвалидов, золотую медаль получила модель современной электрифицированной деревни, выполненная богородскими мастерами²³. Хотя нет документальных подтверждений, что с техническими дополнениями был показан именно дореволюционный объект, однако несомненно, что Бартрам, также персонально удостоенный золотой медали Парижской выставки по классу



5. Репродукции произведений сергиевского и богородских мастеров
в литературе разных лет. 1910–1950-е

«Игрушки», взял за основу и усовершенствовал свой проект «образцовой деревни», выполненный в новых условиях для пропаганды советских достижений в реализации плана ГОЭЛРО. Во всяком случае, понятна логика перемещения детскосельского экспоната в 1920-е гг. в технический музей. По сообщению главного хранителя Музея связи В. К. Марченкова в ответ на мой запрос, экспонат, видимо, погиб во время бомбардировок блокадного Ленинграда.

Фотографии утраченного объекта не существует или она до сих пор не найдена. В собрании ГРМ нет и никогда не было произведений земского подарка «Образцовой деревни» из Александровского дворца. Но есть скульптурные группы «крестьянских хозяйств» богородской работы, помогающие реконструкции утраченного памятника. Имеются они и в других музейных собраниях народного искусства.

Макет «Образцовой деревни» был задуман как эффектный выставочный объект, вызывающий интерес зрителей. Он вобрал в себя множество резных групп и фигур на тему крестьянского быта, традиционных на промысле, даже массовых. Сюжетам, пользовавшимся покупательским спросом, присваивался в кустарных мастерских номер артикула для изготовления на заказ. Так, в каталоге отдела

резной игрушки Владимирской губернской Кустарно-промышленной выставки 1912 г. торговым артикулом снабжены экспонаты: «Русские резные фигуры», «Разные виды сельского хозяйства», «Слепцы», «Бодающиеся буйволы». Среди экспонатов выставки упоминаются сюжеты труда, быта и отдыха: «Пахарь», «Кузнецы», «Пильщики», «Старики с тачками», «Упряжки», «Мельница», «Прачки», «Свадьба», «Мужик-плясун», «Качели», «Обед», «Отдых», «Чаепитие». Названы и домашние животные: «Корова», «Конь», «Козел», «Овца», «Баран», «Бодающиеся барашки». Причем в каталоге выставки указаны поступления игрушек именно от мастеров Чушкина, Барашкова, Балаева, точно работавших над подготовкой подарка в Царском Селе, а также других наиболее известных основателей богородской артели резчиков. Не исключено даже, что некоторые сцены «хозяйств» в современных музейных собраниях могут быть оригинальными фрагментами разрозненной после революции масштабной композиции земского подарка (цепочка неоднократных перемещений коллекций в провинциальные музеи по распоряжениям московского руководства, приказы об уничтожении старых инвентарных книг и о стирании фамилий резчиков с донца подставок деревянных фигур, — все это имело целью скрыть былую принадлежность экспонатов царской семье). Но документальных свидетельств этого предположения нет.

В рукописном «Списке образцов игрушек, сделанных А. Я. Чушкиным в 1909–1931 гг. 27 октября 1932 г.» резчик упоминает сюжеты, тематика которых соответствует «Образцовой деревне»²⁴: 3. Почтальон. 4. Чаепитие. 15. Коробейник. 16. Мужик в лодке. Сельское хозяйство. 18. Пашня плугом. 19. Сев и бороньба. 20. Уборка хлеба. 21. Косьба. 23. Уборка льна. 24. Деревенская сходка. Сельское хозяйство с движением. 25. Косьба травы. 26. Молотьба. 27. Женщины рубят капусту. 28. Обдирка ячменя и проса в ступе. 29. Рубка капусты в корыте. 30. Колеса обтягивают в кузнице. 31. Обращик — Куют лошадь. (орфография сохранена. — *Авт.*). 32. Плотники. 33. Дровokoлы.

Стоит отметить, что А. Я. Чушкин выделяет созданные им «обрацики» для дальнейшего изготовления игрушек. В собрании ОНИ ГРМ имеются скульптурные группы из вышеприведенного списка: № 4, 27, 31. Их дополняют резные композиции, поступившие в ГРМ из коллекции фольклористики Н. П. Колпаковой: «Стирка с вальком», «Сбивание масла», «Рабочая семья. Рубка капусты», датированные

началом XX в. Представить фрагменты макета «Образцовой деревни» помогают также отдельные сюжеты игрушек сельскохозяйственной тематики 1920–1930-х гг. Образ русского села с домами, мельницей, пастбищем, крестьянскими работами на пашне и хороводом претворился в сказочном сюжете большой композиции «Чудо-юдо рыба-кит» (1947. ГРМ) Александра Дмитриевича Зинина (1901–1982), работу над которой, по сообщению его родственницы, мастер начал в 1920-е гг. Особенности атрибуции произведения народного художественного промысла состоят в том, что достоверно удается установить время появления образца, вариации которого могли изготавливать разные мастера и позже.

Достаточно большой иллюстративный материал на тему «хозяйств» содержится в изданиях о резной деревянной игрушке, как дореволюционных, так и советского периода. Все это также помогает реконструкции облика утраченного памятника. Сельскохозяйственные работы: вспашка, посев, покос и сбор сена, молотьба и просеивание, толчение в ступе, рубка капусты, а также мотивы «Гулянья» — игра в «бабки», процессия, качели — воспроизведены в альбоме «Русское народное искусство на Второй Всероссийской Кустарной выставке в Петрограде в 1913 году»²⁵. «Хозяйства» отражены в издании А. А. Бобринского «Игрушки» (1911)²⁶. Примеры хозяйственных строений работы богородских резчиков имеются в фотоиллюстрации к преискуранту изделий Кустарного музея начала 1910-х гг. (Музей игрушки им. Н. Д. Бартрама).

Собранный материал позволяет озвучить идею воссоздания погибшего памятника силами потомственных мастеров живого богородского промысла, труд которых основан на коллективных навыках.

Масштабный познавательный объект изучения крестьянской жизни в игровой форме актуален для современного зрителя. Он интересен и детям, и взрослым как своеобразием национальной ручной работы, так и судьбой мальчика, мечтавшего, что в его царствовании «не будет несправедливости».

¹ См.: Плотникова М. В. Игрушки цесаревича Алексея в собрании Русского музея // Русский музей. Народное искусство. Материалы и исследования. Сб. V. СПб., 2019.

² Голос Москвы. 1908. № 289 от 13 декабря. С. 5.

³ РГИА. Ф. 592. Оп. 43. Д. 663. 1907–1908. Дело о покупке Банком имения Бартрам Н. Д., А. М. и Павлова М. И.

- ⁴ Голос Москвы. 1909. № 118 от 26 мая. С. 5.
- ⁵ Шлиппе Ф. В. Автобиографические записки. 1941–1946. Гл. VIII. Московское губернское земство. С. 122 [Электронный ресурс]. URL: <http://feb-web.ru/feb/rosarc/rah/rah-025-.htm?cmd=2#> (дата обращения 22.07.2021).
- ⁶ Дневник Николая II [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rus-sky.com/history/library/diaris/1914.htm> (дата обращения 22.07.2021).
- ⁷ Придворный чин камергера Ф. В. Шлиппе получил к юбилею земства.
- ⁸ Шлиппе Ф. В. Автобиографические записки. Указ. соч. С. 126, 128.
- ⁹ Ныне поселок Богородское Сергиево-Посадского р-на Московской обл.
- ¹⁰ Греков А. У. Библиографический словарь богородских мастеров. / Чушкин Андрей Яковлевич. — Приложение к диссертации Богородская мелкая пластика (истоки и развитие традиции). М, 1994. Рукопись. РГБ. (Далее: Греков А. У. Богородская мелкая пластика). С. 216.
- ¹¹ Зинин С. И. С. А. Есенин и его окружение. Библиографический справочник [Электронный ресурс]. URL: <http://zinin-miresenina.narod.ru/ch.html> (дата обращения 22.07.2021).
- ¹² Бурмистров Р. Л. Чушкин Андрей Яковлевич — мастер богородской резьбы, мой дед. Ульяновск, 2013. С. 18.
- ¹³ Еженедельный вестник. Бесплатное приложение к журналу «Кормчий». 1914. № 5. С. 20.
- ¹⁴ Мелочи царской жизни // Камертон, № 51. 13 января 2014 [Электронный ресурс]. URL: <https://webkamerton.ru/2014/01/melochi-carskoj-zhizni> (дата обращения 22.07.2021).
- ¹⁵ Там же.
- ¹⁶ Сельский вестник. № 7. 10 января 1914. С. 1 [Электронный ресурс]. URL: <https://vivaldi.nl.ru/pn000165748/view/?#page=1> (дата обращения 29.07.2021).
- ¹⁷ Там же. С. 2
- ¹⁸ День. № 7 (449). 8 января 1914. С. 4 [Электронный ресурс]. URL: <https://vivaldi.nl.ru/pn000156449/view/#page=4> (дата обращения 29.07.2021).
- ¹⁹ День. № 5 (447). 6 января 1914. С. 4–5 [Электронный ресурс]. URL: <https://vivaldi.nl.ru/pn000156447/view/?#page=4> (дата обращения 29.07.2021).
- ²⁰ День. № 10 (452). 11 января 1914. С. 4 [Электронный ресурс]. URL: <https://vivaldi.nl.ru/pn000156452/view/?#page=4> (дата обращения 29.07.2021).
- ²¹ Подарок Наследнику Цесаревичу // Газета-копейка. № 1972. 12 (25) января 1914. С. 2 [Электронный ресурс]. URL: <https://vivaldi.nl.ru/pn000153618/view/?#page=2> (дата обращения: 22.07.2021).
- ²² Яковлев В. И. Александровский дворец-музей в Детском селе. Убранство. Вместо каталога. [Л.], Издание Объединения детскосельских и павловского дворцов-музеев, 1928. С. 456.
- ²³ Catalogue des oeuvres d'art decoratif et d'industrie artistique exposes dans le pavillon de l'U. R. S. S. au Grand Palais et dans les galeries de l'Esplanade des Invalides P. 87. [Электронный ресурс]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k322853z/f3.item> (дата обращения: 22.07.2021).
- ²⁴ Фонд НА ХПМИ им. Н. Д. Бартрама. Оп. 1. Д. 11. Л. 23–24. Цит. по: А. У. Греков Богородская мелкая пластика. С. 263–264.
- ²⁵ Русское народное искусство на Второй Всероссийской Кустарной выставке в Петрограде в 1913 году. П., 1914. Табл. VI.
- ²⁶ Народные русские деревянные изделия. Вып. VI. Игрушки. Гр. А. А. Бобринского. М., 1911. Табл. 82.

ЯНТАРНЫЕ ПОСОХИ XVII В.

ПРОБЛЕМЫ АТТРИБУЦИИ

Посохи, издревле служившие путникам, пастухам и монахам, а позднее ставшие символическими атрибутами царей и патриархов, в XVI–XVIII вв. нередко встречались среди дипломатических подношений. В православии властелинский посох, называемый также жезлом, символизирует отеческое управление паствой, духовную власть архиерея, архимандрита или игумена в монастыре и вместе с четками дополняет архиерейский наряд¹. Изначально он представлял собой длинную палку с Т-образной рукоятью, концы которой слегка закруглены и опущены вниз. Позднее навершие стали увенчивать крестом, а древко оформлять округлыми утолщениями («яблоками») или плоскими перемычками («обоймицами»)². Церковной реформой патриарха Никона (1605–1681)³ было введено навершие архиерейского посоха-жезла в виде двух извивающихся кверху змей со взаимно обращенными друг к другу головами: в знак «змеиной мудрости» святителя⁴. В описях архиерейских вещей XVII в. упоминаются также повседневные (внебогослужебные) посохи — без поперечины, с набалдашником или утолщением в верхней части.

Материалом для посохов служило темное дерево, кость, металл, иногда серебро. Они украшались позолотой, драгоценными камнями и резьбой, инкрустировались перламутром. Янтарь, как материал достаточно хрупкий, использовался крайне редко. Искусствоведы, рассматривавшие в своих сочинениях художественный янтарь, не выделяли этот род предметов в особую группу. Так, О.Пелка (1875–1943)⁵ в своей книге объединил навершия посохов, рукояти тростей и кнутов, а также эфесы шпаг в одном разделе с янтарными ручками вилок и ножей⁶.

Сведения о посохах, сделанных полностью из янтаря, немногочисленны. Один из них в 1632 г. герцог Курляндии отправил патриарху Московскому и всея Руси Филарету (1553/54–1633)⁷. Дарителем в источниках называется Якоб Кеттлер (1610–1682)⁸, хотя Курляндией в те годы правил его дядя Фридрих (1569–1642)⁹.

Еще два посоха, «покрытые янтарем, изящной работы, с прекрасными футлярами», упоминаются в 1637 г. в числе посольских даров герцога Фридриха III Гольштейн-Готторпского¹⁰ (1597–1659) персидскому шаху Сефи I (1611–1642)¹¹. В 1658 г. Якоб, в то время уже полноправный герцог, прислал янтарный посох для патриарха Никона¹². Кроме того, в конце XIX — начале XX в. в описях древностей ризницы Киевского Софийского собора числились: «посох янтарный прозрачного густожелтого цвету, с разнообразною, отчетливо сделанною резьбою»¹³ и «архиерейский складной посох, на винтах, янтарный, с резными по нем украшениями и с янтарной же рукояткой в виду двух змий»¹⁴. Судьба посохов, отправленных в Персию, равно как и тех, что хранились в Киеве, не установлена. Поэтому мы сосредоточим внимание на двух сохранившихся экземплярах, неоднократно упоминаемых в документах и литературных источниках.

Подарок, доставленный из Курляндии в 1632 г., в описях значится как «посох властелинский», или «святительский жезл»¹⁵. Традиционные атрибуты последнего указывают на то, что предмет, судя по всему, был заказан специально для Филарета и следовательно изготовлен между 1619 и 1632 гг. В Курляндии могли знать о ценности и смысле подобного подношения. По сообщению И. Е. Забелина (1820–1908), к 1630 г. у патриарха насчитывалось 14 посохов из разных материалов, большинство из них — дипломатические дары¹⁶.

Хранитель Галереи драгоценностей Императорского Эрмитажа А. Е. фон Фелькерзам (1861–1917) писал, что даритель получил янтарный жезл из Пруссии от курфюрста Бранденбургского¹⁷. Версия вполне вероятна, так как курляндские герцоги состояли в родственных отношениях с правящей в Пруссии династией: бранденбургскими принцессами были Анна (1507–1567)¹⁸, бабушка Фридриха Кеттлера по материнской линии, а также мать Якоба, София Прусская (1582–1610)¹⁹.

Рисунок профессора Императорской Академии художеств Ф. Г. Солнцева (1801–1892), литографированный и опубликованный в 1849 г.²⁰, позволяет разглядеть детали предмета и, несмотря на утрату отдельных фрагментов, составить представление о мастерстве его автора²¹ (ил. 1, 2). Дольчатые шары и розетки на древке, вставки из слоновой кости²², тонкий резной стилизованный орнамент «в Немецком вкусе»²³ демонстрируют владение разными приемами художественной обработки камня. Нам неизвестны выдающиеся



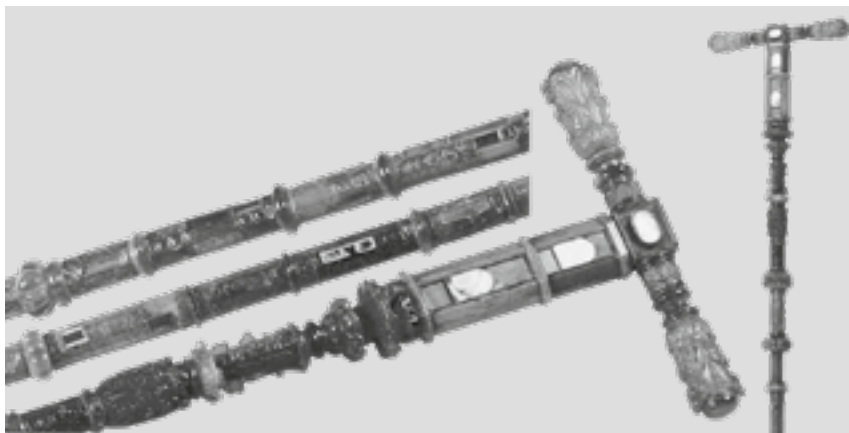
1. Янтарный посох патриарха Филарета Никитича. Литограф Ф. Дрегер, по рисунку Ф. Г. Солнцева. Москва. [1846–1853]. Бумага; хромолитография
Публичная библиотека Нью-Йорка (США); No. b14148867

мастера по янтарю в Курляндии трех первых десятилетий XVII в., по крайней мере, они не значатся в документах герцогского двора или других доступных источниках. Иное дело Кёнигсберг, где тогда работали Г.Клингенберг (упом. с 1593 по 1626 г.)²⁴ и Г.Шрайбер (упом. с 1610 по 1643 г.)²⁵, объединившие вокруг себя мастеров, искусных как в токарном ремесле, так и в резьбе или гравировке. Созданные ими и дошедшие до наших дней предметы свидетельствуют о сложившейся в Кёнигсберге традиции художественной обработки янтаря, которая восприняла методы, активно применявшиеся в резьбе по кости, стеклянном и ювелирном деле²⁶. Умение многосторонне использовать материал рождало новаторские приемы и многообразие художественных решений, а кёнигсбергские работы пользовались спросом у самых высокопоставленных заказчиков и рассылались в виде дипломатических даров²⁷.

Тем не менее единственный мастер, с именем которого связывают янтарные посохи и трости, это И.Шёнеман (упом. с 1593 по 1626 г.)²⁸, проживавший в кёнигсбергском Альтштадте²⁹. Он поставлял изяшно выполненные предметы из янтаря ко двору бранденбургских курфюрстов при Анне Прусской (1576–1625)³⁰, старшей сестре матери Якоба, и при ее сыне Георге Вильгельме (1595–1640)³¹. Ассортимент изделий Шёнемана необычайно широк: пороховницы, точеные и резные кубки, корпуса часов и компасов, настольные игры, шкатулки, чаши, кувшины, столовые приборы, а также фигурные работы и портреты. Однако ни одно из известных произведений того времени не отмечено знаком мастера, и вопрос о его причастности к их созданию до сих пор остается открытым.

После кончины Филарета властелинский посох «поступил в число царских сокровищ» Оружейной палаты; в 1859 г. был передан в музей, открывшийся в Палате бояр Романовых; некоторое время находился в Патриаршей ризнице, а затем был возвращен на место своего первоначального хранения³². В описи конца 1884 г. отмечалось плачевное состояние предмета: «наверху и во многих местах янтарь искрошился, местами его недостает»³³. Дальнейшая судьба посоха в музее до его реставрации в 2001 г. А. А. Журавлевым (1943–2009)³⁴ не отражена в доступных публикациях.

Хотя янтарный посох-жезл Филарета причисляли к числу редких вещей Оружейной палаты и включали в многочисленные путеводители по достопримечательностям Москвы, этот достойный в художественном отношении, однако незнакомый даже таким



2. Посох. Германия, Кёнигсберг. Начало XVII в. Янтарь, серебро; резьба, чеканка золочение ANTIQUE LAND; И. А. Загородняя; <https://antiqueland.ru/articles/152/>

специалистам по янтарю, как О. Пелка и А. Роде (1892–1945),³⁵ предмет до сих пор не привлек внимания искусствоведов и историков и ждет своего исследователя.

Патриарху Никону был прислан посох без традиционных атрибутов властительского жезла: «янтарный, без возглавия; янтари граненые; утвержден на железной проволоке»³⁶. Дата его поступления в Кремль засвидетельствована документально: «Мая 12 быв в Москве курляндский посланник толмач Петр Петров Гасс, в подарках привез он от князя государю шатер, а патриарху Никону янтарной посох»³⁷.

Якоб неоднократно предпринимал попытки наладить политические и торгово-экономические связи с Москвой. Переговоры с царем Алексеем Михайловичем (1629–1676) велись в течение нескольких лет, и в сентябре 1656 г. было подписано соглашение о торговле между Русским царством и Курляндским герцогством и о превращении Митавы³⁸, резиденции курляндских герцогов, в центральный пункт торговли Московии с европейскими странами. Кроме того, активно обсуждался вопрос о российском подданстве курляндского князя, решению которого помешало его пленение шведами в начале Первой Северной войны. На этот раз посол прибыл с прошением «о даче герцогу Якову и его потомкам уверительной грамоты, содержать его как в военное, так и в мирное время в непоколебимой дружбе»³⁹.

Никон, как когда-то Филарет, ввиду особого расположения царя имел титул «Великого Государя» (хотя начиная с 1657 г. в отношениях царя и патриарха произошли перемены, вылившиеся в открытую борьбу двух властей), поэтому неудивительно, что в доставляемых ко двору дипломатических подношениях непременно предусматривался подарок для патриарха. Неизвестно, однако, получил ли Никон его на этот раз. Оставив патриарший престол, он 12 июля 1658 г. уехал в Воскресенский Новоиерусалимский монастырь. А в конце того же месяца Алексей Михайлович распорядился составить перепись домовою и келейною патриаршей казны. В «Переписной книге» от 31 июля 1658 г., а также в более поздних материалах жизни патриарха, упоминаний о подарке из Курляндии не обнаружено⁴⁰.

Что касается места изготовления посоха (в документах Оружейной палаты и паспорте реставрации указана Германия), то нельзя отбрасывать и «курляндскую» версию: Кеттлер мог позволить себе подарок, для которого требовалось достаточно большое количество качественного материала, как благодаря еще более укрепившимся родственным связям с Кёнигсбергом, так и полагаясь на собственные ресурсы. Супругой Якоба в 1645 г. стала бранденбургская принцесса Луиза Шарлотта (1617–1676)⁴¹, сестра Великого курфюрста Фридриха Вильгельма I (1620–1688)⁴². Знаменитый свадебный подарок брата невесте — роскошный домашний алтарь из янтаря — в настоящее время находится в Сокровищнице Габсбургов в Вене. Но добыча янтаря, хотя и не в столь значительных масштабах, как в Пруссии, тем не менее велась и в Курляндии, и герцог обладал привилегией на лучший «камень». Нельзя исключать, что во владениях Якоба имелись собственные или приглашенные из Германии мастера, тем более что в герцогстве числились четыре токарных станка, предназначенные для обработки янтаря⁴³. В инвентарной описи имущества Якоба, составленной после его смерти, значилось несколько янтарных предметов, рассылаемых в XVII в. высокопоставленным адресатам: домашний алтарь, распятия, три пары подсвечников и маленькое зеркало в янтарной оправе⁴⁴. Правда, другие янтарные дары из Курляндии нам неизвестны, как и какие-либо сведения об изготовлении посоха.

До начала XX в. посох хранился в Синодальной (бывш. Патриаршей) ризнице⁴⁵, затем поступил в фонды Оружейной палаты, а в 1978 г. к открытию в Калининграде Музея янтаря был передан в безвозмездное пользование вместе с несколькими другими

предметами. Учитывая, что на протяжении трех столетий в описях значились только два янтарных посоха (властелинский, изображение которого представлено выше, и обычный, без яблок и возглавия), этот, «набранный из круглых и граненых звеньев светлого и темного янтаря, на металлической основе»⁴⁶, и есть (с высокой степенью вероятности) подарок курляндского герцога Никону.

За долгие годы хранения предмет утратил свойственный янтарию блеск, недоставало трети колец и части навершия, в сохранившихся янтарных фрагментах образовались многочисленные трещины, выкроши, потертости и сколы⁴⁷. Было принято решение о реставрации, которую с октября 1978 г. по декабрь 1979 г. выполняла бригада мастеров под руководством В. П. Ерцева (1946–2012) на Комбинате декоративно-прикладного искусства Ленинградского отделения Художественного фонда РСФСР.

В процессе реставрации исполнители придерживались принципа максимального приближения к уцелевшим частям предмета. По замечанию сотрудничавшего с бригадой историка Ю. Д. Аксентона (1928–2000), «точно повторяя не только приемы работы, но и особенности отдельных деталей (вплоть до искажения поверхностей плоскогранных вставок), мастера достигли полной идентичности подлинных и реставрационных элементов»⁴⁸. Однако спасение посоха, по словам того же автора, имело свою оборотную сторону: «Пойдя на замену частично разрушенных частей и повторив „огрехи“ работы своих предшественников, мастера перешагнули границу, отделяющую собственно реставрацию от имитации предмета в аутентичных материалах. Утратив „патину“ времени посох перестал быть конкретным историческим памятником, превратившись лишь в „типового представителя“ подобных предметов, изготовлявшихся в XVII в. Сказывался недостаток опыта реставрационных работ, требовавших прочной научной основы»⁴⁹.

Спорить с тем, что реставрационные изменения, как правило, влекут естественные утраты, уменьшая степень аутентичности вещи, сложно, тем более что в данном случае имело место фрагментарное состояние посоха и действительно это была первая серьезная работа мастеров в комплексной программе создания предметов из янтаря высокого художественного уровня (копий, повторений, реконструкций) для нового музея. Дореставрационными исследованиями, на которые могли бы опираться исполнители, к сожалению, не был выявлен и задействован материал, несущий важную



3. Посох (фрагмент). Германия (?). Первая половина XVII в. Янтарь, металл, фольга; токарная обработка, гранение, гравирование, инкрустация, золочение
Калининградский областной музей янтаря. КМЯ 1 № 1444. Фотограф И. Соседко

информацию о предмете: библиография ограничена двумя вторичными источниками, содержащими лишь краткие упоминания, ссылки на которые оставались неизменными последующие четыре десятилетия.

Восстановленный усилиями мастеров-реставраторов предмет занял свое место в экспозиции музея, где он находится по сей день (ил. 3). Не отличаясь нарядным декором и величественной формой своего предшественника, он, тем не менее, привлекает внимание колористическим и техническим решениями, демонстрируя особенности материала. В изделии чередуются кольца из янтаря разного цвета (прозрачного и матового, темного и светлого), граненые и с инкрустацией янтарем по янтарю. Под прозрачные вставки подложена фольга, а на обратной стороне выгравированы звездочки. Вставки прямоугольной и круглой формы держатся за счет конусного крепления (без каких-либо клеевых материалов).

Известны единичные «подобные предметы», создававшиеся в XVII в., если рассматривать материал и форму как единое целое. Решение вопроса о подлинности и целостности отреставрированного и частично восстановленного памятника, сохранности его материальных границ требует компетентной оценки не одного специалиста и чрезвычайной осторожности в суждениях. Помимо принимаемых в расчет физических свойств, историческая, научная и культурная ценность янтарного посоха обусловлена его тесной связью с событиями и персоналиями истории российской дипломатии, известной традицией янтарного ремесла XVII в., а также начавшимся в Ленинграде в конце 1970-х гг. профессиональным движением, задачей которого стало постижение секретов старых мастеров янтарного дела, а целью — воссоздание Янтарной комнаты.

В свое время посох был включен в музейное собрание без описательного описания его свойств и представлен в экспозиции на основе первичной атрибуции. Как следствие — несоответствие характеристик предмета в учетных документах музея и в Государственном каталоге Музейного фонда РФ, а также изменение в научном паспорте (1981) названия памятника, зафиксированного в документах Оружейной палаты: замена его не имеющим смысла словосочетанием «церемониальная трость»⁵⁰. Это снизило степень информативности предмета, и сегодня очевидна необходимость новой атрибуции, составляющие которой будут аргументированы, выверены и нацелены на то, чтобы памятник истории и культуры обрел свою подлинную историю-биографию.

¹ *Забелин И. Е.* История города Москвы. Часть первая с приложением древнего плана Кремля. М.: Товарищество тип. А. И. Мамонтова, 1902. С. 531–532.

² Такого рода богослужебный посох иногда называли также скипетром. См. *Симеон Солунский.* Премудрость нашего спасения. III. 48. [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Simeon_Solunskij/premudrost_nashego_spaseniia (дата обращения: 12.06.2021).

³ В миру — Никита Минин.

⁴ *Иосиф* (архим.). Краткие сведения о достопримечательнейших предметах, находящихся в Патриаршей, или Синодальной ризнице. М.: «Рус. Ведомости», 1869. С. 15.

⁵ *Otto Pelka.*

⁶ *Pelka O. Bernstein.* Berlin: R. C. Schmidt & Co., 1920. S. 133–135. Что касается свидетельств о янтарных тростях, название условно, так как из янтаря обычно выполнялась только рукоять.

⁷ Федор Никитич Романов.

⁸ *Jakob von Kettler, Вельтман А. Ф.* Московская оружейная палата. 2-е изд. М.: Тип. Бахметева, 1860. С. 60, 271; Древности Российского государства, изданные по Высочайшему повелению. М.: А. Семен, [1846–1853]. Отд. 1. 1849. С. 161 (21); Московская Оружейная палата. М.: П. Степанов, 1844. С. 50; *Романчиков С.* Историческое описание Оружейной палаты, или Российский музей <...> М.: М. Пономарев, 1835. С. 47.

⁹ *Friedrich von Kettler;* видно поэтому Фелькерзам называет дарителем Фридриха, но без указания источника.

¹⁰ *Friedrich III von Schleswig-Holstein-Gottorf.*

¹¹ Шах Ирана с 1629 по 1642 г., из династии Сефевидов. О подарке см. *Олеарий А.* Подробное описание путешествия Голштинского посольства в Московию и Персию в 1633, 1636 и 1639 годах ... / пер. с нем. П. Барсов. М.: Университет. тип. (Катков и К^о), 1870. С. 650.

¹² Курляндские, Лифляндские, Эстляндские и Финляндские дела в Московском главном архиве Министерства иностранных дел. М.: Э. Лисснер и Ю. Роман, 1896. С. 7.

¹³ *Оглоблин Н. Я.* Древности и достопримечательности в Киево-Софийском соборе // Труды Киевской духовной академии. Киев: С. Т. Еремеев, 1874. Т. 3. С. 424.

¹⁴ *Захарченко М. М.* Киев теперь и прежде. Киев: С. В. Кульженко, 1888. С. 200; [Орловский П.] Св. София Киевская, ныне Киево Софийский Кафедральный Собор. Изд. 2-е ... Киев: С. В. Кульженко, 1901. С. 63.

¹⁵ Вельтман. Указ. соч. С. 271; *Евреинов П. М.* Краткое описание Московской Оружейной палаты. М.: П. Семен, при Императорской медико-хирургической академии, 1834. С. 31–32; *Иванов Н.* Историческое описание Москвы, или Обзорение достопримечательностей <...> М.: М. П. Погодин, 1872. С. 82; *Романчиков С.* Там же. В отдельных случаях, как, например, «Опись Государевой казны 1679 г.», зафиксировано наличие янтарного посоха без указания каких-либо особенностей. См. *Викторов А.* Описание записных книг и бумаг старинных дворцовых приказов. 1584–1725 г. М.: С. П. Архипов и Ко, 1877. Вып. 1. С. 44.

¹⁶ *Забелин И. Е.* Там же.

¹⁷ К сожалению, без указания источника сведений. *Фёлькерзам А. Е. фон.* Янтарь и его применение в искусстве // *Старые годы: еженедельник для любителей искусства и старины.* 1912. Ноябрь. С. 3–15.

¹⁸ *Anna von Brandenburg.*

¹⁹ *Sophie von Preußen.*

²⁰ *Древности.* Отд. 1. Л. 106.

²¹ *Гурьянов И. Г.* Москва, или Исторический путеводитель по знаменитой столице Государства Российскаго. М.: С. Селивановский, 1827. Ч. 2. С. 201; *Опись* Московской Оружейной палаты. М.: б. и., 1884. Ч. 1. С. 56; *Романчиков С.* Там же; *Свиньин П.* Указатель главнейших достопамятностей, сохраняющихся в Мастерской Оружейной Палате... СПб.: А. Смирдин, 1826. С. 49.

²² По данным И. А. Загородней. *Загородняя И. А.* Исторический янтарь из Московского Кремля // *Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования.* 2006. № 10 (41). С. 81.

²³ *Древности.* 1849. С. 161.

²⁴ *Hans Klingenberg,* также *Klingenberger; Czihak E. von.* Der Bernstein als Stoff für das Kunstgewerbe // *Die Grenzboten: Zeitschrift für Politik, Literatur und Kunst.* 1899. Bd. 58 (2). S. 290.

²⁵ *Georg Schreiber.*

²⁶ Об искусстве обработки янтаря в Кёнигсберге первой половины XVII в. см. *Czihak E. von.* Ibid.; *Pelka O.* Ibid.; *Rohde A.* Bernstein: Ein Deutscher Werkstoff. Seine künstlerische Verarbeitung vom Mittelalter bis zum 18. Jahrhundert. Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1937.

²⁷ Об участии Шрайбера в изготовлении дипломатических подарков в 1635–36 гг. см. *Czihak E. von.* Ibid. С. 291.

²⁸ *Joachim Schönemann.*

²⁹ Ibid.

³⁰ *Anna von Preußen;* старшая дочь прусского герцога Альбрехта Фридриха, супруга маркграфа, а с 1608 г. курфюрста Бранденбурга Иоганна Сигизмунда.

³¹ Курфюрст Бранденбурга с 1619 по 1640 г.

³² *Древности.* 1849. С. 161; *Опись.* 1884. Ч. 1. С. 56; *Снегирев И. М.* Знаменский монастырь и палата бояр Романовых... М.: Катков и К°, 1861. С. 56.

³³ *Опись.* 1884. Ч. 1. С. 56.

³⁴ О реставрации посоха см. *Журавлев А. А.* Жизнь в янтарном свете / Калининград, обл. музей янтаря. Калининград, 2013. С. 73.

³⁵ *Alfred Rohde.*

³⁶ [Савва, архим.] Указатель для обозрения Московской Патриаршей (ныне Синодальной) ризницы и библиотеки... М.: Университетская тип., 1858. С. 73; 1863. С. 34.

³⁷ Российский государственный архив древних актов (далее — РГАДА). Ф. 63. Оп. 1. Д. 2. Л. 8.; *Курляндские...* 1896. С. 7.

³⁸ В настоящ. время — город Елгава в Латвии.

- ³⁹ В прошении было отказано. РГАДА. Ф. 63. Оп. 1. Д. 2.
- ⁴⁰ Переписная книга домовая казны патриарха Никона // Временник Императорского Московского общества истории и древностей российских. М.: Университет. тип., 1852. С. 1–136.
- ⁴¹ Luise Charlotte von Brandenburg.
- ⁴² Friedrich Wilhelm von Brandenburg.
- ⁴³ *Roča S. Jēkabs Ketlers // Zemgales Enciklopēdija* [Электронный ресурс]. URL: <https://ze.jelgava.lv/personas/jekabs-ketlers/> (дата обращения: 12.06.2021).
- ⁴⁴ *Vies A. (Hg.) Eine schwierige Erbschaft. Die Verhandlungen nach dem Tode Herzog Jakobs von Kurland 1682/83.* Wiesbaden: Harrasowitz Verlag, 1995. S. 20.
- ⁴⁵ *Гурьянов И. Г.* Указ. соч. С. 30; *Снегирев И. М.* Памятники московской древности... М.: Август Семен, 1842–1845. С. 175; Савва. 1858. С. 73; 1863, с. 34; *Успенский А.* Патриаршая ризница // Мир искусства. 1904. С. 255.
- ⁴⁶ Приказ Мин. культуры СССР от 20.09.1978 г. № 707 «О передаче экспонатов из Государственных музеев Московского Кремля Калининградскому музею янтаря». Книга актов приема предметов на хранение Калининградского историко-художественного музея за 1978 г. Приложение № 220. ИХМ.
- ⁴⁷ Здесь и далее технические характеристики посоха приведены по паспорту реставрации, составленному В.П. Ерцевым. Государственный архив Калининградской области (далее — ГАКО). Ф. 1226. Оп. 1. Д. 61.
- ⁴⁸ *Аксентон Ю. Д.* Янтарь: секреты древнего мастерства // Советское декоративное искусство / сост. Т. К. Стриженова. М.: Советский художник, 1983. Вып. 6. С. 166.
- ⁴⁹ Там же.
- ⁵⁰ ГАКО. Ф. 1226. Оп. 1. Д. 89. Л. 3.

Прыгов Вадим Игнатьевич

СЕРЕБРЯНАЯ ДОРОЖНАЯ ЧЕРНИЛЬНИЦА КНЯЗЯ ИМПЕРАТОРСКОЙ КРОВИ ИОАННА КОНСТАНТИНОВИЧА

*Подруга думы праздной,
Чернильница моя;
Мой век разнообразный
Тобой украсил я.*

А. С. Пушкин

В частной коллекции (г. Москва) хранится интереснейший памятник материально-бытовой культуры рубежа XIX–XX вв. — серебряная дорожная чернильница (ил. 1). Этот, казалось бы, сугубо утилитарный предмет играл в будничной жизни минувшей эпохи огромную роль. Писали от руки тогда постоянно, много и по разным поводам: составляли и переписывали деловые бумаги, вели дневники и личную переписку, сочиняли стихи. Повседневная деятельность представителей аристократии, деловых и финансовых кругов предполагала не только частое использование, но и репрезентацию своего социального статуса через кабинетный письменный прибор, нередко насчитывающий свыше дюжины предметов с богатым декоративным оформлением.

Ныне репрезентативные письменные приборы входят во многие музейные собрания, наглядно демонстрируя стилевые поиски, а в исключительных случаях — лучшие достижения декоративно-прикладного искусства своей эпохи. К таким произведениям, бесспорно, относится «Чесменская чернильница»¹ из Государственного Эрмитажа. Она была специально заказана императрицей Екатериной II в Париже для зала кавалерской думы недавно учрежденного ею ордена Св. Георгия в Чесменском дворце.

В начале XX в. репрезентативный письменный прибор по-прежнему не теряет своих позиций как актуальный подарок в «высшем обществе». Примером тому служит произведение фирмы Фаберже, опубликованное в монументальном труде К. Мак-Карти². Этот нефритовый письменный прибор из четырнадцати предметов

с золотыми накладками в виде растительных гирлянд в неоклассической стилистике, был приобретен в 1911 г. в лондонском отделении фирмы принцем Чакрабомом для своего брата, короля Сиам Рамы VI.

По мере расширения во второй половине XIX в. сети железных дорог в Европе и Российской империи путешествия за границу и внутри страны становятся неотъемлемой частью образа жизни представителей аристократии, деловой элиты русского общества³. Во время таких поездок обычно писали путевые заметки в личном дневнике, письма многочисленным родственникам и деловым партнерам. Прежде непереносимые громоздкие несесеры, включавшие также все необходимое для ведения корреспонденции, утрачивали актуальность, а переносная чернильница оставалась востребованным предметом в багаже путешественников. Ее оптимальное конструктивное решение для «дорожного формата» сложилось постепенно и к рубежу XIX–XX вв. широко использовалось⁴ почти всеми мастерами Европы и России: стеклянная емкость для чернил размещается в подогнанном металлическом футляре, накрывается пластиной с плотно входящей в горловину пузырька резиновой пробкой, а затем второй крышкой на шарнире. Декор отличается минимализмом и, как правило, исчерпывается гравированной или накладной владельческой монограммой, аверсом монеты или медали. Общее решение тяготеет к воплощению в миниатюре концепции сугубой утилитарности и рационализма, присущей таким знаковым для XIX в. архитектурным проектам, как Crystal Palace или Эйфелева башня.

Подобные дорожные чернильницы ныне представлены в ряде музейных и частных собраний, встречаются и на антикварном рынке. Один из ранних образцов, датируемый 1885 г. и выполненный



1. Чернильница дорожная (в разобранном виде). Россия, Санкт-Петербург, 1899–1908
Мастер: Иван Андреевич Архаров.

Серебро, золото, золочение, сапфир, стекло;
прокат, гравировка, монтировка
Частная коллекция, Москва

мастером И. Ф. Ольсониусом для фирмы братьев Грачевых, экспонируется в музее-заповеднике «Царицыно»⁵. Единственный элемент декора серебряного футляра чернильницы из рифленого проката — накладная сложная монограмма⁶ под княжеской короной. Дарственная гравировка указывает на дату подношения — «10 апреля 1888 года», что может служить подтверждением наличия подобных предметов в ассортименте торговых домов и магазинов ведущих фирм Санкт-Петербурга и Москвы.

Цилиндрической формы серебряная чернильница⁷ с двумя крышками и стеклянным вкладышем изготовлена в 1890-е гг. в мастерской золотых и серебряных изделий Э. И. Кортмана, носившего высокое звание Поставщика двора Его Императорского Величества и сотрудничавшего с фирмой Фаберже. Она также из рифленого с внешней стороны проката, внутренние части покрыты позолотой. Отсутствие владельческой монограммы, инскриптов и иных элементов декора не позволяют сделать предположений о мемориальном характере предмета.

Датируемая тем же периодом серебряная чернильница, выполненная московским отделением прославленной фирмы К. Фаберже, была представлена на специализированных «русских» торгах аукциона Sotheby's 7 июня 2016 г., лот 442⁸. Ее верхняя крышка декорирована золотой пятирублевой монетой периода правления Екатерины II.

Необычна, но полностью функциональна золотая миниатюрная чернильница⁹, творение известного столичного мастера С. Арндта для старейшего в Санкт-Петербурге Торгового дома «Никольс и Плинке». Выбор формата «брелока» для часовой цепи легко объясним, если учесть, насколько распространены в Англии подвески — коробочки для почтовых марок.

Особый интерес вызывает датируемая 1894 г. серебряная чернильница, принадлежавшая великой княжне Елене Владимировне (1882–1957) и изготовленная в столичной мастерской братьев Грачевых, которая была выставлена на специализированных «русских» торгах аукциона Sotheby's 29 ноября 2016 г., лот 410¹⁰. На верхней крышке — гравированная великокняжеская монограмма: буквы «ЕВ» под императорской короной. Остается неясным, когда и при каких обстоятельствах (подарок от близких или приобретение по необходимости) владелицей чернильницы стала великая княжна Елена Владимировна.

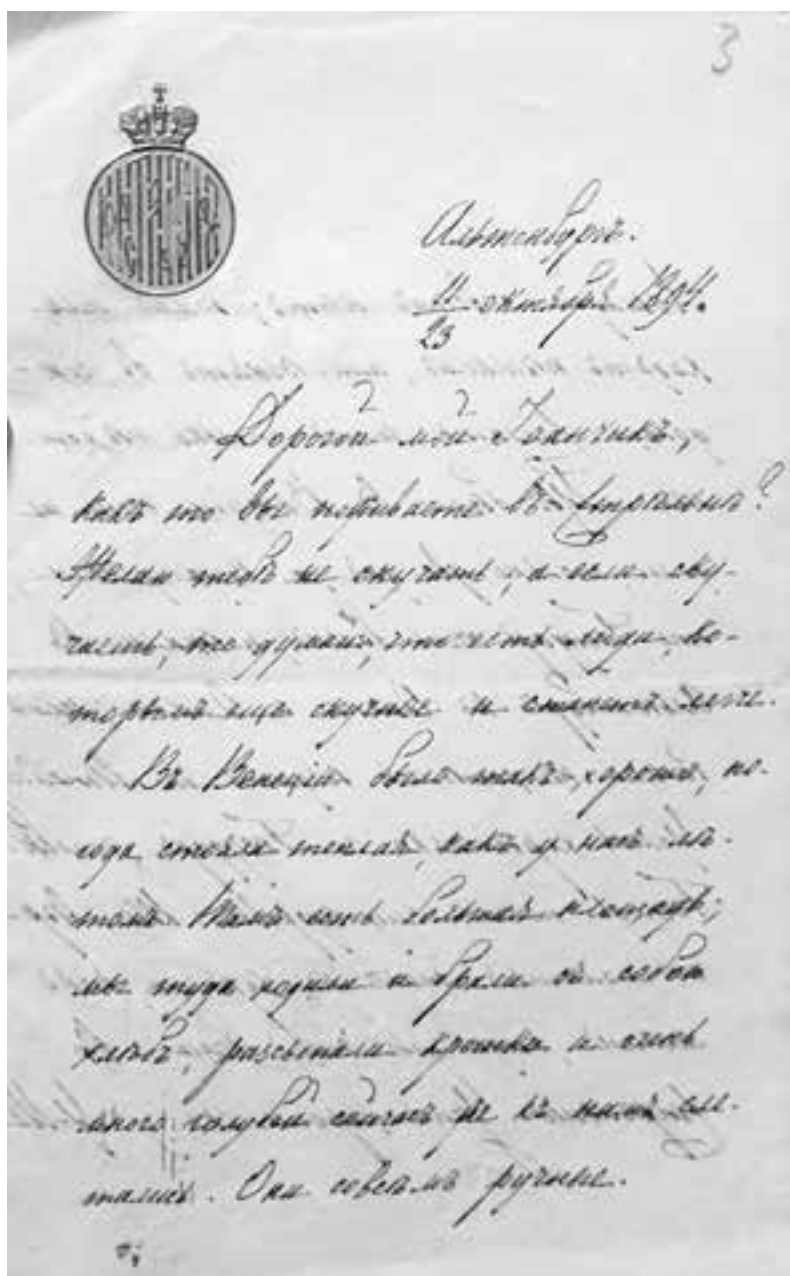
Также изготовлена из полированного гладкого проката и имеет кубическую форму рассматриваемая в данной работе серебряная чернильница¹¹. От предыдущих аналогов ее отличает материал кнопки замка — это кабошон сапфира, оправленный в золото (ил. 2). Наибольший же интерес представляет владельческая монограмма на верхней крышке: вписанное старославянским шрифтом в круг под императорской короной имя «Иоанн». Такое имя из великих князей носил только Иоанн Константинович¹². На личных бланках



2. Чернильница дорожная (в собранном виде). На верхней крышке выгравирована владельческая монограмма «Иоанн» под императорской короной
Частная коллекция, Москва

великого князя Константина Константиновича¹³ есть аналогичная по стилистике монограмма с именем в круге «Константин» (ил. 3). Поэтому вполне обоснованно предположить, что на верхней крышке рассматриваемой чернильницы изображена монограмма, принадлежащая князю императорской крови, первому сыну великого князя Константина Константиновича Иоанну Константиновичу (1886–1918). На боковой поверхности имеются гравированные воспроизведения автографов дарителей (ил. 4). Их имена: «Гаврилушка, Татьяна, Костя, Олег, Игорь» совпадают с именами детей великого князя Константина Константиновича¹⁴ (ил. 5). В частности, достаточно точно гравером передана подпись «Гаврилушки», известная по широкому ряду сохранившихся документов¹⁵ (ил. 6). Данный предмет — подарок старшему брату от младших братьев и сестры, возможно, был преподнесен на окончание Николаевского кавалерийского училища (1907) или по иному поводу, связанному с длительным его пребыванием вне дома. Именно поэтому была выбрана дорожная, сугубо функциональная чернильница, которая бы напоминала молодому офицеру о любящих его домочадцах.

При этом выбор чернильницы в качестве подарка старшему брату от младших, вероятно, был не случаен. Прежде всего нужно учитывать характер и неординарность личности отца,



3. Фотография личного бланка великого князя Константина Константиновича с текстом письма старшему сыну Иоанну (предоставлено исследователем архивных материалов Константиновичей Т. А. Лобашковой)



4. Чернильница дорожная (в собранном виде). Воспроизведения гравированных автографов дарителей на боковых стенках: младших братьев — Гавриила, Константина, Игоря, Олега и сестры — Татьяны

прославившегося как поэт, драматург, переводчик¹⁶. Дети благоговейно относились к родителям. «Отец был с нами строг, — писал в эмиграции князь Гавриил Константинович, — и мы его боялись. „Не могу“ или „не хочу“ не должны были для нас существовать. Но отец развивал в нас и самостоятельность: мы должны были делать все сами, игрушки держать в порядке, сами их класть на место. Отец терпеть не мог, когда в русскую речь вставляли иностранные слова, он желал, чтобы первым нашим языком был русский. Поэтому



5. Почтовая карточка (открытое письмо) с воспроизведением фотографии семьи великого князя Константина Константиновича. 1906 г. Справа налево: Константин Константинович; Елизавета Маврикиевна; Иоанн, Гавриил, Татьяна, Константин, Олег, Игорь, Георгий. Лондон. Королевское Собрание Великобритании

и няни у нас были русские, и все у нас было по-русски»¹⁷. По-видимому, приверженностью Константина Константиновича ко всему русскому можно объяснить выбор имен для многих сыновей.

Константин Константинович любил делать подарки близким и приближенным, подходил к этому очень вдумчиво и с большим вниманием: «Сам он делал подарки оптом. Когда дети подросли, все получили разные фотографии Родителей в складных рамках. Все получили Евангелия русско-славянские в специально заказанных переплетах самой дорогой светлой, тонкой свиной кожи с золотыми застёжками. Он был очень горд своим подарком, а потом очень смущен, потому что я и пять братьев сразу возмутились громко: „Как для священной книги кожа от свиной“». Он дарил нам, и фрейлинам, и адъютантам, и воспитателям, всем — иногда только полки, другой раз абажуры, еще ножницы, но все разные»¹⁸. В дневниках самого великого князя Константина Константиновича также есть упоминание о подаренной одному из своих преданных сотрудников настольной чернильницы: «Был Данильченко: за хлопоты

Доброго здоровья, а также надеюсь
 и счастья. Напишите, что вы знаете
 лично лично о семье Гусев-
 Васильев, не помню. Я думаю быть, вы
 были командиром Восточной армии,
 Гусевым Г. Васильевичем, про кото-
 рого известно, что он был назна-
 чен в Москву императорской
 присягой и вы не могли не знать
 его? Если бы вы знали! Вы напи-
 шите мне, если вы знаете. Но я
 думаю, вы знаете у нас еще много
 людей, которые знают вас лично по
 военной службе, которые вы знаете в
 подробности. Вы знаете, что Гусев
 Васильевич в войсках и командовал
 войсками. Напишите, что вы знаете про
 него в войсках на Гусев. Напишите, у кого
 можете на почте в Сибирь. Обширно
 Ваш, добрый сын. Привет от всех ваших
 Гавриил.

6. Фотография письма князя императорской крови Гавриила Константиновича отцу и матери из Ливадии от 03 апреля 1905 г. (предоставлено исследователем архивных материалов Константиновичей Т. А. Лобашковой)

по «Мессинской невесте» подарил ему красивую хрустальную чернильницу с моим вензелем на серебряной крышке»¹⁹. Судя по всему, это была традиция в семье Константиновичей — и не только сам подарок в виде чернильницы, но и его оформление.

Судьбы Иоанна Константиновича и дарителей — младших братьев и сестры — сложились трагично²⁰. Олег стал единственным князем императорской крови, погибшим на поле боя в Первой мировой войне. Иоанн, Игорь и Константин — алапаевские мученики, канонизированные Русской православной церковью за рубежом. Лишь Гавриил²¹ и Татьяна²² смогли эмигрировать из России.

Старый семейный подарок по-прежнему напоминает о том счастливом времени, когда все дети великого князя К. Р. были окружены любовью и заботой, полны светлых надежд и стремлений достойно служить Царю и Отечеству.

¹ ГЭ, инв. № Э-1450. Мастер Демальи Барнабе-Огюстен. Для выполнения столь важного заказа он привлёк лучших мастеров своего времени: скульптурные композиции он получил от Жана-Антуана Гудона (фигуры Геркулеса и путти с пушками и мортирами), механизм часов с репетицией и с циферблатом-ротатором ему изготовил часовщик Мейер (Mayer), а глубокая (матовая и блестящая) позолота бронзы была выполнена известным мастером Анри (Henri). 1775–1778 гг. (см.: Зек Ю. Я. Безделушка с видом подлинного монумента [Электронный ресурс]. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/9504.php> (дата обращения 14.03.2021).

² *McCarthy K.* Faberge in London. The British branch of the Imperial Russian Goldsmith. Suffolk, 2017. P. 211.

³ Один из выставочных проектов ГТГ 2016 г. был посвящён европейским путешествиям П. М. Третьякова, российского предпринимателя, мецената и благотворителя, коллекционера произведений искусства и основателя Третьяковской галереи. Он посетил 250 городов в 20 странах Европы. Совершенствуя свой художественный вкус и занимаясь делами своей льнопрядильной фабрики, Третьяков проводил в таких поездках от нескольких недель до нескольких месяцев. Помимо деловых встреч, он всегда находил время для посещения лучших мировых музеев, выставок и изучения городской и дворцовой архитектуры.

⁴ В самом широком диапазоне материалов: от драгоценных до общедоступных.

⁵ Государственный историко-архитектурный, художественный и ландшафтный музей-заповедник «Царицыно», Москва. Инв. № КП6599 МТ 1777; опубликовано: *Костина И. Д., Мунтян Т. Н., Шакурова Е. В.* Русское серебро XVI — начала XX в. СПб., 2004. С. 193.

⁶ Монограмма, ввиду необычно большого количества литер, не расшифрована.

⁷ Представлена в специализированной антикварной галерее, г. Москва [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kytyzov24.ru/catalog/antikvarnoe-prikladnoe-iskusstvo/rossiya/chernilnicza-rohodnaya-2543.html> (дата обращения 14.03.2021).

⁸ [Электронный ресурс]. URL: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2016/russian-works-art-faberge-icons-116113/lot.442.html?locale=en> (дата обращения 14.03.2021).

⁹ Sotheby's 10 июня 2009 г., Лот 566 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2009/russian-works-of-art-faberg-and-icons-day-sale-109673/lot.566.html?locale=en> (дата обращения 14.03.2021).

¹⁰ [Электронный ресурс]. URL: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2016/russian-works-of-art-116116/lot.410.html?locale=en> лот 410 (дата обращения 14.03.2021).

¹¹ Санкт-Петербург. 1899–1908, инициалы пробирного мастера АР. Именник: «ИА» — вероятно золотых и серебряных дел мастера Ивана Андреевича Архарова, владельца мастерской золотых и серебряных изделий по адресу Невский пр., 3 и Казанская ул., 26 с 1894 по 1917 г. (см.: *Иванов А. Н.* Мастера золотого и серебряного дела в России (1600–1926). В 2 т. Т. 1, С. 92, № 251. М., 2002). Серебро, золото, сапфир, стекло; прокат, гравировка, монтировка, золочение. Размеры: 8 × 8 × 8 см.

¹² Иоанн Константинович, родившийся 23 июня 1886 г., стал первым князем императорской крови в Российском императорском доме.

¹³ Фото личного бланка Константина Константиновича с текстом письма старшему сыну Иоанну было любезно предоставлено исследователем архивных материалов Константиновичей Т. А. Лобашковой.

¹⁴ Еще один младший брат Георгий (1903–1938) и сестра Вера (1906–2001) в 1907 г. не умели писать и не могли оставить своих автографов.

¹⁵ Фото одного из писем с подписью князя императорской крови Гавриила Константиновича было любезно предоставлено Т. А. Лобашковой.

¹⁶ Константин Константинович подписывал свои произведения инициалами К. Р.

¹⁷ Великий князь Гавриил Романов. В Мраморном дворце. М., 2007. С. 12. Именно так, уменьшительно-ласкательно, называет своего старшего брата Гавриил Константинович: Иоанчик.

¹⁸ Княжна императорской крови Татьяна Константиновна, в замужестве княгиня Багратион-Мухранская (1890–1979): Биография и документы / сост., авт. предисл., комм. и биогр. справочн. Т. А. Лобашкова. М., 2015. С. 454.

¹⁹ Дневник великого князя Константина Константиновича. 1907–1909 гг.: Текст / сост., авт. предисл., комм. и биогр. справочн. Т. А. Лобашкова. М., 2015. С. 416.

²⁰ Олег (1892–1914) погиб на фронте в первые месяцы Первой мировой войны. Иоанн (1886–1918), Игорь (1894–1918) и Константин (1891–1918) были убиты большевиками.

²¹ Гавриил (1887–1955) был арестован, спасен от расстрела Максимом Горьким, уехал в Финляндию, а затем в Париж; автор воспоминаний.

²² Татьяна (1890–1979) вышла замуж за Константина Багратион-Мухранского, погибшего в начале Первой мировой войны. В 1921 г. вышла замуж за Александра Короченцова, умершего через год. Окончила жизнь в монашестве с именем Тамара (в память о царице Тамаре, потомком которой был ее первый муж) настоятельницей Елеонского монастыря в Иерусалиме.

Пудов Глеб Александрович

**О ТАК НАЗЫВАЕМЫХ
ШКАТУЛКАХ-«ЛЕЖАНОЧКАХ»
(СРЕДНИЙ УРАЛ, ВТОРАЯ ПОЛОВИНА
XIX — ПЕРВАЯ ЧЕТВЕРТЬ XX В.)**

Средний Урал принадлежит к числу крупнейших центров русско-го сундучного производства. Местные мастера изготавливали сотни сундуков и шкатулок. Во второй половине XIX — первой четверти XX в. их изделия встречались на выставках разного уровня, на Нижегородской и Ирбитской ярмарках, в торговых лавках заводских поселков. Множество изделий отправлялось в Сибирь¹ и Среднюю Азию. Со временем сундуки и шкатулки сложились в устойчивые типы, например, т. н. лежаночки (термин земского статистика П. Н. Зверева). Сегодня такие вещи имеются во многих музейных коллекциях. Тем не менее им не было посвящено ни одной специальной работы, в отличие от статей о других видах уральских шкатулок и сундуков².

Цель настоящей статьи — охарактеризовать шкатулки-«лежаночки» как один из типов уральских сундучных изделий, определить их роль в истории сундучного производства. Задача исследования — анализ конкретных произведений, выявление их соотношения со шкатулками Великого Устюга³. При работе использовались сведения из специальной литературы, материалы Российского государственного исторического архива (РГИА) и Государственного архива Свердловской области (ГАСО).

В известной книге П. Н. Зверева, посвященной кустарным промыслам Екатеринбургского уезда (1889), шкатулки-«лежаночки» описываются так: «Все стороны, кроме задней и крышки обиты морозом разных цветов. Задняя стенка покрыта железом, окрашенным в черную краску. По поверхности крышки, по дну ее и по съему набит оклад из белой жести». Другой вид этих шкатулок имел оклад из печатного железа, а не из белой жести⁴, третий вид назывался «зеркальным» и уже анализировался в научных статьях⁵.

Как правило, «лежаночки» датируются в научной литературе 2-й половиной XIX — началом XX в. Место их производства определяется обобщенно — Урал (однако чаще оно не указывается совсем

или путается с местом приобретения). Сегодня можно утверждать, что делались они в мастерских Нижнего Тагила и Невьянска — заводских поселков, которые только в 1918 г. получили статус городов. Это были признанные культурные, промышленные и экономические центры региона, в которых развивалось множество художественных промыслов, в т. ч. сундучный. Согласно статистическим данным, в 1909 г. в Невьянске существовало 19 сундучных заведений⁶. В 1912 г. было 14 «сборных» мастерских (с 17 своими и 237 наемными рабочими), 11 «чеканных» (где работало 9 мужчин, 8 женщин и 3 детей), 6 «морозных» (9 мастеров), 7 «печатных» (12 рабочих)⁷. Производство сундуков в Нижнем Тагиле всегда было тесно связано с невяньским промыслом. Известно, например, что в 1915 г. жестяные листы с печатными узорами, «морозкой» и чеканкой покупались тагильчанами в Невьянске (своих «детальных» мастерских в Тагиле на тот период не зарегистрировано).

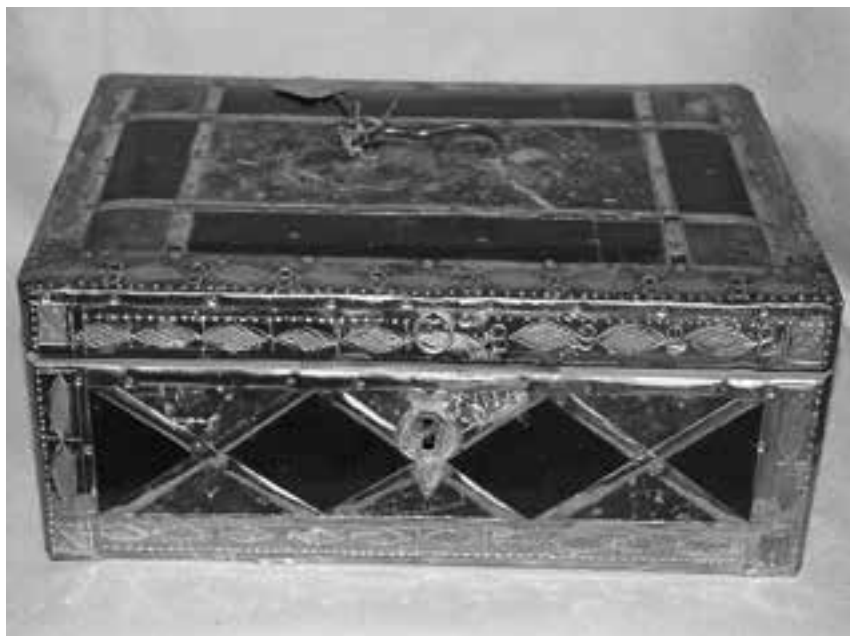
Шкатулки-«лежаночки» были одним из самых распространенных и репрезентативных типов изделий уральских сундучников. Они имели следующие размеры: 35 см в длину, 26,5 см — в ширину, правда размеры не всегда соблюдались точно. Рассмотрим несколько памятников.

В коллекции отдела народного искусства Русского музея находится шкатулка (ил. 1)⁸, на лицевой стороне которой имеется надпись красной краской: «Ниж. Таг. Зав.» («Нижнетагильский завод»). В инвентарных книгах она датируется XIX в. Вещь поступила в 1938 г. из петербургского Кустарного музея. Деревянная основа обита листами «мороженой» жести красного цвета с рисунком, набранным по трафарету. Узор в виде морской волны окаймляет переднюю и боковые стороны. Он также украшает четырехугольный сегмент на лицевой стороне изделия. По краю шкатулки — сплошная «золотая» полоса, перекликающаяся с полосой сегмента. Она делает форму изделия более четкой. Мастер использовал традиционную схему расположения орнамента. Простыми техническими средствами он сумел сделать вещь нарядной и праздничной. Учитывая большое количество аналогий (например, из Нижнетагильского музея-заповедника «Горнозаводской Урал»), датировку шкатулки следует уточнить: конец XIX — начало XX в.

На ручке другой шкатулки⁹ из этой группы сохранился ярлычок с надписью «Шкатулка сибирская» (ил. 2). В инвентарных книгах указано, что она изготовлена в Невьянске в XIX в. Вещь поступила



1. Шкатулка. Нижний Тагил. Конец XIX — начало XX в. ОНИ ГРМ



2. Шкатулка. Невьянск. После 1864 — до 1897 г. ОНИ ГРМ

из Кустарного музея в 1938 г., была куплена этим музеем в 1897 г. у Русского сельскохозяйственного комиссионерства «Работник»¹⁰. Изделие украшено листами «мороженой» жести синего и черного цветов. Как было принято, задняя сторона вещи обита листом вороненой жести. Тонкие полосы желтой жести складываются на лицевой и боковых сторонах шкатулки в простые геометрические узоры. Эти полосы играют важную роль не только в художественном оформлении, но и в конструкции шкатулки — они ее укрепляют. Гравированный и тисненый орнамент в виде кружков, точек, ромбов нанесен на широкие жестяные ленты, прикрепленные на края предмета. Пластина, защищающая отверстие для ключа, имеет типично уральскую форму (напоминает двуглавого орла). Датировку и этой шкатулки следует уточнить (учитывая то, что комиссионерство «Работник» было организовано в 1864 г.): после 1864 г. — до 1897 г.

Другая шкатулка из той же коллекции аналогична рассмотренной¹¹. Ее датировка в инвентарных книгах — XIX в., место производства — Невьянск. Художественное оформление очень напоминает таковое у «шкатулки сибирской», она лишь немного отличается размерами и цветовыми сочетаниями жестяных листов: вместо черного и синего отдано предпочтение красному и синему. Источник поступления этого изделия (меньшего по размерам) тот же — Русское сельскохозяйственное комиссионерство «Работник»¹². Подобие художественного оформления этих шкатулок позволяет предположить, что они выполнены в одной мастерской. Датировка уточняется: после 1864 г. — до 1897 г.

«Лежаночки» декорировались не только «морозом» по жести. Интересна шкатулка, украшенная привозной жестью с хромолитографическими изображениями (ил. 3)¹³. Согласно Инвентарной книге, сделана она в Невьянске в XIX в. Как следует из надписи на литографических полосах (ил. 4), жестяные листы были изготовлены на фабрике наследников графа П. П. Шувалова, которая находилась в Лысьвенском горном округе, на Южном Урале. В соответствии с Отчетом Правления округа за 1909/1910 г., именно в это время на фабрике был начат выпуск литографированной жести. Прекращен он был в 1915 г. К тому же известно, что фабрику национализировали в 1918 г.¹⁴. Таким образом, шкатулка может быть датирована точнее: после 1909 г. — до 1915 г.

Она имеет стандартную прямоугольную форму, разнообразно украшена. Ее поверхность покрыта листами «мороженой» жести



3. Шкатулка. Невьянск. После 1909 — до 1915 г. ОНИ ГРМ



4. Шкатулка. Невьянск. После 1909 — до 1915 г. ОНИ ГРМ

светло-зеленого цвета (оборотная сторона покрыта вороненым железом). Поверх них наложены полосы блестящей желтой жести, образующие крупную клетку. Каждая сторона шкатулки обрамлена литографированными жестяными полосами, на которые нанесен разноцветный геометрический орнамент. Вещь отличается тщательностью, аккуратностью отделки.

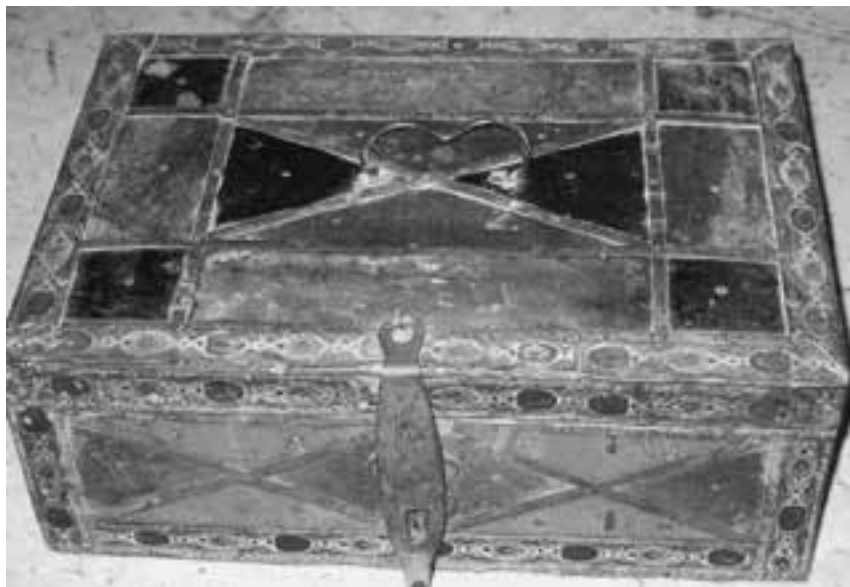
К этой же группе изделий принадлежат несколько шкатулок из коллекции Нижнетагильского музея-заповедника «Горнозаводской Урал». Особенно интересна одна из них¹⁵, поскольку известна мастерская, в которой ее выполнили: тагильское сундучное заведение Петра Яковлевича Кокушкина, о котором на сегодняшний

момент сохранилось достаточно много сведений¹⁶. «Фабрика» П. Я. Кокушкина успешно участвовала в выставках: в Екатеринбурге (1887, удостоена бронзовой медали) и Казани (1890, получен похвальный лист «за удовлетворительную работу дорожного погребца»)¹⁷. Рассматриваемая шкатулка была изготовлена в 1905 г. Техника и принципы декорирования подобны таковым у вышеописанных шкатулок. Поверхности разбиты на простейшие геометрические фигуры, заполненные листами жести с «морозом» белого и янтарного цветов. Кроме них мастера использовали жестяные листы синего и оранжевого цвета, на которые нанесены белые волнистые полосы. Это напоминает технику росписи «под гребенку», распространенную в Вологодской и Вятской губерниях во 2-й половине XIX — 1-й четверти XX в.¹⁸ Изделия, декорированные подобным образом, нередко в музейных собраниях Вологодской области¹⁹. В целом вещь представляет добротное в техническом отношении изделие, не лишенное художественных достоинств.

Не всем «лежаночкам» присуща хорошая сохранность, тем не менее, все они свидетельствуют о многообразии способов декорирования. Например, на крышке шкатулки из Ирбитского историко-этнографического музея²⁰ размещена пластина с геометрическим орнаментом, нанесенным в технике тиснения. В середине пластины вырезан прямоугольник, сторонам которого приданы волнообразные очертания. Под пластиной находится «морозный» лист янтарного цвета. Эта композиция — остроумный вариант декоративного оформления, рассмотренного выше.

Невзирая на то что в рамках одного вида шкатулок отличий было немного, мастера, как правило, не повторяли вещи до мельчайшей детали. Они варьировали цвет жести, набор декоративных мотивов, частности композиции. Например, на крышке и лицевой стороне шкатулки из Лянторского хантыйского этнографического музея (Ханты-Мансийский автономный округ, г. Лянтор)²¹ размещены два больших многоцветных ромба. Они созданы из ромбов меньших размеров и не дублируют декора шкатулок, о которых говорилось ранее, а представляют один из его бесчисленных вариантов. Шкатулки из Черноисточинского краеведческого музея (пос. Черноисточинск, Свердловская область) обнаруживают многообразие материалов и техник декорирования (одна из вещей — ил. 5).

Целесообразно вкратце остановиться на «морозе» по жести — технике, имевшей исключительно важное значение в декорировании



5. Шкатулка. Средний Урал. Конец XIX — начало XX в. ЧКМ

уральских шкатулок. Она была популярной на огромной территории²², а вовсе не являлась «секретом устюжских мастеров». Со второй половины XIX в. «мороз» по жести играл значительную роль во всех крупных сундучных центрах России, а в некоторых из них успешно конкурировал с росписью. Возможно, «мороз» был техникой заимствованной²³. Однако в данном контексте совсем необязательно выяснять, кто на кого оказывал воздействие. Следует лишь помнить, что русские и иностранные ремесленники были участниками единого культурного процесса.

При анализе уральских шкатулок необходимо их сравнение со шкатулками Великого Устюга. Как известно, традиции северного сундучного дела немало повлияли на зарождение и развитие уральского производства сундуков и шкатулок (которое, в свою очередь, заметно отразилось на истории других центров, например вятского и макарьевского). Компаративный метод помогает четче дифференцировать художественные особенности изделий.

В качестве примера устюжских шкатулок, которые во множестве встречаются в музейных собраниях и на интернет-аукционах, можно взять экземпляр из собрания Вожегодского районного

краеведческого музея (пос. Вожега, Вологодская область) — шкатулку прямоугольной формы со слегка покатою крышкой²⁴. Ее поверхности обиты листами «мороженой» жести янтарного цвета. Тонкие жестяные полосы, которыми прикреплены листы с «морозом», образуют квадраты. В углах крышки — прямоугольные пластины с прорезным растительным орнаментом. Сверху — фигурная металлическая ручка. На передней стенке шкатулки прикреплена пластина сложной (характерной великоустюгской) формы. В целом вещь представляет типичное изделие мастеров Великого Устюга. Отработанность технических и художественных приемов свидетельствует о длительности истории местного промысла. Мастера использовали привычные сочетания цветов жести и материалов. Северным вещам чужды пестрота и некоторая техническая упрощенность уральских. Устюгские ремесленники никогда не стремились к максимальной «украшенности» своей продукции, не обращались к многочисленным декоративным материалам (порой плохо сочетающимся друг с другом). Пропорции уральских и северных шкатулок также в подавляющем числе случаев отличались.

Итак, шкатулки — «лежаночки» по качеству и количеству составляют компактную группу изделий на фоне остальной продукции уральских сундучников. Вещи имеют стандартные формы, конструкцию и размеры, разнообразно декорированы. Мастера стремились к возможно большей яркости, пышности художественного решения, иногда граничащего с излишней пестротой. Вероятнее всего, такие шкатулки изготавливали во всех крупных сундучных заведениях Невьянска и Нижнего Тагила. Производство этого типа сундучных изделий ограничивается хронологическими рамками: 2-я половина XIX — 1-я четверть XX в.

¹ На фотографии из коллекции Российского этнографического музея представлен интерьер хакасского дома, где отчетливо видны не только уральские сундуки, но и шкатулки с «морозом», в т. ч. «лежаночки». См.: На грани миров. Шаманизм народов Сибири (из собрания Российского этнографического музея): Альбом. М., 2006, С. 134.

² Пудов Г. А. Об одном виде уральских сундучных изделий (шкатулки середины XIX — начала XX века) // Уральские сундуки XVIII–XX веков: История. Мастера. Произведения. СПб., 2016. С. 280–287; Пудов Г. А. Об уральских ларцах-теремках XVIII–XIX веков (историки художественного стиля и вопросы атрибуции) // Петербургские искусствоведческие тетради. Статьи по истории искусства. Ассоциация искусствоведов. 2019. Вып. 53. С. 83–92; Пудов Г. А. Об уральских ларцах-теремках XVIII–XIX веков (историки художественного стиля и вопросы атрибуции) // Петербургские искусствоведческие тетради. Статьи по истории искусства. Ассоциация искусствоведов. 2019. Вып. 54. С. 77–83.

³ О наличии тесных связей между уральским и устюжским сундучными центрами известно давно, поэтому именно изделия Великого Устюга выбраны для сравнения с заводскими.

⁴ Промыслы Екатеринбургского уезда Пермской губернии / собр. и обраб. под ред. П. Н. Зверева; стат. отд-ние Екатеринбург. земской управы. Екатеринбург, 1889. С. 14.

⁵ Пудов Г. А. Об одном виде уральских сундучных изделий... Указ. соч. С. 280–287.

⁶ Обзор кустарных промыслов Екатеринбургского уезда. Екатеринбург: Екатеринбург. уезд. земство, 1909. С. 28, 29.

⁷ Очерк кустарных промыслов Екатеринбургского уезда, Пермской губернии / Оценочно-стат. бюро Перм. губ. земства. Пермь, 1912. С. 71, 73.

⁸ Инв. № М-147. Размеры: 33,0 × 24,0 × 13,0.

⁹ Инв. № М-146 аб. Размеры: 22,0 × 35,0 × 13,0.

¹⁰ РГИА. Ф. 400. Оп. 1. Д. 31. Л. 102.

¹¹ Инв. № М-138. Размеры: 26,5 × 17,0 × 10,2.

¹² РГИА. Ф. 400. Оп. 1. Д. 31. Л. 102.

¹³ Инв. № М-148. Размеры: 32,5 × 21,5 × 12,0.

¹⁴ РГИА. Ф. 65. Оп. 1. Д. 327. Л. 27; Ф. 65. Оп. 1. Д. 294 (см. об этом подробнее: Пудов Г. А. О произведениях уральского сундучного промысла // Страницы истории отечественного искусства (XVIII). Сб. статей по материалам научной конференции. Альманах. ГРМ. Вып. 300. СПб., 2011. С. 264, 265.

¹⁵ Инв. № Д-595. Размеры: 34,0 × 23,0 × 12,0.

¹⁶ ГАСО. Ф. 435. Оп. 1. Д. 712. Л. 6 об; Ф. 435. Оп. 1. Д. 885. Л. 147; Ф. 643. Оп. 1. Д. 1639. Л. 1; РГИА. Ф. 65. Оп. 1. Д. 327. Л. 23 (см. также: Перечень фабрик и заводов / Департамент торговли и мануфактур. СПб., 1897. С. 282, 283; Боков В. Е. Деревообрабатывающая промышленность в Пермской губернии. Пермь, 1899. С. 230, 231; Мелкие промышленные заведения Пермской губернии / Кустарное отделение Перм. губ. зем. управы. Пермь, 1908. С. 28; Список фабрик и заводов Европейской России / Министерство финансов. СПб., 1903. С. 216; Уральский торгово-промышленный адрес-календарь...: Пермская, Уфимская, Оренбургская и Вятская губернии, на 1915 г. 1915 [Год 17-й]. С. 389.

¹⁷ Красноперов Е. И. Кустарная промышленность Пермской губернии на Сибирско-Уральской научно-промышленной выставке в г. Екатеринбурге, в 1887 г. Вып. 1. Пермь, 1888. С. 101; Красноперов Е. И. Кустарные промыслы и ремесла на Казанской научно-промышленной выставке 1890 г. Пермь, 1891. С. 37; Список наград, присужденных на Казанской научно-промышленной выставке 1890 года. Казань, 1890. С. 92.

¹⁸ Пудов Г. А., Оленев С. Д. О сундуках с росписью «под гребенку». Вологодская губерния, II половина XIX — начало XX века // Петербургские искусствоведческие тетради. Статьи по истории искусства. Ассоциация искусствоведов. 2018. Вып. 49. С. 91–100.

¹⁹ Например, в Тотемском музеемном объединении, Вологодском государственном историко-архитектурном и художественном музее-заповеднике, Вытегорском объединенном музее, Кирилло-Белозерском государственном историко-архитектурном и художественном музее-заповеднике.

²⁰ Инв. № Э-1354.

²¹ Инв. № Э-450.

²² Эта техника была известна не только в России, но и, например, в Турции, куда проникла, вероятно, под русским влиянием.

²³ По сведениям П. Н. Зверева эту технологию якобы передал владельцу сундучной «фабрики» Г. Е. Подвинцеву один из представителей торгово-промышленной династии Перезоловых (Нижний Тагил), побывавший в Англии и узнавший там ее секрет. Подвинцев поведал об этой технологии своим мастерам. См. об этом: Промыслы Екатеринбургского уезда Пермской губернии. С. 10.

²⁴ Инв. № Д-209.

К ВОПРОСУ ОБ АВТОРСТВЕ ПЛАФОНА ТРЕТЬЕЙ АНТИКАМЕРЫ БОЛЬШОГО ЦАРСКОСЕЛЬСКОГО ДВОРЦА

При императрице Елизавете Петровне в царском дворце рядом с Большим залом располагались пять антикамер (от лат. *antercamera* — передняя, прихожая), созданных по проекту Ф. Растрелли. Согласно придворному этикету, антикамеры, выполнявшие роль комнат ожидания, предшествовали всем залам. При строительстве дворца Растрелли расположил парадную лестницу в его южной части, и гости сначала попадали в антикамеры, где ожидали приема императрицы.

В конце XVIII в. во время перестройки южной части дворцового здания на месте Четвертой и Пятой антикамер появились новые интерьеры, созданные Ч. Камероном для императрицы Екатерины II. В 1780–1790-х гг. изменениям подверглась и Третья антикамера: здесь установили 30 золоченых деревянных колонн (их перенесли из соседнего зала в 1782 г.¹), а также мраморные каминные с зеркалами в прямоугольных рамах над ними и барельефы. Плафон «Олимп» при этом остался прежним (ил. 1).

По поводу авторства плафона Третьей антикамеры у исследователей единого мнения нет. А. И. Успенский в своем очерке «Императорский Большой Царскосельский дворец», опубликованном в ежемесячном сборнике «Художественные сокровища России» в 1904 г., говорит, что «живописный подмастерье Иван Бельский пишет плафон в третью антикамеру от парадной лестницы»². А. Н. Бенуа в книге «Царское Село в царствование императрицы Елизаветы Петровны» автором плафона «Олимп» называет А. Перезинотти. В книге приведена фотография фрагмента плафона и дается его описание: «По своей декоративной затее он самый красивый из трех Елизаветинских плафонов в Царском Селе, но исполнен несколько грубее других. Это можно объяснить себе тем, что его, главным образом, писали русские мастера под руководством итальянца Антонио Перезинотти, которому принадлежит композиция. Плафон этот состоит из средней картины, изображающей Олимпийские



1. А. Х. Кольб. «Третья антикамера». 1865. Акварель. ГМЗ «Царское Село»

божества среди облаков, и роскошнейшей рамки вокруг. Именно эта рама очень красива. По стилю она ближе подходит к итальянскому барокко (к Джузеппе Бибиене), нежели к обычным приемам середины XVIII в. Она вьется пышными архитектурными массами, которые в четырех местах прерываются отверстиями с сидящими в них фигурами Аполлона, Вулкана, Минервы и Меркурия. Вазы с цветами и мраморные кариатиды разбивают, кроме того, выющиеся линии, набухающие картуши и громоздящиеся завитки. В углах помещены вензели императрицы и аллегорические женские фигуры, а над ними тускло блестят серебряные медальоны»³ (ил. 2). А. А. Кедринский, ссылаясь на архивные данные, называет автором композиции плафона П. Градицци, «...он же писал и центральную картину, а ее обрамление было поручено Перезинотти, надзирать над этой работой пришлось русскому художнику Ивану Бельскому, который и закончил живопись в 1757 году»⁴.

В исследовании О. Г. Щербановской со ссылкой на РГИА приведены слова из рапорта Перезинотти 1755 г.: «Во исполнении



2. Плафон «Олимп» (с живописной каймой) в Третьей антикамере
Фото: Андрей Белимов-Гущин. 2015

присланного мне указу велено мне смотрение вновопостроенные в Селе Сарском 3 антикамеры *при исправлении* (курсив мой. — Авт.) плафона писать рисунок в одну антикамеру, рисунок мною сочинен и при рапорте в Канцелярию строений послан которого рисовать надлежит...»⁵. Далее по причине болезни Перезинотти просит прислать другого живописца, которым стал Градицци. В архиве имеется «тетрадь прихода материалов живописного мастера Градицци» за 1755 г., а в 1756 г. он подает Конторе строений Сарского Села следующее доношение: «Потребно отпустить для дописания плафона который мною исправлен от церкви в третьей антикамере материалу...»⁶.

Не вызывает сомнений, что А. Перезинотти является автором живописного обрамления плафона «Олимп» — той самой рамы, описание которой приводит А. Н. Бенуа. Однако сам Перезинотти «открыто признавался в своем неумении справляться с фигурами и в одном контракте 1762 г. прямо обязывался написать в плафоне только орнаменты, а середину его отдать бывшему в то время

в Москве «живописному мастеру Торелли» или, если он не согласится, то искусному мастеру в Италии»⁷. Об этом же свидетельствует и сохранившийся до наших дней плафон «Триумф Энея» в Строгановском дворце: авторство центральной части принадлежит Дж. Валериани, а живописное обрамление создал А. Перезиноти. Он же являлся автором архитектурной рамы плафона в Большом зале царскосельского дворца (совместная работа с Валериани).

В годы Великой Отечественной войны и оккупации г. Пушкина плафон в Третьей антикамере был утрачен, и вторую жизнь ему вернули известные художники-реставраторы из бригады Я. А. Казакова: Б. Н. Лебедев, Ю. Ф. Шитов, И. А. Алексеев, В. Г. Журавлев. Образцом для воссоздания послужили довоенные фотографии, акварель А. Х. Кольба 1865 г. и инвентарная опись дворца 1938 г.

К 300-летию Царского Села в свет вышел богато иллюстрированный альбом «Екатерининский дворец. Парадные залы. Жилые покои», где впервые упоминается, что сюжет плафона «Олимп» «был заимствован с плафона Галереи дворца Памфили в Риме, исполненного итальянским живописцем Пьетро да Кортоне в середине XVII века»⁸. Эти сведения, по информации авторов, были получены от посетителя Екатерининского дворца, который в плафоне «Олимп» узнал «итальянскую» композицию.

Заинтересовавшись этой информацией, мы обратились в посольство Бразилии в Риме, которое с 1920 г. располагается в здании дворца Памфили. Из посольства удалось получить не только фотографию центральной части плафона Галереи Кортоне, но и его подробное описание.

Палаццо Памфили (ит. Palazzo Pamphilj) — дворец, выходящий своим главным фасадом на Пьяцца Навона в Риме, был построен в стиле барокко в 1644–1650 гг. архитекторами Дж. Райнальди (Girolamo Rainaldi, фасад) и Ф. Борромини (Francesco Borromini, интерьеры). В 1644 г. кардинал Дж.-Б. Памфили, член могущественного семейства Памфили, которое уже владело домами между Пьяцца Навона и улицей Виа Паскуино, стал Папой Римским Иннокентием X (1644–1655). Именно он пригласил архитекторов Райнальди и Борромини для постройки нового дворца.

Галерея Кортоне (La Galleria Cortona) в Палаццо Памфили (33,2 × 7,2 м) была создана по проекту Ф. Борромини и декорирована фресками П. да Кортоне. В Галерею ведут двенадцать дверей с лепными карнизами, украшенными гротескными масками. В торцевые



3. Галерея Кортона в Палаццо Памфили

стены встроены высокие окна, единственные источники света в Галерее, а над ними — герб Иннокентия X и латинский девиз *Sub Umbra Alarum Tua* («Под сенью крыл Твоих») (ил. 3).

Темой плафона были выбраны сцены из жизни Энея. Поскольку Галерея представляет собой длинное помещение с низкими сводами и нет единой точки, с которой бы открывался обзор на весь плафон, П. да Кортона создал цикл фресок, расположив их вокруг центральной композиции «Апофеоз Энея». Работа над плафоном, за которую Кортона получил вознаграждение в три тысячи скудо, была завершена весной 1654 г. Следует отметить, что выбор пал на мифологические



4. Геральдические символы семьи Памфили и герб Папы Римского Иннокентия X

сюжеты, связанные с фигурой Энея, не случайно: на гербе семьи Памфили изображен белый голубь — символ Венеры, богини любви и матери Энея, легендарного основателя Рима, по версии Вергилия. Семейство Памфили считало себя потомками Энея (ил. 4).

Фрески в Галерее Кортоня — фактически иллюстрации к «Энеиде» Вергилия, который описывает события, произошедшие после Троянской войны, когда оставшиеся в живых троянцы во главе с Энеем после долгих скитаний плывут к итальянским берегам, чтобы обрести новую родину. Посольством Бразилии в Риме было предоставлено полное описание плафона «Апофеоз Энея»⁹, но нас интересует лишь главная композиция:

«На центральной фреске изображен момент, когда Юпитер, царь Олимпа, собирает вокруг себя всех богов, чтобы заключить мирный договор. Венера, в сопровождении Амура, обеспокоена грозящим троянцам поражением и жалуется на Ненависть, которую Юнона направляет против них. А Юнона, напротив, приписывает троянцам все грехи и несчастья. Юпитер полагается на решение Правосудия; последнее, одетое в синее, появляется в центре композиции с весами в руке. Одновременно внизу слева Гнев низвергается в преисподнюю, а Ненависть уничтожается¹⁰. Среди других богов мы узнаем Меркурия с кадудеем, Бахуса с кубком и гроздьем винограда и Пана — бога лесов — с флейтой»¹¹ (ил. 5).

Именно этот сюжет был заимствован для плафона Третьей антикамеры Большого Царскосельского дворца. Здесь изображена



5. П. да Кортон. «Апофеоз Энея». 1654
Фотография предоставлена посольством Бразилии в Риме

сцена, предшествующая решающей битве Энея за новое Отечество — Лациум (будущий Рим), описанная Вергилием в «Энеиде». Энея и его друзей-троянцев поддерживала Венера, Юнона — на стороне Турна. Но интерес к битве проявляли и другие боги, следившие за странствиями Энея. Опасаясь их вмешательства, Юпитер собрал их всех на Олимпе и строго-настрого запретил вмешиваться в битву:

*«О небожители, что изменило ваши решения?
Вновь почему разделила вражда озлобленные души?
Я не желал, чтоб Италия шла войною на тевкров.
Что за раздор вопреки моему запрету? Какие
Страхи заставили вас иль за тех, иль за этих вступиться?
Сроки войны придут в свой черед — торопить их не смейте! —
Римским твердыням когда Карфаген необузданный будет
Гибелью страшной грозить и отверстые Альпы к ним двинет.
Все расхищайте тогда, во вражде не знайте преграды!
Ныне же мир и союз заключите в добром согласье»¹².*

Венера, обеспокоенная грозящим троянцам поражением, просит Юпитера разрешить ей вмешаться:

*«...А троянцам уже не защита ни стены, ни башни:
Битва врывается в стан, одолев и валы, и ворота,
Кровью наполнены рвы. И Эней в неведенье бедствий
Медлит вдали. Ужель никогда ты не дашь из осады
Вызволить тевкров, отец? К стенам новорожденной Трои
Новые рвутся враги, подступает новое войско!»¹³*

Юнона же припоминает Венере эпизод, послуживший несколько лет назад поводом к Троянской войне:

*«Город, чреватый войной, и сердца суровые что же
Ты искушаешь? Ужель это я обломки фригийской
Мощи низвергнуть хочу? Кто троянцев предал ахейской
Мести? Причиной какой и Европа и Азия были
К брани подвигнуты? Кто разрушил мир похищением?
Спарту приступом взять обольстителю я ль помогала,
Я ли оружие дала, вождельем взлелеяла войны?
Надобно было тогда за своих опасаться, теперь же
Тяжбу не в пору вести и бросать понапрасну упреки»¹⁴.*

И тогда Юпитер прерывает их спор, сохраняя при этом нейтралитет:

*«Если нельзя союзом связать авзонийцев и тевкров,
Если меж вами раздор бесконечен, — будут отныне,
Кто бы каких надежд ни питал, какая бы участь
Их ни ждала, равны для меня троянец и рутул, —
Судьбы повинны ли в том, что тевкры снова в осаде,
Иль в заблужденье ввела их ложь безумных пророчеств.
Воли и рутулам я не даю. Пусть каждый получит
Долю трудов и удач. Для всех одинаков Юпитер.
Пусть без помех вершится судьба!»¹⁵*

Однако в предоставленном описании плафона отсутствуют четыре персонажа, изображенные с другой стороны центральной композиции. Справа от Правосудия Церера едет в колеснице, запряженной змеями, а Кибела — в колеснице, запряженной львами. Обе богини также встречаются в тексте «Энеиды»: имя богини плодородия часто употребляется вместо самого понятия пищи — хлеба, муки, зерен («дары Цереры»), а Кибелу Эней призывает в помощь перед решающим боем с рутулами:

*«Матерь благая богов, возлюбившая горы Диндима,
Башни, и стены, и львов, в колесницу парой впряженных!
Будь нам в битвах вождем, приблизь исполнение вещаний,
Вновь низойди благосклонной стопой к фригийцам, богиня!»¹⁶*

Слева от Правосудия изображены два всадника на белых конях. Вероятно, это братья Диоскуры — Кастор и Поллукс (в греческой версии — Полидевк), сыновья Леды¹⁷. Эней вспоминает Диоскуров, когда просит Сивиллу помочь ему спуститься в царство мертвых, чтобы увидеться с отцом:

*«Поллукс, избавив ценой половины бессмертья от смерти
Брата, вперед и назад проходит этой дорогой...»¹⁸*

Подробно разобрав работу П. да Кортонна, обратимся к воплощению сюжета «Апофеоз Энея» на плафоне Третьей антикамеры Большого Царскосельского дворца (ил. 6).

При первом же сравнении двух плафонов становится очевидно, что композиция в Третьей антикамере является зеркальной и не может быть названа точной копией: абсолютно другое



6. Плафон «Олимп» в Третьей антикамере (фрагмент). Фото: Андрей Белимов-Гущин. 2015

цветовое решение, иная манера письма, не все персонажи повторяются (в царскосельском варианте добавлены Нептун с Амфитритой), у многих другие позы, жесты, облачения, атрибуты и т. п. К тому же современный плафон немного отличается от написанного в XVIII в. При воссоздании реставраторы руководствовались также инвентарной описью 1938 г., где, на наш взгляд, допущены неточности и ошибки, в частности: всадники числятся как Гектор и Ахиллес¹⁹. Но они были врагами и не могут изображаться подобным образом; кроме того, на момент описываемой сцены (спор богов перед решающей битвой Энея), оба героя Троянской войны были мертвы. В результате на современном плафоне их лошади имеют разную окраску, хотя на акварели Кольба они обе белые — также, как у П. де Кортонна, где явно изображены братья Диоскуры.

Создается впечатление, что в XVIII в. образцом для плафона послужило черно-белое изображение — рисунок или гравюра, и композиция могла быть намеренно искажена, чтобы скрыть

заимствование. При этом очевидно, что при написании плафона «Олимп» учитывался «русский контекст»: если в итальянском варианте аллегии Гнева и Ненависти представлены соответственно в женском и мужском обликах (в зависимости от итальянских слов женского и мужского рода), то в русском варианте их поменяли местами: Гнев в мужском облике низвергается в преисподнюю, а Ненависть (в женском облике) должна быть уничтожена.

Таким образом, можно утверждать, что плафон «Олимп» создан по мотивам фрески П. да Кортона и является его вольной интерпретацией. До появления информации о заимствовании плафон в Третьей антикамере никогда не ассоциировался с историей об Энее, который является главным героем римского плафона, но никаким образом не представлен в его центральной композиции.

Успенский в упомянутом выше сборнике, ссылаясь на Общий Архив Министерства Императорского Двора, писал, что «...один плафон был взят из Петербургского деревянного зимнего дворца и, по исправлении его Иваном Бельским, помещен в одной из комнат Царскосельского дворца»²⁰. В какую именно, не сообщается. В архивных документах имя Бельского фигурирует в связи с художественной работой в следующих интерьерах Большого Царскосельского дворца: на растреллиевской парадной лестнице (автор композиции плафона — А. Перезинотти), в церкви (автор плафона — Дж. Валериани), в Третьей антикамере и в Картинном зале (падуга). Любопытно, что про Третью антикамеру в архиве употребляется слово «дописывает»²¹. Подобные слова «исправление» и «дописание» присутствуют также в вышеприведенных цитатах о работе в Третьей антикамере П. Градицци. Последнее упоминание об этом плафоне можно найти в архивных документах 1757 г., «...когда подмастерью Ивану Бельскому отпускается под расписку клей ржевский и ревелский для подклеивания плафона»²².

Таким образом, можно предположить, что взятый из Санкт-Петербурга плафон был помещен в Третью антикамеру. И если Градицци и Бельский всего лишь «исправили» и «дописали» привезенный из «деревянного зимнего дворца» плафон (как будто речь идет лишь о живописной кайме), становится понятно, почему с определением его авторства возникли трудности и противоречия. Вполне возможно, что вольная интерпретация фрески «Апофеоз Энея» П. да Кортона появилась сначала в Санкт-Петербурге, а затем уже в Царском Селе.

Очевидно, что тема героя «Энеиды» была очень популярной в XVIII в. В Большом зале Строгановского дворца плафон также называется «Триумф Энея». На переднем плане изображена Минерва, поражающая Властолюбие, Зависть, Лесть и Гнев, — так аллегорически была выражена жизненная программа владельца дворца.

В архивных документах упоминается деревянный зимний дворец, а в Санкт-Петербурге их было два: первый петровский и временный елизаветинский. По времени елизаветинский дворец ближе к интересующему нас периоду (1754–1757 гг.). Известно, что временный дворец был построен в рекордные сроки — всего за несколько месяцев, работа шла круглосуточно, и для ускорения процесса Растрелли приказал привозить нужные детали из разбитого Зимнего дворца Анны Иоанновны. 5 ноября 1755 г. газета «Санкт-Петербургские ведомости» написала: «Прошедшего воскресения в 7-ом часу пополудни изволили Ея Императорское Величество из Летнего дворца перейти в новопостроенный на Невской перспективе деревянный Зимний дворец, который не токмо по внутреннему украшению и числу покоев и зал, коих находится более ста, но и особливо потому достоин удивления, что с начала нынешней весны и так не более как в 6 месяцев с фундаментов построен и отделан»²³. Возможно, один из плафонов оказался лишним или не подошел, и его отправили в Царское Село.

Каким образом и когда фреска П. да Кортонна была взята за основу плафона «Олимп», кто стал автором новой композиции, а также случайно ли тема Энея и спор богов перед его решающим боем за новое Отечество были выбраны для плафона Третьей антикамеры, еще предстоит узнать.

¹ Бенуа А. Н. Царское Село в царствование императрицы Елисаветы Петровны. СПб., 1910. С. 96.

² Художественные сокровища России. Ежемесячный иллюстрированный сборник. Издание Императорского общества поощрения художеств / под. ред. А. Прахова. [В 7 т.]. Т. IV. СПб., 1904. С. 274.

³ Бенуа А. Н. Указ. соч. С. 97.

⁴ Кедринский А. А. Большой Царскосельский (Екатерининский) дворец. От пригородной усадьбы до парадной резиденции. 1710–1760. СПб., 2013. С. 95, 96.

⁵ ГМЗ «Царское Село». Рукописный и исторический архив. Инв. № 3054. Шербановская О. Г. Плафоны Антикамер Екатерининского дворца. С. 6, 7.

⁶ ГМЗ «Царское Село». Рукописный и исторический архив. Инв. № 1200. Шаврина Н. А. Историческая справка по плафонам 3-х антикамер Екатерининского дворца. 1973. С. 10.

⁷ Грабарь И. Э. Моя жизнь. Этюды о художниках. М., 2001. С. 355.

⁸ Бардовская Л. В., Ходасевич Г. Д. Екатерининский дворец. Парадные залы. Жилые покои. СПб., 2010. С. 72.

⁹ «История Энея начинается с той стороны, где Галерея выходит на площадь. В большом овальном медальоне мы видим Юнону, прибывшую в Эолию, родину ветров. Она умоляет Эола (он узнается по короне) направить ветра и бури, чтобы потопить корабли Энея и его спутников, которые плывут к итальянским берегам. История продолжается с правой стороны (если встать спиной к площади) — там мы видим Нептуна, бога морей, который, разгневанный, угрожает ветрам, устроившим бурю на море. Ветра отправляются в свою пещеру, и море вновь становится тихим и спокойным. Нептун изображен сидящим на колеснице, запряженной тройкой гиппокампов, в окружении путти, нимф и тритонов — привычных спутников бога морей.

Подойдя к большому окну, замечаем выполненный в технике гризайли медальон, где изображен Эней, ищущий в лесу золотую оливковую ветвь, чтобы принести ее в дар Прозерпине. В лесу появляются два голубя, которые подводят Энея к нужному дереву и улетают. Найдя золотую ветвь, Эней возвращается на Сицилию.

Под медальоном мы видим Энея, который в сопровождении Кумской Сивиллы (слева) встречает Цербера (справа), охраняющего вход в царство мертвых. Сивилла усыпляет ужасную собаку медовым лакомством, чтобы она не выдала их своим лаем. Наконец Эней, войдя в потусторонний мир, встречает душу своего отца Анхиза.

Продвигаясь по часовой стрелке, мы видим Энея на своем корабле в сопровождении Нептуна, который вместе с тритонами толкает корабли троянцев, помогая им миновать побережье колдуньи Цирцеи, способной превратить спутников Энея в медведей, кабанов, львов и волков. Наконец Эней и его товарищи достигают устья Тибра.

Если бегло пробежаться глазами по всей длине Галереи до другого большого окна, над гербом можно увидеть медальон, где изображены поминальные игры, проводившиеся каждый год на Сицилии в честь Анхиза. Эней водружает мачту, к вершине которой привязывает голубя — живую мишень, в которую должны были попасть стрелы лучников.

В центральной части Галереи находится медальон, где представлена следующая сцена: Эней сидит на корточках на берегу реки Тибр, найдя белую свинью с тридцатью поросятами. Ранее бог реки Тиберин явился ему во сне, предсказав, что место, где он найдет животное, и есть то самое, где он должен остановиться и основать город. Эней обязан принести животное и всех ее малышей в жертву Юноне, чтобы завоевать ее благосклонность. Возвращаясь обратно, недалеко от окна напротив площади мы видим Палланта (слева), сына Эвандра, царя Аркадии, который замечает внезапно появившиеся на реке два судна. Эней (справа) показывает Палланту оливковую ветвь в знак мира, его приветствуют и дружелюбно принимают в присутствии Эвандра.

На левой стороне представлен момент, когда Эней приходит к Эвандру в компании Палланта, и предводитель троянцев просит помощи у Эвандра, чтобы сразиться с рутулами. Помощь ему предоставляется, и в конце Эвандр приглашает Энея на ежегодный праздник в честь Геркулеса, который покарал Кака, похитившего у него быка Гериона. Статуя Геркулеса расположена на заднем плане.

В другом большом овальном медальоне мы видим Венеру, которая пытается убедить своего мужа Вулкана выковать доспехи для Энея. Венера расположилась на облаке, рядом с ней Амур, показывающий уже готовые доспехи, внизу — Вулкан, облокотившийся на кирасу, а рядом циклопы, продолжающие свою работу. В другом медальоне (рядом с центральной композицией) мы видим Венеру, которая появляется перед идущим Энеем и показывает ему доспехи, сделанные Вулканом. Эней останавливается, чтобы восхититься ими.

В последней сцене, расположенной в правой части свода, обращенного к окну, выходящему на улицу Виа дель Анима, изображен Турн, который бросает вызов Энею

под стенами города Лаврита. Турн ранен и побежден и, чтобы спасти свою жизнь, покоряется воле Энея. Победитель уже готов простить Турна, как вдруг видит надетую на нем перевязь своего друга Палланта — свидетельство его смерти. Эней в приступе гнева убивает Турна, чтобы отомстить за Палланта» (перевод с ит. — *Авт.*).

¹⁰ В итальянском языке слово «гнев» (*furia*) женского рода, а «ненависть» (*odio*) — мужского, поэтому на плафоне спутник Марса Гнев представлен в женском облики, а Ненависть — в мужском.

¹¹ Описание плафона предоставлено посольством Бразилии в Риме.

¹² *Вергилий*. Энеида. Книга X, 6–15.

¹³ Там же. Книга X, 22–27.

¹⁴ Там же. Книга X, 87–95.

¹⁵ Там же. Книга X, 105–113.

¹⁶ Там же. Книга X, 252–255.

¹⁷ Очень похожее изображение Диоскуров среди олимпийских богов встречается на плафоне «Апофеоз Геркулеса» в Версальском дворце (художник Ф. Лемуан, 1736).

¹⁸ *Вергилий*. Энеида. Книга VI, 121, 122.

¹⁹ ГМЗ «Царское Село». Рукописный и исторический архив. Инв. № 1200. Указ. соч. С. 11.

²⁰ Художественные сокровища России. Указ. соч. С. 274.

²¹ Там же.

²² ГМЗ «Царское Село». Рукописный и исторический архив. Инв. № 1200. Указ. соч. С. 10.

²³ *Овсянников Ю. М.* Ф.-Б. Растрелли. Л., 1982. С. 151, 152.

ЭРИКСЕН-МИНИАТЮРИСТ

МАЛОИЗВЕСТНАЯ СТОРОНА ТВОРЧЕСТВА ХУДОЖНИКА

Имя датского художника В.Эриксена в первую очередь ассоциируется с официальными парадными портретами и другими станковыми произведениями, хотя он много работал в миниатюре. Об этом свидетельствуют хранящиеся в архивах Москвы и Санкт-Петербурга счета за исполненные для двора работы¹. Я.Штелин в «Записках о живописи» отмечал, что художник «писал в частных домах как большие портреты маслом, так и маленькие в миниатюре», и что миниатюры исполнены «столь же сильно и приятно»². Мы не знаем, что имел ввиду Штелин, говоря о миниатюре. Считал ли он миниатюрами работы размером не более 20–30 см, как, например, «Портрет Екатерины II в трауре» или подписной и датированный 1769 г. «Карусельный портрет Г.Г.Орлова» в собрании ГМИИ (холст, медь. 28,0×24,0. Инв. № 2923). Сам Эриксен называл «Портрет Екатерины II в трауре» «Cabinet-stück». Следуя за ним, отнесем и другие работы этого рода к кабинетным картинам и обратим внимание на миниатюры, как таковые, часто украшавшие различного рода изделия: кольца, небольшие овалы, медальоны, коробочки и табакерки, которые служили знаками отличия и носились на банте на груди или на ленте на шее, и посмотрим, что представляло собой творчество Эриксена-миниатюриста. Четыре таких изделия были опубликованы в 1991 г. датским исследователем Т.Х.Колдингом в его книге о миниатюрной и эмальерной живописи в Дании³. Самое раннее из них — портрет Фредерика V на эмали — относится к середине 1750-х гг., ко времени пребывания Эриксена на родине, и приписывается ему со знаком вопроса (Дворец Розенборг, Копенгаген). Еще одна эмаль повторяет живописный портрет К. фон Сальдерна, созданный Эриксеном в 1765 г. в России (Аугустенхоф, Хольшейн). Две миниатюры, изображающие Екатерину II, Колдинг датирует тем же временем. Иконографический тип того и другого портрета хорошо знаком по картине Эриксена «Екатерина II перед зеркалом», где мы видим императрицу en face и en profile (соответственно: Лувр, Париж и замок Ойтин, Германия). Более

вероятно, что профильный портрет исполнен до вступления Екатерины на царство, когда она была еще великой княгиней. Об этом говорит отсутствие короны — на голове у Екатерины Алексеевны лишь диадема и вплетенная в волосы жемчужная нить — да и сам образ молодой женщины не отягощен ни возрастом, ни гнетом ответственности. К сожалению, ни одно из произведений не подписано, как и те, что предлагаются к рассмотрению в данной статье. Здесь впервые сделана попытка собрать вместе редко публикуемые, разбросанные по разным собраниям миниатюрные произведения, которые можно приписать руке датского живописца на основании сравнения с другими его работами, сопоставлении с документами, высказываниями современников и, конечно, на стилистическом анализе.

Первая по времени миниатюра — портрет императрицы Елизаветы Петровны (ил. 1), вставленный с внутренней стороны крышки овальной золотой табакерки с бриллиантами, принадлежащей ГИКМЗ «Московский Кремль»⁴. Совершенно очевидно, что он восходит к двум эскизам в собрании Эрмитажа и рисунку сангиной по наброску черным мелом (23,0×18,0; Замок Готторф, музей земли Шлезвиг-Гольштейн, Шлезвиг), которые Эриксен создавал по живым наблюдениям во дворце, о чем пишет Штелин. «Однажды, когда Ее императорское величество давала публичный обед кавалерам ордена Андрея Первозванного, он [Эриксен. — Авт.] встал напротив, долго смотрел на Ее величество и дома тотчас набросал портрет, который имел большое сходство. Позднее портрет забрали ко двору и вернули обратно со словами, что Ее величество однажды хотела бы видеть художника для завершения последнего. Но до конца 1760 года до этого еще дело не дошло...»⁵. Эскизы, ранее считавшиеся работой Л. Токке, с недавнего времени приписываются датскому художнику⁶. Поставленные в один ряд с рисунком, миниатюрой в табакерке и поясным портретом маслом на холсте (холст, масло. 88,0×70,0; ГМЗ «Царское Село»), они дают возможность проникнуть в процесс создания образа от начального импульса до окончательного официального живописного портрета. В случае с Эриксеном — это большая редкость, поскольку в основном известны только его законченные произведения.

Миниатюра на кости, вставленная в золотую табакерку, отличается особой тонкостью письма и изысканностью колорита. Ее гамма построена на переходах серебристо-белых тонов, подчеркивающих



1. Портрет императрицы Елизаветы Петровны
ГИКМЗ «Московский Кремль»

чистойшую голубизну Андреевской ленты и пронзительно голубых глаз императрицы. Кажется, иностранец, которого цитировал А. Т. Болотов, описывая внешний вид Елизаветы Петровны, держал в руках подобную табакерку: «...лицо имела она круглое, с приятной и милостивою улыбкою, цвет лица белый и живой, прекрасные голубые глаза, маленький рот, алая губы, пропорциональную шею, но несколько толстоватые длани, а руки прекрасныя»⁷.

Согласно документам РГАДА, в 1762 г. Эриксен получил 1725 руб. за выполненные им в прежнее царствование миниатюрные портреты Елизаветы Петровны⁸. Датский исследователь Т. Андерсен предположил, что миниатюр насчитывалось не меньше дюжины, поскольку цена за штуку колебалась от 125 до 150 руб.⁹ Драгоценные табакерки и кольца с портретом Елизаветы Петровны служили знаком особой милости или дипломатическими подарками. Так, при отъезде в сентябре 1761 г. австрийский посол М. Эстерхази получил многочисленные подношения, о которых сообщает

из Санкт-Петербурга В. Кауницу в Вену: «...Ее Величество выразила удовлетворение не только тем, что позволила себе остановиться на простых словах, но и подтвердить их, по сути, делами; передать различные презенты, а также табакерку, богато инкрустированную бриллиантами (на которой Ее портрет) ... на самую милую память и в знак Ее постоянной ко мне милости и чувствительной признательности»¹⁰. Речь в письме, скорее всего, идет о золотой табакерке с миниатюрным изображением Елизаветы Петровны, созданным Эриксоном, о котором Штелин писал, что оно «так прекрасно и столь похоже, что его считали лучшим в этом роде (февраль 1761). Эту табакерку, очень богато осыпанную бриллиантами, получил от императрицы граф Эстергази при своем отъезде»¹¹.

«Мягкая кисть» датского художника нравилась взошедшей на трон Екатерине II, и она назначила его придворным портретистом¹². Кисти Эриксона принадлежат лучшие парадные портреты императрицы первых десяти лет ее царствования. Работая над большими официальными картинами, он продолжал исполнять крошечные миниатюры: портрет императрицы «для кольца, доставленный Алексею Захарову» (счет от 28 декабря 1763 г.); портрет императрицы «для коробочки, заказанной Паниным» (счет в марте 1764 г.); портрет Ее императорского величества «в миниатюре, чтобы носить на груди по высочайшему устному распоряжению императрицы» (счет от 22 марта 1764 г.); «такой же, по заказу Бецкого, доставленный Захарову» (счет от 10 апреля 1764 г.)¹³. Наибольший интерес для данного исследования имеет запись о выдаче из Кабинета Ее Величества 9 октября и 24 ноября 1764 г. 150 руб. «за миниатюрный портрет Ее Величества Императрицы для ношения на груди под большим алмазом»¹⁴. Судя по дате, документ имеет отношение к подарку, предназначавшемуся для графа Г. Г. Орлова. Прусский посланник при русском Дворе граф фон Сольмс писал Фридриху II 30 июля (10 августа) 1764 г.: «По возвращении в Петербург Ее Величество императрица дала фавориту свой портрет, украшенный алмазами большой стоимости»¹⁵. Этот первый жалованный портрет, подчеркивавший особое положение Орлова при Дворе, представлял собой овал, заключенный в драгоценную оправу работы И. Позье, завершенную бриллиантовой короной. Ценный знак отличия хорошо виден на портрете Орлова работы Эриксона 1764 г. в ГТГ и его варианте из частного собрания (Москва), а также на эмали А. И. Чернова (Черного), созданной, как традиционно считается,

по оригиналу Эриксена (ГЭ), на портрете работы К. Л. Христинека 1768 г. (Томский областной художественный музей) и копии с него неизвестного художника из собрания ГРМ (инв. № Ж-6204). Он прикреплен к голубому муаровому банту и ленте, надетой на шею и свободно спускающейся поверх кирасы, мундира или кафтана. Считается, что Орлов никогда не расставался с наградой. На портрете работы Эриксена из ГТГ бесценный аксессуар, обычно изображаемый на видном месте на груди, здесь несколько небрежно и кокетливо выглядывает из-под верхней одежды, подчеркивая неформальный, достаточно интимный характер изображения. Тем не менее миниатюрный портрет императрицы прописан настолько детально, что его можно рассмотреть и узнать в нем знакомый по картине из ГЭ иконографический тип, где она в малой короне и бриллиантовых серьгах, но без нитки жемчуга в волосах и локона, выпущенного на левое плечо, повернула приветливое лицо к смотрящей на нее публике. Большой живописный оригинал портрета перед зеркалом, попавший в собрание Орлова в Мраморном дворце, и миниатюра создавались близко по времени. Кому, как не фавориту, мог предназначаться столь дорогой подарок — портрет под большим плоским алмазом?

В 1771 г. Екатерина вручила графу еще один знак отличия, возможно, пытаясь смягчить жестокость предстоящей отставки. Официальным поводом к награде послужили храбрость и расторопность Орлова, посланного в Москву на подавление бунта (15–17 сентября 1771 г.), вызванного чумной заразой. Принятые им строгие и решительные меры способствовали усмирению толпы, спаду заболеваемости и затуханию эпидемии. В ноябре 1771 г. Орлова встречали в Санкт-Петербурге как героя. Среди множества благодеяний, выпавших на его долю перед окончательным разрывом в 1772 г., был новый жалованный портрет в форме сердца. Секретарь саксонского посольства Г. фон Гельбиг, проживавший в Санкт-Петербурге в 1786–1797 гг. и собиравший материалы для книги о российских исторических лицах, писал, что Григорий Григорьевич долгие годы был единственный русский, имевший счастье носить в петличке портрет своей государыни, украшенный огромным плоским алмазом в виде сердца. Когда пришло время отставки, и Орлов должен был возвратить портрет императрице, он «снял бриллианты с портрета и отдал обратно; самое же изображение удержал, говоря, что отдаст его только в руки императрицы. Понятно, что она

никогда не имела мужества потребовать портрета, и была очень рада, что и он не настаивал на этом»¹⁶. Насколько точны эти сведения, ручаться трудно, кроме того, Гельбиг и до этого упоминал портрет в виде сердца, возможно не зная, что ранее Орлов обладал медальоном под большим овальным алмазом. Но само упоминание о выломанных камнях и оставленной на память миниатюре примечательно. В разделе книги, посвященном А. Г. Орлову, автор вспоминает еще одну важную для нас деталь: «Когда умер его брат, князь, [13 апреля 1783. — *Авт.*] императрица отдала графу Алексею тот свой портрет, который носил Григорий»¹⁷. Здесь, конечно, речь идет о жалованном портрете. Обращение к изобразительному материалу подтверждает сказанное Гельбигом. Действительно, сначала изображение в форме сердца появляется на портретах Григория Орлова, например, у К. Л. Христинека (ГИМ), а затем Алексея, в том числе, на портрете неизвестного автора в Русском музее¹⁸.

Форма второго медальона в виде сердца такова, что ее ни с чем не спутать, чего, к сожалению, не скажешь о миниатюре, которую трудно идентифицировать. Как правило, заметно только, что изображение отлично от того, что было в первом овальном портрете. Сохранившиеся в архиве записи об оплате счетов подтверждают, что Эриксен работал над миниатюрными портретами императрицы еще до чумного бунта, ибо в это время — в марте и ноябре 1771 г. — получил за две миниатюры в общей сложности 300 руб.¹⁹ Что касается редкого плоского алмаза, то он, судя по документам, был приобретен Кабинетом Ее Императорского Величества у банкира Фредерикса в январе 1771 г. за 11 500 руб., и соответственно не мог быть использован для ювелирного изделия до этого времени. Л. К. Кузнецова, всесторонне изучавшая материалы о ювелирах, работавших в Санкт-Петербурге в XVIII в., привела выдержку из челобитной подмастерья И. Никифорова, который писал И. И. Бецкому 5 ноября 1774 г.: «Вашему высокопревосходительству не безызвестно, как в прошлом 1771 году за болезнью мастера Фистерера креплен мною в портрет Императорского Величества тот большой тонкой и весьма субтильной бриллиант, которой пожалован на проезд тогда из Москвы его сиятельству графу Григорию Григорьевичу Орлову»²⁰. Кузнецова проследила судьбу алмаза в виде сердца. После смерти графа Алексея Григорьевича наградной знак был размонтирован и драгоценные камни, его украшавшие, возвращены в казну. Идеально отполированный, чистейший

плоский алмаз в виде сердца в 1820-е гг. при Николае I использовали для изготовления золотого браслета в «готическом вкусе» — он прикрывает миниатюрное изображение Александра I (копия И. А. Винберга с портрета работы Дж. Доу). В настоящее время браслет находится в Алмазном фонде. Кузнецова сожалела об отсутствии каких-либо сведений о миниатюрах Эриксона, некогда вставленных в драгоценные оправы.

Однако в том же музее, но в другом отделе хранятся две миниатюры, точно повторяющие размер и конфигурацию уникального алмаза. Будучи вынуты из бриллиантовой оправы, они оставались собственностью дочери А. Г. Орлова, Анны Алексеевны, которая завещала их вместе с другими фамильными вещами, в том числе, например, с подписанным Эриксом сильно уменьшенным повторением карусельного портрета Г. Г. Орлова Юрьеву монастырю в Новгороде. Отсюда портрет Орлова попал в ГМИИ, а медальоны с миниатюрными портретами Екатерины II в 1914 г. — в Музеи Московского Кремля. Никому не приходило в голову сопоставить их с драгоценным чистейшей воды камнем в виде сердца, вставленным в браслет, который поступил в Алмазный фонд в другое время и из другого источника. Мое внимание к ним привлек С. Д. Алексеев, которому я приношу глубокую благодарность.

Крошечные портреты (около 4 см по max размеру) исполнены акварелью на тонких костяных пластинках, обрезанных в форме сердца, и находятся под стеклом в золоченых прямоугольных рамках со скругленными углами, явно более позднего происхождения. Нет никакого сомнения, что миниатюры принадлежат кисти Эриксона, хотя и значатся в музее работами неизвестного художника²¹. Можно представить, что первая из них (ил. 2) первоначально имела овальную форму и лишь позднее подгонялась под границы алмаза. При тщательном осмотре костяной пластинки видно, что с левой стороны срез проходит по краю голубой ленты ордена Св. Андрея Первозванного, от которой остался незаметный миллиметровый уголок. Зная заранее форму оправы, художник, как нам кажется, пренебрег бы этой деталью. Миниатюра соответствует портрету Екатерины, вставленному в овальный медальон, полученный Г. Г. Орловым в 1764 г.

Вторая миниатюра (ил. 3) повторяет более поздний иконографический тип, представляющий Екатерину в стилизованном русском костюме, кокошнике и безрукавке, отороченной мехом,



2. Портрет Екатерины II
Алмазный фонд



3. Портрет Екатерины II
Алмазный фонд

называемой иногда «молдаван» или ошибочно «шугай». Штелин сообщает, что весной 1769 г. Эриксен закончил «самый похожий и самый прекрасный» портрет императрицы постелью в старинном русском costume. Картина известна по многочисленным копиям и гравюрам, одна из которых находится в Эрмитаже²². Определить, что было первично — постель или крошечная акварель, не представляется возможным.

Колористическая гамма обеих миниатюр выдержана в нежнейших сочетаниях холодных жемчужно-серых тонов, с деликатным переходом к теплым розовым оттенкам щек и губ. На второй миниатюре цвет розового шелка безрукавки кажется изысканнее от соседства с черным бархатным кокошником и темным мехом. Вряд ли удастся узнать, кому, когда и зачем понадобилось заменять одну миниатюру на другую. Вместе с миниатюрными изображениями Екатерины в кремлевское собрание поступил портрет А. Г. Орлова, исполненный уже после отъезда Эриксена в Данию неизвестным мастером. Он также вырезан по форме прозрачного алмаза,



4. Портрет Г.Г. Орлова. Частное собрание

что подтверждает предположение: изображения в медальоне могли меняться по воле хозяина.

Одна из самых прекрасных миниатюр, авторство которой можно связать с именем Эриксена, продавалась на аукционе Sotheby's в 2017 г. как работа неизвестного художника — портрет Г.Г. Орлова (бумага, акварель; 5,9 × 7,9. Частное собрание)²³ (ил. 4). Несравненная техника исполнения, звонкая колористическая гамма, в которой как камертон звучит чистейший голубой цвет, какое-то невероятное обаяние, всегда присущее моделям Эриксена, роднят его с другими, рассматриваемыми миниатюрами. Чернов (Черный) скопировал ее на внутренней стороне фарфоровой табакерки. Это редкий экземпляр, имеющий подпись мастера, принадлежал А. А. Попову, который опубликовал его в 1946 г. вместе со своей поэмой «Григорий Орлов»²⁴. В настоящее время табакерка находится в Константиновском дворце в Стрельне. В изданной в 1995 г. книге о русских эмалях Г.Н. Комелова, видевшая лишь репродукцию табакерки, писала, что ей не удалось найти аналогий этой миниатюре среди портретов маслом. В качестве гипотезы она предположила,

что оригинал, причем не обязательно живописный, а, возможно, рисунок или акварель, мог быть создан французом Ж. Л. Девельи.²⁵ Она усматривала общие черты при сравнении миниатюры Черного с профильным портретом Орлова, рисованным Девельи для гравюры Е. П. Чемесова в 1763 г. Но, все то, что Комелова перечислила (тонкий лиризм, теплота, бесхитрость, сдержанность, интимность), можно с легкостью отнести к портрету Г. Г. Орлова работы Эриксона из ГТГ (холст, масло; 61,6 × 48,7. Инв. № 64). Только миниатюра, скорее всего, предшествовала живописному варианту. Ее можно рассматривать, как одно из наиболее ранних изображений счастливого избранника императрицы и отнести к самому началу 1760-х гг., когда Орлову не исполнилось еще и 30 лет. Его лицо светится ликованием молодости, задором и здоровьем. У него поза человека, не скованного никакими условностями, упивающегося свалившимися на него благами, но еще не пресыщенного. Он запечатлен в дорогом шелковом шлафроке поверх тонкой белой рубашки, в левой руке у него письмо, обещающее удовольствия, предвкушение которых написано на его лице. На более позднем живописном портрете он уже предстает в отороченной мехом соболя леопардовой шубе (или сюртуке из верблюжьей шерсти с узором под леопарда, мех которого был моден в XVIII в.). На шее батистовый платок²⁶. Синеву глаз подчеркивают голубая Андреевская лента и муаровая ленточка, к которой прикреплен бесценный аксессуар — миниатюрный портрет Екатерины II в бриллиантовой оправе. Жалованный фавориту в 1764 г., он указывает на то, что живописный портрет исполнен не ранее этого года. Несмотря на богатую одежду, орденскую ленту и драгоценный портрет, это погрудное изображение носит тот же оттенок непосредственности и неформальности, что и более ранняя миниатюра.

«Портрет П. И. Панина» (ил. 5) в собрании А. В. Руденцова (Москва) дополняет предложенный к обсуждению ряд миниатюр²⁷. Ему также свойственны определенные характерные качества: высочайшее мастерство исполнения, при котором портретисту удается сохранить живое ощущение модели, как бы улыбку, с которой он на нее смотрит и ее воспринимает. Не только отдыхающий Орлов, но и вояка и герой сражений Панин предстает барином-сибаритом. Художник наделяет позирующих обаянием и добродушием, таящимся в уголках внимательно и даже как будто с кокетством следящих за зрителем глаз, в ямочках очень характерно выписанных

мягких губ. Миниатюрам Эриксена присущ удивительно гармоничный колорит, построенный на спокойных оттенках сероватого, зеленоватого, коричневатого фона, на теплых телесных оттенках кожи, серебристых седых париков, белых кружев и жабо, и очень чистых градациях розового (безрукавка Екатерины), приглушенно красного (орденские ленты Панина) и пронзительно голубого (глаза, узорный шелковый шлафрок, плащ, орденовые ленты). Этот чистейший лазоревый цвет вообще чрезвычайно типичен для работ Эриксена, он часто задает звучание всему произведению будь то живописный портрет, пастель или миниатюра.

Миниатюрный портрет П.И. Панина со всей очевидностью можно отнести ко времени его награждения в 1770 г. орденом Св. Георгия за взятие крепости Бендеры. Существует ранний прототип портрета, на котором Эриксен показал Панина в том же ракурсе, но в зеленом генеральском мундире. На нем, как и на всех многочисленных копиях граф изображен с лентой ордена Св. Андрея Первозванного, полученном в 1767 г. Лента переписана, что говорит о более раннем происхождении оригинала, вероятно, созданном в середине или первой половине 1760-х гг. Наиболее близки к этому типу поясной портрет в Ширензее, бывшем имении К. фон Сальдерна; точная копия Г. Сердюкова в ГТГ; копия неизвестного художника в ГИМ; более поздняя копия в Литературном музее А.С. Пушкина, где герой изображен в треуголке на фоне походных палаток в правой части картины и развертывающихся военных действий с левой. Миниатюру следует отнести ко второй группе изображений, созданных после 1770 г., где Панин облачен в доспех (наплечник), поверх которого через левое плечо перекинута лента Андреевского и Георгиевского орденов. На шее — георгиевский крест. На плечах шелковый голубой плащ, подбитый русым мехом.



5. Портрет П. И. Панина
Собрание А. В. Руденцова, Москва

На миниатюре пола плаща с левой стороны отброшена назад так, чтобы дать возможность рассмотреть две орденские звезды, прикрепленные к кирасе. На погрудном варианте и поясной копии, приписываемой Рокотову (обе в ГИМ), звезда орденов Св. Андрея Первозванного и Св. Георгия помещены на плащ. Миниатюра и погрудный портрет, должно быть, были заказаны сразу после награждения Георгиевским орденом в 1770 г. Копия Рокотова — после 1774 г., так как запечатленные на портрете алмазные знаки к ордену Св. Андрея Первозванного Панин получил за усмирение Пугачевского мятежа вместе с золотой шпагой с бриллиантами и 60-ю тысячами рублей. На наш взгляд, из всей массы известных на данный момент портретов можно приписать кисти Эриксона всего два: миниатюру из собрания Руденцова и холст, находящийся в бывшем имении К. фон Сальдерна в Ширензее (Германия). Как и во всех предыдущих случаях, образ, созданный в миниатюре, при сопоставлении с портретами маслом кажется более непосредственным и обаятельным.

В литературе встречается упоминание о еще трех миниатюрах, исполненных Эриксоном. О первой пишет Я. Штелин, вероятно, коверкая имя А. Чарторижского и превращая его в «принца Шаторинского»²⁸. О ней ничего не известно. О второй идет речь в «Записках» С. А. Порошина 30 июля 1765 г.: «Играли в ломбер гр. Захар Григорьевич, генерал кн. Александр Михайлович Голицын и обер-прокурор гр. Федор Григорьевич Орлов. <...> Как игры окончились и все встали, изволила Ее Величество смотреть миниатюрный портрет гр. Федора Григорьевича Орлова, который очень искусно и схоже написан живописцем датчанином. Потом многие смотрели оный портрет; и в моих руках он был»²⁹. Миниатюру не удалось идентифицировать ни с одним из известных изображений Ф. Г. Орлова. Комелова предполагала, что вставленный в так называемую «Орловскую табакерку» (Буэнос-Айрес) портрет Ф. Г. Орлова был исполнен по миниатюре Эриксона, для чего, однако, нет достаточных предпосылок. Под вопросом остается также миниатюрный портрет И. И. Шувалова, находившийся до революции 1917 г. в собрании В. Н. Долгорукого-Аргутинского, приписанный Эриксену Н. Н. Врангелем³⁰. Хочется надеяться, что их судьба рано или поздно прояснится и что появятся еще другие, неизвестные пока, образцы творчества виртуозного датского миниатюриста.

¹ Впервые опубликованы: *Andersen T. Vigilius Eriksen in Russia // Artes I. Copenhagen, 1965. October. P. 89–91.*

² Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России. [Сост., пер. с нем., вступ. статья, предисловия к разделам и прим. К. В. Малиновского]. М., 1990. С. 83, 85.

³ *Colding T. H. Miniature-og Emaillmaleri i Danmark 1606–1850. København, 1991, NN 217, 218, 219, 220.*

⁴ Портрет императрицы Елизаветы Петровны. Овал. Кость, акварель. Приблизительно 5,7×8,0 см. Овальный миниатюрный портрет вставлен изнутри в крышку золотой табакерки. Табакерка с бриллиантовым вензелем императрицы. Золото, серебро, кость, розы, стекло, акварель (?), резьба, канфарение, гравировка. 2,5×8,7×6,3. ГИМКЗ «Московский Кремль», инв. № МР-632. Похожее изображение, исполненное акварелью на кости прямоугольного формата, считающееся работой Франсуа Самсуа, находится в музее Хиллвуд (Вирджиния, США).

⁵ Записки Якоба Штелина... Указ. соч. С. 83.

⁶ *Ренне Е. П. Эскизы Вигилиуса Эриксона к портрету императрицы Елизаветы Петровны // ТГЭ. [Т.] 67: М. В. Ломоносов и елизаветинское время: материалы конференции, состоявшейся 23–25 ноября 2011 г. в Государственном Эрмитаже. СПб., 2013. С. 130–136.*

⁷ Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные самим им для своих потомков. М., 1986. С. 397.

⁸ *Andersen T. Op. cit. P. 89.*

⁹ *Ibid. P. 48, 89.*

¹⁰ Николаус Эстерхази — Венцелю Антону Кауницу, Санкт-Петербург, 7 сентября 1761 г. // Австрийский государственный архив. Дом, суд и государственный архив. Государственные ведомства. Россия II. Кт. 44. Отчеты 1761.

¹¹ Записки Якоба Штелина... С. 83.

¹² «Seine weiche Malerey hatte das Glück der Grossfürstin nachmaligen Keiserin Catharina II besonders zu gefallen, u. nachdem diese Prinzessin den Thron bestieg wurde er ihr Hofmahler...» — см.: *Andersen 1965. P. 89.*

¹³ РГИА. Ф. 468. Д. 3875. Л. 317.

¹⁴ РГИА. Ф. 468. Д. 3878. Л. 163.

¹⁵ Цит. по: *Кузнецова Л. К. Петербургские ювелиры: век восемнадцатый, бриллиантовый... Москва, 2009. С. 150.* Граф Виктор Фридрих фон Сольмс (1730–1783), полномочный прусский посланник при российском дворе в 1762–1779 гг. Корберон писал о нем: «прост, холоден, но очень тонок» (*История России и дома Романовых в мемуарах современников XVII–XX. М., 2003. С. 93*).

¹⁶ *Гельбиг Г. А. В. фон. Русские избранники / Перевод и примеч. В. А. Бильбасова. Берлин, 1900. С. 301.*

¹⁷ Там же. С. 325.

¹⁸ Неизвестный художник XVIII в. Портрет А. Г. Орлова-Чесменского. Холст, масло. 99×76 см. ГРМ. № ЖЗ-5379

¹⁹ РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3886. 1771 г. Л. 5, 11, 76, 160.

²⁰ *Кузнецова Л. К. Петербургские ювелиры: век восемнадцатый, бриллиантовый... М., 2009.*

²¹ Кость, акварель. Дл. 3,5 (миниатюры); размер в золоченой рамке 4,1×3,3 см. ММК Охр-141846 инв. № ДК-1376, Оп. 13806; вторая (тип портрета в кокошнике) — кость, акварель. Дл. 3,5 (миниатюры), 4,4×3,4 см (рамка), инв. № ММЛ Охр-14185, инв. № ДК-1377. Опубликовано: *Тугова Т. А. Судьба дворцовых ценностей Российского императорского дома. Журналы работы Комиссии 1922 года в Московском Кремле: В 2 ч. М., 2015. С. 314.* Спасибо С. Д. Алексееву.

²² Д. А. Ровинский пишет, что оригинал был подарен доктору Томасу Димсдейлу, прививавшему оспу Екатерине и наследнику престола великому князю Павлу Петровичу (Подробный словарь русских гравированных портретов / сост. Д. А. Ровинский. Т. IV. СПб., 1889. Стлб. 388–390). В собрании потомков Т. Димсдейла в Баркуэе (Англия) есть портрет Екатерины II в кокошнике, возможно, являющийся работой Эриксона, что трудно подтвердить из-за старой реставрации.

²³ Sotheby's, London, 27.11.2018.

²⁴ Надглазурная роспись, позолота, цифровка 9 × 6,5 × 4,5 см. Константиновский дворец, Стрельна. См: Коллекция Константиновского дворца. Дар Алишера Усманова. Каталог-путеводитель. СПб., 2008. С. 107, № 283; См: также: *Комелова Г. Н.* Миниатюры А. И. Чернова // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник АН СССР. 1976. [вып.] 41. С. 17–19 и *Комелова Г. Н.* Русская миниатюра на эмали. СПб., 1995. С. 296, прим. 7: «Она [табакерка] была впервые опубликована ее владельцем А. Поповым в его исторической поэме „Григорий Орлов“, изданной в 1946 в Париже. Все рисунки для этой книги были исполнены А. Н. Бенуа и А. Е. Серебряковой, которые частично использовали мотивы росписи табакерки. Цветная фотография на фронтисписе воспроизводит портрет Орлова работы Чернова».

²⁵ *Комелова Г. Н.* Русская миниатюра на эмали XVIII — начала XIX века. СПб., 1995. С. 152–155.

²⁶ Благодарю Ю. Плотникову за уточнения по поводу одежды Г. Г. Орлова.

²⁷ Кость, акварель, гуашь. 7 × 5,3 (овал); собрание А. В. Руденцова, Галерея «Три Века», Москва.

²⁸ Записки Якоба Штелина... С. 83; Andersen 1970. N 1.

²⁹ *Порошин С. А.* Записки, служащие к истории Его Императорского Высочества благоверного государя цесаревича и великого князя Павла Петровича / Подгот. текста, сост. вступ. ст., коммент., именной указ. Н. Ю. Бахарева, В. А. Семенова. М., 2015. С. 327.

³⁰ *Врангель Н. Н.* Очерки по истории миниатюры в России // Старые годы. 1909. Октябрь. С. 50.

Рогатнев Алексей Сергеевич

КОЛЛЕКЦИЯ МУНДИРОВ НИКОЛАЯ II И ЕГО СЕМЬИ

ОПЫТ АТРИБУЦИИ

Памяти А. Т. и Г. Э. посвящается

14 августа 1917 г. Временное правительство отправило гражданина Романова и его семью в ссылку в г. Тобольск. Бывший император покинул любимый им Александровский дворец в Царском Селе, как оказалось — навсегда. В стенах дворца остались коллекции живописи, скульптуры, фарфора и большая часть гардероба. Нет сомнений, что, отправляясь в преддверии конца лета в сибирскую ссылку в неизвестное место и на неопределенный срок, семья бывшего императора отбирала вещи теплые, ноские и практичные. Впереди их ждала сибирская осень, а затем — легендарная сибирская зима. Великолепные парадные преображенские и кавалергардские мундиры были оставлены в Царском. Оставлены, но не брошены.

Решение о национализации царскосельских дворцов и превращение их в музеи в 1918 г. превратило императорские коллекции в общедоступные шедевры.

История бытования собрания мундиров в первые послереволюционные годы практически неизвестна. Документы, которые могли бы прояснить состав и состояние гардероба, пока не выявлены. Самое раннее упоминание предметов гардероба относится к началу 1920-х гг. — в числе прочих предметов в Александровском дворце упоминаются сундуки и ящики с мундирами. Но именно — как ящики и сундуки, об их содержимом нам ничего не известно. Первое подробное описание коллекции было составлено в конце 1930 — начале 1940-х гг. при инвентаризации собраний царскосельских дворцов. Более ранний, краткий, перечень посчастливилось обнаружить нашей коллеге¹ в архиве ГМЗ «Царское Село». Мы относим его к самому концу 1920 — началу 1930-х гг. В целом он совпадает с предвоенной описью предметов. Интересен заголовок ранней описи — «Опись экспонатов, принятых из Александровского дворца-музея военно-историко-бытовым музеем»². То есть

планировалась передача коллекции в другой музей, которая, к счастью, не состоялась³. Возможно, следует упомянуть, что часть предметов, правда не из этого списка, все-таки, была передана. Это холодное оружие к иностранным шефским мундирам Николая II. В настоящее время предметы хранятся в коллекции Военно-исторического музея артиллерии, инженерных войск и войск связи. Следующее инвентарное описание было составлено в конце 1950 — начале 1960-х гг. Им сотрудники нашего музея пользуются до сих пор.

Какие вопросы стоят перед исследователем, который изучает коллекцию мундиров? Прежде всего — полковая принадлежность предмета с возможными уточнениями по воинскому званию, принадлежностью к роте/эскадрону, свите императора и т. п. (вопрос № 1). На втором месте стоит вопрос датировки, затем — имя изготовителя, время и место создания (вопросы № 2, 3 и 4). Разумеется, очень важна проблема персоналии — кому принадлежал конкретный мундир (вопрос № 5).

Какими источниками пользуется исследователь в своей работе?

Прежде всего, это сами предметы. Очевидно, что изучение внешнего вида мундира позволяет с очень высокой долей вероятности ответить на вопрос № 1. Четкая система регламентации внешнего вида военного мундира открывает для исследователя массу возможностей. Кроме собственно вышущек, погончиков, петличек предметы нашей коллекции часто несут на себе, как бы это не показалось странным, текстовую информацию (сейчас мы не имеем в виду фабричные клейма, этикетки и пр., которые помогают при ответе на вопросы № 2 и 4). Примерно с конца 1830-х гг. в императорском гардеробе получила широкое распространение практика надписей на подкладке мундиров. Такие надписи можно условно разделить на два вида. Первый, менее ценный, — описательный — констатация полковой принадлежности предмета. В подавляющем большинстве случаев удавалось атрибутировать предметы без их использования, только на основании изучения внешнего вида. Описательные надписи в основном применялись для определения принадлежности безличных предметов: брюк, бриджей и шаровар⁴. Примером могут служить следующие пометки: надпись карандашом на подкладке пояса «Лейб. Гв. Егерский», или надпись чернилами на правом кармане «Пруск: Александр». Второй вид — уникальный, это датировка. В формате день/месяц/год на подкладке спинки у воротника записывалась дата изготовления мундира — «20 ноябр.

1908 г.». Иногда, в редких случаях, дата представлена только годом изготовления. На одном мундире мы отметили надпись, которая сочетала оба вида — описательный и датировку: «1го Стр. Бат. 29 апр. 1909». Отдельно стоит упомянуть уникальный случай надписи событийной — она находится на подкладке доломана л.-гв. Гусарского Его Величества полка, и указывает, что именно в этом доломане Николай II венчался с Александрой Федоровной.

Ответ на вопрос № 5 почти всегда находишь при осмотре внешнего вида предмета. Сочетание полковой принадлежности, характерных выточек на лифе с изучением шефств августейшей семьи позволило атрибутировать все мундирные платья Романовых. Детский размер мундиров Алексея Николаевича говорит сам за себя.

Следующий тип источников — архивные дела РГИА, отчеты о расходовании собственных сумм Николая II, наследника цесаревича Алексея Николаевича, Александры Федоровны и великих княжон. С их помощью часто удавалось найти ответы на вопросы № 2, 3 и 4. В сочетании с изучением внешнего вида предметов иногда удавалось точно становить владельца. Кроме описательной части коллекции архивные документы позволяют представить уровень затрат на гардероб.

Еще один источник, которым необходимо пользоваться, — уже упомянутые описи 1930, 1940 и 1950-х гг. В них есть явные ошибки в атрибуции полковой принадлежности, но они могут содержать информацию, которая, к сожалению, была частично утрачена. Так мы зафиксировали утрату нескольких надписей на подкладках, которые сегодня невозможно прочесть⁵. Остается сожалеть, что авторы этих описей далеко не всегда вносили в них все значимые надписи, присутствовавшие на мундирах.

Мы постоянно упоминаем о том, что по внешнему виду мундира можно легко определить полковую принадлежность, то есть решить вопрос № 1. Вероятно, это преувеличение. Достаточно легко определить гвардейские полки, особенно кавалерийские. С армейскими полками, особенно с казачьими, дело обстоит намного сложнее. При атрибуции полковой принадлежности армейских мундиров исследователю часто приходится пользоваться специальной литературой. Прежде всего стоит отметить справочные книжки Императорской Главной квартиры под редакцией В.К.Шенка. В них есть схематические цветные таблицы формы одежды и даты августейших шефств. Из старых работ, несомненно, следует отметить

В. В. Звягинцова с его эпохальными трудами «Русская армия» и «Формы Русской армии. 1914 год». Эти труды появились либо до революции, либо в эмиграции, однако исследователю следует учесть, что, несмотря на огромный фактический материал, работы обоих авторов не лишены ошибок. К тому же книги Шенка вышли в 1910 г. и не охватывают весь период до 1917 г. В них, например, не отражены августейшие шефства дочерей Николая II и некоторые шефства самого императора и его сына. Тем не менее, в сочетании с другими источниками их использование для исследователя обязательно.

В период с 1917 по 1991 г. история российского военного мундира не стояла в приоритете исследований. Разумеется, исследователи продолжали работать, и на их трудах выросло новое поколение историков военного костюма. В это время следует отметить труды таких исследователей, как Г. С. Габаев⁶, М. В. Люшковский, О. В. Харитонов. К сожалению, их работы по интересующему нас периоду в большинстве своем не изданы, с ними можно ознакомиться только в архивах.

С конца 1990-х гг. интерес к эпохе последнего царствования возрос многократно. Посвященных мундирам работ было издано огромное количество, среди них есть как действительно ценные, так и откровенная макулатура. Мы рекомендуем обращать внимание на работы А. И. Дерябина, А. В. Арановича и Д. А. Ключкова. Среди сетевых изданий надо принимать во внимание сайт последователя Шенка А. И. Кузнецова. Он создал современные схематические таблицы мундиров российской императорской армии. Однако его работы стоит воспринимать с осторожностью из-за наличия довольно грубых ошибок. Впрочем, все описательные работы настоящий исследователь должен изначально воспринимать скептически. Окончательное решение должно приниматься только на основе перекрестной проверки.

В целом, большая часть атрибуции нашей коллекции по вопросу № 1 была проведена еще в начале XX в., как мы упоминали выше — описи прямо об этом свидетельствуют. Крайне слабо были освещены ответы на вопросы № 2, 3, 4 и 5: в описях крайне редко упоминаются владельцы. Анализируя описи, мы насчитали их около десятка в формате: «...принадлежал дочери Николая Ольге Николаевне», «наследнику Алексею Николаевичу», или «из гардероба Николая Александровича». Необходимо отметить, что для внесения подобной отметки в опись надо было иметь известную смелость.

Ответ на вопрос № 5 в основном дали в конце 1980-х, в 1990-е гг. научные сотрудники ГМЗ «Царское Село», хранители коллекций «Костюм» и «Оружие» А.Т. Колесникова и Г.Э. Введенский. Исследователи совместно атрибутировали по персоналиям все мундирные платья нашей коллекции. Также они смогли решить вопрос № 1 по многим спорным предметам. Следует отметить, что иногда эта атрибуция сопровождалась большими проблемами. Например, каска Марии Николаевны 9-го драгунского полка была так сильно загрязнена, что поперечный волосяной гребень конского волоса был черным! Поэтому ее ошибочно записали в инвентарь, как каску л.-гв. Конно-гренадерского полка, несмотря на отсутствие Андреевской звезды... По свидетельству А.Т. Колесниковой, после мытья гребня детским мылом все стало на свои места.

Нельзя не сказать, что среди исследователей до сих пор бытуют легенды. Среди них — преувеличенное количество мундирных платьев. Например, мундир л.-гв. Драгунского полка приписывался великой княгине Марии Павловне, мундиры Крымского конного полка⁷ и 2-го гвардейского драгунского прусского — Александре Федоровне. Даже на основании визуального осмотра предметов мы можем уверенно утверждать, что это легенды. Отсутствие вытачек на лифе явно указывает на то, что эти мундиры принадлежали самому Николаю II. Более углубленное изучение — обмер предметов, то есть антропометрические



1. Мундир и каска полковника 9-го драгунского Казанского Ее Императорского Высочества Великой Княжны Марии Николаевны полка. Россия, Санкт-Петербург, ателье П. И. Китаева. Не ранее 1912 г. Принадлежали великой княгине Марии Николаевне



3. Форма бальная полковника Королевского прусского Лейб-гвардии 2-го драгунского Императрицы Всероссийской Александры Федоровны полка. Германия (?) 1890–1900-е. Принадлежала императору Николаю II

характеристики, еще более убеждают в правильности нашей версии. Объем груди, длина рук, объем талии, объем шеи — однозначно указывают на принадлежность мундиров Николаю II. Косвенным подтверждением служит тот факт, что в Российской империи муж императрицы официально мог замещать свою жену, которая была назначена шефом полка, и даже носить шефский мундир. Самым убедительным аргументом, как нам кажется, является наличие брюк в комплекте л.-гв. 2-го Драгунского прусского полка, которых у реального шефа, императрицы Александры Федоровны, быть просто не могло!

Мы кратко описали проблемы, стоящие перед исследователем коллекции мундиров семьи последнего императора. Так же кратко описали способы их решения и в результате статья получилась слишком теоретической. Наверное, в заключение стоит разбавить теорию практическими примерами.

В нашей коллекции хранятся две матросских шапки императорской яхты «Штандарт».

Они всегда атрибутировались как принадлежавшие великому князю Алексею Николаевичу. Мы обратили внимание на достаточно большой размер этих шапок и поставили устоявшуюся атрибуцию под вопрос. Каково же было удивление, когда в счетах из собственных сумм цесаревича мы обнаружили фразу: «Фуражка зимняя на красной коже [выделено мной. — Авт.]»⁸. Мы тут же бросились

в хранилище, перевернули шапку — подклад ее был красной кожи! Мы поняли — как мы ошибались, критикуя старших коллег! Тем более, что в нашей коллекции есть еще одна шапка — парадная, то есть с белой тульей. А в том же документе выше строкой мы читаем: «Фуражка флотская!» Две строки, два точных решения вопроса № 5!

Еще один пример. В коллекции музея-заповедника хранится фуражка л.-гв. Кавалергардского полка. Обыкновенная фуражка, у нас есть несколько аналогичных, принадлежавших Николаю II. Мы считали, что эта очередная. Смушал лишь номер по описи, он не соответствовал массиву вещей последнего императора. Каково же было удивление, когда при тщательном осмотре, на донышке подкладки фуражки мы обнаружили золоченый вензель Марии Федоровны — шефа полка!

Описывая наши победы, необходимо упомянуть о загадках и поражениях. Согласно счетам из собственных сумм для императора с 1896 по 1916 г. было сшито четыре мундира л.-гв. Преображенского полка, еще 11 мундиров было изготовлено для великого князя Николая Александровича. В нашей коллекции, конечно, есть мундир первого полка русской гвардии, но на подкладке спинки у воротника написано чернилами: «20 ноябр. 1908 г.». В счетах из собственных сумм нет упоминания о шитье такого мундира. Более того, последний мундир, согласно документам, был изготовлен в 1904 г., то есть он еще дореформенный, в стиле а ля-русс. При этом мы выявили документы, согласно которым мундир нового покроя ремонтировался в феврале 1913 г.⁹, а в ноябре того же года



2. Вензель на подкладке офицерской фуражки Кавалергардского Ее Величества Государыни Императрицы Марии Федоровны полка. Россия, Санкт-Петербург, магазин офицерских вещей М. И. Скосырева (?). 1890–1900-е. Фуражка принадлежала императрице Марии Федоровне



4. Сапоги к костюму царя Алексея Михайловича. Россия, Санкт-Петербург, сапожная мастерская Г. Ф. Ситнова. 1903

для несуществующего по архивным материалам мундира был изготовлен новый лацкан¹⁰. Таким образом, даже финансовые документы исследователь должен воспринимать с известным скептицизмом. Во всяком случае — применять перекрестную проверку.

Закончить нашу статью мы хотим предметом, не совсем характерным для нашей коллекции. Это сапоги к известному комплекту карнавального костюма великого князя Николая Александровича. Он был сшит для цесаревича в начале 1894 г. для костюмированного бала у графа Шереметева: «Вечером надел кафтан „сокольного“ времен Алексея Михайловича».

Ксения оделась „боярышней“, а Сандро „стрелецким головою“. Поехал с ним на костюмированный бал у гр. Шереметева...»¹¹. Согласно счетам одежда была изготовлена у костюмера Пипара, шапка — у Бруно, перчатки — у Прогге, сапоги — у поставщика императорских театров Левштедта. Каково же было наше удивление, когда при подготовке предметов к реставрации мы обнаружили на подкладке сапог полустертый, но все же четко читаемый золоченый штамп мастерской Ситнова! Тщательно изучив счета, мы выяснили, что Ситнов действительно сшил в конце января 1903 г. сапоги желтого сафьяна «на шелку», отделанные бархатом по рисунку с чеканными серебряными закаблучьями к ним¹². Осмотрев сапоги, мы убедились — на задниках действительно имеются следы пришивания какого-то стилизованного древнерусского узора. Где могли понадобиться русские сапоги, отделанные бархатом и серебром в начале 1903 г.? Разумеется, на грандиозном костюмированном балу 11 февраля в Зимнем дворце! Это сапоги к костюму царя Алексея Михайловича. Позднее они по ошибке были приписаны к комплекту сокольного 1894 г.

Завершая краткий экскурс по атрибуции коллекции, считаем необходимым отметить: на данном этапе исследования можно получить ответы на все поставленные вопросы. В основном, благодаря работе наших предшественников, результат которой, смеем надеяться, нам удалось немножко подкорректировать. С другой стороны, как известно, «аппетит приходит»... и никуда не уходит... И сегодня было бы вполне разумно ожидать от современных исследователей постановки новых вопросов. Возможно один из них будет звучать так: вопрос № 6 — какой мундир император Николай II носил такого-то числа, такого-то года, в таком-то месте? Забегая вперед скажем — этот вопрос не только имеет право на существование, но на него есть ответ...

¹ Благодарю И. П. Распопову, научного сотрудника, хранителя коллекции «Рукописные материалы» ГМЗ «Царское Село», порекомендовавшую обратить внимание на этот документ.

² Военный историко-бытовой музей (основан в 1930 г., в 1937 г. вошел в состав Артиллерийского исторического музея).

³ Опись не имеет даты и подписей. Мы считаем, что это проект документа, подготовленный в рамках другого проекта — передачи коллекции.

⁴ Брюки преображенцев ничем не отличаются от брюк, к примеру, семеновцев, или любого другого, даже армейского полка. Что касается «брюк, бриджей и шаровар», — это применяемые нами для удобства названия предметов. Даже в официальных документах эти вещи могут называться по-разному: бриджи, шаровары офицерские, брюки для верховой езды и т. п. Для удобства мы называем собственно брюками — брюки с длинными штанинами, которые носятся с ботинками, либо с сапогами навыпуск, то есть поверх сапог. Бриджами — короткие брюки, носятся в сапоги. Шаровары — казачьи брюки, отличаются более широким покроем.

⁵ Подкладка ставилась либо непосредственно шелковая, либо на основе шелка. Шелк — материал крайне нестойкий к хранению. Мы часто отмечали случаи, когда моль, обычно не троящая шелк, особенно при наличии на том же предмете сукна, четко выгрызала на подкладке контуры надписи. Иногда по этим контурам удается все-таки прочесть год.

⁶ Полковник, последний командир л.-гв. Саперного батальона (1877–1956), автор историко-предметного метода атрибуции портретной живописи.

⁷ Полное наименование части: Крымский конный Ея Величества Государыни Императрицы Александры Федоровны полк.

⁸ РГИА Ф. 525. Оп. 3. Д. 51. Л. 65.

⁹ Там же. Д. 25. Л. 293.

¹⁰ Там же. Л. 294.

¹¹ Дневники императора Николая II. 1894–1918. Т. 1. М., 2011. С. 53.

¹² Сами сапоги — 120 руб. серебром, еще 70 стоили закаблущья (РГИА. Ф. 525. Оп. 3. Д. 15. Л. 105).

КАРТИНА АНТОНИО ЛАНЧАРЕСА «ФЕРНАНДО III СВЯТОЙ ПРИНИМАЕТ КЛЮЧИ ОТ СЕВИЛЬИ»

В 1814–1815 гг. живописная коллекция Императорского Эрмитажа пополнилась 84 картинами испанской школы. Они были куплены Александром I у голландского банкира В. Кузвельта и привезены тремя партиями: 67 картин в ноябре 1814 г., 7 — в марте следующего года были доставлены из Амстердама и 10 картин в ноябре 1815 г. из Лондона¹. В числе последних находилась картина, которая является предметом нашего исследования². (ил. 1) Она была внесена в Каталог Императорской галереи Эрмитажа с авторством испанского живописца Хуана Карреньо де Миранды, а сюжет был описан так: «Фердинанд и Изабелла в сопровождении кардинала и отрядом войска при взятии Севильи принимают ключи от города поднесенные сарацином, вдаль видна часть города над коем в воздухе представлен папа»³. В описании очевидная ошибка, так как на картине нет женского персонажа, а завоевание Севильи произошло более чем за двести лет до правления католических королей. Почти одновременно с занесением картины в Каталог Императорской галереи Эрмитажа она была внесена в рукописный Каталог Александра I с именем Миранды как автора, а содержание сюжета определено как взятие Севильи королем Сан Фернандо⁴. В Описи картинам и плафонам 1850–1929 гг., которая продолжила Каталог Императорской галереи 1797 г., авторство повторяется и картина называется «Фердинанд, принимающий ключи города Севильи». При этом указывается, что на 1859 г. картина находится в «зале испанской»⁵. В рукописном каталоге испанской живописи Э.К. Липгарта (1920-е гг.) картина также приписана Карреньо де Миранде и названа «Сдача Гранады»⁶. После 1859 г. (когда именно, неизвестно) картина была передана в Гатчинский дворец. В 1926 г. она была возвращена в Эрмитаж, о чем говорит запись в нынешнем инвентаре. В нем картина названа «Взятие Севильи», автором традиционно называется Карреньо де Миранда.



1. А. Ланчарес. Фернандо III Святой принимает ключи от Севильи (в процессе реставрации). 1625. Государственный Эрмитаж

Из Гатчинского дворца в Эрмитаж картина пришла намотанной на вал. Она была раскрыта в октябре 2007 г., и впервые появилась возможность для ее изучения.

На заднем плане, на фоне голубого неба, изображен город в виде нескольких архитектурных сооружений и возвышающейся над ними высокой башни. Башня — это знаменитая Хиральда, которая на протяжении веков является главным символом Севильи. Таким образом, на картине представлены события, связанные с историей не Гранады, а Севильи, и, соответственно, изображен завоеватель этого города король Фернандо III Святой. Одним из главных событий в истории Реконксты было завоевание Севильи в 1248 г., следствием которого явилась капитуляция городов южной Андалусии. Эта победа стала завершением великих христианских завоеваний на Иберийском полуострове.

Реконкиста в Испании проходила не только при поддержке, но и при активном участии церкви, которое заключалось в том, что в военных кампаниях против мусульман христианские войска дополнялись силами военно-монашеских орденов. В упомянутых завоеваниях особенно важную роль играл Орден мерседариев. Его полное название — Орден Святейшей Девы Марии Милосердия для освобождения пленных. Он был основан Св. Педро Ноласко (ок. 1189–1249) при поддержке арагонского короля Хайме I в 1218 г. и, как следует из названия, его главным предназначением было освобождение христиан из мусульманского плена. Это событие имело очень важное политико-религиозное и экономическое значение. По причине активизации войн Реконксты, а также из-за пиратства мусульманских кораблей, которое буквально парализовало морскую торговлю в Средиземноморье, большое количество христиан оказалось в плену. Монахам вновь созданного ордена предписывалось собирать средства для выкупа пленных и с оружием бороться против мавров. Основатель Ордена мерседариев Св. Педро Ноласко лично возглавлял вооруженные силы ордена, входившие в состав войск арагонского короля Хайме I при взятии в 1238 г. Валенсии, а в 1248 г. орден под его руководством участвовал во взятии Севильи кастильским королем. Таким образом, на картине определяется персонаж рядом с королем — это Св. Педро Ноласко, что подтверждается видением богоматери, которую узрел святой; в небесах видно изображение, на которое он смотрит с благоговейным восторгом. Легко узнается иконографический тип Богоматери Милосердия,

по имени которой был назван основанный им орден: у Марии корона на голове, как это было принято в данной иконографии, она обеими руками держит младенца Христа по центру фигуры.

Св. Педро Ноласко обращает на себя особое внимание. От остальных персонажей он отличается внутренней активностью, которая дополняется реалистической трактовкой образа: черты лица переданы в портретной манере, большое внимание художник уделил его одеяниям, тщательно проработав складки и искусно воспроизведя фактуру ткани. Эмоционально напряженный взгляд святого, устремленный на видение на небе Богоматери, есть то начало, которое становится сюжетообразующим фактором всей сцены. Смысловой доминантой сюжета является не только сопровождающий акт передачи ключей города визуальный диалог между христианским королем и признавшим поражение мавром, а может факт присутствия здесь Св. Педро Ноласко, узревшего в небесах Богоматерь Милосердия.

С момента поступления (1815 г.) и до настоящего времени во всех описях и каталогах Эрмитажа картина приписывается Х. Карреньо де Миранде (1614–1685). Поскольку полотно более ста лет находилось намотанным на вал и, значит, не было доступно для исследования, требуется поставить и вопрос об авторстве.

Известный испанский живописец Карреньо де Миранда, принадлежащий мадридской школе, — один из наиболее типичных представителей испанского барокко в живописи. В 1669 г. мастер получил звание живописца короля, а в 1671 г. удостоился должности придворного живописца. Наиболее известен как портретист и в этом жанре достиг наибольших успехов. Творческое наследие художника весьма значительно, что дает возможность составить полное представление о его живописной манере. Живописному почерку Карреньо присуща приверженность к интенсивной колористической гамме, для которой характерен мягкий, как бы вибрирующий мазок. В той или иной мере это было типично для многих художников мадридской школы второй половины XVII в., на развитие которой большое влияние оказывали венецианская и фламандская живопись, в первую очередь Рубенса и Ван Дейка⁷. Основным формообразующим средством у Карреньо является цвет. Почти не используя линию, художник, покрывая полотно короткими вибрирующими мазками, создает живописную поверхность, которая воспринимается зрителем необыкновенно подвижной, как бы

текучей. Довольно часто в произведениях художника встречаются изображения пейзажных далей, пространственное построение и колористическое решение которых свидетельствуют о несомненном влиянии фламандской живописи. В картинах Карреньо нельзя встретить персонажей, имеющих идеализированную трактовку.

Если посмотреть на эрмитажную картину с точки зрения указанных характеристик, то хорошо видно, что данное произведение не вписывается в творческую манеру Карреньо де Миранды. У автора иной подход к линии и цвету. Живописная форма создается с помощью рисунка, который играет большую роль в композиционном решении в целом и в проработке отдельных деталей. При богатстве цветовой гаммы и необычайном мастерстве в создании градаций цветов краски кладутся локально, гладкими мазками. Полностью отсутствует пространственная глубина композиции картины. По технике и общему классицистическому характеру картины следует предположить, что написана она была не во второй половине XVII в., когда работал Карреньо де Миранда, а значительно раньше, причем художником, находившимся под сильным итальянским влиянием, о чем свидетельствуют антикизированные типы лиц короля и его окружения, особенно персонажа, стоящего в глубине в анфас к зрителям.

Поиски привели к мадридскому живописцу первой половины XVII в. Антонио Ланчаресу. Художник родился в Мадриде ок. 1590 г., возможно, в 1586-м, поскольку А. Паломино, ошибочно называя датой смерти 1640 г., указывает его возраст — 54 года⁸. Умер Ланчарес 14 марта 1630 г. в Мадриде⁹. К настоящему времени сохранилось очень мало его произведений, хотя при жизни он был очень известен и почитаем. Свидетельством тому служит высокая оценка его творчества такими старыми авторами как Х. Мартинес¹⁰, А. Паломино¹¹, Х. Бермудес¹². В 1627 г., когда Ланчарес после смерти придворного живописца Б. Гонсалеса в числе двенадцати претендентов просил эту должность, назначенные назвать наиболее достойного занять это место Д. Веласкес, Б. Кардучо и Э. Кахэс единогласно поставили его на первое место. Среди конкурентов Ланчареса были такие крупнейшие мастера, как Ф. де лас Куэвас, Х. де ла Кортес, Ф. Дириксен, Х. ван дер Хамен, П. Нуньес дель Валье, А. Нарди, Ф. Кастело¹³. Обучался Ланчарес, как пишет его современник Мартинес (и повторяет Паломино, называя его самым одаренным учеником), в мастерской известного мадридского живописца Кахэса (1574–1634)¹⁴.

Известно, что долгое время Ланчарес находился в Италии. Об этом сообщает Мартинес, но не говорит, когда именно¹⁵. Формулировка «долгое время» на языке авторов XVII–XVIII вв. подразумевает, что речь идет о нескольких годах.

Его учитель Эухенио Кахэс обучался у своего отца Патрицио Кахэса (ок. 1540–1612), итальянского живописца, обосновавшегося в Мадриде за несколько лет до рождения сына. Затем несколько лет работал в Риме. На всех мадридских живописцев, обучавшихся и творивших в первой четверти XVII в., сильное влияние оказала живопись итальянских и испанских итальянизированных мастеров, работавших в Эскориале. Если учесть длительное пребывание Ланчареса в Риме, то понятно, что его живописная манера должна была испытывать сильное итальянское влияние. Первая из его известных работ это убедительно подтверждает. Картина из Национального музея Прадо «Поклонение пастухов» (ил. 2) показывает знакомство художника с живописью работавших в Эскориале итальянизированного испанского мастера Х. Ф. де Наваррете и итальянца Л. Камбиазо¹⁶. В «Вознесении» (ил. 3) из музея Прадо типы апостолов и колорит также имеют близкие аналогии в работах Э. Кахеса и свидетельствуют о знакомстве с римской живописью, в частности с произведениями Кавалера д'Арпино (Дж. Чезари). В 1622 г. Ланчарес по заказу архиепископа Толедо написал монументальное полотно на сюжет «Богородица возлагает ризу на Св. Ильдефонсо» (ил. 4)¹⁷. В этой картине художник, продолжая следовать урокам, полученным в мастерской учителя, демонстрирует иное понимание построения живописного пространства. Вместо персонажей, воспринимаемых разрозненно, живущих самостоятельной жизнью, мы видим продуманную композицию из нескольких групп фигур, объединенных воедино. Цветовая палитра стала более тонкой, и Ланчарес показывает возросшее мастерство в передаче колорита изображаемых людей, предметов, одежды. Вероятно, картина была написана после возвращения из Рима: настолько велико знание болонской живописной традиции, которая в значительной мере определяла характер римской живописи в начале XVII в. Группа из трех путти в верхней части картины заимствована из фрески Г. Рени (1608) в римской церкви Сан Грегорио на Челио¹⁸.

По живописной манере эрмитажная картина имеет несомненное сходство с произведениями Ланчареса. Во всех случаях композиция строится идентично: художник изображает несколько



2. А. Ланчарес. Поклонение пастухов. 1612. Музей Прадо, Мадрид

фигур, расположенных максимально близко к переднему плану, что при минимальной глубине пространства создает эффект соучастия зрителя в изображенной сцене. Люди облачены в свободно ниспадающие одежды, которые Ланчарес искусно пишет, создавая прихотливую игру складок и передавая фактуру ткани. Все картины сходны по колористической гамме: используется цветовая палитра приглушенных зеленого, красного, коричневого цветов; обращает внимание мастерство в передаче белого цвета, который воспринимается как бы светящимся изнутри.

Очень близкое сходство существует между эрмитажной и картиной «Богоматерь возлагает ризу на Св. Ильдефонсо». Обе почти



3. А. Ланчарес. Вознесение. 1620. Музей Прадо, Мадрид

одинаково построены композиционно: линия, по которой расположены головы фигур на переднем плане, образует диагональ, идущую из верхнего левого угла в нижний правый. В обеих композициях передний план максимально приближен к зрителю. Если говорить о пространственном построении картин, то практически отсутствует второй план. Картины решены в одинаковой колористической гамме.

Типы персонажей в обоих произведениях свидетельствуют о близком знакомстве с римской живописью первой четверти XVII в., иллюстрируя значительное влияние на художника в первую очередь Г.Рени. Композиция, типы лиц, отдельные детали



4. А. Ланчарес. Богоматерь возлагает ризу на Св. Ильдефонсо
1622. Музей Прадо, Мадрид

подтверждают обращение испанского художника к произведениям болонского мастера. В эрмитажной картине, в центре на заднем плане, видна фигура воина в шлеме, голова которого изображена фронтально по отношению к зрителю. Ракурс, под которым изображена голова и антикизированный образ этого персонажа свидетельствуют о том, что Ланчарес использовал для его написания штудию со скульптурного античного образца. Такие персонажи в центре композиций есть у Рени, Доменикино и других

итальянских мастеров, работавших в Риме. Испанский живописец и теоретик Мартинес, который находился в Риме в 1619–1625 гг. и, предположительно, мог встречаться с Ланчаресом в Вечном городе, своей основной целью видел копирование античных статуй и обучение у лучших современных мастеров. Мартинес привез в Сарагосу из Рима тетрадь рисунков, среди которых была копия женского лица из картины Рени «Иаков, получающий дары от народа», которое испанский художник использовал как модель в нескольких своих картинах¹⁹. Примером модели, к которой Ланчарес мог обратиться, прямо или опосредованно, могла быть скульптура «Голова Ниобиды» из Галереи Уффици²⁰, которая исследователями творчества Рени рассматривается моделью для его картины «Св. Мария Магдалина» из собрания князей Лихтенштейна в Вадуце.

Сравнение фигур правителя Севильи и Св. Ильдефонсо показывает, что написаны они одной рукой и художник верен выработанной им схеме изображения коленопреклоненной фигуры: одинаковы наклон туловища, разворот плеч, положение головы, характер жестов рук и общее впечатление. Ланчарес большое внимание уделяет изображению тканей. Все персонажи на его картинах облачены в длинные, ниспадающие широкими складками одежды, которые трактованы в обеих картинах одинаково. Особо следует обратить внимание на почти буквальную схожесть альбы у Св. Ильдефонсо и Св. Педро Ноласко в эрмитажной картине. Они изображены в виде характерных свисающих вертикальных складок, в нижней части завершающихся кружевами. К числу характерных особенностей живописной манеры Ланчареса относится изображение сгибов складок: они прописаны густыми пастозными мазками, которые в отдельных местах образуют почти рельефную поверхность. В качестве примера можно привести белую ткань, на которой лежит младенец в «Поклонении пастухов», альбы у Св. Ильдефонсо и Св. Педро Ноласко и особенно ткань на сгибе его правой руки.

Известно, когда и для кого была создана эрмитажная картина. А.Понс в 1770-е гг., повествуя о живописи монастыря мерседариев в Мадриде, сообщает, что в главной галерее изображены сцены из жизни основателя ордена Св. Педро Ноласко, Св. Рамона Нонато и других святых, а также портреты некоторых представителей ордена, авторами которых были знаменитые живописцы Э.Кахэс, А.Ланчарес, Ф.Эррера Старший, П. де Роэлас и П.Нуньес дель Валье²¹. В 1800 г. Х.С.Бермудес эти сведения дополняет и уточняет,

что именно написал Ланчарес: «В 1625 г. генерал Ордена Мерседариев Гаспар Прието выбрал его [Антонио Ланчареса], чтобы тот вместе с Луисом Фернандесом и Педро Нуньесом [дель Валье] написал картины для галереи монастыря в Мадриде, и Ланчаресу было поручены сюжеты из жизни Св. Педро Ноласко, в которых знатоков восхищают достоинства и точное подражание природе»²².

Таким образом, эрмитажная картина украшала главную галерею монастыря мерседариев в Мадриде и входила в цикл картин, посвященных жизни основателя ордена Св. Педро Ноласко. Этому заказу предшествовали следующие события. После принятия решения Тридентского собора о важности культа святых последовала череда многолетних процессов по их канонизации. В 1601 г. был канонизирован Св. Раймундо де Пеньяфорт, при поддержке которого в 1218 г. Ноласко основал Орден мерседариев. К этому времени мерседарии инициировали широкую кампанию по подготовке канонизации основателя ордена. Длительная формальная процедура, заключающаяся в сборе материалов о жизни святого, что сопровождалось изданием трудов о его жизни и истории ордена и в необходимой бюрократической переписке с Ватиканом, вступила в завершающую стадию в 1622 г. На генеральном капитуле, проходившем в мае в Сарагосе, было принято решение о проведении мероприятий по подаче прошения о канонизации Ноласко. На этом капитуле новым генералом ордена был избран Г. Прието, который и заказал Ланчаресу в 1625 г. картины на сюжеты сцен из жизни П. Ноласко для мадридского монастыря.

Иконография святого начала формироваться в конце XVI в. Первый живописный цикл, посвященный его жизни и деяниям, появился в Севилье. Ок. 1600 г. мерседарий Х. Берналь заказал севильским живописцам Ф. Пачеко и А. Васкесу серию из 12 картин о жизни основателя ордена²³. Участник упомянутого капитула 1622 г. А. де Молина, который являлся главным прокуратором генеральной курии мерседариев в Риме и представлял интересы ордена перед Святым престолом, в июне этого же года заказал испанскому художнику Мартинесу, находящемуся в Вечном городе, выполнить серию из 25 рисунков со сценами из жизни Св. Педро Ноласко, по которым должны были быть напечатаны, как писал сам Молина, гравюры в большом количестве²⁴. Гравюры сопровождались пояснительными текстами. Мартинес отбыл из Рима на родину в 1625 г., а гравюры были напечатаны в Риме только в 1627 г. До наших дней

дошло только 10 листов серии. Но известны сюжеты и сопровождающие их тексты всех 25 изображений. Под номером 17 значится не сохранившаяся, а скорее всего еще не найденная гравюра на сюжет «Св. Педро Ноласко при завоевании Валенсии». Сопроводительная надпись, как и во всех случаях, краткая: «Войско, завоевывающее Валенсию. Один из воинов — король. Святой [Педро Ноласко] и монах-бернардинец; молящийся епископ, обращенный по направлению к городу; руки вознесенные к небу и величественное сияние на нем»²⁵. После выхода в свет в 1627 г. гравированная серия рисунков Мартинеса непременно использовалась как образец при создании живописных циклов в монастырях мерседариев²⁶. Поскольку Ланчарес получил заказ в 1625 г., за два года до появления гравюр, то мы не можем категорически утверждать, что он их использовал. Но если долгое пребывание Ланчареса в Риме совпало со временем нахождения там Мартинеса, то, учитывая, что живописцы из разных стран жили колониями, смело можно предположить их творческие контакты. Неизвестно количество картин, входивших в созданный Ланчаресом цикл. Несомненно, что ему были даны иконографические образцы, в виде текстов или изобразительного материала, которым он должен был неукоснительно следовать. Можно допустить, поскольку мероприятия, связанные с канонизацией, проходили в Риме, что рисунки Мартинеса могли быть известны Ланчаресу во время пребывания в Вечном городе, а заказ ему картин в Мадриде мог иметь предысторию еще в Риме.

Следует уточнить название эрмитажной картины, так как «Взятие Севильи» — ошибочно, ибо в этом случае подразумевается иной характер поведения персонажей и должен иметь место показ боевых действий. Мы же видим момент сдачи города, нередко встречающийся в живописи, в том числе и испанской: картины «Сдача Бреды» Д. Веласкеса, «Сдача Севильи» Ф. Пачеко и «Сдача Севильи» Ф. Сурбарана. В эрмитажной картине изображена сцена сдачи Севильи, момент передачи мусульманским правителем ключей от города испанскому королю. Зная обстоятельства создания полотна и учитывая характер изображенной сцены, следует предложить для данной картины название «Фернандо III Святой принимает ключи от Севильи».

Приведенные факты проливают свет на причину появления эрмитажной картины и показывают, в какой религиозно-идеологической атмосфере это произошло.

- ¹ О коллекции Кузвельта и истории ее приобретения Александром I см.: *Каганэ Л. Л.* Испанская живопись в Эрмитаже. XV — начало XIX века. История собрания. Севилья, 2005. С. 89–98.
- ² Инв. № ГЭ 2540. Холст, масло. 238,0 × 184,5 см.
- ³ Каталог картинам, хранящимся в Императорской Галерее Эрмитажа <...> сочиненный <...> при участии Ф. И. Лабенского в 1797. Т. 1–3 (Архив ГЭ. Ф. 1. Оп. VI а. Д. 87. Ч. 3. С. 64, № 4212).
- ⁴ Каталог картин, приобретенных в царствование Александра I (картины из собрания Кёзвельт, Мальмезон, Кюгельхен, Крейтон и Трубецкого). *Catalogue des tableaux acquis sous le Regne de sa Magesté Empereur Alexandre I* (Архив ГЭ. Ф. 1. Оп. VI-а. Д. 149. С. 62. № 4112).
- ⁵ Опись картинам и плафонам, состоящим в заведовании II отделения Императорского Эрмитажа (Архив ГЭ. Ф. 1. Оп. VI-6. Д. 1. Л. 47. № 2138).
- ⁶ Архив ГЭ. Ф. 23. Оп. 1. Д. 32. Л. 18–19.
- ⁷ *Pérez Sánchez A. E.* Pintura barroca en España (1600–1750). Tercera edición. Madrid, 2000. P. 288.
- ⁸ *Palomino de Castro y Velasco Antonio.* Vidas. Edición de Nina Ayala Mallory. Madrid, 1986. P. 118.
- ⁹ *Agulló y Cobo Mercedes.* Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVIII. Madrid, 1981. P. 116.
- ¹⁰ *Martínez J.* Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura. Edición, introducción y notas de María Elena Manrique Ara. Madrid, 2006. P. 237.
- ¹¹ *Palomino de Castro y Velasco.* Op. cit.
- ¹² *Ceán Bermúdez J.* Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España. Madrid, 1800. Vol. 3. P. 2–3.
- ¹³ *Angulo Iniguez D., Pérez Sánchez A. E.* Historia se la pintura española. Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII. Madrid, 1969. P. 260.
- ¹⁴ *Martínez J.* Op. cit. P. 237.
- ¹⁵ *Martínez J.* Op. cit. P. 237.
- ¹⁶ *Pérez Sánchez A. E.* Op. cit. P. 96.
- ¹⁷ Картина принадлежит Национальному музею Прадо, с 1886 г. находится в приходской церкви селения Кантория в провинции Альмерия.
- ¹⁸ *Buendía José Rogelio.* «La imposición de la casulla a San Idelfonso», de Antonio de Lanchares // *Archivo español de arte*, 1966, Т. XXXIX, No. 153 (Enero-Marzo). P. 89.
- ¹⁹ *Manrique Ara, María Elena, Jusepe Martínez.* Un pintor zaragozano en la Roma del seicento. Zaragoza, 2000. P. 60.
- ²⁰ *Guido Reni und Europa. Ruhm und Nachruhm / Ausstellung: Schrin Kunsthalle Frankfurt.* Frankfurt am Main, 1988. P. 122. Abb. 28. Следует отметить, что в эрмитажной картине сходство с античным оригиналом более близкое, чем у итальянского мастера.
- ²¹ *Ponz A.* Viage de España, en que se da noticia de las cosas apreciables y dignos de saberse que hay en ella. 18 vols. 1772–1794. Vol. V. P. 101, 102.
- ²² *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España.* Vol. 3. Ceán Bermúdez, Juan. 1800 n. III. P. 2–3.
- ²³ *Zuriaga Senent, Vicent F.* Ia imagen devocional en la Orden de Nuestra Señora de la Merced, tradición, formación, contenidad y variantes/la imagen devocional en la Orden de Nuestra Señora de la Merced, tradición, formación, contenidad y variantes. Valencia, 2005. P. 286.
- ²⁴ *Manrique Ara, María Elena.* La Historia di San Pietro Nolasco del pintor Jusepe Martínez (Roma, 1622–1627) // *Analecta Mercedaria*, 1996. Vol. 15. P. 74.
- ²⁵ *Ibid.* P. 94.
- ²⁶ *Zuriaga Senent, Vicent F.* Op. cit. P. 292.

Сафонов Михаил Михайлович

НЕИЗВЕСТНЫЙ ЭКЗЕМПЛЯР АКТА ОБ ОТРЕЧЕНИИ НИКОЛАЯ II

«Два дня политической деятельности поневоле отравили остаток его жизни», — писал о главнокомандующем Северного фронта Н. В. Рузском генерал С. Н. Вильчковский. В прошлом — «смотритель» (возглавлял Дворцовое управление) дворцовых зданий Царскосельского дворцового управления. Теперь — директор «Русского дома» в Париже¹. Генерал имел в виду 1 и 2 марта 1917 г., когда произошло отречение от престола Николая II. Событие, вследствие которого смотритель императорской резиденции стал русским иммигрантом. Бывший главком сыграл в отречении последнего российского императора важнейшую роль, отравив себе жизнь, оказавшуюся, после абдикации Николая II, очень короткой и трагичной. Вопреки ожиданиям отречение знаменовало собой закат карьеры главнокомандующего Северным фронтом. Не только военной, но и политической. Для новой власти он был слишком «правым», а для старой — слишком «левым». Полтора месяца спустя после отречения Николая под давлением военного министра А. И. Гучкова Рузский был вынужден покинуть пост главкосева и уйти в отставку. Ему теперь предстояло определить, какую роль он сыграл в отречении Николая II, историческом событии, ставшем, как он теперь ясно сознавал, драматическим для всей страны и для него самого.

2 марта 1917 г. Николай II записал в своем дневнике: «Утром пришел Рузский и прочел свой длиннейший разговор по аппарату с Родзянко. По его словам, положение в Петрограде таково, что теперь министерство из Думы будто бессильно что-либо сделать, т<ак> к<ак> с ним борется соц<иал>-дем<ократическая> партия в лице рабочего комитета. Нужно мое отречение. Рузский передал этот разговор в ставку, а Алексеев всем главнокомандующим. К 2½ ч. пришли ответы от всех. Суть та, что во имя спасения России и удержания армии на фронте в спокойствии, нужно решиться на этот шаг. Я согласился. Из ставки прислали проект манифеста. Вечером из Петрограда прибыли Гучков и Шульгин, с которыми я переговаривал и передал им подписанный и переделанный манифест. В час ночи уехал из Пскова с тяжелым чувством пережитого. Кругом измена и трусость, и обман!»².

Последняя фраза относилась не только к Рузскому, но и к себе самому тоже. И, возможно, к себе более, чем к кому-либо другому.

Ровно год спустя, 2 марта 1918 г., бывший император сделал в своем дневнике такую запись: «Вспоминаются эти дни в прошлом году в Пскове и в поезде. Сколько еще времени будет наша несчастная Россия терзаема и раздираема внешними и внутренними врагами?»³.

Они оба, и Рузский и Николай, уже «бывшие». Обоим осталось перестать быть «бывшими» совсем немного. Бывшему императору четыре с половиной месяца, бывшему же главкосеву немногим более семи. И тот и другой станут жертвами террора красных. Царя расстреляют в подвале Ипатьевского дома. Рузского же как заложника зверски зарубят на кладбище в Ессентуках.

В первую годовщину абдикации царь записал в своем дневнике, что даже не знает, «на что надеяться». Главком же Северного фронта еще уповал на оправдание. После расстрела царской семьи страницы дневника императора, описывающие события 1 и 2 марта 1917 г. и роль в них главкосева, были опубликованы в центральных большевистских газетах «Правда» и «Известия ВЦИК»⁴. После обнародования дневниковых записей царя необходимость смыть во что бы то ни стало «клеймо» обрела еще большую актуальность для Рузского. Ему нужно было убедить всех в том, что «измена и трусость» — это не о нем. С его стороны не было ни трусости, ни измены, ни, тем более, обмана. Он рассчитывал доказать это подлинными документами. Впрочем, о реабилитации в общественном мнении он задумался задолго до публикации большевиками фрагментов царских дневников. Покидая пост главкосева, Рузский скопировал документы штаба Северного фронта, отражавшие процесс отречения. Он составил из них целый корпус документов и вывез его на Кавказ, куда отправился лечиться. Его главный собеседник на кавказских водах генерал С. В. Вильчковский, бывший царскосельский смотритель дворцовых зданий, стал очевидцем того, как политические события 1 и 2 марта 1917 г. «отравили остаток» жизни глакосева. Вильчковский утверждал, что Рузский был сильно огорчен несправедливыми обвинениями в том, что он предал своего государя, и очень хотел, чтобы эта клевета была разоблачена. Он подробно рассказывал Вильчковскому об отречении и читал ему подлинные документы, составленные в те дни. Рузский обдумывал план работы по описанию мартовских дней 1917 г. Опасаясь ареста большевиками, главкосев даже был готов оставить собранные

документы у автора, если тот поверит, что он виноват перед Николаем II «не более, чем другие главнокомандующие и во всяком случае менее, чем <М. В.> Алексеев» (начальник штаба верховного главнокомандующего. — *Авт.*). Рузский даже передал эти документы Вильчковскому, который, боясь обысков, зарыл их в землю. Документы, «несмотря на бесчисленные обыски, не были найдены большевиками». За несколько дней до ареста, будучи уверен в том, что его уже оставили в покое, Рузский забрал свои бумаги, для того чтобы «наметить вехи»

для воспоминаний. Он взял обещание с автора, что если ему самому не удастся это сделать, опубликовать документы и обнародовать то, что он о них рассказывал. С этими словами Рузский удалился. Больше Вильчковский его не видел.

В январе 1919 г., спустя два месяца после казни Рузского, в архангельской газете «Отечество» появилась анонимная публикация «Отречение от престола императора Николая II». Ее автором был генерал В. В. Саввич, начальник снабжений армий Северного фронта, один из очевидцев того момента, когда царь заявил о своей готовности отречься. Публикация имела главной целью реабилитировать бывшего главкома. Саввич без обиняков указал на это в первых же строках сочинения. Мученическая смерть главкосева «...побудила меня, — писал генерал, — огласить детали исторического события особой важности, в которых Н. В. Рузский играл выдающуюся роль. Описание этого исторического события не появилось в печати» по причине того, что его свидетелями были всего четыре человека: сам царь, Рузский и еще два генерала, имена которых автор пока воздерживался огласить. Они не являлись пишущими людьми, но занимали высокие посты и «были всецело захвачены несущимися со стихийной быстротой историческими событиями. Их молчанием воспользовались те, кому это было на руку, и кто не останавливался



1. Н. В. Рузский

даже перед искажением исторического факта». Автор решил нарушить молчание и подать свой голос для того, чтобы опровергнуть тех, кто искажил историческую истину. Его главная цель заключалась в том, чтобы реабилитировать имя оклеветанного Рузского и выгородить свое собственное, до поры до времени скрываемое⁵.

По всей видимости, эта анонимная публикация послужила побудительной причиной для вдовы Рузского. В январе 1919 г. она позволила Вильчковскому снять копии с корпуса документов, оставшихся у нее после убийства мужа.

Этот корпус был составлен из копий с подлинников. Таких сборников, по словам Вильчковского, было четыре. Они хранились у разных лиц. Конфидент Рузского хотел, как он выразился, «исполнить волю погибшего» обнародованием этих документов, но его опередили. Так что ему оставалось лишь дополнить опубликованный ранее сборник документами, отсутствовавшими в публикации «опередившего», и пересказать то, что «рассказал погибший мученической смертью от руки палача ...»

Как «душеприказчик» Рузского выполнил свою задачу, можно понять, рассмотрев его публикацию в контексте «битвы компроматов», которая развернулась на страницах эмигрантских изданий по окончании Гражданской войны в России, когда бывшие участники процесса отречения стремились переложить вину за случившееся друг на друга⁶. Поскольку с падением монархии они потеряли все, необходимо было найти ответ: «Кто виноват?».

Когда Вильчковский писал, что его опередили, он имел в виду А. С. Лукомского, генерал-квартирмейстера Ставки, хотя по имени его и не называл⁷.

В 1921 г. А. С. Лукомский обнародовал в Берлине в эмигрантском «Архиве русской революции» отрывок из своих воспоминаний, посвященный отречению Николая II⁸. Всю вину за случившееся он всецело возложил на Рузского. Лукомский был уверен, что многие документы Ставки безвозвратно пропали, поскольку он видел, как они валялись на земле⁹. Видимо, поэтому мемуарист надеялся, что его не смогут опровергнуть. Не без самодовольства он «философски» заметил: «Истина выяснится только тогда, когда будут собраны все документы, относящиеся до этого периода»¹⁰. Он-то был убежден, что «все» собрать не удастся, потому что некоторых уже и нет.

Воспоминания Лукомского вызвали негативную реакцию в эмигрантских кругах. И бывший генерал-квартирмейстер постарался



2. А. С. Лукомский



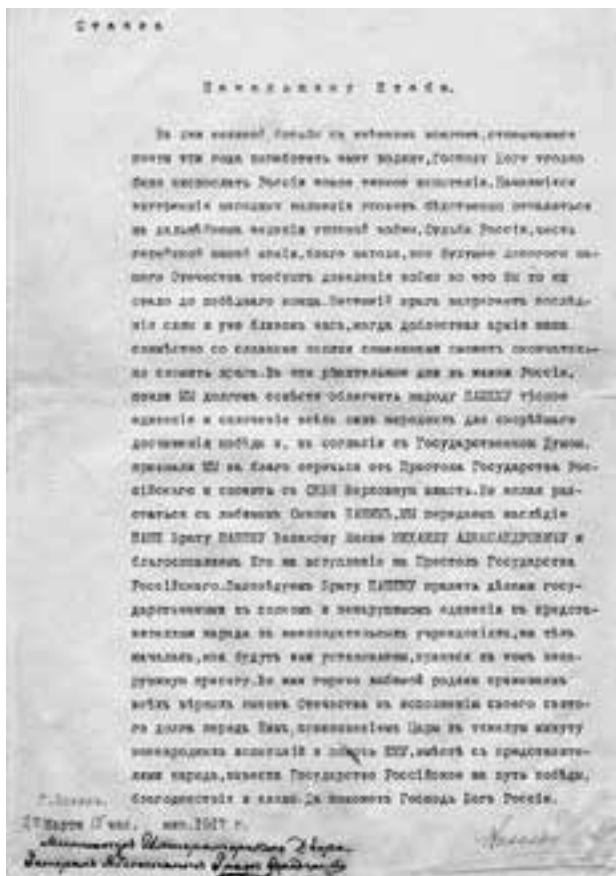
3. М. В. Алексеев

исправиться, поспешив сообщить читающей публике, что получил «некоторые дополнительные данные и целый ряд документов... вывезенных генералом Рузским из Пскова на Кавказ»¹¹. И в том же 1921 г. опубликовал их в «Архиве русской революции» как дополнение к своим воспоминаниям¹². Каким образом копии документов, вывезенных Рузским на Кавказ, попали к Лукомскому, генерал-квартирмейстер не сообщил. Но самое интересное в том, что эти опубликованные документы, полученные неведомыми путями с Кавказа и восходящие к Рузскому, полностью опровергали построения Лукомского, сделавшего бывшего главкосева основным виновником отречения. Данное обстоятельство, однако, нисколько не смутило бывшего генерал-квартирмейстера. Он заявил, что ранее в своих воспоминаниях опирался на свидетельства М. В. Алексева, начальника штаба Верховного главнокомандующего, обвинявшего во всем Рузского. Документы же, вывезенные главкосевом на Кавказ, не оставляют сомнений в том, что главная вина лежит на наштаверхе. Оба потенциальных виновника к тому времени уже находились в сырой земле и оправдаться никак не могли. Пользуясь этим, Лукомский полностью воспроизвел в своих обширных мемуарах, опубликованных в Берлине в следующем 1922 г., фрагмент воспоминаний

уже обнародованных в предыдущем году с обвинениями Рузского¹³, а в приложениях к ним поместил «Документы к пятой главе»¹⁴, обличающие Алексеева, также уже напечатанные. Какую бы версию из двух, представленных на усмотрение, читатель ни посчитал истинной, самое главное для мемуариста заключалось в том, что среди виновников не значится сам генерал-квартирмейстер, в действительности являвшийся чуть ли ни «крестным отцом» отречения¹⁵.

Сборник материалов Рузского, дополненный документами, которые в публикациях Лукомского отсутствовали, был напечатан в Париже в эмигрантском издании «Русская летопись» в 1922 г. Он носил название «Телеграммы и разговоры по телеграфу между Псковом, Ставкой и Петроградом, относящиеся к обстоятельствам, в коих произошло отречение от престола Государя-Императора, с примечаниями к ним генерал-адъютанта Н. В. Рузского»¹⁶. Все эти материалы в копиях были сообщены редакции «Русской летописи» родственником бывшего главкосева Н. П. Рузским, который получил их от вдовы покойного¹⁷. В этом же томе «Русской летописи» было опубликовано сочинение под названием «Пребывание государя-императора в Пскове 1 и 2 марта 1917 года. (По рассказу генерал-адъютанта Н. В. Рузского)»¹⁸. Это сочинение, подписанное С. Н. Вильчковским, увидело свет на страницах «Русской летописи» сразу же после публикации сборника документов и представляло, по существу, развернутый комментарий к нему. То есть в некотором роде автор повторял прием, использованный уже Лукомским, но с тем лишь отличием, что бывший генерал-квартирмейстер Ставки вначале поместил в своих мемуарах рассказ об отречении, а потом подкрепил его документами, с ним не вполне согласованными. В «Русской летописи» же на первом плане был корпус документов, а рассказ комментировал их и объяснял.

Действительно ли Вильчковский был автором опуса, выдержанного в сугубо монархическом духе, или только дал для него свое имя, неизвестно. Мемуары эти, по словам их автора, «наваяны» воспоминаниями о беседах с Рузским. И выходит, это сочинение — даже не запись свидетельств главкосева, ибо составлено, что называется, «по мотивам» его рассказов: оно выглядит как полемика с публикациями Лукомского, о которых Рузский до своей смерти в 1918 г., знать никак не мог. Не исключено, что записавший рассказы покойного автор добавил в них кое-что от себя, чтобы любой ценой защитить имя главкосева от появившихся в печати после его смерти



4. Акт отречения Николая II

обвинений генерал-квартирмейстера Ставки. Ведь сам Рузский сделать этого уже был не в состоянии. Возможно, что вдова главкосева и его родственник Н. П. Рузский приложили к тексту свою руку. Как бы то ни было, но оба сочинения являются апологией Н. В. Рузского. «Пребывание государя-императора в Пскове ...» доказывает, что главкосев 1 и 2 марта 1917 г., будучи последовательным сторонником введения ответственного министерства, был категорическим противником отречения и предпринимал все возможное, чтобы избежать абдикации. Но сделать это, к сожалению, ему не удалось. Корпус же материалов «Телеграммы и разговоры по телеграфу между Псковом, Ставкой и Петроградом...» (назовем его «Сборник

Рузского», не упуская из виду условность такого названия) документально обосновывал то, о чем повествовало «Пребывание государя-императора в Пскове...». Автор этого сочинения всю вину за отречение Николая II возложил на наштаверха М. В. Алексева, и в этом был солидарен с воспоминаниями Лукомского «позднего извода». Естественно, оба мемуариста исходили из концепции, положенной в основу «Сборника Рузского». Материалы этого корпуса документов подобраны и интерпретированы так, что невозможно прийти к какому-либо иному выводу.

К сожалению, «Сборник Рузского» как источник, отражающий процесс отречения Николая II, никогда не подвергался источниковедческому анализу как единое целое. Хотя сделать это было возможно потому, что, вопреки чаяниям А. С. Лукомского, подлинники помещенных в нем документов сохранились среди материалов Ставки и штаба Северного фронта. Более того, важнейшие из них были дважды опубликованы: по случаю десятилетия революции 1917 г.¹⁹ и столетия ее в 2017 г.²⁰ Историки, как правило, пользовались «Сборником Рузского» как достоверным источником, не отдавая отчета об обстоятельствах его происхождения.

Отличительной чертой этого корпуса материалов является то, что он содержит, на первый взгляд, уникальный исторический документ: неизвестный экземпляр акта отречения последнего российского императора. Под № 40 здесь помещена телеграмма с текстом абдикационного акта Николая II. Заголовок важнейшего документа выглядит так: «Высочайшая телеграмма. Ставка. Наштаверх. Копия комфлоту Балтийского моря, Комфлоту Черного моря Главкозап, Главкоюз, Главокорум, Августейшему Главнокомандующему Кавказской армии»²¹. То есть высочайшая телеграмма отправлялась в Ставку начальнику штаба Верховного главнокомандующего М. В. Алексеву. Копии же адресовались командующему Балтийского флота А. И. Непенину, командующему Черноморского флота А. В. Колчаку, главнокомандующему Западного фронта А. Е. Эверту, главнокомандующему Юго-Западного фронта А. А. Брусилову, заместителю главнокомандующего Румынского фронта В. В. Сахарову (главнокомандующим формально являлся король Румынии) и главнокомандующему Кавказской армией великому князю Николаю Николаевичу.

Передаваемый по телеграфному аппарату ЮЗУ текст имеет название «Манифест». После названия идет известный текст акта отречения. Он завершается пометкой: «Псков. 2 марта 1917 года

15 часов». Далее: «Министр Императорского двора генерал-адъютант граф Фредерикс». После текста телеграммы (время передачи ее не указано) следует: «Примечание генерала Рузского: Манифест этот и указы Сенату²² составлены 2 марта 1917 г. в 24 часа (12 час. ночи с 2-го на 3-е марта, так как первоначальное решение об отречении было принято в это время. Рузский»²³.

Этот документ интересен прежде всего тем, что подлинной телеграммы, посредством которой текст абдикационного акта передан из Пскова, где он был составлен и подписан, в Могилев начальнику штаба Верховного главнокомандующего М. В. Алексееву до сих пор не обнаружено. И мы не знаем, когда именно и каким путем в Ставке получили такой текст. Во всяком случае в материалах штаба Северного фронта, главкомом которого был Рузский, этот документ не сохранился. Нет его и в документах Ставки. Отсутствие такого важного документа могло быть объяснено гибелью некоторых материалов, о которой упоминал А. С. Лукомский в своих воспоминаниях. Ни в публикации Центрархива 1927 г., ни в публикации РГВИА материалов Ставки (2019 г.) отсутствие телеграммы с текстом акта отречения в Могилев, никак не объяснено. А между тем это сам по себе важный факт, требующий обстоятельного объяснения. Из материалов Ставки явствует, что еще в 2.57 утра 3 марта наштаверх М. В. Алексеев не располагал таким документом²⁴. Это не может не вызвать удивления: начальник штаба торопил Рузского и его подчиненных в штабе Северного фронта не терять времени, потому что дорога каждая минута²⁵.

Из высочайшей телеграммы, опубликованной в «Сборнике Рузского», а точнее говоря, из примечания главкосева к этому документу, ясно, что акт отречения составлен в 24 часа в ночь со 2 на 3 марта. Это вполне согласуется с официальной версией отречения, изложенной В. В. Шульгиным вначале в интервью газете «Речь»²⁶, а затем повторенной в книге «Дни»²⁷, и с показаниями А. И. Гучкова в Чрезвычайной следственной комиссии²⁸. Эти два депутата, прибывшие в Псков из Петрограда добиваться от царя отречения, получили его от императора, по словам Шульгина, около 12 часов ночи (точнее, «без 12 минут 12 часов») 3 марта. В 00:28 начальник штаба Северного фронта Ю. Н. Данилов сообщил в Могилев: «Манифест подписан. Задержка вызвана необходимостью снятия дубликата»²⁹.

Однако при тщательном анализе текста в «Сборнике Рузского» обращают на себя внимание следующие детали, ставящие под сомнение подлинность обнаруженного текста. В абдикационном акте,

привезенном в Петроград Шульгиным и Гучковым, адресат указан неточно: «Ставка. Начальнику штаба»³⁰, тогда как первым в перечне адресатов в «Сборнике Рузского» значится: «Ставка. Наштаверху». Именно так и называлась должность, которую занимал М. В. Алексеев. Эта «правильность» вызывает определенные сомнения в том, что в «Сборнике Рузского» содержится подлинный документ, действительно отправленный в Могилев Алексееву. Вторая причина сомнения в подлинности этого документа из «Сборника Рузского» заключается в следующем. Как уже отмечалось выше, в конце документа стояла фраза: «Псков. 2 марта 1917 года 15 часов». На экземпляре, который Шульгин и Гучков доставили в Петроград, она выглядит так: «Г. Псков. 2-го Марта 15 час. мин. 1917 г.». Нельзя не признать, что дата на привезенном в столицу экземпляре акта отречения смотрится нелепо: вначале обозначен день месяца, затем — время в часах и минутах, а затем год. В «Сборнике Рузского» такой «странности» нет. Дата обозначена предельно корректно: день, год, время суток. Правда, перед словом «Псков» пропущена буква «Г», сокращение слова «город». Очевидно, составитель «Сборника Рузского», включая в корпус материалов этот документ, позаботился о том, чтобы он по форме выглядел безукоризненно и не вызывал у читателя недоуменных вопросов.

Но перед исследователями отречения тут же возникает вопрос: если акт отречения был подписан в полночь со 2 на 3 марта, то почему он не был передан сразу же после подписания указанным адресатам, тем более что время, как уже отмечалось, шло буквально на минуты? Из подлинных материалов Ставки явствует, что указанному в «Сборнике Рузского» главкозапу Эверсу текст акта из Могилева был передан только в 4.38, не раньше и главкоруму Сахарову. Неужели для изготовления «дубликата», которое якобы вызвало задержку³¹, понадобилось столько времени? Собственно, для этого требовалось только перепечатать текст на пишущей машинке, находившейся в царском поезде.

В 2018 г. в Российском Государственном архиве Военно-Морского флота была обнаружена подлинная телеграмма Рузского комфлота Балтийского моря Непенину, посредством которой текст акта отречения был передан в Гельсингфорс³², а затем, не позднее 8 часов утра, 3 марта обнародован в Ревеле в газете «Ревельское слово»³³ и расклеен в городе в виде афиши с царским манифестом³⁴. Эта самая ранняя из известных ныне телеграмма с текстом абдикационного акта, отправленная из Пскова и полученная Непениным в 3.00 утра. Но она

представляла собой пересылку телеграммы, направленной прежде начальнику Морского штаба Ставки А. И. Русину. Русин же как адресат высочайшей телеграммы в «Сборнике Рузского» не фигурирует вовсе. Этого вполне достаточно, чтобы признать, что «высочайшая телеграмма» с текстом абдикационного акта, якобы составленного и подписанного царем в 24 часа 2 марта 1917 г., а затем как будто отправленная из Пскова по указанным адресам, является фальсификацией. Цель ее легко объяснить. «Сборник Рузского» воплощал в себе некую концепцию отречения, полностью снимавшую какую-либо долю вины за произошедшее с Рузского. Поэтому в сборник не были включены подлинные документы, на основании которых можно было предъявить серьезные претензии главкосеву как одному из главных виновников абдикации императора. Во включенные же в этот корпус документы были внесены важные изменения, представлявшие ход и последовательность событий в ином свете, нежели это имело место в действительности. Прежде всего это касалось датировки документов и взаимосвязи событий³⁵.

Согласно концепции сборника, Рузский — сторонник введения ответственного министерства, противник отречения, до последнего пытался его не допустить. Но ему это, к сожалению, не удалось. Главным же виновником отречения был изменивший присяге наштаверх М. В. Алексеев, организовавший плебисцит главкомов и вынудивший царя отречься. Сам же главкосев не принимал никакого участия в изготовлении акта отречения. Монарх принял решение отречься добровольно и в полночь со 2 на 3 марта вполне оформил его.

В своих рассказах Рузский очень сбивчиво и неохотно передавал подробности о том, как именно был составлен и подписан акт отречения. То, что он, изготовляя фальшивку, попытался конкретизировать и максимально согласовать составление акта отречения с официальной версией, лишь усиливает подозрение в том, что в изготовлении акта, который Шульгин и Гучков привезли из Пскова, главкосев играл немаловажную роль.

¹ Русская летопись. Кн. III. Париж, 1922. С. 162.

² Дневники императора Николая II. Т. II. 1905–1918. Ч. 2. 1914–1918. М., 2013. С. 296.

³ Там же. С. 413.

⁴ Правда. 1918., 9, 10, 11, 12 августа; Известия ВЦИК. 1918, 9, 10, 11, 12 августа; Додонов Б. Ф., Копылов О. Н., Мироненко С. В. Из истории публикаций документов царской семьи в 1918–1920 гг. // Отечественные архивы. 2007. № 1. С. 6.

- ⁵ Отречение от престола императора Николая II // Отечество. 1919. 10 января.
- ⁶ Александров К. А. Русский генералитет и отречение императора Николая II от престола: 1–2 марта 1917 года // Звезда. 1917. № 12. С. 117–143. Не меньшее удивление вызывает и то, как редактор «Звезды» Я. А. Гордин, часто выступающий в роли историка, представил страницы своего журнала для публикации такого дилетантского опуса.
- ⁷ См. подробно: Сафонов М. М. За кулисами революции. Интрига и власть («Кругом измена и трусость, и обман?»).
- ⁸ Из воспоминаний ген. Лукомского // Архив русской революции. Т. II. Берлин, 1921. С. 14–44.
- ⁹ Там же. С. 5.
- ¹⁰ Воспоминания генерала А. С. Лукомского. Т. 1. Ч. 1–3. Берлин, 1922. С. 136.
- ¹¹ Документы к «Воспоминаниям ген. Лукомского» // Архив Русской революции. Т. III. Берлин, 1921. С. 247.
- ¹² Там же. С. 247–270.
- ¹³ Воспоминания генерала А. С. Лукомского. Указ. соч. С. 123–169.
- ¹⁴ Там же. С. 170–214.
- ¹⁵ Из воспоминаний ген. Лукомского // Архив русской революции. Т. II. Берлин, 1921. С. 14–44.
- ¹⁶ Русская летопись. Кн. III. С. 112–160.
- ¹⁷ Там же. С. 112.
- ¹⁸ Там же. С. 161–187.
- ¹⁹ Февральская революция 1917 года (Документы Ставки Верховного главнокомандующего и штаба главнокомандующего армиями Северного фронта) // Красный архив. 1927. Т. 2 (21). С. 3–78; Т. 3 (22). С. 3–70.
- ²⁰ Ставка и революция. Штаб верховного главнокомандующего и революционные события 1917 — начала 1918 года по документам Российского государственного военно-исторического архива. Сборник документов 18 февраля — 18 июня 1917. Т. 1. М., 2019.
- ²¹ Русская летопись. Кн. III. С. 144.
- ²² Имеются в виду указы о назначении Г. Е. Львова председателем Совета министров и великого князя Николая Николаевича главнокомандующим.
- ²³ Русская летопись. Кн. III. С. 145.
- ²⁴ Красный архив. 1927. № 3 (22). С. 17.
- ²⁵ Красный архив. 1927. № 2 (21) С. 68, 73.
- ²⁶ Речь. 1917. 5 марта.
- ²⁷ Отречение Николая II. Воспоминания очевидцев. М., 1990. С. 172, 185.
- ²⁸ Там же. С. 192.
- ²⁹ Красный архив. 1927. № 3 (22). С. 15.
- ³⁰ ГАРФ. Ф. 601. Оп. 1. Д. 2100 а. Л. 5.
- ³¹ Красный архив. 1927. № 3 (22). С. 15 (см. об этом подробно: Сафонов М. М. «Ставка. Начальнику штаба». Вокруг отречения Николая II // Великая война: Последние годы империи. Сборник научных статей XX Царскосельской конференции. СПб., 2014. С. 480–481).
- ³² РГА ВМФ. Р-92. Оп. 1. Д. 3. Л. 8.
- ³³ Там же. Л. 104; Ревельское слово. 1917. 3 марта.
- ³⁴ См. об этом подробно: Рупасов А. И., Сафонов М. М. «Манифест об отречении» Николая II: история документа // Наше наследие. 2018. № 125. С. 70–79.
- ³⁵ См. об этом подробно: Сафонов М. М. За кулисами революции. Интрига и власть («Кругом измена и трусость, и обман?»)

Семенова Татьяна Борисовна

ЗАГАДКИ МЕБЕЛИ МАСТЕРА ДЮБУА. ШКАФ-БЮРО ДЛЯ ПЕТРА I ИЛИ ГРИГОРИЯ ОРЛОВА?

В 2019 г. в журнале *Furniture history* была опубликована статья¹, которая послужила толчком для изучения загадочного шкафа-бюро из собрания Эрмитажа, украшенного тремя медальонами с портретами Генриха IV, герцога Сюлли и Петра I² (ил. 1).

Тип такой мебели зародился в Англии в начале XVIII в. и в течение столетия распространился по всем странам Европы³. Однако данный образец обладает необычными чертами, которые выразились в больших размерах (особенно средней части), внутренней конструкции и бронзовом уборе. Его корпус на высоких ножках состоит из трех частей с откидными крышками, за которыми расположены планшеты для хранения гемм или нумизматики, а не полки для письменных принадлежностей (ил. 2). Боковые крышки застеклены и имеют волнистую форму. Сзади корпус бюро также фанерован полированным деревом и снабжен по бокам дверцами, открывающими доступ к планшетами. Сверху размещен высокий, более узкий книжный шкаф и два фланкирующих его низких шкафчика, внутри которых также устроены аналогичные планшеты (ил. 3).

Помимо планшетов, которыми начинена вся нижняя часть бюро, странно выглядит и появление в декоре портретов знаменитых исторических личностей Франции и России. Причем медальон с портретом российского императора крупнее, круглой формы и помещен в центре, на откидной крышке (ил. 4), а два других — меньше, яйцевидной формы и помещены по бокам на дверцах верхних боковых шкафчиков⁴ (ил. 5 и 6). Медальоны с персонажами французской истории слегка вогнуты, а в композицию портретных изображений включены окружающие их лавровые ветви, тогда как обратная сторона медальона с портретом Петра I плоская; высокий, украшенный бусинами, ровный бортик фланкирован отдельно смонтированными накладками в виде лавровых ветвей.

При частичном демонтаже бюро были обнаружены серьезные переделки, которые в основном коснулись только средней части.



1. Шкаф-бюро. Общий вид. Государственный Эрмитаж

Оказалось, что первоначально этот предмет представлял собой традиционный письменный стол-бюро, за средней крышкой которого шли в два яруса полки для бумаг, разделенные фигурными перегородками. Боковые застекленные секции, по-видимому, также имели спереди открытые полочки, и уже за ними размещались планшеты. Возможно, что задние дверцы служили именно для удобного к ним доступа.



2. Шкаф-бюро в раскрытом виде

Изделие выполнено согласно традиции французской мебельной школы: фанеровано черным деревом и обильно украшено накладками из бронзы ртутного золочения высокого качества с изящной чеканкой и полировкой.

Этот вывод окончательно подтвердился, когда сверху на крышке книжного шкафа было найдено клеймо известного мастера XVIII в. Ж. Дюбуа (Jacques Dubois, 1694–1763) — J. DUBOIS. Второй стоявший рядом отпечаток JME является знаком гильдии мебельщиков, которая существовала с 1743 до 1790 г.

Однако то же клеймо употреблял и сын Жака, Рене Дюбуа (René Dubois, 1737–1799).



3. Раскрытые правое боковое отделение бюро и верхний шкафчик

Творчество обоих мебельщиков принадлежит к золотому фонду французского искусства XVIII в. Старший Дюбуа был одним из выдающихся эбенистов и прославился как яркий мастер рококо, к услугам которого прибегал двор Людовика XV⁵.

Сын Рене стал хозяином мастерской после смерти отца и в течение двадцати лет успешно работал, ставя старое клеймо. Карьеру краснодеревца он продолжал до начала 1780-х гг., после чего посвятил себя торговле мебелью и затем полностью прекратил дело накануне революции 1789 г.⁶

Во всех работах Дюбуа-сына нетрудно заметить яркий талант и оригинальность художественных решений, которые ориентированы исключительно на эстетику неоклассицизма, в отличие от работ его отца. Составить творческий портрет Р. Дюбуа возможно благодаря произведениям, собранным в крупных мировых музеях.

К необычным работам относится секретер-кабинет, увенчанный часами из коллекции Waddesdon Manor. Из-за огромных размеров он производит странное впечатление⁷. К сожалению, происхождение предмета неизвестно, а это могло бы пролить свет на столь оригинальный и амбициозный проект.

Особенно интересны экспонаты из коллекции Уоллес. Обратим внимание на те, которые, возможно, связаны с поставками для России. Это комплект, датированный ок. 1765 г., состоящий из письменного стола с чернильницей и картоньера; отделан зеленым лаком и золоченой бронзой⁸. Он создан, как считается, по эскизам архитектора Ш. де Вайи, сыгравшего важную роль в развитии *goût-grec* (греческого вкуса). Творчество де Вайи также привлекало внимание Екатерины II, и в 1772 г. для русской императрицы им был выполнен проект «дома в античном вкусе» — павильона в виде увенчанного куполом центрического здания с портиком по сторонам⁹.

В коллекции Уоллес сохранился любопытный документ, который является хотя и косвенным, но все же свидетельством, позволяющим связать историю заказа данного комплекта с Россией. Это рукописная сопровождающая покупку записка, составленная в июне 1866 г. лондонским дилером Ф. Дэвисом. На ней имеется пометка, сделанная рукой покупателя, лорда Хартфорда, где сообщается, что данная мебель была приобретена Екатериной II для учебных работ великого князя Павла Петровича и позже подарена Павлом своему другу князю А. Б. Куракину. Дэвис купил комплект в Санкт-Петербурге у его потомков.



4. Медальон с портретом Петра I



5. Медальон с портретом Генриха IV



6. Медальон с портретом герцога Сюлли

Декор этих предметов заставляет думать о неких скрытых смыслах. Например, картоньер увенчан скульптурной композицией, которая изображает стоящих в объятиях на пьедестале Купидона и Психею с сидящими под ними аллегорическими фигурами Войны и Мира. Шкаф, на котором расположена секция картотеки, украшен бронзовыми накладками в виде трофеев. Чернильница с обеих сторон декорирована рострами кораблей.

Бытование комплекта в Санкт-Петербурге подтверждает типографский бланк некоей торговой компании с сохранившейся надписью «GOTTLEIB KÜSTER & Co. ST PETERSBURG, den 181...», обнаруженный под бархатным покрытием столешницы и помещенный туда, вероятно, в качестве подкладки при замене первоначального кожаного покрытия¹⁰.

По сохранившимся эскизам Ш. де Вайи выполнен комод, датируемый 1765 г.¹¹ Сочетание роскошных материалов, среди которых подлинный японский лак и редкие детали из золоченой бронзы в виде фигурок сирен, наводит на мысль, что это был важный, скорее всего королевский заказ.

Возвращаясь к шкафу-бюро из коллекции Эрмитажа, заметим, что, судя по стилистическим признакам, он также выполнен в манере *goût-grec*. Кроме того, в его убранстве использованы художественные приемы, повторяющиеся на других изделиях мастера, датируемые 1765–1770 гг.: горизонтальная бронзовая тяга, боковые верхние спады в виде акантового листа, чешуйчатый орнамент «дुकаты» и бронзовые окончания ножек яйцевидной формы с листовным декором — те же, что на комодe и угловом шкафчике из музея Кливлэнда или на комодe из коллекции Уоллес. Все это позволяет атрибутировать изготовление и эрмитажного шкафа-бюро периодом 1765–1770 гг.

Такая датировка совпадает и с выводами А. Коллинза о появлении в искусстве образа Генриха IV. Сильный всплеск интереса к истории короля возрастает в 1760–1780-е гг., захватывая литературные произведения, театральные постановки и изделия прикладного искусства, что было связано с политически неустойчивой ситуацией, возникшей при переходе власти от Людовика XV к Людовику XVI¹². В образе Генриха IV французское общество пыталось найти утраченные идеалы, а существующая власть искала в его лице символ сильной власти, объявляя себя ее наследницей. При изготовлении парных изделий использовался портрет М. де Бетюна,

герцога де Сюлли (1559–1641), сподвижника и друга короля. При чем оба портрета исполнялись по образцу моделей, созданных медальером Г. Дюпре в 1606–1607 гг.

Медали Генриха IV и Сюлли были не только украшением мебели, но и сами по себе стали предметом коллекционирования и дипломатическими подарками. Например, в 1784 г. прусский принц Генрих, посетивший Францию с тайным визитом, получил в подарок от Людовика XVI портреты Генриха IV и герцога Сюлли, выполненные из севрского фарфора. Особенно интересен тот факт, что великий князь Павел Петрович и Мария Федоровна двумя годами раньше во время путешествия во Францию под видом графа и графини Северных получили подарки, которые включали не только два гобелена из истории Генриха IV и герцога Сюлли, но также четыре больших и четыре маленьких медальона с портретом короля и еще четыре больших медальона с портретом герцога Сюлли. Кроме того, им подарили слепок с медальона Генриха IV, для того чтобы в дальнейшем в России можно было их использовать для изготовления копий¹³.

Однако датировка шкафа-бюро между 1765 и 1770 гг. входит в противоречие с данными из первой описи Эрмитажа, где сообщается, что «означенный шкаф употребляем был императором Петром Великим» и доставлен в Эрмитаж из Арсенала Мраморного дворца в 1832 г.¹⁴

Данные повторяются и в служебной переписке¹⁵ между министром Императорского двора князем П. М. Волконским, гоф-маршалом К. А. Нарышкиным, камердинером Яковлевым, а также мастерами — бронзовщиком А. Шрейбером и мебельщиком В. Бабковым. Из нее следует, что поскольку здание дворца нуждалось в серьезном ремонте, то шкаф-бюро, как вещь, принадлежавшую Петру I, о которой император «благоволил сказать, что это драгоценность но требует большой починки», было решено перевезти¹⁶.

Бронзовщику Шрейберу и мебельному мастеру Бабкову поручили «исправление» ценного предмета мебели. Записку Шрейбера о вариантах вмешательства в первоначальный вид шкафа-бюро можно рассматривать как одно из редких свидетельств, относящихся к реставрации. Мастер предлагал три варианта возможных мер: 1 — только вычистить старый бронзовый декор; 2 — вычистить старую бронзу и восполнить недостающие детали, вызолотив их «по старому манеру»; 3 — «вызолотить по нынешнему... (однако

ж старой манере тому времени когда сіе работано свойственнее)»¹⁷. Согласно документу, предполагались только восстановительные работы, а значит появление планшетов в средней части бюро произошло раньше.

Подтверждение мы находим в описи Мраморного дворца, составленной в 1785 г., где сообщается о «бюро черного дерева со шкафом со стеклами шлифованными с разным бронзовым золоченым украшением внутри с полками, а снизу с выдвигаемыми ящиками для положения медалей»¹⁸. Составитель описи Ф. В. Буксгевден (бывший адъютант князя Г. Г. Орлова, который в 1782 г., за год до смерти своего патрона, был назначен начальником строительства дворца) выделил ряд существенных признаков, которых достаточно, чтобы без сомнений определить шкаф-бюро.

Данную запись отличает некоторая особенность. Хотя она сделана тем же почерком, но будто «втиснута» в оставшееся место и внесена после заполнения листа.

Сама опись, которая является редким историческим документом, также необычна. Выполненная в виде рукописной книги в богатом переплете с тиснением, она сопровождала передачу Мраморного дворца со всем имуществом в ведение Кабинета Е. И. В. и была преподнесена Екатерине II.

Это было завершение многолетней работы, вдохновителем и заказчиком которой выступала сама императрица, как пишет исследователь истории здания А. Е. Ухналев¹⁹. Возведенный дворец стал материализованной памятью императрицы о своем несостоявшемся супруге, сыгравшем в ее судьбе столь важную роль. И отделка, и убранство дворца имели аллегорический смысл. При этом часть вещей, в том числе художественные коллекции, были привезены в 1783 г. из прежней резиденции графа — Штегельманова дома на Мойке²⁰.

В названном по имени своего первого владельца — поставщика Императорского двора купца Г. Х. Штегельмана здании²¹ купленном императрицей в казну в 1764 г. и ставшем местом обитания Г. Г. Орлова, императрица бывала частой гостьей. Екатерина всячески старалась увлечь графа коллекционированием. В интерьерах дома Штегельмана постепенно сформировалась богатая картинная галерея, библиотека и появился минц-кабинет, который имел особую ценность. Именно его в 1787 г. первым вывезли из Мраморного дворца в Эрмитаж и включили в императорскую коллекцию²².

По всей видимости, шкаф-бюро был приобретен именно Екатериной II около 1765–1770 гг. К сожалению, подтвердить это предположение документально вряд ли удастся, поскольку, согласно исследованиям Р.Р.Гаффифулина, в XIX в. был утрачен архив Камер-цалмейстерской конторы, которая занималась приобретениями предметов внутреннего убранства императорских дворцов в XVIII в.²³ Уже в Санкт-Петербурге шкаф-бюро был переделан и снабжен планшетами для коллекции медалей, формировавшейся в доме Штегельмана, а затем перевезен в Мраморный дворец. Решение о перемещении, видимо, было принято не сразу, чем и объясняется запоздалая запись в описной книге дворца.

Возникает вопрос: затрагивали ли переделки фасадную часть шкафа, а именно медальоны? Их анализ наталкивает на мысль, что вряд ли они появились одновременно. Медальоны с портретами французского короля и его сподвижника, выполненные по модели Г. Дюпре, отличаются от медальона с портретом Петра I, созданного гравером Ж. Дювивье, размерами²⁴, формой и декором, как было отмечено выше. Неодинаков и химический состав бронзы²⁵. Все это говорит о том, что центральный медальон изготовлен в другой мастерской. Его появление, на наш взгляд, напрямую связано с личными пристрастиями и политическими амбициями Екатерины II.

Не раз в письмах Гримму она признавалась, что «помешана на камнях и медалях». Один из планов императрицы заключался в создании «медальной истории со времен Петра Великого». И в 1772 г. ее указом от 9 мая были основаны два комитета «для учреждения медаллической со времен Государя Императора Петра Великого истории»²⁶. Итогом работы должны были стать серия медалей, отражающая славные деяния Петра I, и альбом, содержащий изображения, описания и комментарии.

По мнению Я. Штелина, который, помимо прочего, занимался медальерным искусством, инициатива возрождения «медаллической истории» Петра I целиком принадлежала императрице²⁷. Вероятно, коллекция, собранная в Штегельмановом доме, задумывалась как часть этого проекта, поэтому шкаф-бюро был не только оборудован планшетами, но и украшен важной деталью, которая имела символический подтекст²⁸. Портрет на медальоне выполнен по медали, которая была изготовлена в 1717 г. в честь пребывания Петра I в Париже, отчеканена в его присутствии на монетном дворе и преподнесена в подарок. Император чрезвычайно ценил

ее и, по свидетельству современников, постоянно держал на своем столе²⁹. При Екатерине II медаль хранилась в Академии наук как важная реликвия. Появление этого медальона в центре фасада создавало композицию, наделенную особым эмоциональным и политическим подтекстом. Все три портрета вызывали ассоциации с сильным государством. Обращение к образам Генриха IV и Сюлли, передававшее идею процветания государства при стабильности власти, не было редкостью и при российском Дворе. Например, их бюсты вместе с бюстами Руссо и Вольтера находились у дверей Георгиевского зала в Зимнем дворце³⁰.

Образ Петра I для Екатерины II имел, как известно, важнейшее политическое значение³¹. Поэтому появление его портрета окончательно сформировало программу художественной отделки шкафа-бюро. Но именно он и стал, по-видимому, причиной ошибочного мнения Николая I о принадлежности этой мебели первому российскому императору.

¹ Collins A. The legacy of Guillaume Dupré's image of Henri IV in the decorative arts of eighteenth-century France / Furniture history. The Journal of the Furniture History Society. Vol. LV. P. 119–137.

² Собрание Государственного Эрмитажа. Инв. № Эпр-5237.

³ Эта форма представляла собой бюро с откидной крышкой и большими нижними выдвижными ящиками, сверху которого помещался книжный шкаф. Ширина книжного шкафа обычно совпадала с шириной бюро.

⁴ Размеры медальонов с портретами Генриха IV и герцога Сюлли — 14,0 × 13,5 см; с портретом Петра I — диаметр 18,0 см.

⁵ Pradère A. Les Ébénistes français, de Louis XIV à la Révolution. Paris, 1989. P. 295–302; Kjellberg P. Le Mobilier Français Du XVIII Siècle. Paris, 2002. P. 312–322.

⁶ Под фамилией Дюбуа работали и другие мастера: Луи, старший брат Рене; двоюродный брат Рене — полный его тезка. В литературе также упоминается мастер Адриен Дюбуа (см.: Kjellberg P. Le Mobilier Français Du XVIII Siècle. Paris, 2002. P. 312).

⁷ Инв. № 2582, Размеры 393 × 170 × 75 см, датируется 1770-ми гг. [Электронный ресурс]. URL: <http://api.waddesdon.org.uk/docs/Furniture/2582.pdf>.

⁸ Инв. № 330, 178, 287. [Электронный ресурс]. URL: <https://wallacelive.wallacecollection.org:443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=63805&viewType=detailView>.

⁹ В коллекции Эрмитажа находится альбом с 11 чертежами Ш. де Вайи.

¹⁰ За предоставленную уточненную информацию благодарю куратора мебели Х. Якобсен.

¹¹ Инв. № F245. [Электронный ресурс]. URL: <https://wallacelive.wallacecollection.org:443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=63856&viewType=detailView>.

¹² Collins A. Ibid. P. 119.

¹³ Collins A. Ibid. P. 129.

¹⁴ Архив ГЭ. Ф. 1. Оп. VI, «К». Д. 1. Л. 487. «Описание украшений по Эрмитажу состоящих из бронз, каменных пород, фарфору, хрусталей, стекла и дерева...» начало составляется с 1786 по 1811 г. придворным камердинером Иваном Ивановичем Лукиным.

¹⁵ РГИА. Ф. 469. Оп. 8. Д. 133. 1832. «О помещении в Эрмитаж находившегося в Арсенале Мраморного дворца шкафа или бюро».

¹⁶ Там же. Л. 7.

¹⁷ Там же. Л. 5.

¹⁸ «Описание Мраморного дома покоем в их уборам и вещам, так же и службам с приложением планов поднесенное от полковника Буксгевдена 1785 года» (РГИА. Ф. 539. Оп. 1. Д. 284. Л. 49).

¹⁹ Ухналев А. Е. Мраморный дворец в Санкт-Петербурге. СПб., 2002. С. 16.

²⁰ Там же. С. 18.

²¹ Наб. р. Мойки, д. 50. В настоящее время — один из учебных корпусов Педагогического университета имени А. И. Герцена. Назван по имени своего первого владельца — богатого поставщика императорского двора купца Г. Х. Штегельмана.

²² Ухналев А. Е. Указ. соч. С. 13, 32.

²³ Гафиффулин Р. Новые данные о произведениях Жозефа Баумхауэра, Бернара II ван Ризен Бурга и Жака Дотриша в русских императорских дворцах. Дворцово-парковые ансамбли России и художественная культура Западной Европы, конец XVIII — первая треть XIX века. Научная конференция 15–16.12.2011 / Сборник статей. С. 88.

²⁴ Размеры: медальоны с портретами Генриха IV и герцога Сюлли — 14,0×13,5 см; с портретом Петра I — диаметр 18,0 см.

²⁵ Из них следует, что портреты Генриха IV и Сюлли выполнены практически из одного сплава, а портрет Петра — из близкого, но чуть иного по составу.

²⁶ Гаврилова Л. М. Русская историческая мысль и медальерное искусство в эпоху Екатерины II. СПб., 2000. С. 207, 65.

²⁷ Гаврилова Л. М. Указ. соч. С. 68, 70, 207.

²⁸ Возможно, первоначальным украшением крышки бюро была розетка, например, как на бюро работы Сонье (Saunier С. С.) ок. 1775 г. из коллекции графов Строгановых.

²⁹ Чижов С. И. Две медали парижского монетного двора с портретом Петра Великого и Александра I / Нумизматический сборник. Т. 1. 1911. С. 583–596; Шукина Е. С. О России за ее пределами. Западноевропейские медали собрания Эрмитажа на события истории России конца XVII — первой четверти XVIII века // Прошлое нашей родины в памятниках нумизматики. Л., 1977.

³⁰ Архив ГЭ. Ф. 1. Оп. 6 «К». Д. 1. 1795–1811.

³¹ Вспомним, что модель «Медного всадника» была выполнена Э. Фальконе тоже в 1768–1770 гг.

Синило Анатолий Николаевич

АТТРИБУЦИЯ КАРТИН С СЮЖЕТОМ «МАРИЯ ДОЛОРОСА» ИЗ СОБРАНИЯ БЕЛОРУССКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ

Повышенный интерес исследователей к истории формирования довоенной коллекции Белорусского государственного музея (далее — БГМ) в недавнее время привел к появлению ряда новых публикаций¹. Несмотря на это, судьба многих икон и картин, ранее находившихся в собрании музея все еще остается неизвестной. Определенные сложности при изучении произведений возникают ввиду почти полной утраты музейной документации и самой коллекции музея в период оккупации Минска немецко-фашистскими захватчиками.

Национальный исторический музей Республики Беларусь берет свое начало в 1919 г., когда был открыт Минский областной музей, преобразованный в 1923 г. в Белорусский государственный музей. Он состоял из этнографического, еврейского, научно-археологического, ремесленно-промышленного, художественного, церковного отделов, отдела природы Беларуси. Структура и название музея изменялись несколько раз, но вышеперечисленные отделы в той или иной степени сохранялись².

После реорганизации БГМ в начале 1930-х гг. его экспозиция включала следующие отделы: первобытное доклассовое общество, феодализм в Беларуси, капитализм в Беларуси, социалистическое строительство. Сам музей стал называться Белорусский государственный исторический музей (БГИМ). Многие отделы упразднили, хотя их коллекции оставались в музее, а большую часть предметов внесли в инвентарные книги при переинвентаризации 1934 г.

Установить точное местонахождение предмета в том или ином отделе музея можно с помощью инвентарных номеров. Картины с религиозными сюжетами находились в церковном и в художественном отделах. На произведениях художественного отдела ставилась цифра 1, церковного — 3, затем указывался номер, присвоенный в отделе. В некоторых случаях кроме номеров отдела на картинах сохранились и номера, общие для всей музейной коллекции.



1. Неизвестный художник. Мария Дolorosa. Конец XVIII — начало XIX в.
НХМ РБ

При поступлении из одного источника общий номер был одинаковым для всех предметов, а через дробь ставился порядковый.

В 2012 г. состоялась выставка произведений белорусской иконописи из фондов Национального Полоцкого историко-культурного музея-заповедника и Национального художественного музея Республики Беларусь, приуроченная к 1150-летию основания Полоцка. Среди экспонатов выставки демонстрировался образ, подписанный «Богоматерь. Умягчение злых сердец (Семистрельная)». На фоне архитектурных кулис в полный рост изображена Дева Мария в красном хитоне, подвязанном зеленым поясом, и синем мафории с зеленой подкладкой, со сложенными руками, в которых держит платок. Особенность картины — семь мечей: четыре справа и три слева, пронзающих грудь Богоматери³. Составители каталога отмечают, что «памятник соединяет в себе иконографические черты, характерные для древнерусской и западноевропейской иконописи»⁴.

При более детальном изучении этого произведения возникло некоторое сомнение в точности определения сюжета. Иконография «Умягчение злых сердец» и «Семистрельная» существенно отличается деталями от картины из собрания Национального художественного музея Республики Беларусь. В частности, на иконе «Умягчение злых сердец» Богоматерь изображается стоящей на облаке либо по пояс, с семью мечами, воткнутыми в сердце: по три справа и слева и один внизу, а на «Семистрельной» все мечи (стрелы) располагаются примерно на одинаковом расстоянии друг от друга слева и справа от Богородицы. Сложенные ладони Богоматери также размещаются иначе.

Данный сюжет был очень популярен у разных христианских конфессий: православных, католиков, униатов⁵. Западноевропейский вариант подобной иконографии называется «Мария Дolorosa» (*Mater Dolorosa* — Мать Скорбящая). Дева Мария изображается с мечами в сердце, стоя или сидя, в скорби и плаче о страданиях своего Сына, иногда с телом Христа на руках (Пиета).

Иконография основана на пророчестве Симеона, который при встрече в храме сказал Деве Марии: «Да, меч пронзит и твою душу...» (Лк 2:35), что символически показывается одним или семью мечами, пронзающими сердце Богоматери. Семь мечей означают семь скорбей, которые пережила Богоматерь.

В собрание музея рассматриваемый образ Девы Марии поступил в 1957 г. из Дирекции художественных выставок и панорам (Москва)

в порядке возврата картин из довоенных музейных фондов БССР⁶. В акте сюжет записан как «Богоматерь с семью мечами / Матерь Дolorоза», в примечании указан инвентарный номер 14542/51, поставленный на произведении в Мюнхенском центральном сборном пункте (МЦСП). При работе с Картошкой собственности художественных объектов (1945–1952) МЦСП удалось найти реституционную карточку на данную картину и установить другие номера, утраченные при послевоенной реставрации. Кроме мюнхенского номера 14542/51, присутствовали номер 598/15, присвоенный в Хёхштадте, куда вывозили белорусские ценности в 1944 г., номер 1327, нанесенный красным карандашом, вероятно при погрузке ценностей в вагоны

перед отправкой из Минска в Германию. Кроме того, в карточке указан номер 1786/100, который можно отнести к собранию БГМ⁷. Судя по номеру, произведение поступило в музей примерно в 1920–1921 гг.

Довоенные инвентарные книги БГИМ содержат только одну запись о картине с подобным сюжетом: «Мадонна с мечом, пронзающим сердце. Холст, масло. 82 × 70. № 5827/4, № 2536. Поступила 06.IV.1924»⁸. Описание и размеры «Мадонны с мечом» не соответствуют исследуемой картине из НХМ РБ. Отсутствие записей о произведении можно объяснить тем, что в 1934 г. работу посчитали малоценной и не стали вносить в инвентарные книги. Нужно отметить, что большинство икон и религиозных картин из церковного отдела БГМ также не были записаны, хотя они продолжали храниться в музее.

Изучение иконографии «Марии Дolorоза» позволило выявить две гравюры с очень похожим изображением Богоматери. Одна



2. И. С. Клаубер. Мария Дolorоза (Mater Dolorosa). Гравюра
Около 1750 г. Частная коллекция

из них — немецкого гравера Й. С. Клаубера (1700–1768), могла послужить прообразом для написания картины из собрания НХМ РБ. На этой гравюре запечатлена абсолютно идентичная скорбящая Богоматерь с платком в руках, совпадают даже складки на одежде. Над фигурой надпись на латыни: «Stabat Mater Dolorosa»⁹. На другой гравюре, раскрашенной вручную и датированной 1761 г., почти такая же фигура Девы Марии, но в ее руках отсутствует платок. По краям добавлены херувимы. Под изображением надпись: «Mater Dolorosa». Общим у обеих гравюр являются вид Голгофы с тремя крестами на заднем фоне и терновый венец у ног Богоматери, которых нет на картине из НХМ РБ. Скорее всего, живописец скопировал только фигуру Богоматери и полностью изменил фон.

Благодаря гравюрам можно уточнить название работы — «Мария Долороса», а не «Умягчение злых сердец» и «Семистрельная», как считалось ранее. Наличие кириллических букв над нимбом говорит о том, что произведение в домусейный период могло находиться в каком-то униатском храме и писалось местным художником.

Вторая картина — «Мадонна с мечом, пронзающим сердце», записанная в довоенную инвентарную книгу БГИМ, была вывезена в 1944 г. из Минска в Германию в г. Хёхштадт. После захвата Хёхштадта американскими войсками произведение попало на Центральный сборный пункт Мюнхена. О том, что речь идет именно об этой картине, можно судить по записи в реституционной карточке: «Мадонна Долороса. XVII в. Дерево, холст, масло. 79 × 66. Старый номер 2536. Номер в Хёхштадте — 628/2, в Мюнхене — 14572». Совпадают сюжет и инвентарный номер. В числе музейных предметов из СССР картина была отправлена 15.04.1947 в Берлин для передачи представителям советской администрации¹⁰.

До недавнего времени дальнейшая судьба произведения «Мадонна с мечом, пронзающим сердце» оставалась неизвестной. В процессе работы по установлению местонахождения белорусских музейных предметов из довоенных собраний это произведение было обнаружено в коллекции Новгородского государственного объединенного музея-заповедника (НГОМЗ), куда поступило в порядке репатриации из Германии в 1948 г. Картину атрибутировали как «Женский портрет» кисти неизвестного художника (XIX в.) и включили в инвентарную книгу НГОМЗ.

На картине на фоне коричневой скалы и серого неба с редкими облаками изображена стоящая Богоматерь в красном хитоне,



3. Неизвестный художник. Мария Долороса
XVIII в. НГОМЗ

подвязанном поясом, и синем мафории, с разведенными в стороны руками. С правой стороны меч, пронзающий грудь Девы Марии¹¹. Вне сомнения, иконография этого произведения относится к типу «Мария Долороса». Учитывая популярность образа, можно предположить, что художник также использовал как иконографическую основу западноевропейскую гравюру, а не живописный оригинал. Известно множество примеров графических изображений разных авторов, на которых фигура Богоматери расположена так, как и на картине из НГОМЗ, только в зеркальном отражении. Например, на гравюрах К. Галле Старшего по рисунку А. ван Дейка,



4. К. Галле Младший по рисунку А. ван Дейка. Скорбящая Богоматерь и ангелы с символами Страстей. Гравюра. 1638–1678. Рейксмузеум, Амстердам

Богоматерь показана в полный рост, причем существуют идентичные композиции, но в одном случае без меча, а в другом с мечом¹².

Сказать, какая именно гравюра послужила прототипом для живописного полотна, сегодня уже не представляется возможным. Наиболее близким из выявленных аналогов к исследуемой картине является гравюра фламандца Галле Младшего по рисунку ван Дейка из коллекции Рейксмузеума в Амстердаме¹³. Можно отметить общие черты в обоих произведениях в ракурсе, характере складок одежды. В то же время для картины из довоенного собрания в Минске свойственна определенная наивность и простота в передаче

образа Богоматери. Ее фигура лишена динамики и более статична в отличие от гравюры. Это говорит о том, что автором был местный художник, который хорошо знал традиции школы белорусской иконописи.

К сожалению, в довоенной инвентарной книге БГИМ отсутствует информация о происхождении полотна. Судя по ее инвентарному номеру 5827/4, в музей поступило как минимум четыре предмета. При более детальном поиске удалось отыскать еще одну запись о предмете с близким номером: это чугунный снаряд с шестью выступами вверху и внизу, который был найден на «болотной станции» в Минске. В музей снаряду присвоили номер 5827/3, после переинвентаризации — № 1423¹⁴. Такую «разнородность» предметов можно объяснить тем, что они поступили от организации либо частного лица. Возможно, картина «Мадонна с мечом, пронзающим сердце» находилась в каком-то католическом храме Минска и после его закрытия была передана в музей.

Таким образом, в результате исследования были атрибутированы две картины с сюжетом «Мария Долороса» из довоенной коллекции Белорусского государственного музея, считавшиеся изображениями «Богоматери Семистрельной» и «Женским портретом». Уточнена их принадлежность к католической и униатской конфессиям на территории современной Беларуси. Выявлены западноевропейские гравюры, предположительно послужившие художникам образцами для написания исследуемых полотен; определено местонахождение одной из картин (Новгородский государственный объединенный музей-заповедник), считавшейся утраченной в годы Великой Отечественной войны.

¹⁴ Партрэты Ельскіх і Манюшак са збораў Беларускага дзяржаўнага музея: гісторыя паходжання і далейшы лёс / Анатоль Сініла // Беларускі гістарычны часопіс: навукова-тэарэтычны, навукова-метадычны часопіс / заснавальнікі: Міністэрства адукацыі Рэспублікі Беларусь, Інстытут гісторыі НАНБ, Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт. 2019. № 8. С. 23–28; Восток — Запад [Изоматериал]: коллекция произведений восточного и западноевропейского искусства князей Дондуковых-Корсаковых: каталог выставки / [составители: М. В. Казанцева и др. Минск, 2019. 78 с.; Партрэты Завішаў і Ліпскіх са збораў Беларускага дзяржаўнага музея / Анатоль Сініла // Беларускі гістарычны часопіс: навукова-тэарэтычны, навукова-метадычны часопіс / заснавальнікі: Міністэрства адукацыі Рэспублікі Беларусь, Інстытут гісторыі НАНБ, Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт. 2020. № 1. С. 25–30; Партрэты Багдановічаў гербу «Багорыя» з калекцыі Беларускага дзяржаўнага гістарычнага музея / Анатоль Сініла // Беларускі гістарычны часопіс:

навукова-тэарэтычны, навукова-метадычны часопіс / заснавальнікі: Міністэрства адукацыі Рэспублікі Беларусь, Інстытут гісторыі НАНБ, Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт. 2021. № 1. С. 19–24.

² Ксяневіч Ю. Структура Беларускага дзяржаўнага музея ў 20–30-я гг. XX ст. / Ю. Ксяневіч // Музейны веснік. Вып. 2 / укл. Н. Калымага, А. Ладзісаў; Нац. музей гісторыі і культуры Беларусі. Мінск, 2005. С. 5–10.

³ Автор благодарит за помощь в получении фотографии картины для публикации заведующего Отделом древнебелорусского искусства, хранителя постоянной экспозиции древнебелорусского искусства Е. В. Карпенко и ведущего научного сотрудника, хранителя коллекции древнебелорусской живописи Л. Л. Сысоеву.

⁴ Иконы XVII–XIX вв. из коллекций Национального художественного музея Республики Беларусь и Национального Полоцкого историко-культурного музея-заповедника: каталог / Министерство культуры Республики Беларусь, Национальный художественный музей Республики Беларусь, Национальный Полоцкий историко-культурный музей-заповедник. Мінск, 2012. С. 36–37.

⁵ Униаты — греко-католики, принадлежащие к некоторым из Восточно-католических церквей, которые следуют византийской литургической традиции. Белорусские греко-католики появились после заключения Брестской унии в 1596 г. После разделов Речи Посполитой, когда территория современной Беларуси оказалась в составе Российской империи, часть греко-католиков присоединилась к Русской православной церкви, а часть осталась в общении с Римом.

⁶ Акт № 117 от 21.08.1957 на поступление в ГХМ БССР экспонатов от Дирекции художественных выставок и панорам, г. Москва // Архив сектора учета НХМ РБ.

⁷ Зборы мінскіх музеяў у Картагэцы ўласнасці мастацкіх аб'ектаў (1945–1952) Мюнхенскага цэнтральнага зборнага пункту / А. М. Сініла. Мір: Музей «Замкавы комплекс „Мір“». 2019. С. 84. № 421.

⁸ Инвентарная кніга Беларускага Дзяржаўнага гістарычнага музея г. Менска № 1 (інв. № 1–3058). С. 171. № 2536.

⁹ [Электронный ресурс]. URL: https://www.lwl.org/literaturkommission_download/editionen/1biblio/amsprickm/amsmedien/maria.htm (дата обращения 06.06.2021).

¹⁰ Зборы мінскіх музеяў у Картагэцы ўласнасці мастацкіх аб'ектаў (1945–1952) Мюнхенскага цэнтральнага зборнага пункту / А. М. Сініла. Мір: Музей «Замкавы комплекс „Мір“». 2019. С. 73. № 372.

¹¹ Автор благодарит за информацию о «Женском портрете» заведующего Отделом комплектования, изучения и популяризации музейных коллекций Новгородского государственного объединенного музея-заповедника И. М. Васильеву.

¹² [Электронный ресурс]. URL: https://art.famsf.org/search?search_api_views_fulltext=Mater+Dolorosa (дата обращения 04.06.2021).

¹³ [Электронный ресурс]. URL: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/mijn/verzamelingen/2919666--loc-uyen-nguyen/the-passion-of-christ/objecten#/RP-P-OB-6984,1> (дата обращения 06.06.2021).

¹⁴ Инвентарная кніга Беларускага Дзяржаўнага гістарычнага музея г. Менска № 1 (інв. № 1–3058). С. 109. № 1423.

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ АТРИБУЦИИ ИЗДЕЛИЙ ФИРМЫ ФАБЕРЖЕ

В статье на основе более чем 30-летнего опыта атрибуции изделий Фаберже рассмотрены особенности научной экспертизы произведений фирмы.

Важнейшая особенность, присущая только фирме Фаберже, — это система нацарапанных инвентарных номеров. До сих пор алгоритм этой системы до конца не разгадан, поскольку отсутствуют инвентарные книги фирмы¹.

Вторым важным аспектом атрибуции является установление хронологии внедрения пробирных клейм, которые периодически менялись. Наконец, в статье дается расшифровка кода зашифрованной себестоимости изделий на бирках — ярлыках, которые к ним прикреплялись.

Впервые я пришел работать в Центральный государственный исторический архив СССР (с конца 1991 г. Российский государственный исторический архив) в 1988 г. с целью сбора материалов по теме «Преимственность традиций Фаберже в деятельности ЛПО „Русские самоцветы“»². Тема эта была в 1989 г. успешно выполнена и внедрена в производство. Одним из итогов ее был список из 1000 изделий фирмы. Ассортимент фирмы я выбирал из ее счетов, оплаченных императором Николаем II в 1894–1917 гг.

В 1992 г. я начал сотрудничать с Русским отделом Аукционного дома «Christie's», а в начале 1996 г. получил задание: найти архивные документы по важному изделию, которое предполагалось для продажи на аукционе в Нью-Йорке. Речь шла о часах к 25-летию свадьбы императора Александра III и его супруги Марии Федоровны. На часах работы Фаберже были подписи 32 членов императорской семьи. Времени на поиски давали месяц. Я стал проверять подряд все фонды великих князей и нашел суммы, перечисленные на подарок (по 580 руб. 79 коп.). Ровно 14 февраля, в последний день сдачи материалов, в фонде великого князя Николая Михайловича я нашел сведения о полной стоимости предмета (18 585 руб.), стоимости проекта (600 руб.), работы скульптора (2400 руб.) и стоимости работы фирмы Фаберже (15 000 руб.). Моя находка произвела

впечатление на сотрудников Аукционного дома, и мне предложили постоянную работу «научного консультанта-исследователя по теме Фаберже». В этой должности я тружусь более 25 лет. Моя работа заключается в поиске архивных документов на изделия фирмы Фаберже на основании инвентарных номеров, нацарапанных на предметах.

Всего, по нашей оценке, фирмой было выпущено не менее 250 000–300 000 предметов, из них, по той же оценке, в наличии осталось около 40 %, то есть не менее 100 000 арт-объектов. Не подсчитано еще количество предметов в «стиле Фаберже», многочисленных продолжателей традиций Фаберже, художественная продукция которых также требует тщательного изучения и анализа.

В 2001 г. вышла наша совместная с А. Н. Ивановым книга «Клеймение русских золотых и серебряных изделий на рубеже XIX–XX веков. Сборник архивных материалов»³, в большинстве своем построенная на материалах РГИА: фондов 570 (Санкт-Петербургский Монетный двор) и 23 (Министерство торговли и промышленности).

В 1994 г. мы с Т. Фаберже приняли решение о создании Мемориального фонда Фаберже, который был утвержден постановлением Правительства Москвы в апреле 1996 г. Среди уставных задач Фонда: «Написание книг по истории фирмы» и «Создание Базы данных инвентарных номеров изделий фирмы». К этой работе мы приступили еще в конце 1994 г., хотя первый список из 1000 номеров был составлен уже в конце 1989 г. В 1999 г. в электронной Базе данных было 18 000 номеров, в 2010 г. — более 30 000 номеров, в настоящее время — более 36 000 номеров. Работа по пополнению номеров продолжается, поскольку до сих пор выявляются архивные дела со счетами фирмы Фаберже; изделия с инвентарными номерами появляются на аукционах. В 1994–1995 гг. в сборе инвентарных номеров мне помогал исследователь Р. Р. Гафифуллин (в настоящее время заместитель директора по научной работе ГМЗ «Павловск»). Он предоставил около 2000 номеров изделий фирмы. В конце 2013 г. Гафифуллин выпустил справочник⁴, включающий 6000 инвентарных номеров изделий фирмы Фаберже, приобретенных Александром III, Николаем II, императрицами Марией Федоровной, Александрой Федоровной, а также некоторыми великими князьями. Следует отметить, что подавляющее большинство камнерезных изделий фирмы не имеет нацарапанных номеров, но в счетах они присутствуют.

Еще одна особенность: около 7–10 % изделий вообще не имеют номеров. В некоторых больших частных коллекциях (200 предметов и более), которые я изучал, не менее 65–70 % изделий имеют инвентарные номера, а без изделий камнерезной группы доля таких произведений достигает 80 %. Подделать номера сложно, поскольку помимо граверного навыка, надо знать алгоритм их сочетания с пробирными и мастерскими клеймами. В моей практике бывали случаи, когда обнаруженный фальшивый инвентарный номер соответствовал совсем другому изделию, внесенному в «Базу данных».

Исследователи Фаберже знают, что самым «узким» местом в научных изысканиях является практически полное отсутствие архивной информации фирмы, впрочем, это характерно и для других крупнейших российских ювелирных фирм. Как было указано на заседании Петросовета в марте 1919 г., «хозяева бежали, спрятав документы и инструменты»⁵. В Архиве Т. Фаберже есть телеграмма, отправленная в феврале 1919 г. в адрес Ликвидационной комиссии Товарищества «К. Фаберже» в Петрограде от Московской ЧК, в которой чекисты требовали присылки в Москву товарных книг фирмы⁶. Неизвестно, было ли исполнено это приказание.

Исследователь из Москвы, сотрудник Государственного архива РФ Д. Ю. Кривошей в 2013 г. обратил внимание в архиве на уникальную бухгалтерскую книгу фирмы Фаберже⁷. На корешке надпись: «Дебиторы. I. В. О.» Что такое «В. О.» не расшифровано. В книге записаны «Дебет» и «Кредит» по основным покупателям изделий фирмы за семь лет, с 1 июля 1909 по 1 июля 1916 гг.⁸

К числу основных покупателей, как и следовало ожидать, фирма относила практически всех членов императорской семьи, ведущие монархии Европы, Кабинет Его Величества (самое большое количество заказов), разные министерства и т. д. Клиенты Лондонского магазина фирмы здесь не учтены. Нас интересовали, в первую очередь, покупки императора и членов императорской семьи.

В настоящее время крупнейший исследователь архивных документов по теме Фаберже Д. Ю. Кривошей идет по верному пути: он подробно изучает все документы, связанные с именем Фаберже. Помимо фонда Кабинета Его Величества изучаются фонды императриц Марии Федоровны и Александры Федоровны, великих князей, фонд Канцелярии Министерства Императорского двора и фонды подразделений этого Министерства, а также фонды разных министерств и Священного Синода, фонды Императорской Академии

художеств и Центрального училища технического рисования барона Штиглица. Совместно со своими коллегами, американскими исследователями А. и В. Палмад (штат Вашингтон) Кривошей на новой технической основе составляет свой «Список изделий Фаберже». Эту задачу в начале 2000-х гг. ставил перед собой генеральный директор Фонда Фаберже А. Н. Иванов, автор книги «Неизвестный Фаберже, сборник архивных документов»⁹ и трехтомного справочника «Пробирное дело»¹⁰. Свою базу инвентарных номеров изделий фирмы Фаберже сформировала на основе каталогов аукционов американский исследователь г-жа К. Мак-Канлесс.

Инвентарные номера. Система инвентарных номеров фирмы Фаберже давно интересовала исследователей. Еще в 1990 г. М. Н. Лопато отмечала: «Даже товары типовые, недорогие, которые фирма производила наряду с другими и которые составляли ее экономическую основу, выполнены на довольно высоком профессиональном уровне. Недаром почти вся продукция фирмы имеет еще и личные номера, процарапанные [Надо: нацарапанные — *Авт.*] на металле, и зафиксированные в шнуровых книгах».¹¹

В 1993 г. финская исследователь У. Тилландер в своей статье про легендарный альбом рисунков мастерской Г. Вигстрема (альбом, содержащий почти 1000 рисунков, обнаружен в 1992 г. — *Авт.*) также обратила внимание на инвентарные номера: «Каждый рисунок (в альбоме почти 1000 рисунков; найден весной 1992 г. — *Авт.*) сопровождается пятизначным номером изделия и датой изготовления. Номер изделия не следует путать с инвентарным номером, который наносился на изделия во время их регистрации в учетных книгах фирмы. Пол Шеффер (антиквар из Нью-Йорка. — *Авт.*) показал это, изучая некоторые дошедшие до нас вещи Фаберже. Например, большой нефритовый ковш, изображенный на с. 264 каталога: номер изделия 13379, цена закодирована ZDY (стоимость работ по нефриту). По завершении (19 декабря 1912 г.) ковш был послан на оценку и инвентаризацию. И только тогда на этой вещи появился инвентарный номер 23166»¹².

Что касается закодированной стоимости работ, то в архиве Т. Фаберже, в записной книжке Ф. А. Фаберже нами найдена расшифровка кода¹³. Латинская буква P соответствует 1, R — 2, Z — 3, E — 4, D — 5, M — 6, I — 7, A — 8, T — 9, а Y и X — 0. Цена кода ZDY для нефритового ковша на странице 263 альбома была эквивалентна 350 рублям»¹⁴.

Нумерация изделий имела и практическое значение. Важнейшим событием в эмигрантской жизни Александра Фаберже были поездки в Латвию в 1937–1940 гг. В общей сложности он прожил в Риге два с половиной года. Поездки были связаны с необходимостью участия в судебных процессах по поводу получения законного наследного имущества фирмы, которое после смерти К. Фаберже присвоил себе бывший бухгалтер фирмы О. Бауэр (1875–1936). В конце концов, рижский суд встал на сторону наследников Фаберже и присудил им 22 из 27 предметов. Обращает на себя внимание факт, что Александр, руководитель Московского отделения фирмы, не знал клейм мастеров, работавших в Петрограде, и запрашивал об этом Евгения Фаберже, который также инструктировал брата, что «...все наши изделия должны иметь инвентарные номера фирмы». После предъявления таких доказательств суд присудил наследникам [Карла Фаберже. — *Авт.*] спорное имущество¹⁵.

Фирма Фаберже вела учет инвентарных номеров с 1842 г. К 1890 г. было уже 40 000 номеров. В среднем за год по Главной инвентарной книге вплоть до 1890 г. записывалось до 800 изделий. В период расцвета деятельности, после 1900 г., фирма ежегодно производила по 7000 предметов. Первые известные инвентарные номера Фаберже указаны в альбоме фирмы «Кох и Бергфельд» на выставке «Фаберже» в Вилмингтоне, штат Канзас (2000). В каталоге выставки (с. 119) опубликованы два проекта серебряных изделий, выполненных фабрикой серебряных изделий «Кох и Бергфельд» (Бремен): кофейник и чайник, выполненные по заказу Г. Фаберже (кофейник; инв. № 30 137) и К. Фаберже (чайник, инв. № 36 219). Номера 36 219 и 30 137 соответствует 1885 и 1877 гг. Известно, что Г. Фаберже размещал заказы петербургской фирмы своего сына Карла в Германии, а среди клиентов немецкой фабрики были и другие русские фирмы — Грачева и Сазикова¹⁶.

Московский филиал стал вести свои инвентарные книги с 1890 г. и к началу 1900 г. уже насчитывалось 20 000 номеров. В среднем за год в Москве исполняли 2000 изделий.

Если московский номер меньше 20 000, то берут первые две цифры в пятизначном номере или первую цифру в четырехзначном номере, делят пополам и получают последнюю цифру года в 1890-е гг. Например, цифра 10 000. Делим «10» пополам, получаем «5». Следовательно предмет исполнен в 1895 г. Номер 30 000 был достигнут в Москве к концу 1907 г.

Петербург продолжал вести свою Главную книгу и к 1899 г. было уже 60 000 номеров. Последние номера по этой книге заканчиваются на 104 000 (1915–1916 гг.). После 1899 г., когда завели две книги «фантазийных вещей» (эксклюзивных), в Главную книгу попадают обычные, среднего класса предметы традиционного ассортимента. На сегодняшний день известно, что № 61 200 и больше относятся к августу 1899 г.; номера от № 72 000 соответствуют апрелю 1903 г.; от № 86 000 — это декабрь 1908 г.; № 92 000 и больше — май 1911 г., а номера от № 100 000 встречаются в счетах в конце 1914 г.

Поскольку 1 марта 1908 г. произошло изменение пробирных пуансонов («женская головка в кокошнике» стала смотреть направо), то не может быть номеров 85 000 и больше, с пробирным клеймом «кокошник», смотрящим влево.

Номера Главной инвентарной книги имеют значение для атрибуции предметов, исполненных М. Перхиным и А. Невалайненом. Невалайнен завел собственную мастерскую в 1895 г., поэтому не может быть его предметов с номерами менее 51 000. Не может быть предметов Перхина с «ранним» клеймом (М. П. в прямоугольнике) с номером, больше 50 000. Если более 50 000, то должно быть клеймо Перхина в овале, с точкой посередине. Последний вариант именника-пуансона Перхина действовал до августа 1903 г.

Ветеран фирмы (работал с 1857 г.) Август Хольмстрем умер в октябре 1903 г. Предметы его мастерской с «фантазийными номерами» больше 7500 должны быть приписаны уже наследнику — приемному сыну Альберту Августовичу Хольмстрему. Мастерская Хольмстрема исполняла и кабинетские вещи, подобные предметы с номерами больше 1500 также принадлежат Альберту Хольмстрему. Если есть предметы Хольмстрема с номерами больше 73 000, это также вещи Альберта.

Со второй половины 1898 г. Петербургское отделение фирмы завело «Книгу „фантазийных вещей“ № 1». Всего по этой книге учтено более 26 500 номеров к 1917 г. До 1913 г. номера по этой инвентарной книге легко считать. Берем первую цифру в четырехзначном номере или первые две цифры в пятизначном номере и делим пополам. Получаем год изготовления вещи. Например: 8000; делим «8» пополам, получаем «4», то есть 1904 г. Это условный метод. По первой книге «фантазийных вещей» № 6200 относится уже к маю 1902 г.; № 7200 — к декабрю 1902 г.; вещи с № 9000 были изготовлены в декабре 1903 г., потому что «Книги „фантазийных вещей“» стали вести не с 1900,

а с 1898 г. Практически нет вещей Перхина с № 9000 и больше, потому что Перхин умер в августе 1903 г. В среднем в Санкт-Петербурге изготавливали по 2000 номеров «фантазийных» вещей.

В 1904 г. покинул фирму В. Аарне, продав мастерскую Я. Армфельдту. Не может быть вещей мастера Аарне с номерами больше 11 000. Эти номера относятся уже к 1905 г., когда Аарне уже работал в Выборге. Соответственно, не может быть у ювелира Армфельдта изделий с номерами меньше 11 000. Работы А. Невалайна встречаются и с пробирным клеймом «якоря» (до декабря 1898 г. по Санкт-Петербургу), но чаще с клеймами Я. Ляпунова («ЯЛ» с 1 января 1899 по март 1904 г.) или А. Романова («АР», с 1 апреля 1904 по 1 марта 1908 гг.). Практически не встречаются предметы с клеймом Г. Вигстрема и пробирным пуансоном «ЯЛ» (Я. Ляпунова). При Ляпунове Вигстрем работал только 7 месяцев (с сентября 1903 по март 1904 г.) и мог сделать около 400–500 вещей. Такие предметы очень редкие.

Любой номер от 27 000 до 40 000 должен быть только Московского отделения Фаберже, в том числе № 27 000–33 000 — с пуансоном московского пробирера И. Лебедкина, который ставил свои инициалы «ИЛ» с головкой, повернутой влево (с 1 февраля 1899 по 1 марта 1908 г.)

Серебряная Артель работала в Санкт-Петербурге в 1908–1911 гг. Артели соответствуют номера по «Книге „фантазийных“» вещей от № 17 800 до 21 500. Не может быть предметов Артели с номерами больше 21 500.

№ 29 800 для Москвы — это август 1907 г., а № 30 350 — март 1908 г. Условно можно сказать, что не должно быть номеров больше 31 000 с клеймом И. Лебедкина, должны быть только с пуансоном «дельта» (1908–1917). Очень редко, но встречаются вещи с № 38 000 и 39 000 с «коряжами» (петербургский пробирный пуансон), это вещи с нумерацией по петербургской главной книге и относятся к 1888–1889 гг. (ранние). Их исполняли Э. Коллин, А. Хольмстрем, М. Перхин и Ю. Раппопорт.

Была еще «Книга „фантазийных вещей“» № 2. Ее начали вести почти одновременно с «Книгой» № 1 и закончили также во время Первой мировой войны. Это мелкие золотые вещи. Пополнялась эта книга № 2 примерно по 1000 предметов в год. Очевидно, это фантазийные предметы Московской и Одесской фабрик. В счетах проходят с номерами от II/001 до II/15600, но на предметах римская

цифра «II» не ставилась (не нацарапывалась). Например: II/8400 соответствует 1908 г. На изделия нацарапано 8400.

С 1885 г., когда К. Фаберже стал Поставщиком Высочайшего двора, он завел еще и «Книгу „кабинетских вещей“». Всего к 1917 г. было исполнено не более 5000 «кабинетских» номеров. Последний из известных — № 4995. Исполнение «кабинетских вещей» шло крайне неравномерно. В 1885–1889 гг. — по 60 предметов в год. Много предметов Фаберже исполнил к поездке наследника цесаревича Николая Александровича в 1890–1891 гг. (250–300 вещей, № 300–600). Затем был прорыв, связанный с исполнением предметов к свадьбе Николая II (ноябрь 1894 г.) и коронации в мае 1895 г. (№ 600–1050). В 1895 г. встречаются № 1040–1050 — серия брошей для великих княгинь и княжон. К 1900 г. учтено 1200 номеров. Номер 1200 — это известная «табакерка с портретом Николая II», которая была вручена кардиналу Рамполли. № 2000 относятся к 1909 г.; № 2999 — июль 1911 г.; № 3200 — март 1912 г. В начале 1913 г. было начато исполнение огромного заказа на 1500 номеров к 300-летию дома Романовых. Все «кабинетские номера» от № 3300 до № 4600 относятся к 1913 г.

Август Хольминг умер 4 марта 1913 г. Его мастерская в это время исполняла много «кабинетских вещей». Все предметы с «кабинетскими» номерами (более 4200) исполнил уже В. Хольминг, сын Августа.

Предположительно, свои инвентарные книги имели Одесское и Киевское отделения фирмы. В Одессе с 1900 по 1917 г. было произведено около 6000–7000 изделий. Собственная фабрика в Одессе открыта в 1903 г., но торговля началась еще в 1900 г.; в Киеве в 1906–1911 гг. было создано около 1200 изделий.

Пробирные клейма. До сих пор среди исследователей нет ясности, с какого времени вступило в действие пробирное клеймо, изображающее женскую головку в русском кокошнике, обращенную влево. Авторитетный справочник клейм русских мастеров золотого и серебряного дела, изданный в 1983 г. под редакцией проф. М. М. Постниковой-Лосевой¹⁷ определяет эту дату как 1 января 1899 г. Не имея возможности подтвердить ее или опровергнуть, западные ученые стали пользоваться этими данными в своих исследованиях. При этом мало кто обратил внимание на то, что для Санкт-Петербурга в «Справочнике» Постниковой предлагались три пробирных пуансона с инициалами пробиреров: «Клейма Петербургского пробирного управления с инициалами *пробирных инспекторов* (курсив

наш. — *Авт.*): Якова Ляпунова, 1899–1903 гг., А. Рихтера, 1898–1903 и Александра Васильевича Романова, 1908 г.» — соответственно, клейма с инициалами «Я. Л.» и «А. Р.»¹⁸. Таким образом, допускалось действие одновременно нескольких пуансонов.

Американский исследователь, сотрудник музея-сада «Хиллвуд» Э. Одом в своей статье в каталоге выставки «Фаберже — придворный ювелир» в Эрмитаже, отмечала, что среди специалистов по Фаберже уже давно идет спор, когда именно эмблемы городов — Св. Георгий, поражающий дракона, для Москвы, скрещенные якоря и скипетр — для Санкт-Петербурга, из гербов обеих российских столиц были на русском серебре заменены новым «национальным» клеймом с изображением «кокошника» (точнее, женского профиля в кокошнике), повернутого влево¹⁹ и предложила вернуться к принятой до 1983 г. (года издания «Справочника» Постниковой) старой дате внедрения пробирного клейма с женской головкой — 1896 г. И эта дата до сих пор встречается в атрибуциях исследователей. Среди прочих аргументов, Э. Одом ссылалась на авторитет английского исследователя К. Сноумана, который в 1953 г. предложил считать периодом действия новых клейм 1896–1908 гг.

Проанализировав архивные документы российских пробирных учреждений и Свод законов Российской империи, мы можем утверждать, что права была М. М. Постникова-Лосева. Именно с 1 января 1899 г. было законодательно внедрено пробирное клеймо нового образца — «женская головка в кокошнике, повернутая влево». Под головой указывались инициалы *управляющего* (курсив наш. — *Авт.*) пробирного управления. Понятно, что управляющий, в отличие от пробирных инспекторов, мог быть только один. В августе 1898 г. управляющим Петербургского пробирного управления был назначен Я. Н. Ляпунов (1840–1904). Он сменил на этом посту Н. В. Кулакова. Если бы клейма с инициалами *управляющего* были внедрены в 1896, 1897 или 1898 гг., то мы должны были иметь пробирные пуансоны с инициалами «Н. К.». Таких пуансонов мы не знаем.

Ляпунов умер 28 марта 1904 г., 1 апреля 1904 г. на должность управляющего Санкт-Петербургского пробирного управления был назначен А. В. Романов.

Московским Пробирным управлением с 1 февраля 1899 г. стал руководить И. С. Лебедкин. Он занимал эту должность до самой смерти в 1914 г. Его инициалы «И. Л.» отмечены на московских пробирных пуансонах 1899–1908 гг.

1 марта 1908 г. российские пробирные пуансоны были изменены. Женская головка теперь была повернута вправо, клейма стали более сложными для подделки, а вместо инициалов управляющих проставлялась греческая буква («альфа» для Санкт-Петербурга и «дельта» для Москвы), означающая то или иное пробирное управление или пробирный округ (или в упрощенном варианте — точка или комбинация точек возле головы). Эта система действовала до середины 1920-х гг., когда постепенно стали внедряться советские пробирные пуансоны.

Эти новые данные имеют конкретное практическое применение: должна быть изменена система хронологической атрибуции изделий русского ювелирного искусства. Не может быть клейма мастера М. Перхина вместе с пробирным пуансоном А. Романова «А. Р.». Очень мало, не более 500 штук, может быть изделий с клеймами мастера Г. Вигстрема и пробирера Я. Ляпунова («Я. Л.»). Очень мало должно быть изделий мастера В. Аарне с клеймом управляющего А. Романова: Аарне, как известно, закончил работать на Фаберже в 1904 г., а Романов стал управляющим 1 апреля 1904 г. Практически не встречаются совместные клейма на изделиях мастера Я. Армфельдта, купившего мастерскую Аарне, вместе с клеймом Я. Ляпунова. Изделия с клеймом «А. Н.» А. Хольмстрема, умершего в октябре 1903 г., должны быть заклеены пробирным клеймом с инициалами Я. Ляпунова. Не очень много (около 500) изделий могут встречаться с клеймами Я. Ляпунова и клеймом «А. Н.» мастера Альберта Хольмстрема: сын Августа не стал менять пуансон-именник мастерской.

Возможна более точная атрибуция времени производства изделий, исходя из инициалов пробирного управляющего, а именно: работы с инициалами «Я. Л.» выполнены в период с 1 января 1899 г. по 1 апреля 1904 г.; с инициалами «А. Р.» — с 1 апреля 1904 г.²⁰

Резюмируя, отметим, что указанные аспекты атрибуции изделий Фаберже рассмотрены впервые, и постоянное пополнение массива изделий Фаберже на антикварном рынке, в музеях и коллекциях будет способствовать увеличению «Базы данных инвентарных номеров» и более точной хронологической атрибуции изделий.

¹ Фирма Фаберже работала по французской системе, то есть вела учет с помощью нацарапанных на изделиях инвентарных номеров. Так же работала фирма Картье, которая

возникла в 1847 г., на пять лет позже Фаберже. Архив Картье хранится в Женеве, с его помощью по номерам можно идентифицировать изделия.

² В то время автор работал старшим научным сотрудником Всесоюзного научно-исследовательского института ювелирной промышленности, входившим в состав ЛПО.

³ Скурлов В. В., Иванов А. Н. Клеймение русских золотых и серебряных изделий на рубеже XIX–XX веков. Сборник архивных материалов. СПб., 2001.

⁴ Павловск. Полный каталог коллекций / Государственный музей-заповедник «Павловск». Т. 9. Изделия фирмы Фаберже конца XIX — начала XX века в собрании ГМЗ «Павловск». Вып. 1: Особая кладовая / [автор выпуска Р. Р. Гафифуллин]. СПб., 2013.

⁵ *Birbaum F. P.* The History of the House of Faberge (Gemstone Carving, Jewellery and Gold and Silver work of the House Faberge, 1919). According to the recollections of the senior craftsman of the firm Franz P. Birbaum. Published by Tatiana F. Fabergé and Valentin V. Skurlov. М., 1992. P. 3.

⁶ Архив Татьяны Фаберже (Женева).

⁷ ГАРФ. Ф. 1463. Оп. 3. Д. 3194.

⁸ Книга введена в пользование читателям в 1996 г. из «россыпи», но откуда она попала в архив, установить пока не удалось. На первой странице фолианта написано рукой архивиста, очевидно, в 1996 г.: «Возможно, что Торговый дом Верфель и Ко, или Фаберже». На самом деле, это, конечно, книга фирмы К. Фаберже. Всего в книге 324 страницы, представлены сведения о 93-х персонах и 81-м учреждении. Книгой уже пользовались исследователи: заведующий выставочным отделом ГАРФ С. П. Балан, датский исследователь П. Ульstrup, биограф императрицы Марии Федоровны и хранитель коллекции Фаберже в музее-заповеднике «Московский Кремль» Т. Н. Мунтян.

⁹ Иванов А. Н. Неизвестный Фаберже. М., 2002.

¹⁰ Иванов А. Н. Пробирное дело в России (1700–1946). М., 2002

¹¹ *Лопато М. Н.* Феномен Фаберже // Великий Фаберже. Искусство ювелиров придворной фирмы. Л., 1990.

¹² *Тилландер-Гуденйелм У., Уинн-Эллис М.* Новое о мастерской Генрика Вигстрема // *Габсбург Г. фон, Лопато М. Н.* Фаберже: придворный ювелир: Каталог выставки, организованной Фондом искусства Фаберже в Государственном Эрмитаже. США, 1993. С. 87, 89.

¹³ Об этом впервые написала Тилландер в 2000 г.: «The code has been deciphered by Valentin Skurlov» (*Tillander-Godenhjelm U.* Golden Years of Faberge': Drawings and Objects from the Wigstroem Workshop. Paris, 2000. P. 152).

¹⁴ *Tillander-Godenhjelm U.* Golden Years of Faberge': Drawings and Objects from the Wigstroem Workshop. Paris, 2000. P. 152).

¹⁵ Скурлов В. В. Братья Евгений и Александр Фаберже в эмиграции в Париже. 1920–1960 // Материалы XXII Царскосельской научной конференции на тему «Россия и Франция». Ч. 2. Царское Село, 2016.

¹⁶ Faberge. Imperial craftsman and His World. L., 2000.

¹⁷ *Постникова-Лосева М. М., Платонова Н. Г., Ульянова Б. Л.* Золотое и серебряное дело. XV–XX вв.: Территория СССР. М., 1983.

¹⁸ Там же. С. 259.

¹⁹ *Одом Э.* «Кокосник», повернутый влево: 1896–1908 гг. // *Габсбург Г. фон, Лопато М. Н.* Фаберже: придворный ювелир: Каталог выставки, организованной Фондом искусства Фаберже в Государственном Эрмитаже. США, 1993. С. 441.

²⁰ Скурлов В. В. Русские пробирные клейма на рубеже XIX–XX веков // Скурлов В. В., Иванов А. И. Клеймение русских золотых и серебряных изделий на рубеже XIX–XX веков. СПб., 2001. С. 253–255.

Слюнькова Инесса Николаевна

ВЫЯВЛЕНИЕ И АТРИБУЦИЯ ОБЪЕКТОВ НАСЛЕДИЯ ПАРКОВОЙ АРХИТЕКТУРЫ В ЛИВАДИИ*

В современном мире, несмотря на многие перемены, на повестке дня все также остро ставятся вопросы о выявлении и атрибуции недвижимых архитектурных памятников истории и культуры городов, ландшафтных территорий, сельских населенных мест. Возвращение из небытия сохранившихся ценных объектов художественного, историко-культурного наследия остается актуальным и для Ливадийского дворцово-паркового ансамбля. Дело атрибуции ранее не учтенных памятников служит цели сохранения, реставрации и использования ценных объектов прошлого, восстановления целостности ансамбля, развития и совершенствования экспозиции действующего музея.

Современное состояние Ливадии, ее парковых территорий не в полной мере отвечает требованиям, предъявляемым к сохранению и использованию памятников дворцово-парковой архитектуры высочайшего художественного уровня. Ранее единое пространство императорской резиденции Ливадия раздроблено на зоны принадлежности и подчинения разным организациям и юридическим лицам, территория парадной части резиденции перерезана заборами. Многие участки парка оставлены без реставрации, находятся в упадке, с полуразрушенными в результате оползней павильонами.

По приезду в Ливадию напротив здания дворца вы обнаружите информационный щит со схемой границ дворца-музея. На нем обозначены парадные территории исторического ансамбля, среди которых собственно музею принадлежит отмеченный красным контуром участок вокруг императорского дворца с «воздушным» пейзажным партерным парком. Второй участок в принадлежности музея — это крохотный фрагмент большого серпантинного, спускающегося к морю императорского парка, где расположена Турецкая беседка, техническое состояние которой приближается

* Статья подготовлена при поддержке РФФИ, проект № 21-112-00115.

к аварийному. Многие объекты парковой архитектуры не исследованы и в справочниках-путеводителях не значатся. Тема парковой архитектуры Ливадии невероятно обширна и интересна, но в рамках статьи рассмотрим и постараемся ввести в научный оборот два объекта наследия — павильон «Баня» и несохранившийся Чайный павильон.

Ливадия является одной из главных достопримечательностей Южного берега Крыма, но по ряду обстоятельств оказалась вне поля систематического научного исследования. Основная литература по ансамблю — это труды специалистов Республики Крым. Центральное место занимают научные изыскания по дворцу Николая II, получившие отражение в очерках, альбомах, путеводителях, видеофильмах. Одно за другим реставрируются и становятся частью экспозиции исторические помещения дворца. В последнее время открыты для посещения царский солярий на крыше здания, комната цесаревича, великого князя Алексея Николаевича на первом этаже личной половины дворца.

Важную информативную роль играют работы по истории и краеведению — книги о Романовых в Крыму, монографии о творчестве архитектора дворца академика М. П. Краснова (М. А. Земляниченко, Н. Н. Калинин); существуют издания по дворцовой церкви (М. А. Земляниченко) и по Розовому саду (Ю. Я. Арбатская, К. А. Вихляев). Ответом на возрастающий интерес к Ливадии стали два последних справочных издания по исторической застройке не только центральной, но и окружающих участков императорской резиденции (М. А. Земляниченко, 2016; Л. И. Прокопова, 2019). Все это — ценная литература, но по разрозненным и далеко не всем объектам, входившим в ансамбль. На фоне накопленных исторических данных научных публикаций остается чрезвычайно мало. Буквально несколько слов можно найти по таким ключевым и утраченным памятникам, как старый и разобранный Большой дворец Александра II, Малый дворец Александра III, горная дача Эриклик, Вознесенская церковь и др. Среди малоизученных объектов остается и парк царской резиденции.

Императорский парк создавался в два этапа: первый приходится на 1862–1866 гг., когда работами руководили архитектор И. А. Монигетти и садовник К. Геккель; второй этап крупных паркостроительных работ осуществлялся в связи с разборкой старого императорского дворца и возведением в 1909–1911 гг. нового дворцового

здания по заказу Николая II, когда работы возглавлял архитектор Н. П. Краснов.

Понятие «императорский парк» в отношении Ливадии особенное. При парадной дворцовой части царского имения создавались два парка, которые не были похожи друг на друга, хотя и были неотделимы, накрепко связаны пространственно и общей планировкой территорий. Центральное место занимал придворцовый пейзажный партерный парк, который иногда именовали «воздушный сад», и частью его был «розовый сад». Существенным дополнением партерного парка становился новый парковый массив на склоне горы, покрытой автохтонным крымским дубом и спускавшейся от дворцов к морю. По условиям рельефа Монигетти и Геккель разбили на этом склоне серпантинную систему дорог, рассчитанную на комфортабельный равномерный уклон спуска по ним к морю. Серпантинная сеть дорог служила главным образом для увлекательных экипажных прогулок, во время которых в полной мере можно было насладиться красотой местности. Прогулки позволяли с пользой для воображения провести время, поскольку украшениями прибрежного парка служили бесчисленные смотровые площадки, живописные павильоны и места остановок для отдыха с фонтанами, скамьями, разнообразившие довольно продолжительный путь. Конечной остановкой парковой прогулки был комплекс царской кухни, построенный у самого моря.

В Ливадии существовали и другие парки, в виде отдельных островов-оазисов, находившиеся вне парадного ядра имения. Самостоятельной точкой притяжения системы проложенных маршрутов в горной местности имения была утопавшая в цветниках смотровая площадка с Чайной (иначе Аутской) беседкой на самой границе Ливадийского имения в сторону Ялты. Отдельный парк был разбит при летней даче Эриклик, построенной высоко в горах для императрицы Марии Александровны. Наконец, по принципам паркостроения осуществлялась планировка и архитектурно-пространственная организация всего имения Ливадия с разветвленной системой дорог и живописным расположением групп зданий административного, служебного, хозяйственного и жилого назначения для сопровождения на отдыхе императорской семьи.

Остановимся на парковых постройках Монигетти, среди которых, как оказалось, далеко не все до настоящего времени введены в науку. Среди посвященной Ливадии серии известных акварелей



1. Р. фон Альт. Ливадия. Вид парка. 1863

Р. фон Альта существует работа, подписанная «Вид парка»¹. На ней отсутствуют дворцовые здания и показан тенистый уголок пейзажного парка, спускающегося вниз по рельефу; на лужайке склона — группа детей, поучаемых наставницей, а справа возле скамейки наклонилась дама в белом платье и шляпке. В центре композиции небольшой аккуратный сельский домик, наподобие шале, с одним сдвоенным окном, пристройкой и высокой трубой, который приютился под сенью крон деревьев. Акварель написана в духе пейзажей романтизма, и главный мотив в ней — живописные купы деревьев вдоль дорожек и отдельные группы деревьев, в свободном порядке разбросанных по зеленому склону луга. Но почему появился такой непарадный, а скорее лирический сюжет, на котором, в отличие от других акварелей Ливадийской серии Альта, нет изображений известных эффектных построек архитектора Монигетти? Загадкой оставалась и идентификация места в парке, и домика на картине художника (ил. 1).

Подробное знакомство с проектными документами, составленными Монигетти и хранящимися в архиве РГИА, позволяет ответить на эти вопросы, а натурные исследования дают основания утверждать, что парковый домик-павильон сохранился в Ливадии, хотя о нем нигде до сих пор не упоминалось.

Рисунок Р.Альта датирован 1863 г., когда в связи с приездом в конце лета в Ливадию императрицы Марии Александровны художники создавали галерею видов императорского ансамбля. Среди художников, писавших в то время пейзажи Ливадии, помимо Альта, были А. К. Айвазовский, Л. О. Премацци, А. П. Боголюбов. Для встречи монархини главные усилия предпринимались по строительству комплекса зданий дворцовой части имения и реконструкции разбитого на этом месте пейзажного парка, по совершенствованию его и превращению в «воздушный сад». Работы художников запечатлели перемены в облике императорской резиденции, произошедшие за короткий срок в два года.

Картина преобразований застройки царской резиденции и создания круга новых прекрасных сооружений Монигетти в целом изучена. Досконально известно назначение и современное состояние многих из них, но не всех. В частности, нигде в литературе не встречается указание на здание возле самой границы парадных территорий ансамбля, руины которого сохраняются и поныне. Оно находится сразу же справа за входом со стороны улицы с историческим зданием управляющего имением. При сопоставлении местоположения руинированного домика в парке с генеральными планами времени Монигетти можно установить, что это «Баня».

Павильон «Баня» являлся обязательным атрибутом дворцово-паркового императорского ансамбля и обычно, как и в случае Ливадии, строился ближе к оранжереям. Действительно, для него было выбрано место между старой нижней и верхней вновь проложенными дорогами, сразу за въездами в парадную дворцово-парковую часть резиденции из поселка Экономия. Ниже «Бани» дорога вела к Малому дворцу цесаревича и великих князей, а за дорогой, что выше «Бани», находился оранжерейный комплекс имения. Павильон «Баня» служил периферийным украшением «воздушного сада» Ливадии и вносил лирические нотки в палитру красок и оттенков пейзажных видов и эффектной архитектурной декорации головного парка ансамбля. Таким он и изображен на акварели Альта — художник в точности передал ниспадающий вниз достаточно крутой уклон рельефа земли, если смотреть на этот уголок парка от верхней дороги.

В системе планировки парка «Баня» наиболее подробно показана на чертеже «Часть генерального плана имения Ливадии, с обозначением экономических зданий»². Подпись под ним «С натурою



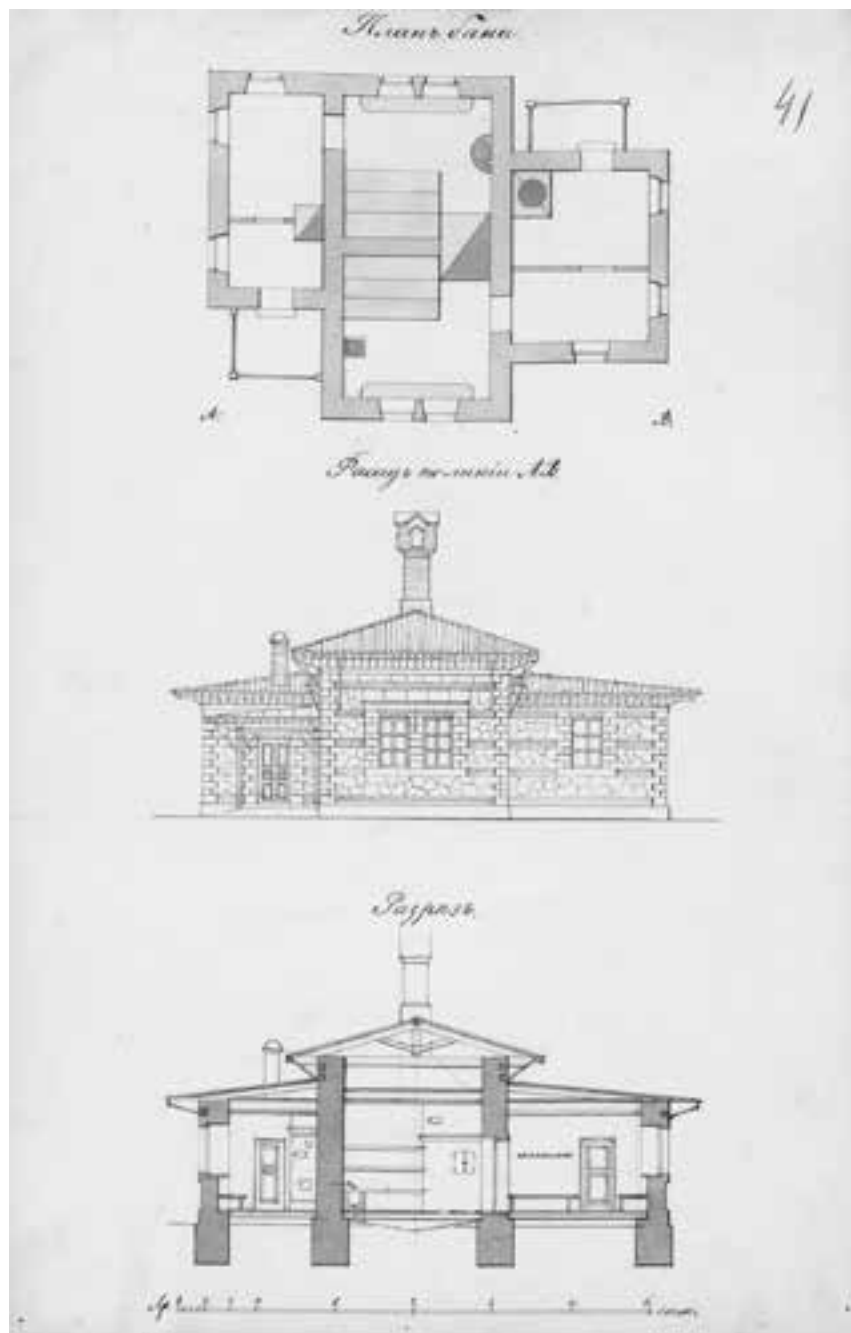
2. И. А. Монигетти. Часть генерального плана имения Ливадии
Фрагмент. 1864. РГИА. Публикуется впервые

верно; Архитектор Монигетти» и датировка 1864 г. указывают на то, что павильон был поставлен к приезду императрицы в 1863 г. (ил. 2).

Чертеж «Бани» сохранился в составе коллекции проектов планов зданий, построенных Монигетти (ил. 3). Одноэтажному дому архитектор придавал неординарную и выразительную композицию, хотя размеры его были относительно небольшие, примерно 6,0 × 6,0 сажень. План здания состоит из трех частей. Центральное в структуре дома занимает прямоугольное парильное отделение, разделенное перегородкой на две половины, на каждой из торцевых стен парильных по одному сдвоенному окну. По разные стороны от этого центрального объема, к каждой из парильных примыкали пониженной высоты прямоугольные отапливаемые пристройки с двумя помещениями в каждой. Композиция домика живописна за счет смещения пристроек относительно центральной оси здания, разной высоты объемов со скатными крышами, фигурных абрисов труб дымоходов, поставленных над крышами в месте расположения печей³.

Монигетти, составивший «отдаточные описи» как отчет по своим работам в Ливадии, поставил описание «Бани» перед описанием Малого дворца цесаревича и великих князей⁴.

Обращает внимание детализация прорисовки архитектурного убранства фасадов «Бани». Здание сложено из камня, но камня разных пород и с разной техникой разделки. Цоколь из тесаного камня, стены из рваного камня «с околкою и притескою, с прикладкою рядов из кирпича, отделкою углов, оконных и дверных откосов, подоконников керченским камнем, с выведением перемычек из кирпича, расшивкой швов и отведением их рашпилем»⁵. Над боковыми объемами, где предусмотрены входы, были изготовлены деревянные навесы с широкими свесами крыш, отделанные в подражание мавританскому стилю. Похожие и более изящные навесы помещались



3. И. А. Монигетти. Проект «Бани». РГИА. Публикуется впервые

над перемычками парных окон. По описи «свесы крыши подшиты столярною работою с порезками и окрашены разными тонами. У двух входов навесы на деревянных столбах с каменными тумбами, покрыты железом с окраскою. Над двумя окнами навес на консолях»⁶. Эффектно дополняла убранство комнат «Бани» настенная роспись одного из помещений: «Стены внутри и потолки оштукатурены, окрашены и в одной из комнат расписаны... Полы и полки деревянные. Окон о 6 стеклах — 10»⁷.

Из оборудования были установлены голландская и банная печи, очаг водогрейный с приборами, мраморная чаша для воды, резервуар из цельного местного камня. Постройка обошлась в 3325 руб. 75 коп.

«Баня» была объектом утилитарного назначения, но вместе с тем по правилам строительства царской резиденции отвечала требованиям изящной архитектуры, имела изысканное художественное внутреннее и внешнее убранство. Художественный облик «Бани» позволял ввести ее в состав объектов украшения парка. Архитектору удалось придать ей характер павильона, более похожего на сельский домик-шалле, но выстроенный из камня, под металлической крышей с фигурными трубами. Судя по описанию, в котором указывалось на ярко окрашенные свесы карнизов и дошедшую до нас черепицу в украшении труб дымоходов, архитектор дал постройке полихромное решение, согласовавшееся со стилистикой построенных им в Ливадии зданий Малого дворца, Новой оранжереи, Дома садовника.

Несмотря на руинированное современное состояние памятника, в нем все еще можно разглядеть великолепное мастерство работы с камнем и руку виртуозного художника. Постройка обращает внимание вариациями сочетания разных пород крымского естественного камня и кирпича, орнаментальной деревянной подшивкой карнизов, фигурными завершениями вертикалей труб и подлинными элементами черепицы. Подробное описание павильона приводится с целью обратить внимание на ранее неизвестное произведение Монигетти, а также на необходимость сохранения и проведения противоаварийных работ на вновь выявленном ценном объекте наследия (ил. 4).

Особое место среди парковых павильонов Ливадийского ансамбля занимала Чайная беседка. Для нее было выбрано удаленное от центра место, и стояла она на самом краю имения, на высоких



4. Павильон «Баня». Фотография И. Н. Слюньковой. 2018

отметках горного отрога, на границе с землей деревни Аутка, где проживали татары и греки. Поэтому встречается и другое название беседки — «Аутский павильон». Монигетти нашел эффектную видовую площадку, с которой открывался широчайший обзор на окрестности: горы, покрытые виноградниками, долины, море и Ялту.

Чайная беседка входила в число четырех наиболее дорогостоящих парковых сооружений Ливадии, построенных И. А. Монигетти. К таким же ценным объектам парковой декорации относилась Бамбуковая (Китайская) беседка возле императорского дворца, под окнами комнат царя и царицы. Высокими художественными достоинствами и изысканной декорацией также отличались Турецкая беседка и Татарский домик в разных частях приморского парка⁸.

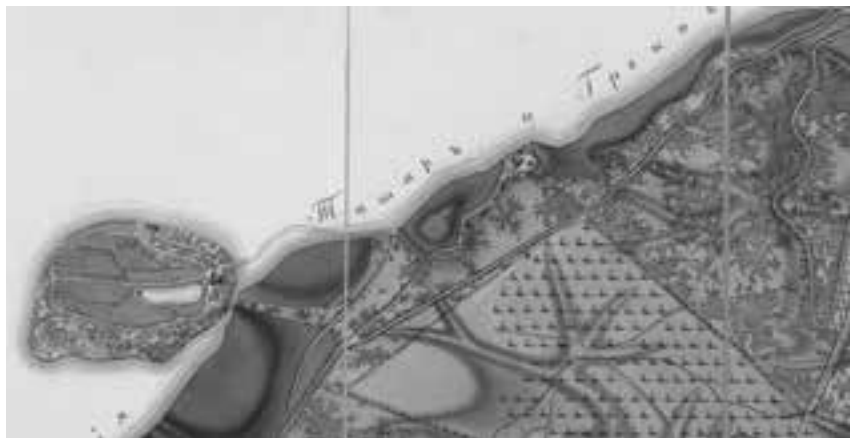
О Чайной беседке одобрительно отозвался назначенный главным садовником Ливадии К. И. Геккель, обычно сдержанный на похвалу. 15 ноября 1864 г. он писал: «Чайный домик построен на месте, выбранном весьма удачно, и к довершению этого стоит произвести значительную посадку деревьев»⁹. Площадку беседки и петлеобразную дорогу подъезда к ней архитектор нарисовал, используя только округлые линии. По контуру площадка с расположенной напротив

павильона круглой клумбой окаймлялась живой стеной из кустарников и цветов, благоустройство осуществлялось в 1866 г.¹⁰ (ил. 5).

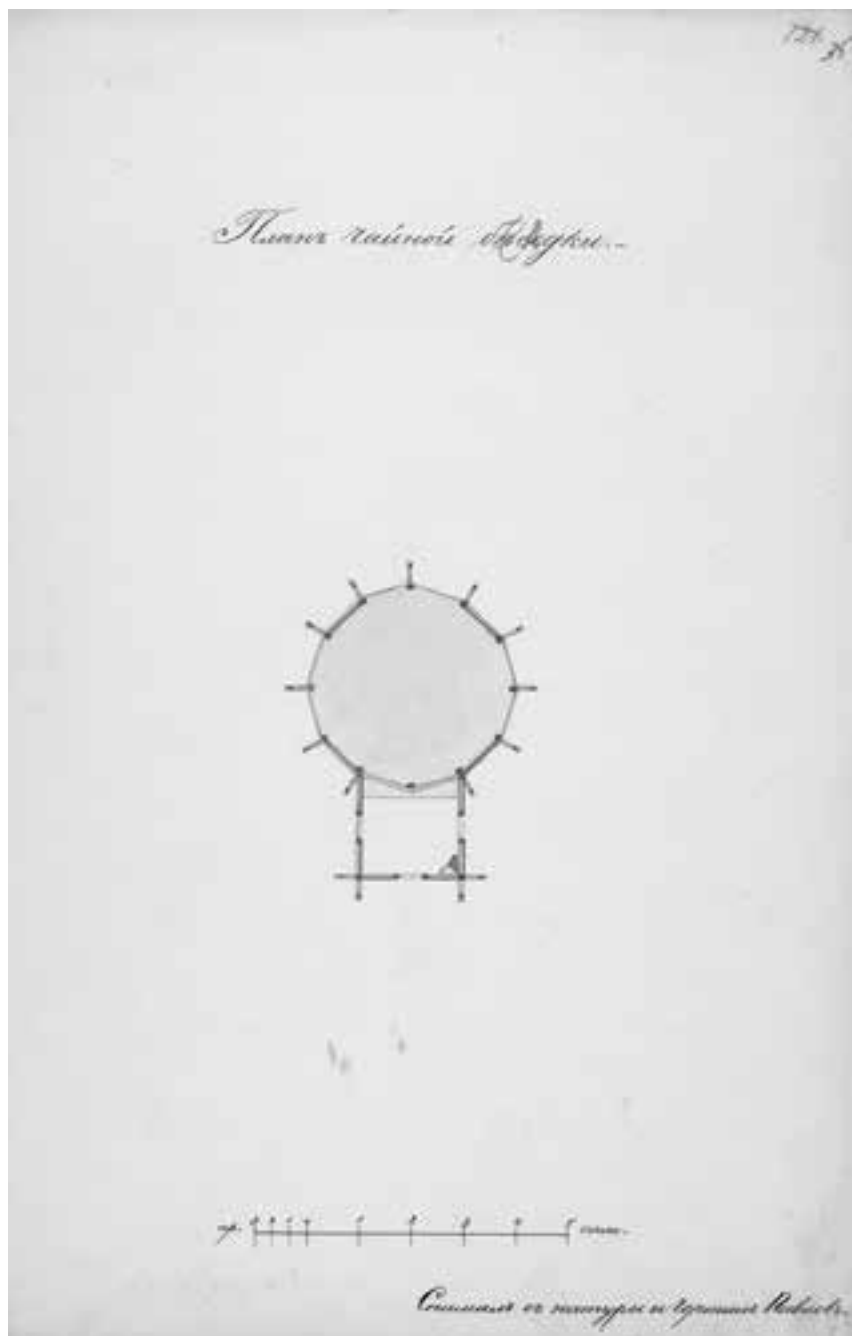
Просторная беседка в плане имела двенадцатигранную, близкую к кругу форму. Она была выстроена из легких деревянных конструкций. Несущий каркас павильона составляли одиннадцать поставленных по радиальным осям решетчатых, ажурных контрфорса, по-видимому, изысканного рисунка. Такой прием использования ажурных поддерживающих крыши конструкций был свойствен многим другим постройкам Монигетти в Ливадии. Два пролета системы несущих конструкций Чайной беседки отводились для соединения основного открытого летнего помещения-веранды с пристроенным к нему теплым, прямоугольной формы объемом помещения буфета, оборудованного голландской печью.

В отдаточной описи архитектор указал следующее: «Из деревянных столбов, обвязок, стропил и бабок, обделанных по лекалам, с окраской разными тонами. Кровля из парусины с масляною окраскою. Пол бетонный. У павильона деревянная пристройка с очагом для буфета»¹¹.

План беседки удалось отыскать среди обмерных чертежей застройки ансамбля 1883 г.¹² (ил. 6). Тогда же было составлено описание, уточнявшее размеры и детали постройки: «Строение одноэтажное, открыто, а частью обито досками, окрашено масляной краской с двух сторон, высотой от земли до карниза 1,50 саж., площадью 19,41 кв. саж. Фундамент каменный. Крыша парусинная.



5. Генеральный план имения Ливадия. Фрагмент. РГИА. Публикуется впервые



6. Чайная беседка. План. Фиксационный чертеж. 1883. РГИА. Публикуется впервые

Беседка высотой 2,21 саж. Буфет один. Полы цементные окрашены масляной краской, 18 кв. саж. Потолок в буфете дощатый, подшивной, покрыт масляной краской, 9,28 кв. саж. Стены в буфете деревянные, окрашены масляной краской. Окна с двойными летними створчатými переплетами окрашены масляной краской — 2. Двери окрашены масляной краской, филенчатые одностворные — 1. Печь голландская оштукатуренная — 1»¹³.

В книгах по истории Ялты Чайная беседка упоминается в числе достопримечательностей города. Таковой она становилась по мере активного расширения территорий и экспансии новой частной застройки в направлении Ливадийских земель. Со стороны Ливадии беседка переставала быть уединенным уголком имения. Для Ялты ценным становился каждый участок, отведенный под застройку города. Сложившаяся в итоге двоякая принадлежность павильона сыграла с ним злую шутку, и стало казаться, что практическая необходимость в нем не вполне очевидна.

Вопрос о целесообразности очередного, после 1902 г., ремонта Чайной беседки поднял исполнявший должность архитектора Ливадии гражданский архитектор И. И. Носалевич. Он докладывал следующее: «...как чайная беседка в настоящее время, с застройкою местности близ нея домами частных владельцев потеряла свой характер уединенного, уютного уголка, а с другой стороны, расположение беседки вдали от усадьбы имения и слишком близкое соседство Ливадийской слободки чрезвычайно неблагоприятно отзывается на внешнем благоустройстве беседки (слободские мальчишки разбивают стекла, портят парусиновую крышу, делают на стенах надписи и пр.), я, с своей стороны, полагаю бы, что производить капитального ремонта беседки положительно не стоит» (3 мая 1906 г.)¹⁴.

Архитектору вторил управляющий дворцами Ливадии: «...на границе с так называемой Ливадийской слободой имеется беседка, в которой Их Величества в прежнее время пили чай, почему беседка и называется чайной беседкой. Из этой беседки был вид на город Ялту, ея окрестности и горы. В настоящее время вид на город Ялту отчасти заслонили деревья, и два строения соседних владельцев. Близость Ливадийской слободки и пыльной дороги, со стороны ея, отчасти нарушает тот уединенный характер, который имела когда-то беседка. Конечно, посадки вдоль дороги оградят беседку от пыли и посторонних наблюдателей из окон домов, но вместе с тем они закроют вид на город и горы. Сама по себе беседка

в настоящее время требует капитального ремонта, а крыша возобновления (во избежание накаливания крыша была сделана из парусины, окрашенной масляной краской). Деревянные части местами сгнили и требуют возобновления, бетонный пол тоже, кроме того, вся окраска беседки должна быть возобновлена»¹⁵.

Чайная беседка не сохранилась. Николай II по докладу министра Двора под формальным, но чувствительным предлогом экономии средств согласовал разборку беседки. Вердикт был безнадежным: «...ремонта не производить, а совсем уничтожить беседку, сделав распоряжение о ее сносе... имею счастье всеподданнейше представить об изложенном на Высочайшее Вашего Императорского Величества благовоззрение. Подлинное подписал Министр Императорского двора и Уделов Барон Фредерикс. 6 июня 1906 г.»¹⁶.

Мы рассмотрели только два памятника архитектуры Ливадии, составлявших художественное наполнение ландшафтных парковых территорий ансамбля царского имения, и основная работа по выявлению, атрибуции и всестороннему изучению ценных архитектурных объектов ансамбля резиденции впереди. Скорейшее и эффективное восполнение лакун изучения памятников с использованием современных информационных, научных методологических возможностей необходимо во благо сохранения ценного наследия истории и культуры.

¹ Царское имение «Ливадия» в акварелях и фотодокументах: Альбом / Л. А. Тихонова, Л. И. Прокопова. 3-е изд., перераб. СПб., 2017. С. 27.

² РГИА. Ф. 515. Оп. 87. Д. 1073. Л. 3.

³ РГИА. Ф. 485. Оп. 1. Д. 309. Л. 41.

⁴ РГИА. Ф. 515. Оп. 29. Д. 40. Л. 247.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ Там же. Л. 298.

⁹ Там же. Л. 15 об.

¹⁰ РГИА. Ф. 485. Оп. 1. Д. 309. Л. 45.

¹¹ РГИА. Ф. 515. Оп. 29. Д. 40. Л. 238.

¹² РГИА. Ф. 515. Оп. 87. Д. 1146. Л. 35.

¹³ РГИА. Ф. 515. Оп. 29. Д. 1251. Л. 681.

¹⁴ РГИА. Ф. 515. Оп. 70. Д. 42. Л. 38–38 об.

¹⁵ Там же. Л. 39.

¹⁶ Там же. Л. 45.

ИСТОРИЧЕСКИЕ САДЫ В ФИЛЬМЕ А. РЕНЕ «В ПРОШЛОМ ГОДУ В МАРИЕНБАДЕ»

Использование исторических садов в кинематографе — давняя традиция, заслуживающая внимания историка искусства. Поскольку исторический сад сам по себе является художественным произведением, сложной комбинацией образов, создатели фильмов неизбежно вступают с ним в диалог. Зрители воспринимают результаты этого диалога, слияние либо противоборство двух художественных произведений¹.

Особый интерес в источниковедческом и художественном отношении представляет фильм «В прошлом году в Мариенбаде» (*L'année dernière à Marienbad*, 1961). Он снят по сценарию-повести А. Роб-Грийе близким ему по духу режиссером А. Рене. Писатель сам создал основные мизансцены и сделал раскадровку, а съемки проходили с его участием. В истории французского кино этот графичный черно-белый фильм занимает важное место. С одной стороны, он полностью лишен сюжета, крайне монотонен, одни и те же слова и кадры появляются с небольшими вариациями по несколько раз. С другой стороны, это сложнейшее по композиции произведение, где происходит развоплощение событий и бесконечная смена возможных вариантов происходящего. Оно стало мостом между эстетикой сюрреализма и «новой волной», видным представителем которой является А. Рене².

Авторы стремятся распылить, обесмыслить сюжет, довести переживания зрителя до ассоциативных припоминаний и символических обобщений. В 1961 г. сценарист и режиссер дали большое интервью журналу *Cahiers du cinéma*, однако оно столь же туманно и бессюжетно, как и сам фильм.

Основой повествования являются встречи трех героев в обстановке тяжелой роскоши «барочной» гостиницы и ее сада. Мужчина «с итальянским акцентом» постоянно намекает женщине на прежние отношения и упрасивает их продолжить. Мрачной тенью их сопровождает другой человек, «тот, кто, быть может, ваш муж»; остальные обитатели гостиницы почти неподвижны. Имена героев в сценарии — Х, А и М. Действие происходит словно во сне



1. Партер резиденции Нимфенбург (Мюнхен) и скульптура-декорация
Кадр из фильма «В прошлом году в Мариенбаде». 1961

или бесконечной цепи воспоминаний. К тому же в сценарии время действия отнесено к давно прошедшим временам: «Это, должно быть, было в 1928 или 1929 году. Правда? Невероятно». По указанию авторов, повторяющиеся сцены нагнетают эмоциональное состояние героев, и встреча, которую женщина поначалу отрицает, постепенно поглощает и их души, и обстановку вокруг них: «В «Мариенбаде» сначала думаешь, что никакого «прошлого года» не было, а потом замечаешь, что «прошлый год» все заполнил, что мы вроде как в нем. К тому же думаешь, что и Мариенбада не было, а потом замечаешь, что находился в нем с самого начала. Событие, которое отрицала женщина, в конце концов все заразило»³.

В многослойной ткани фильма очень большую роль играет сад. В сценарии он описан очень конкретно: «Парк при этой гостинице был чем-то вроде сада во французском стиле, без единого деревца, без единого цветка, безо всякой растительности. Гранит, камень, мрамор, прямая линия здесь размечали жесткие пространства, плоскость без единой тайны. На первый взгляд казалось, здесь невозможно потеряться... на протяжении прямолинейных аллей, среди статуй с застывшими жестами и гранитных плит, где вы теперь уже потерялись навсегда, в тихой ночи одна со мной». Бесконечный, уходящий к горизонту партер продолжает роскошные и темные коридоры гостиницы. Он так же мрачен, в нем, казалось бы, невозможно исчезнуть, и, однако, это исчезновение происходит.

Единственное место в саду, привлекающее внимание героев, — скульптурная группа, которой каждый из них дает свое объяснение.

Вот версия героя Х: «Там, рядом с нами, была каменная скульптурная группа на довольно высоком постаменте, мужчина и женщина, одетые на античный манер, их незавершенные жесты как будто изображали какую-то определенную сцену. Вы спросили меня, что это за персонажи. Я ответил, что не знаю. Вы высказали несколько предположений, и я добавил, что это также — вы и я. И тогда вы засмеялись. Я люблю — тогда уже любил — ваш смех. Подошли другие, что стояли вокруг нас. Кто-то вспомнил название скульптуры. Это были мифологические персонажи, боги или герои Древней Греции, или может быть аллегория, или что-то в этом роде».

Женщина не хочет принимать его рискованные сравнения, и тема разворачивается дальше: «Чтобы не молчать, я заговорил о статуе. Рассказал вам, что мужчина хочет помешать молодой женщине идти дальше. Он заметил что-то, наверняка опасность — и останавливает жестом свою спутницу. Вы ответили, что скорее она что-либо увидела впереди — но напротив, чудесную вещь — и указывает на нее протянутой рукой. Но тут не было несоответствия. Мужчина и женщина покинули родной край, шли много дней подряд, куда глаза глядят. И вот пришли к вершине отвесной скалы. Он удерживает подругу, чтобы она не подошла слишком близко



2. Партер резиденции Нимфенбург (Мюнхен). Вид с лестницы дворца
Фотография Б.М. Соколова. 2016



3. Дворец резиденции Нимфенбург. Вид с партера
Фотография Б. М. Соколова. 2016

к обрыву, а она указывает ему на море, расстилающееся у их ног до самого горизонта». Персонаж М холодно оспаривает оба варианта объяснения: «Это статуя Карла Третьего и его супруги, но создана она, разумеется, в более позднюю эпоху. Изображена сцена клятвы перед Собранием, во время процесса об измене». Каждый герой проецирует на садовую скульптуру свои желания и страхи.

Для сложной смысловой и визуальной композиции нужна была очень точно выбранная натура. Съёмочная группа нашла ее в Мюнхене. Основные виды партера сняты в резиденции баварских курфюрстов Нимфенбург. Для Роб-Грийе было важно еще одно уподобление — искусственные ветви барочной лепнины, которые сливаются с искусственной жизнью сада и героев: они идут среди «орнамента, стелющегося под потолком, с его ветвями и гирляндами, словно старинной листвой, как если бы сам пол был еще песком или гравием, или каменными плитами, по которым еще раз иду я вперед, по этим коридорам, через эти гостиные, галереи, в этой постройке века иного, в этой огромной, роскошной, барочной гостинойце». Большинство сцен снято в пышных интерьерах дворца в Шляйсхайме. Однако «старинная листва» также была найдена в Нимфенбурге, в павильоне Амалиенбург, созданном выдающимся архитектором рококо Ф. Кювилье. Зеркала, ветви и охотничьи трофеи его плафонов являются лейтмотивом действия.

Изучение кадров фильма показывает, что режиссер не ограничился партером Нимфенбурга. Виды на сад с черными самшитовыми пирамидками (скорее всего, это декорации, живых деревьев



4. Партер, скульптура-декорация и дворец резиденции Шляйсхайм (Мюнхен)
Кадр из фильма «В прошлом году в Мариенбаде». 1961

там давно нет) показаны с высокой лестницы дворца. Но виды на фасад сняты в другом ансамбле. По-видимому, Рене не устроил характерный, высокий и живой профиль дворца в Нимфенбурге с элементами голландского стиля. Роль сумрачной гостиницы в фильме играет широкий и приземистый фасад дворца в Шляйсхайме — резиденции на другой окраине Мюнхена. Партер Шляйсхайма не подходил для фильма по нескольким причинам. Он почти пустой, его рельеф и стриженные растения утрачены. Этот партер оканчивается малым дворцом, который окружен каналом. Низкий каскад Нимфенбурга, не мешающий бесконечной перспективе сада, здесь оказался гораздо уместнее. Геометрия сада, составленного из двух реальных садов, настолько продумана, что современный архитектор смог составить план этого несуществующего ансамбля⁴.

Создатели фильма в своем интервью предлагают множество толкований его смысла — образ прошедшего, внутренний монолог женщины, разрастающаяся фантазия о том, чего не было. Среди этих намеков обращает на себя внимание образ смерти и сада-кладбища. Герой Х говорит об этом с женщиной: «Вы и я, как два гроба, под землей сада такого же застывшего. — Молчите! Сад, внушающий покой, с подстриженными кустами, симметричными аллеями, где мы идем размеренным шагом бок о бок, день за днем, на расстоянии вытянутой руки, но ни разу не сблизившись ни на пядь... — Молчите, молчите!». В интервью Роб-Грийе и Рене добавляют к образу «сада, выточенного из камня», еще больше загробных аллюзий: «В конце концов Роб-Грийе нашел нужное слово — «гранитная



5. Партер и дворец резиденции Шляйсхайм (Мюнхен). Фотография Б. М. Соколова. 2017

плита»: он догадался, что описание сада довольно точно соответствует описанию кладбища. И, отталкиваясь от этого, он подумал, что вообще-то можно отлично связать этот фильм со старыми бретонскими легендами, с историей о Смерти, которая приходит за своей жертвой и дает ей отсрочку на год».

Образ «мертвого сада», пришедший из поэзии символизма, дополняют неподвижные фигуры постояльцев гостиницы. Рене в интервью указывает на многослойность реальности в фильме: «Если кто-нибудь вдруг будет смотреть «Мариенбад» совсем пристально, то увидит, что некоторые кадры подозрительны, что их степень реальности сомнительна. Есть кадры «пофальшивее», и есть кадры, чья обманчивость, по-моему, совершенно очевидна». Один из таких кадров — панорама партера, где фигуры людей отбрасывают длинные тени, а деревья их лишены.

Скульптура с мужчиной, женщиной и собакой, о которой столько говорят герои, является декорацией, сделанной специально для фильма. Она блуждает по парку Нимфенбурга — сначала возвышается над партером, стоя на вершине лестницы, а потом показана на балюстраде возле каскада, смотрит то в сторону дворца, то на панораму сада. Более того, она предстает то с собакой, о значении которой спорят герои, то без нее: «Вы забыли про собаку. Почему с ними собака? Собака не с ними. Она случайно пробежала



6. Герои X и А в салоне гостиницы у изображения сада
Кадр из фильма «В прошлом году в Мариенбаде». 1961

мимо. Но мы же видим, как она жметя к хозяйке. Это не ее хозяйка. Она жметя к ней, потому что постамент узкий. Взгляните, вон они, те же самые, а собаки с ними уже нет. Теперь они лицом к лицу. Она протягивает руку к его губам. Но приблизившись, вы увидите, что смотрит она в другую сторону». Этот прием напоминает блуждания человека-статуи по саду в фильме П. Гринуэя «Контракт рисовальщика» (1982). Для британского режиссера произведение Алана Рене было высшим образцом. В своем московском интервью он говорил: «Иногда мне кажется, что когда я снимаю фильмы, я пытаюсь переснять „Прошлым летом в Мариенбаде“»⁵.

Мертвенная атмосфера гостиницы переходит в мертвенную, даже кладбищенскую атмосферу сада. При этом за его границей должна быть жизнь. Герой X говорит: «Навсегда в мраморном прошлом, как эти статуи, этот сад, выточенный из камня, как сама эта гостиница, с ее отныне пустынными залами, ее неподвижными немymi слугами, верно, мертвыми давно, еще несущими стражу по углам коридоров, через которые шел я навстречу вам, будто меж двух шпалер из неподвижных, внимательных, равнодушных лиц, и вместе с тем уже ожидал вас, а вы еще колеблетесь, быть может, все смотрите на границу этого сада». В середине повторяющихся встреч с женщиной происходит маленькое происшествие: она ломает каблук на гравии «каменного» сада, но от помощи X отказывается: «Вам не очень нравилось ходить по парку, из-за гравия неудобного для ваших городских туфелек. Однажды, но это было, наверно, позже, вы даже сломали один из высоких каблучков».

В фильме это происходит в сумрачный день, среди невысоких шпалер и пустых постаментов. Статуи словно ушли со своих мест. Еще позже, после того как настроение сцены меняется, камера показывает балюстраду с проломом. Это попытка нарушить цельность замкнутого мира, «плоскость без единой тайны». Но потом все снова предстает в безупречном геометрическом порядке.

В фильме помимо реального сада показаны четыре изображения, которые герои видят в гостинице. Одно из них — гравюра с изображением старинного сада, возможно, Нимфенбурга раннего этапа его существования. Второе — барочная декорация в театральном зале, на фоне которой встречаются актеры, похожие на Х и А. Здесь партер окружен рядами поперечных шпалер, статуй всего две, а вдали виден небольшой дворец. Это пространство отражает таинственную сторону сада, в котором все же можно заблудиться. Третье изображение — подсвеченная аксонометрическая модель дворца и партера. Ее устройство близко к тому комбинированному саду, который показан в реальности. Фасад дворца — такой как в Шляйсхайме, центральные парные полосы газона окружены зелеными пирамидками, партер открыт. Только вместо статуй, имеющих в Нимфенбурге, здесь расставлены вазы на постаментах. Парк изображен на фоне ночного неба с облаками, его газоны и дворец светятся, а песок и небо — черные. Этот негатив сада похож на темный пейзаж последней сцены фильма, в которой Х и А уходят в никуда. Но и это еще не все оттенки обманчивой садовой реальности. В другой сцене герой М смотрит на рисунок, где схематически изображены тот же дворец и тот же сад. Однако на переднем плане показано место встреч героев Х и А — скамья слева и скульптурная группа справа. Здесь она повернута к дворцу.

В интервью Роб-Грийе намекает, что и герои — ожившие скульптуры: «Можно вообразить, что «Мариенбад» — это документальный фильм о статуе. С проблесками прояснения в том, что касается жестов и постоянного кружения фильма вокруг этих жестов, какими они остаются, когда застывают в статуе. Представьте документальный фильм про статую из двух персонажей, в котором удалось бы объединить различные взгляды, направленные под разными углами, и с помощью различных движений камеры рассказать всю историю. И чтобы в конце можно было догадаться, что все вернулось к точке отсчета — к самой статуе». Абстракция и реальность замыкаются друг на друге при помощи галереи «обманчивых» видов.

Рене, в свою очередь, оговаривается об отсутствии в фильме программы и ключей к ней: «Впрочем, возможно, все это вообразает женщина накануне принятия решения и она как бы пытается собрать все подсказки за тридцать секунд. Я не думаю, что есть какие-то другие связи; может быть, только циклическое повторение сложнообъяснимых вещей, — но тогда это скорее связано с развитием музыкальной темы и со снами (немного навязчивыми). Для меня «Мариенбад» не являет собой ни аллегория, ни символ. Эту идею замкнутой бесконечности и полного растворения сюжета подчеркивал и Гринуэй, считающий, что фильм «сравним с беспредметной революцией в живописи».

Создатели фильма использовали натуру двух исторических садов и ряд художественных средств садового искусства. Среди них — театральная композиция, перспектива и ее замыкание, высотная и пространственная композиция, создающие очень разное настроение. Однако собирательный образ сада здесь построен на парадоксах: открытые партеры, в которых скрывается тайна общения героев; парадный парк, который напоминает о застывшем мире кладбища; статуи, похожие на людей, и люди, похожие на статуи. Искусство визуального повествования в этом фильме требует известного и узнаваемого парка, виды которого затем дробятся и умножаются, становятся все более искусственными. Кинороман «В прошлом году в Мариенбаде» представляет собой пример работы кинорежиссера с историческим садом, который при помощи монтажа, вариаций и словесных характеристик превращается в символическое пространство, не теряя своей конкретности.

¹ Ср.: *Кащенко Е. С.* Садово-парковые мотивы в британском кинематографе. На примере фильмов Ч. Старриджа, Д. Джармена, П. Гринуэя; Сады и парки. Энциклопедия стиля: материалы XXV Царскосельской научной конференции: в 2 ч. Часть 1. СПб., 2019. С. 366–374.

² Общая характеристика фильма и его места в истории кинематографа см.: *Leutra J.-L.* L'Année dernière à Marienbad. London, 2000.

³ Здесь и далее интервью (сентябрь 1961 г.) цитируется по переводу в журнале *Doxia* [Электронный ресурс]. URL: <https://doxajournal.ru/marienbad> (дата обращения 11.11.2021).

⁴ *Sgolacchia R.* Deconstruction of the Filmic Space — L'Année dernière à Marienbad (Alain Resnais, 1961) [Электронный ресурс]. URL: <https://www.archined.nl/2017/10/deconstruction-of-the-filmic-space-lannee-derniere-a-marienbad-alain-resnais-1961> (дата обращения 11.11.2021).

⁵ Интервью с Питером Гринуэем в журнале «Собака.ру» [Электронный ресурс]. URL: <https://www.sobaka.ru/entertainment/cinema/12365> (дата обращения 11.11.2021).

ОТ БАСТЬЕНА СТОПЕНДАЛА ДО ЯНА СИБЕРЕХТСА: ИСТОРИЯ ОДНОЙ АТРИБУЦИИ

Среди картин голландских мастеров, поступивших в Эрмитаж из коллекции П. П. Семенова-Тян-Шанского, находится кабинетного формата «Пейзаж с всадницей» (х., м. 81,0 × 90,5 см; инв. ГЭ-3377), традиционно считающийся работой Бартоломеуса Стопендала (1637–1693) (ил. 1). В каталоге П. П. Семенова (1906) полотно зафиксировано с указанием авторской подписи¹. Владелец привел в аннотации ее полную прорисовку: *Stoopendael*.

С именем Стопендала, амстердамского рисовальщика и гравера, эта картина вошла в эрмитажную документацию и каталоги 1958 и 1981 гг.² До настоящего времени полотно не становилось объектом специального исследования, хотя репродуцировалось в литературе³. Между тем этот небольшой пасторальный пейзаж заслуживает самого пристального внимания.

Свидетельства о живописных произведениях Стопендала не сохранились, что и придавало подписной эрмитажной композиции уникальный статус. Отсутствие сравнительного материала и убедительность воспроизведенной Семеновым сигнатуры, в настоящее время почти неразличимой, как оказалось, более столетия вводили специалистов в заблуждение.

Сюжет полотна традиционен для многих голландских «итальянистов». Молодая всадница на белой лошади (*schimmel* — нид., *grey* — англ.) переправляется через водный поток в сопровождении служанки, несущей на голове поклажу, и маленького стада (римский бык, овцы, бараны, коза). В этой живописной группе присутствует также комнатная собачка, балансирующая на выступающем из воды камне, на котором художник поставил свою подпись. Летнее небо, солнечный свет, брызги воды, летящие из-под копыт животных, и панорама холмов в глубине дополняют идиллическую картину природы. Структура этой композиции с параллельно идущими пространственными планами и характер мотивов (прежде всего, фигура крестьянки, несущая на голове матерчатый тюк) вызывают некоторые южно-нидерландские ассоциации⁴.



1. Ян Сиберехтс. Пейзаж с всадницей. Государственный Эрмитаж

Современное состояние картины сильно затрудняет оценку ее качеств. Толстый слой пожелтевшего покровного лака искажает оригинальный колорит, из-за чего живопись кажется монохромной и монотонной, лишенной ярких акцентов. Но масса оригинальных деталей указывает на авторство незаурядного мастера. Создатель полотна демонстрирует острую наблюдательность, изображая блестящие под лучами солнца ресницы лошади, металлические гвоздики на подошвах туфель хозяйки, сухие травинки, выглядывающие из узла, который несет служанка. При внимательном рассмотрении ни стилистика картины, ни иконография не убеждают в ее голландских корнях.

В связи с возникшими у автора настоящей статьи сомнениями особое значение имело прочтение угасшей подписи на холсте, буквы которой почти сливаются по цвету с окружающим фоном.

Восстановить эту подпись с помощью макрофотографии не удалось. Однако ее фрагменты, хотя и включают заглавную букву S, при детальном анализе не согласуются с именем Стопендал. При сильном солнечном свете в боковом освещении слабо различаются очень мелкие литеры John. Sib...cht. и ниже остатки даты / 16..., которые можно реконструировать как John. Siberechts / 16...^{*} Характер начертания букв и их наклон точно соответствует подписи этого мастера, приведенной в словаре фон Вурцбаха⁵. Таким образом перед нами произведение, помеченное англоязычной версией имени фламандца Яна Сиберехта (1627–1703), которую художник использовал в своих поздних работах, исполненных после переезда из Антверпена в Лондон (1672–1703).

В связи с открывшимися новыми сведениями было принято решение о реставрации «Пейзажа с всадницей» с целью раскрытия оригинальной живописи и снятия поздних лаковых наслоений и старых ретушей. Результаты процесса, начатого в 2021 г., позволяют со временем более точно судить о произведении.

Ян Сиберехтс — фламандский пейзажист, оставивший глубокий след в искусстве XVII в. По замечанию одного из исследователей, его многочисленные и чрезвычайно привлекательные картины хорошо известны как фламандским, так и британским ученым⁶. Добившись успеха в Антверпене художник эмигрировал в Англию, где начал писать топографически точные виды усадеб и парков, положившие начало английской пейзажной традиции.

Хотя творчеству мастера посвящены две монографии и множество статей, не будет лишним здесь кратко напомнить основные события его жизни⁷.

Уроженец Антверпена Сиберехтс был четвертым ребенком в семье скульптора. Первоначальное обучение получил у своего отца. В 1648 г. был принят в гильдию Св. Луки. Вероятно, в конце 1640-х или начале 1650-х гг. он посетил Италию, хотя документально эти сведения не подтверждены. Однако его ранние произведения отмечены сильной печатью италянизма. Хаубракен, например, общал о Я. Сиберехтсе, художнике из Антверпена, что его манера напоминает голландцев Дюжардена и Берхема⁸.

Летние брабантские пейзажи Сиберехта, населенные крестьянами, несущими на головах большие медные кувшины, застрявшими

^{*} Автор выражает благодарность М. Керссен за содействие в расшифровке подписи.



2. Ян Сиберехтс. Пастушка. 1666. Государственный Эрмитаж

на речной переправе повозками с овощами, компаниями фермеров, отправляющихся на рынок, обладают чистым, свежим колоритом и легко узнаваемым характером. Примером таких композиций может служить хранящаяся в Эрмитаже композиция «Пастушка», в которой среди зелено-голубого прохладного пейзажа изображена молодая крестьянка за интимным бытовым занятием — поиском блох в складках одежды⁹ (х., м. 103,5 × 77,5 см; подпись и дата 1666; инв. ГЭ-6240) (ил. 2). Подобные работы произвели сильное впечатление на Джорджа Вильерса, 2-го герцога Бекингема (1628–1687), во время его визита в Антверпен в 1670 г. Фламандский художник

получил от высокого гостя приглашение посетить поместье Кливден в Беркшире (Англия), чтобы запечатлеть усадебный дом и его окрестности. Согласно документам, 22 марта 1672 г. 45-летний Сиберехтс вместе с женой и двумя дочерьми отправился в Лондон, где провел следующие 30 лет (ил. 3). Одна из его дочерей, Фрэнсис, в первом браке была замужем за скульптором А. Квеллином в Лондоне, а во втором — за скульптором Дж. Ностом¹⁰.

В течение этого периода нидерландский живописец много путешествовал по Англии, создав десятки элегантных «портретов» известных аристократических поместий и парков. География его поездок детально реконструирована в современной литературе¹¹. Сиберехтс посетил усадьбу Лонглит в Уилтшире на юге Англии, через графства Кембриджшир (Чивли Парк), Оксфордшир (Хенли) и Ноттингемшир (Уолтон Холл) вернулся в Лондон и Кент/Сассекс, а позднее отправился в Чатсворт и Пик-Дистикт (Дербишир), запечатлев их виды, полные гармонии и красоты. Таким образом Сиберехтс внес значительный вклад в художественное наследие двух стран — Фландрии и Британии. Он оказался в числе тех нидерландских иммигрантов, которые сумели интегрироваться в новую художественную и социальную среду, чему в немалой степени способствовало покровительство английской знати.

На протяжении длительного времени искусство Сиберехтса претерпевает заметные стилистические изменения. В картинах антверпенского периода с очевидным влиянием пейзажей Рубенса и его школы (в литературе давно отмечено, что несколько композиций художника вдохновлены непосредственным знакомством с «Пейзажем с возчиками камней» П. П. Рубенса, около 1615–1620, Государственный Эрмитаж) мастер отдавал предпочтение мотивам берез, ив и тополей, которые образуют фон для крупных лапидарных фигур в ярких красочных костюмах. В изображениях английских усадеб, вид на которые открывается, как правило, с высоты «птичьего полета», царят симметрия, упорядоченность и тщательность отделки, а мелкий стаффаж включает элегантные фигуры. Внутри отдельных групп Сиберехтс часто варьирует одни и те же или очень близкие мотивы, которые базируются на его рисунках, например, натуральных штудиях деревьев, трав и растений¹².

Интересно, что в конце жизни Сиберехтс, завоевавший известность в Англии, вновь вернулся к типу фламандских пейзажей, подтверждением чему может служить эрмитажный «Пейзаж



3. Т. Чемберс по живописному оригиналу Н. де Ларжильера
Портрет Яна Сиберехтса. Около 1763 г. Гравюра резцом. Государственный Эрмитаж

с всадницей»¹³. Это полотно достаточно точно датируется благодаря двум близким аналогиям 1683 и 1684 гг.: «Пейзажу с пастушкой, едущей на осле», продававшемуся на аукционе Sotheby's в Нью-Йорке 01.02.2018¹⁴ и «Пасторальному пейзажу» из собрания Денверского музея (Денвер, США)¹⁵ (ил. 4). Обе картины являются вариациями одного и того же сюжета. Их главная героиня — всадница с корзиной цветов, которая переправляется со стадом через ручей. Ее плетеная корзина, букет цветов и щегольские башмачки с завязками повторяются во всех трех работах. Большое дерево фланкирует композицию слева, а в глубине справа открывается вид на далекую



4. Ян Сиберехтс. Пасторальный пейзаж
1684. Денверский художественный музей, США

холмистую панораму. Любопытно, что в отличие от двух указанных аналогий, где на дальнем плане присутствуют архитектурные мотивы, эрмитажная композиция включает только холмистую панораму с мирно пасущимися овцами¹⁶. Детальное сравнение позволяет установить, что в композициях изображена одна и та же местность с песчаным карьером и покрытыми зеленью впадинами. Очертания холмов и растущих между ними кустарников совпадают во всех трех произведениях, что свидетельствует о том, что Сиберехтс использовал в работе один натуральный набросок.

По поводу топографии «Пейзажа с пастушкой, едущей на осле» (Сотбис, Нью-Йорк 01.02.2018) и «Пасторального пейзажа» из Денвера высказывались противоречивые мнения. Лора Уортли (2007) предполагала, что в них зафиксирован вид городка Хенли-он-Темз в Оксфордшире, Джулия Уорд (2016) первоначально связывала с деревней Эденсор в графстве Дербишир, но позднее отказалась

от этой гипотезы. В любом случае очевидно, что художник трижды повторил один и тот же пейзажный вид, но изменил элементы первого плана. Остается пока неясным, был ли холст эрмитажной картины обрезан справа или она задумывалась мастером как новая вариация темы.

Старый дуб с пышной кроной, и панорамный вид холмов и полей полностью соответствуют формуле композиций, используемой художником в его английский период.

Наконец, последнюю точку в истории ставит обнаруженная недавно в частном собрании картина (х., м. 64,0 × 85,0 см), фотография которой приводится в книге Дж. Уорд¹⁷. На основании стилистического анализа исследовательница отнесла эту работу к неясным атрибуциям. Ее сухое и жесткое исполнение, на мой взгляд, указывает, что это возможно старая копиякопия эрмитажного оригинала.

Итак, устранение давно возникшей атрибуционной ошибки позволяет установить, что автором «Пейзажа с всадницей» является не голландец Бастьен Стопендал, а фламандец Ян Сиберехтс, и что картина создана не в Нидерландах, а в Британии. Остается только надеяться, что по завершении реставрации это произведение займет достойное место в экспозиции Эрмитажа¹⁸.

¹ *Semenov P.P.* Catalogue de la collection Semenov à Saint-Petersbourg. St Petersburg, 1906, No. 502; *Semenov P.P.* Etudes sur les peintres des écoles hollandaise, flamande et néerlandaise qu'on trouve dans la collection Semenov et les autres collections publiques et privées de Saint-Petersbourg, St Petersburg. P. CXXX.

² АГЭ. Ф. 1. Оп. 6-Б. Д. 1. Описание картинам и плафонам, состоящим в заведовании II отделения императорского Эрмитажа (начата в 1859, последние записи — в 1929 г.), № 7924 (Бастьян Стопендал, подписная. Пейзаж; женщина верхом на лошади переезжает вброд ручей. На холсте); Государственный Эрмитаж: отдел западноевропейского искусства: Каталог живописи 2 т. / ред. *Левинсон-Лессинг В. Ф.* Л.-М., 1958. С. 274, 275; Государственный Эрмитаж. Западноевропейская живопись. Каталог 2: Нидерланды, Фландрия, Бельгия, Голландия, Германия, Австрия, Англия, Дания, Норвегия, Финляндия, Швеция, Венгрия, Польша, Румыния, Чехословакия / ред. Крол А. Е., Семенова К. М. Л., 1981. С. 170.

³ *Соколова И. А.* Картинная галерея П. П. Семенова-Тян-Шанского и голландская живопись на антикварном рынке Петербурга. СПб., 2009. С. 231. П2–359; *Irina Sokolova.* The Russian Passion for Dutch Painting of the Golden Age The Collection of Pyotr Semenov and the Art-Market in St Petersburg, 1860–1910, Leiden-Boston, 2015. P. 208 (fig. 235), A1–358.

⁴ Примечательно, что описание картины Стопендала в картотеке голландского историка искусства К. Хофстеде де Грота (1863–1930) сопровождается примечанием: «Может быть скорее фламандской, чем голландской (*Misschien eerder vlaamsch dan hollandsch*).

RKD Excerpts: Hofstede de Grootfiches, Nr. 1518942 [Электронный ресурс]. URL: <https://rkd.nl/explore/excerpts/515730> (дата обращения 10.11.2021).

⁵ *Wurzbach A. von.* Niederländisches Künstler-Lexikon auf Grund archivalischer Forschungen bearbeitet. 3 Bände. Bnd. 2. Wien, 1910. S. 631.

⁶ *Rubinstein G.* The Drawings of Jan Siberechts // *Master Drawings*. Vol. 50. No. 3. South Netherlandish & Flemish Drawings. Part I. Autumn 2012. P. 365–396.

⁷ *Fokker T. H.* Jan Siberechts: peintre de la Paysanne Flamande. Bruxelles [etc.], 1931; *Ward J.* Jan Siberechts (1627–1703): a 17th century Flemish landscape painter of innovative English estate portraiture: including catalogue raisonné. Buckinghamshire, 2016.

⁸ *Houbraken A.* De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen 3 delen Amsterdam, 1753 (2^{de} druk) Dl. 2. P. 142: 'Jan Siberechts mede van Antwerpen, wiens wyze van schilderen zweemde naar Car du Jardy en Berchem'.

⁹ *Бабина Н. П., Грицай Н. И.* Фламандская живопись XVII–XVIII веков. Каталог коллекции Государственного Эрмитажа. СПб., 2005. С. 409. Кат. 389.

¹⁰ См. подробнее о жизни художника: *Ward 2016*. P. XI и далее.

¹¹ См: *Wortley L.* Jan Siberechts in Henley-on-Thames // *The Burlington Magazine*. Vol. 149. No. 1248. Mar., 2007. P. 148–157; *Ward 2016*. P. 91 и далее.

¹² *Rubinstein 2012*, fig. 11–16.

¹³ Этот тезис подтверждает также датированная 1696 г. картина «Переправа вброд» из частного собрания (ил. *Ward 2016*, cat. 59).

¹⁴ X., м. 134,0×122,0, подп. и дат. 1683 (Sotheby, s, Нью-Йорк 01.02.2018, лот 64).

¹⁵ X., м. 58,4×71,1, подп. и дат. 1684. Денверский музей, Денвер, США, инв. TL-18922.

¹⁶ Исследователи интерпретируют эти топографические мотивы то как деревню Эденсор в графстве Дербишир, то как маленький городок Хенли-он-Темз (Оксфордшир).

¹⁷ *Ward 2016*. P. 399, cat. 161.

¹⁸ Государственный Эрмитаж. Музейные распродажи 1929. Архивные документы. Ч. 1 / [сост. Е. Ю. Соломаха]. СПб., 2014. С. 127.

Старилова Людмила Ивановна

АТТРИБУЦИЯ ДВУХ АЛЬБОМОВ ВРЕМЕН ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ: ОТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПОДПИСЕЙ К ВОССТАНОВЛЕНИЮ БИОГРАФИИ ВЛАДЕЛЬЦА

В последнее десятилетие для большинства музеев и архивов нашей страны тема Первой мировой войны остается актуальной. Это не удивительно, так как в наши дни происходит очередное переосмысление истории. Ранее доступные только узкому кругу хранителей и военных историков документы и фотографии становятся сегодня основой для многочисленных научных исследований и публикаций, постоянных и временных музейных экспозиций.

Пожалуй, ни одному из предметов коллекции РОСФОТО не «повезло» так, как двум альбомам, посвященным военным событиям 1914–1918 гг. В период с 2014 по 2019 г. их экспонировали неоднократно: на выставке «По обе стороны» (2014, РОСФОТО), познакомившей зрителей с разными, но во многом схожими взглядами на Великую войну кадровых офицеров двух противоборствующих держав; на выставке «Частная жизнь» (2015, РОСФОТО); наконец, альбомы демонстрировались в декабре 2018 — январе 2019 г. на выставке «Первая мировая война. Флот, авиация, медицина» (РОСФОТО).

Первый альбом, озаглавленный составителем «На войне 1914–1916 гг.», состоит из 22 листов с 176 фотографиями, по 4 штуки с каждой стороны листа. Размер обложки альбома 33,0 × 22,8 см; размер листов 30,0 × 22,4 см; средний размер отпечатков 11,0 × 6,7 см. Все снимки в альбоме пронумерованы, последний имеет № 176.

Второй альбом является тематическим продолжением первого и начинается со снимка под № 177. Он охватывает период со второй половины 1916 по 22 июня 1917 г. Формат обложки второго альбома 16,5 × 22,7 см; размер листов 15,7 × 22,0 см; средний размер фотографий 10,0 × 6,0 см. Всего в нем 42 фотографии, которые, в отличие от первого альбома, не приклеены на страницы, а вставлены в «окошки». В альбом № 2 был вложен лист, на котором были продублированы (с небольшими изменениями) аннотации помещенных

в альбом фотографий. Снимки в двух альбомах представляют собой черно-белые отпечатки на бромосеребряной бумаге.

При поступлении в фонды РОСФОТО в 2010 г. альбомы не имели «легенды». Не были известны ни владельческая принадлежность альбомов, ни авторство снимков, а также не идентифицированы личности, изображенные на снимках. Для подготовки к экспонированию необходимо было атрибутировать изображения.

Визуальное изучение и сравнение почерка подписей в обоих альбомах дало возможность сделать вывод о том, что автором-составителем был один и тот же человек, а все надписи сделаны с использованием дореформенной орфографии примерно в период с 1914 до 1918 г., т. е. во время, близкое к созданию снимков. После того, как эксперт Министерства культуры РФ Д. О. Цыпкин подтвердил идентичность почерка в альбомах и на вложенном листе, было выдвинуто предположение, что автором-составителем и одновременно фотографом мог быть один и тот же человек: на некоторых снимках в первом альбоме были видны тени от треноги фотоаппарата и снимающего человека в военной форме.

При сопоставлении текстов в альбомах с аннотациями на вложенном листе были выявлены подписи, указывавшие на предполагаемого автора-составителя: «Я у нашего дома в Лобзове 27/XI [1914]», «Я у землянки на позиции близ Сотнево 24/IV [1915]», «Я. Фейманы 26/III [1916]» и др. Изучив при сильном увеличении признаки внешности офицера, позировавшего для этих снимков, и применив методику для портретной идентификации д. ю. н. А. М. Зинина¹, мы пришли к выводу о том, что на рассматриваемых photographиях запечатлен один и тот же человек. При этом можно было заметить его очевидное сходство с офицером со снимков, аннотированных как портреты штабс-капитана Алексеева².

Для уточнения сведений о штабс-капитане мы обратились к материалам Интернет-портала «Русская армия в Первой мировой войне»³ и обнаружили, помимо послужного списка и краткой биографии, еще и портрет П. Н. Алексеева 1920-х гг., который в деталях совпадал с имеющимся в альбоме атрибутированными photographиями. Из опубликованных на Интернет-портале сведений следовало, что Платон Николаевич Алексеев (1882–1952) был участником Первой мировой войны и имел чин штабс-капитана (Подробная биография П. Н. Алексеева в Приложении).



1. Лист 19 об. из альбома штабс-капитана П. Н. Алексева. Ш. к. Алексеев и жеребец Иртыш; Групповой портрет русских офицеров и английского генерала Мюррея; Штаб корпуса; Генерал Мюррей среди русских военных. Штабс-Капитан П. Н. Алексеев и неизвестный офицер, Виленская губерния, Дуниловичи, 4–31.10.1915. РОСФОТО

Исходя из близости размеров и качества отпечатков можно сделать вывод о том, что все они были сделаны контактным способом со стеклянных негативов; автором большинства снимков, был П. Н. Алексеев. Исключение составляют, по всей видимости, портреты на которых есть его изображение. В одном случае удалось установить, что он уступил место у фотокамеры полковнику С. И. Скрябину, запечатлевшему поручика Калишевского, штабс-капитана Алексева и приехавших к ним в гости во время рождественского перемирия в декабре 1914 г. жен. К сожалению, пока не удалось установить тип портативной камеры, которой пользовался в 1914–1917 гг. П. Н. Алексеев, поскольку сама она ни разу не попала в кадр.

При подготовке к выставке 2018 г., помимо определения авторства снимков, проводились интерпретация подписей и идентификация лиц, чьи снимки фигурировали на страницах альбома. Эти



2. Штабс-капитан П. Н. Алексеев.
Неизвестный автор, Российская империя,
Витебская губерния, Режицкий уезд,
Фейманы, 26.03.1916. РОСФОТО

сведения вкупе с данными о военной биографии Алексеева позволили уточнить дислокацию частей и местонахождение штабов, в которых служил автор-составитель альбомов во время Первой мировой войны.

Снимки № 1–100 относятся к службе П. Н. Алексеева офицером 4-й батареи 2 дивизиона Лейб-гвардии 1-й артиллерийской бригады в 1914 г. Снимки № 101–162 рассказывают о буднях штаба Гвардейского корпуса, куда автор был назначен на должность обер-офицера весной 1915 г. Снимки № 163–198 (из первого и второго альбомов) повествуют о жизни штаба 2-го гвардейского корпуса, сформированного в 1916 г., куда штабс-капитан Алексеев был переведен. И, наконец, снимки № 198–218 относятся к 1917 г., когда автор вернулся в 4-ю батарею своей артиллерийской бри-

гады, командиром которой он стал в конце войны.

Восстановить передвижение Лейб-гвардии 1-й артиллерийской бригады с августа по декабрь 1914 г. позволил «Журнал боевых действий 1-й Гвардейской пехотной дивизии 1914 г.»⁴, где были кратко зафиксированы эпизоды подготовки дивизии и начало отправки частей из Санкт-Петербурга. Под первой фотографией стоит дата — 3 августа 1914 г., т.е. третий день участия Российской империи в Первой мировой войне. Первые фотографии далее отражают переброску войск к театру военных действий, они сделаны во время остановок поезда в Двинске, Вильно и в 34 км от Варшавы на станции Помехувек.

7 августа началось наступление противника со стороны Познани (3-й Ландверный дивизион корпуса Войрша), достигшее линии



3. Эшелонем 4 батареи л.-гв. 1-ой артиллерийской бригады на станции г. Двинск
Штабс-капитан П. Н. Алексеев; Российская империя, Витебская губерния, Двинск
(Даугавпилс), 3.08.1914. РОСФОТО

Стрыков-Бржезины и создавшее угрозу на подступах к Варшаве. 8 августа все части Гвардейской дивизии были сосредоточены на левом берегу р. Вислы и подчинены генералу В. М. Безобразову. До 15 августа артиллеристы базировались в местечке Повонзки, откуда по распоряжению главнокомандующего Гвардейским корпусом были переброшены на правый фланг Юго-Западного фронта. 17 августа идет погрузка артиллерийских частей в Варшаве и их перевозка в Жирадов. 20 августа дивизия под командованием генерала И. И. Мрозовского была сосредоточена в лесу к северу от деревни Стрийна. Бой начался в 9 утра 21 августа, в два часа дня артиллерия произвела артподготовку, в 17 часов дивизия перешла в атаку. На двух снимках, сделанных Алексеевым в этот день, видимо, уже по окончании сражения, русские солдаты и офицер наблюдают за подготовкой к переноске раненого австрийского военного и забытого на поле боя русского солдата. На следующий день дивизия продолжила наступление.

24–25 августа были захвачены населенные пункты на участке Косаржев — Уршулин. К вечеру 30 августа был занят участок Мамоты-Гройцы, на следующий день 4-я армия подошла к р. Танев и Лада. 2 сентября дивизия, в которой служил Алексеев, вела наступление на Кржешовскую переправу и к вечеру заняла д. Кржшов.



4. Подпоручик князь Шаховской, прапорщик Павлов и поручик Калишевский за столом во дворе. Штабс-капитан П. Н. Алексеев, Российская империя, Витебская губерния, Режицкий уезд, Фейманы, 20.04.1916. РОСФОТО

С 4 по 8 августа в связи с разливом рек и невозможностью форсировать водные переправы артиллерия базируется в д. Гробле. 9 августа 4-й армии приказано перейти на линию р. Вислы, южнее Ивангорода. 11 сентября Алексеев делает снимок у д. Старый Речов, 19 сентября снимает 6-ю батарею на берегу Вислы у поселка Юзефов, 20 сентября фотографирует пейзаж у д. Лопочно.

До 20-х чисел октября ведутся наступательные бои, взяты Висла и населенные пункты до Кракова. Лейб-гвардии 1-я артиллерийская бригада участвовала в кровопролитных боях Люблинской операции и у г. Кракова. С 9 ноября по 1 декабря 1914 г. артиллерия базируется в Лобзове около Вольброма. С 9 по 22 декабря артиллеристы располагаются в резерве в районе 1-й гвардейской пехотной дивизии в местечке Михалувка под Гавролиным.

Но вернемся к фотографиям первого альбома. В первой его части снимки посвящены быту солдат и офицеров 4-й батареи 2 дивизиона Лейб-гвардии 1-й артиллерийской бригады. Все значимые для бригады события были запечатлены Алексеевым и помещены на страницах альбома в хронологическом порядке. Здесь — награждение солдат бригады Георгиевскими крестами в сентябре 1914 г. в д. Гробле и празднование Пасхи 22 марта 1915 г. в Добмиялово.



5. Артиллеристы 4 батареи на позиции близ Линева. Штабс-капитан П. Н. Алексеев, Российская империя, Волинская губерния, 24.01.1917. РОСФОТО

Несколько снимков было снято в офицерской землянке в период с 20 декабря 2014 г. по 31 марта 1915 г.

Во второй части первого альбома помещены фотографии, относящиеся к службе П. Н. Алексеева в штабе 1-го гвардейского корпуса. Судя по биографической справке и подписям в альбоме, в конце апреля 1915 г. его назначают на должность обер-офицера в штаб Гвардейского корпуса. Выбор тем для фотографий во второй части первого альбома и в первой части второго носит гораздо более «мирный» характер. Так, офицерские застолья в тени деревьев напоминают непринужденные дореволюционные пикники на свежем воздухе; чтение газет, игра в шахматы, разговоры на веранде штаба, выездка лошадей или забавы любимца офицеров бульдога Оператора адресуют зрителя к дачным сюжетам любительской съемки «Belle Époque». Ряд групповых снимков посвящен визитам в штаб 1-го гвардейского корпуса знаменитого британского генерала А. Мюррея и других представителей союзных держав.

Во время службы в штабе П. Н. Алексеев не редко оказывался с поручениями на передовой. Его камера фиксирует трупы солдат на месте боя 11 сентября 1915 г. у д. Заскевичи; разрушенную 12 сентября и горящую д. Бояры, а 29 сентября — местечко Вилейку.

В 1916 г. после формирования 2-го Гвардейского корпуса П. Н. Алексеев был переведен на службу в дивизионный штаб. В конце первого и в начале второго альбома тематика «штабных»

зарисовок практически не меняется. Если во второй части первого альбома были представлены архитектурно-видовые снимки имений Виленской и Белостокской губ., панорамы г. Холм, то третья часть первого альбома и начало второго освящают быт офицеров в местечке Фейманы. Здесь с начала марта по конец апреля 1916 г. располагалась ставка Гвардейского дивизиона.

В последней части второго альбома расположены фотографии, рассказывающие о возвращении Алексеева в 4-ю батарею 1-й артиллерийской бригады. Ряд снимков связан с освоением средств химической защиты, а две последние фотографии являются попыткой зафиксировать взрыв снаряда на поле боя.

В альбомах подписаны 78 фамилий сослуживцев П. Н. Алексева, но не у всех из них указаны инициалы, у многих до нескольких букв сокращены чины, что существенно затрудняет идентификацию. И хотя в последние годы в Интернете и печатных публикациях появилось большое количество фотопортретов офицеров Великой войны, не всегда удается найти аналоги портретов для сравнения с имеющимися в альбоме. В настоящее время идентифицированы более двадцати человек из альбомов П. Н. Алексева: генерал В. В. Антипов (1862–?), штабс-капитан М. Е. Буюкович (1881–1919), поручик гр. А. С. Велепольский, штабс-капитан А. П. Вельтищев (1881–1938), полковник Д. Ф. Левшин (1876–1947), капитан В. Я. Лундквиста (1884–1920), герцог М. Г. Мекленбург-Стрелицкий (1863–1934), корнет В. М. Местергази (1888–1922), генерал от инфантерии В. А. Олохов (1857–1920), капитан П. Г. Осипов (1887–1942), полковник М. Н. Папа-Федоров (1868–1960), полковник Н. А. Погребняков (1871–1920), полковник Е. В. Пономаревский-Свидерский (1885–?), поручик К. А. фон Руктешель (1891–1964), полковник В. В. Сахаров (1877–1915), поручик В. П. Щербов-Нефедов (1880-е — 1918)⁵.

Уникальное, последовательно датированное и аннотированное собрание фотографий П. Н. Алексева позволило сначала исследователям, а затем зрителям увидеть этот своеобразный фотодневник, вобравший в себя многие детали фронтового быта Первой мировой войны. Изучение снимков дало нам возможность проникнуться превратностями военной службы русского кадрового офицера и одновременно с этим понять, что тревожило его как человека, воспитанного в гуманистических традициях русской культуры. Фиксируя места боев, перемежая их фотографиями пострадавших от войны деревень и местечек, обстрелянного неприятельской артиллерией



6. Вильна (Вильнюс). Групповой портрет военных — полковник [Н. А.] Погребняков, поручик Рейн, подпоручики Конради, Добронравов, Мамонтов, Калишевский, фельдшер Лукин у железнодорожных вагонов. Штабс-капитан П. Н. Алексеев; Российская империя, Витебская губерния, Вильнюс, 4.08.1914. РОСФОТО

костела в Марковоля, автор демонстрирует свой протест против грубого нарушения норм ведения «джентельменской» войны, ибо церковные сооружения, какой бы конфессии они не принадлежали, в начале XX в. еще считались неприкосновенными.

Уникальные снимки П. Н. Алексеева нуждаются в дальнейшем изучении. Вполне вероятно, что в отечественных музеях хранятся аналогичные альбомы фотографов-офицеров императорской армии, до сего момента не представленные широкой публике. Они могут пролить свет на детали военных операций Великой войны и восстановить судьбы офицеров и рядовых русской армии.

Приложение⁶

Биография П. Н. Алексеева

Платон Николаевич Алексеев родился 24 сентября 1882 г. в Санкт-Петербурге в семье потомственного военного. Его отец служил инженером-механиком в военно-морском флоте, дед также имел военный чин и преподавал историю и географию в Морском кадетском корпусе, а прадед, положивший начало династии, был военным чиновником, выслужившимся из простых солдат.

В 1902 г. Платон Николаевич окончил 2-ю Петербургскую гимназию и поступил в Константиновское артиллерийское училище, которое блестяще окончил в 1905 г. Тогда же он получил чин подпоручика и был прикомандирован к Лейб-гвардии 1-й артиллерийской бригаде.

В сентябре 1910 г. П.Н.Алексеев поступил в Николаевскую военную академию Генерального штаба, которую окончил по первому разряду в 1913 г. с правом причисления к Генеральному штабу. Штабной работе он предпочел армейскую службу и вернулся в Лейб-гвардии 1-ю артиллерийскую бригаду.

В августе 1914 г. с началом Первой мировой войны Платон Николаевич в составе бригады отправился на фронт и принимал участия во всех боях, которые вела его батарея, начиная с 20 августа 1914 г. Ввиду недостатка штабных офицеров, в 1915 г. его назначили на должность обер-офицера в штаб Гвардейского корпуса. В 1916 г. после формирования 2-го Гвардейского корпуса его переводят на аналогичную должность в этом корпусе. В январе 1917 г. после многочисленных просьб о возвращении на фронт он снова оказывается в Лейб-гвардии 1-й артиллерийской бригаде, где временно командует батареей.

После Февральской революции общим собранием батареи был избран членом бригадного комитета. В сентябре 1917 г. Алексеев был назначен командиром 2-й батареи Лейб-гвардии 2-й артиллерийской бригады с производством в чин полковника. После Октябрьской революции с введением выборов на командные должности общее собрание солдат избрало Платона Николаевича командиром батареи.

В феврале 1918 г., будучи в отпуске в Петрограде, он тяжело заболел и был уволен с военной службы по болезни. Около года Алексеев работал сначала делопроизводителем, а затем помощником начальника отдела в Петрокоммуне.

В феврале 1919 г. он добровольцем вступил в Красную армию и вскоре был переведен в штаб Петроградского военного округа, где занял должность начальника Оперативного управления. Находясь на этой должности, Алексеев принимал участие в руководстве подавления Кронштадтского мятежа и в организации боевых действий против белофиннов в Карелии в 1921–1922 гг. С января 1924 по ноябрь 1928 г. Платон Николаевич занимал должность начальника штаба 48-й Тверской стрелковой дивизии.

В ноябре 1928 г. по личной просьбе П. Н. Алексеев был переведен на преподавательскую работу в Военно-медицинскую академию, где до 1943 г. состоял преподавателем кафедры военных и военно-санитарных дисциплин ВМА. С 1943 г. и до отставки в 1948 г. он возглавлял эту кафедру.

Платон Николаевич Алексеев был автором более тридцати работ по военной истории, организации санитарно-медицинской службы в военно-полевых условиях для разных родов войск и различных воинских подразделений. К началу советско-финляндской войны им были созданы теоретические основы организации и тактических действий санитарно-врачебной службы в Красной армии.

В 1940 г. Алексееву было присвоено звание генерал-майора. В мае 1944 г. он вступил в ряды ВКП(б). За годы службы в РККА Платон Николаевич был награжден орденом Ленина, орденом Красного Знамени, орденом Трудового Красного Знамени, медалями «За оборону Ленинграда» и «За победу над Германией».

Скончался П. Н. Алексеев в 1952 г., похоронен на Богословском кладбище⁷.

¹ Зинин А. М. Изучение признаков внешности человека по историческим фотографиям // Фотография. Изображение. Документ: научный сборник. Вып. 1 (1). СПб., 2010. С. 9–46.

² Ш [табс-]к [апитан] Алексеев. Проволочные заграждения тыловой позиции близ станции Рушон II/IV 16 г.»; «Ш [табс-]к [апитан] Алексеев и телефонист ф [ейс]р [веркер] Зуев на позиции 4 б [ата]реи у дер. Августовка 23/V 1917».

³ См.: Русская армия в Великой войне: [Электронный ресурс]. URL: www.grwar.ru (дата обращения: 05.10.2020).

⁴ Журнал боевых действий 1-й гвардейской пехотной дивизии 1914 г.: Сост. и изд. Исторической комиссией Гвардейского объединения // Академия русской символики «Марс» [Электронный ресурс]. URL: <https://www.simvolika.org/vv036.htm> (дата обращения 12.05.2018).

⁵ См.: Общий список офицерским чинам русской императорской армии: Сост. по 1-е января 1909 г. СПб., 1909; Список лиц с высшим общим военным образованием состоящих на службе в рабоче-крестьянской Красной армии: Сост. по данным к 1 марта 1923. [Л., 1923]. С. 6; Русская армия в Великой войне: [Электронный ресурс]. URL: www.grwar.ru (дата обращения: 05.10.2020).

⁶ Автор выражает признательность ст.н. с. Военно-медицинского музея МО РФ (Санкт-Петербург) В. И. Назарцеву, любезно предоставившему для публикации материалы к биографии П. Н. Алексеева.

⁷ Надгробие генерала П. Н. Алексеева на Богословском кладбище в Санкт-Петербурге см.: Генералы РККА в 1940 г.: [Электронный ресурс]. URL: <https://biografaru.wordpress.com/генералы-ркка-1940-г/а/алексеев-платон-николаевич-1882-1952-alekseev-platon-ni kolaevich/> (дата обращения 20.05.2021).

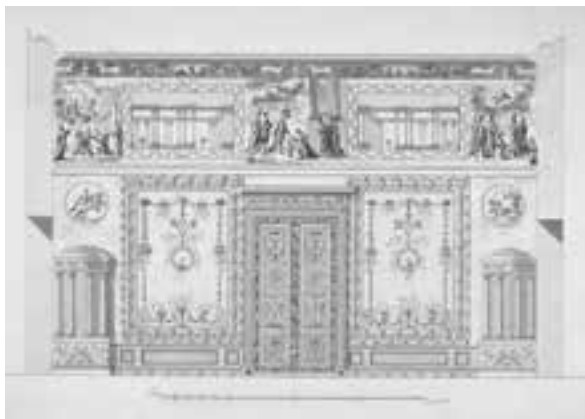
Тарханова Анна Викторовна

АСПЕКТЫ АТРИБУЦИИ И БЫТОВАНИЯ ПЕЧЕЙ ЛИОНСКОГО ЗАЛА: ФАЯНСОВЫХ — АЛЬБЕРТА КОНРАДИ И С «ЛАЗУРИТОВЫМ ДЕКОРОМ» — ГРАЦИОЗО БОТТА

Небывалая красота и роскошь новых парадных покоев Царско-сельского дворца — Арабескового зала, Китайской гостиной, Лионской комнаты (Appartement de Tapisserie) и Купольной («Пальмовой», Appartement du Buffet) должны были превзойти существующие на тот момент стандарты. Самодержице Всероссийской было необходимо подчеркнуть процветание, мощь и независимость государства, превзойти роскошь зарубежных резиденций по-русски — изысканно, но просто, рационально и практично. Императрица желала украсить новые покои тропическими растениями «экзотами» из собственных оранжерей, как в Европе, а для отопления нового флигеля Царско-сельского дворца — устроить мраморные камины и изящные печи, отделанные фаянсом, созданным «из земли русской».

Лионский зал изначально предназначался для проведения особых торжеств. В камер-фурьерском журнале указано, что 15 июля 1791 г. в Лионском зале состоялось награждение курьеров, привезших известие о победоносных действиях русских войск: «После полудня, в 7-м часу, по собрании вверх находящихся в свите и прочих обоего пола персон, ЕЯ ИМПЕРАТОРСКОЕ ВЕЛИЧЕСТВО изволила выйти из внутренних Своих покоев в Лионскую комнату, в которую вскоре позваны были приехавшие пред сим курьерами, БРИГАДИР Поликарпов и полковник Князь Лобанов, на которых ЕЯ ИМПЕРАТОРСКОЕ ВЕЛИЧЕСТВО изволила возложить знаки военного ордера 3 класса и всемилостивейше пожаловать изволила каждому по золотой с бриллиантами табакерке и по 600 червонных»¹.

Изысканная отделка Лионской гостиной была исполнена по проекту архитектора Чарльза Камерона в 1781–1784 гг. В убранстве интерьера использовали лионский шелк, купленный на мануфактуре Камилла де Пернон, лазурит, штучный паркет с «инкрустациями» из перламутра. Большое внимание было уделено изготовлению трех дверей: «оним быть сделанным из Казанского самого сухого дуба,



1. а) Проект печи для Лионской и Арабесковой гостиных Большого Царскосельского дворца. Архитектор Ч. Камерон. Начало 1780-х гг. Государственный Эрмитаж
 б) Лионская гостиная в Большом Царскосельском дворце
 Продольный разрез. Архитектор Ч. Камерон. Начало 1780-х гг. Государственный Эрмитаж

толщиною 3,5 дюйма с наклейкою на одной стороне из разноцветных дерев по рисунку украшения; а другой стороне быть обыкновенными филюнками с наклейкою цветных дерев, но без орнаментов»². Одной из сложнейших задач, виртуозно решенных архитектором, стала разработка печей.

История устройства печей Лионского покоя Ч. Камероном весьма занимательна. Фасон этих печей, первоначально предназначенных для Арабескового зала, подбирали не спеша (ил. 1 а-б). По указу императрицы в 1780 г. печи были заказаны Невским кирпичным черепичным заводам³. Екатерина II и Камерон сначала предпочли выбрать фасоны «апробированные», то есть по которым уже были сделаны печи для императорских дворцов. Спустя некоторое время Контора Невских кирпичных и черепичных заводов в письме, адресованном А. П. Кашкину⁴, напоминала о присланных рисунках с образцами печей: «Пред сим соизволили Ваше Превосходительство получить сделанных при Невской фаянсовой фабрике московским и другим печам 27 рисунков, для Вашего усмотрения о выборе годных для Царскосельского дворца печей; однако ж те рисунки еще не возвращены, и как в оных обстоит при фабрике необходимость... не угодно ль приказать, если в тех рисунках надобности не состоит, оные отдать вручителю сего комиссару Пашковскому...»⁵.

Из «потребных по отметкам на рисунках фаянсовых печей»⁶ были выбраны образец прямой печи и два рисунка угловых печей⁷, по которым сделали заказ, оплатив в марте из казны 2441 руб. 34 коп.⁸ Доставленные печи определили в личные покои императрицы и приближенных к ней особ: «...в покоях Ея Императорского Величества в Прихожей — 2; в Гардеробной — 1, в покое Татьяны Юрьевны — 1, в покое князя Григория Александровича — 1»⁹.

Две дополнительно заказанные Невским заводам печи в октябре 1780 г. были «поставлены» в Арабесковом зале, «но оные потом сломаны и имеются ныне в магазине под смотрением комиссара Ивана Васильева»¹⁰. Позднее Екатерина II сочла, что фаянсовые изразцы на них мелковаты, да и сами фигурные печи уже не модны. Посему печи решили переделать: в середине декабря 1780 г. заказали их производство владельцу Красносельской фаянсовой фабрики, талантливому мастеру гончарного дела и технологу Альбрехту Фридриху Конради¹¹.

По контракту А. Ф. Конради обязался: «против объявленного ему господина архитектора Камерона рисунка, по цвету им выбранному и по показанию его, сделать две фаянсовые печи, и к ним некоторые изразцы делать несколько побольше против ныне состоящих во дворце, сделанных на другой фаянсовой фабрике, и сделать тех печей казенного материалу, ничего не требовав, равно по сделании, оные печи ему, Конрадию, перевести в Село Царское и на место поставить порядочно его коштом...»¹².

Эти печи были задуманы в виде парковых беседок-павильонов. Они изображены на графическом листе Ч. Камерона, представленном в собрании Государственного Эрмитажа¹³. Архитектором тщательно прорисованы все элементы рельефного декора: грифоны цоколя и фриза, бронзовые позолоченные элементы гирлянд и роз, украшающих колоннаду. Начальная цена этих, пожалуй, самых дорогих печей Царскосельского дворца, по контракту составила 1900 рублей¹⁴, а конечная их стоимость превысила 4000 рублей. Пока Конради исполнял этот заказ, появилось новое высочайшее распоряжение — использовать эти печи в Лионской комнате, поставив на высокие цоколи, которые следовало облицевать каррарским мрамором или украсить иначе. Был даже заключен договор с французским мастером резных и живописных дел Ж.-Б. Шарлеманем¹⁵, по которому тот обязался «...в комнату, что между арабесков и китайскою, для печей вырезать, выполировать и вызолотить на огне 8 орлиных бронзовых ног по 125 руб.

за каждую штуку, а за все 1000 рублей»¹⁶. Исполненный Шарлеманем затейливый декор в отделке Лионской комнаты не пригодился. Им украсили четыре печи Купольного покоя¹⁷.

Из-за длительности выполнения мраморных работ, нетривиальности идеи «орлиных» элементов и нетерпения уставшей от ожидания императрицы Камерону пришлось заказать облицовку цоколя печей А. Ф. Конради сверх контракта за двести рублей¹⁸. В рапорте от 30 января 1783 г. архитектор сообщал: «... те печи, которые сделаны были от Конрадия и были означены сперва в арабейской покой, и теперь оные две фаянсовые печи поставлены в Лионский покой»¹⁹. Ж.-Б. Шарлемань расписал печи «в некоторых местах» и «писал» пилястры. По свидетельству Камерона, им были «позолочены купола, розы и грифоны раскрашены как в фигурах, так и в гирляндах за 768 рублей»²⁰, и сделаны «76 штук бронзовых, употребленных к печам в Лионской комнате, за 192 рубля»²¹. Завершили отделку печей две серебряные дверцы «с внутренними железными дверьми и рамами», созданные английским мастером Джоном Стокманом по рисунку Камерона.

С появлением печей и каминов в Царскосельском дворце возникла потребность в найме квалифицированных трубочистов, преимущественно прусских, выгодно отличавшихся от других не только высоким ростом, но и педантичностью. В 1783–1785 гг. во дворце работал мастер Иоганн Штоп с доверенными ему учениками, который для чистки труб использовал «лестниц деревянных шесть да метел в каждой мер по сту по пятидесяти...»²². Для освещения дымоходов приспособили обычные фонари, а для завешивания топок трубочисты просили прикупить двадцать аршин простого ревендука «дабы от пыли и сажи невоспоследовало б оным покоям какого повреждения»²³.

В июле 1786 г. по Указу Ея Императорскаго Величества был заключен контракт с прусским трубочистным мастером Готфритом Рейхартом Вебером, уроженцем города Бранденбурга «на столько времени, на сколько он сей Конторе надобен и сам служить пожелает: 1-е с произвождением наступающего августа 1-го числа жалованья с указанным на гошпиталь вычетом по двести по пятьдесят рублей в год и со удовольствием для жительства квартирою и дровами казенными. 2-е По званию его б трубочистные работы исправлять ему при Царскосельских дворцовых и прочих казенных покоях, а при том оранжереях и теплицах без наималейшего упущения

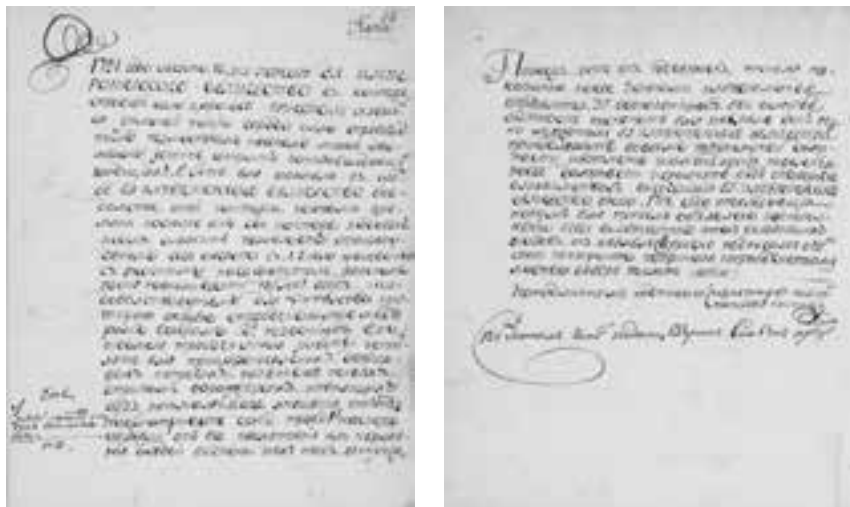


2. Поручительство от семьи Алдерманов, представителей Цеха немецких трубочистов в Санкт-Петербурге, «что показатель сего Готфрид Вебер человек честный...» на немецком языке. Санкт-Петербург. 1786. РГИА

и почасту надсматривания дабы трубы у печей и каминов и очагов вычищаемы были начисто, а ежели от его несмотрения или нерадения от худой вычистки тех труб учинится пожар, за то он подвержен такому наказанию, какое указом или по команде определится. 3-е Для того исправления показанных трубочистных работ дать ему состоящую ныне в ведомстве сей конторы трубочистную команду шесть человек, которых обучить ему трубочистному мастерству, да и показание оным иметь не скрыто...»²⁴.

Поскольку контракт с Вебером заключался впервые, то к нему прилагалось поручительство от семьи Алдерманов и представителей Цеха немецких трубочистов в Санкт-Петербурге, «что показатель сего Готфрид Вебер человек честный...»²⁵ и «Клятвенное обещание» самого Г.Р.Вебера, заверенное пастором кирхи Святой Екатерины Цетриусом (ил. 2).

В 1786–1793 гг. для чистки дымовых труб мастер Вебер использовал чугунные ядра весом в один и в полтора фунта, которые спускал на крепкой пеньковой веревке, специально заказываемой «по приложенной пробе»²⁶. Нужно отметить, что для удобства работ в 1788 г. архитектором Ильей Нееловым был составлен перечень



3 а-б. Кондиции на работу трубочистного подмастерья И. М. Швамеля. 1791. РГИА

печных труб Царскосельского дворца. Трубы Лионского покоя имели номера № 39 и № 40, которые своевременно были нанесены на них масляной краской.

В дальнейшем сложная работа по очистке дворцовых печных труб выполнялась не только трубочистом, но и его подмастерьем и шестью учениками. В 1791 г. Вебер подал рапорт, в котором изложил необходимость найма еще одного трубочиста, поскольку из шести его учеников «двое больны, а двое малолетних». Этот рапорт, а также кондиции на работы нанятого в 1791 г. помощника трубочиста И. М. Швамеля обнаружены в РГИА (ил. 3 аб).

Топкой дворцовых печей занимались истопники, а за процессом топки в дни высочайшего присутствия неустанно присматривали печных дел мастера, нанятые по контракту. Квартира истопников в 1786–1788 гг. находилась в «певческом покое»²⁷, расположенном, вероятно, неподалеку от «птичьих домиков» и Адмиралтейства. Жилье для печных мастеров выделялось в каменном флигеле на «запасном» дворе²⁸.

В 1783–1786 гг. истопниками в Царскосельском дворце служили Аким Михайлов, Василий Белов и Алексей Швындин. В августе 1786 г. по высочайшей милости императрицы Екатерины II за верную службу они были переведены в лакеи «с жалованием по их чинам и с оставлением при том дворце...»²⁹.

Из рапорта архитектора Ильи Неелова от 10 октября 1788 г. известно о ведении специальных табелей печных работ. В них вносились данные о том, в какой день и сколько наемных печников находилось «по всему Царскосельскому Дворцу и холодной бане у присмотра во время топки печей и каминов и починки оных»³⁰. Обычно при дворце дежурило четыре, а в дни высочайшего присутствия — шесть и более квалифицированных наемных печников.

Фаянсовая облицовка печей Лионского зала периодически ремонтировалась. Сохранились сведения, что в сентябре 1785 г. «фаянсового дела Мастеру Конради за починку фаянсовых двух печей» в Лионской комнате было выдано 25 рублей³¹.

В таком виде, с некоторыми изменениями, привнесенными временем, первые печи Лионской комнаты просуществовали до второй половины XIX в.

К 1852 г., после введения в эксплуатацию системы печного отопления Амосова, появилась необходимость в замене некоторых старых дворцовых печей, поскольку стали замечать порчу коллекции живописи. По просьбе Ф. А. Бруни³² была создана специальная комиссия, в состав которой вошел А. Штакеншнейдер³³.

В начале декабря 1855 г., с наступлением зимних холодов, граф В. Ф. Адлерберг (сменивший в 1852 г. князя П. М. Волконского на посту министра императорского Двора) передал И. А. Монигетти повеление императора исправить отопление в Большом зале и на Парадной лестнице Старого Царскосельского дворца. Монигетти подготовил требуемые планы и сметы, но при этом в сопроводительной записке отметил: «при осмотре мною печей в 1, 2 антикамерах, старой бильярдной, арабесковой и Лионской залах в Старом Дворце оказалось необходимым переделать оныя, ибо от времени внутренность их совершенно перегорела и самыя печи имеют в себе недостаточное число оборотов, чрез что оне очень недостаточно согревают упомянутая залы»³⁴.

В декабре 1856 г. император Александр II, перечисляя основные виды работ, повелел откорректировать сроки их выполнения. «...Из предназначенных в Старом Царскосельском Дворце переделок, исправлений и украшений (каковы устройство плафонов, печей, каминов, подновление позолоты и проч.) к тем только приступить нынешней зимою, которые могут быть окончены к Маю месяцу 1857 года, все же прочие отменить до будущего года, имея тогда в виду начать в конце Июня, исключительно также работ, кои

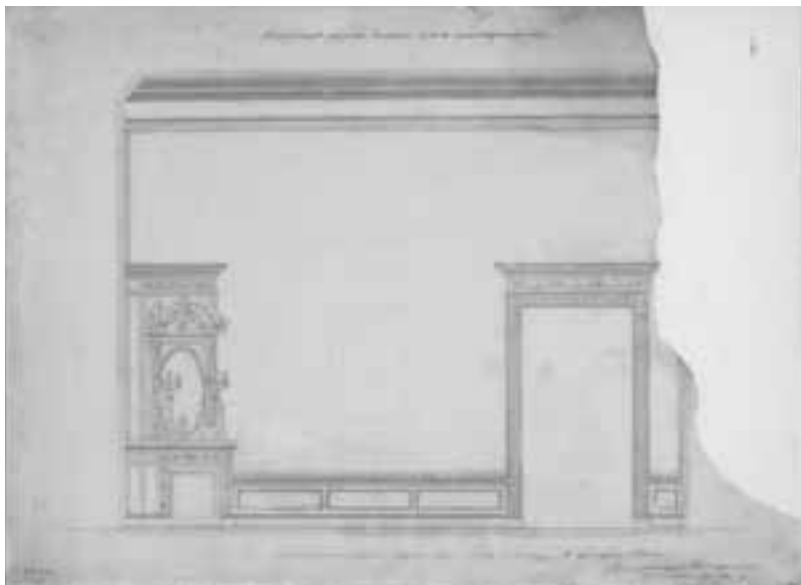
могут быть оплачены к концу Августа...»³⁵. В Лионском зале в 1856 г. возобновили позолоту на багетах, порезках рам и медальонах, вычистили и позолотили бронзовые украшения у зеркал³⁶, дверей и панелей; исправили паркет и настлали новый на месте, где прежде стояли фаянсовые «печи Конрадия»³⁷.

На осень 1857 и весну 1858 г. было назначено устройство шведской печи и камина по проекту архитектора Дворцового правления И. А. Монигетти: «Работы эти были предназначены почетному гражданину Тарасову с тем, чтобы они были начаты по отбытии императорской фамилии из Царского Села после осеннего пребывания и окончены к весне 1858 г. Кроме того Тарасов обязался предоставить... скульптору Ботта³⁸ отделку в Лионском зале печи и камина, для которого ему имеет быть отпущен казенный лапис-лазурь, хранящийся на Царкосельском материальном дворе»³⁹.

Надо напомнить, что работы Тарасова по устройству печи и камина отнесены к «мраморным», то есть отделочным, предполагающим сборку на месте: «...устройство одного камина и одной шведской печки, высотой 2 сажени 4 вершка и шириной 1 сажень в Лионском зале с облицовкою из белого каррарского мрамора первого сорта с инкрустацией настоящей ляпис-лазури, вместо двух уничтоженных печей, должно быть произведено совершенно согласно с Высочайше утвержденным рисунком и с указанием архитектора. Фигуры двенадцати амуров и две вазы на кронштейнах должны быть самой высокой работы из белого каррарского мрамора первого сорта, все украшение, показан. на рисунке желтой краской должно быть бронзов. вызолоченное высокопробн. золотом через огонь за 2 раза, равно как и 4 жирандоли...»⁴⁰.

Работы по облицовке лазуритом, вероятно, совместили с подобными работами по ремонту существующих в зале лазуритовых элементов. Для украшения камина и шведской печи заказали за рубежом мраморные скульптуры 12 амуров и вазы. Они были установлены в Лионском зале уже в 1858 г. К 1857–1858 гг. относятся и работы по отделке стен, для которой был использован полосатый французский шелк малинового цвета из старых запасов⁴¹.

В РГИА хранятся графические листы с проектом отделки Лионского зала, выполненные архитектором И. Монигетти предположительно (даты на листах нет) в 1856–1861 гг. (ил. 4 а-г). На продольных разрезах архитектор зафиксировал два вида Лионского зала до его перестройки. На первом, упомянутом выше, видны окна



4. а) И. А. Монигетти. Продольный разрез Лионского зала. 1850-е. РГИА. Ф. 485. Оп. 3. Д. 617. Л. 1; б) И. А. Монигетти. Продольный разрез Лионского зала с показанием вновь предлагаемого карниза и плафона с отверстием к 2-му живописному плафону. 1850-е. РГИА. Ф. 485. Оп. 3. Д. 617. Л. 2



4. в) И. А. Монигетти. Поперечный разрез Лионского зала в существующем виде. 1850-е (?)
РГИА. Ф. 485. Оп. 3. Д. 617. Л. 6

г) И. А. Монигетти. Поперечный разрез Лионского зала с показанием вновь предполагаемой
обмеблировки: дивана, кресла, стула... настенного бра и картинной рамы
1850-е — начало 1860-х гг. (?). РГИА. Ф. 485. Оп. 3. Д. 617. Л. 3

со шторами и ламбрекенами, консольные столы с зеркалами, внизу снят лазурит и бронзовые розетки, различим узор шелка на стенах, на втором — стены без шелковой обивки, камин и шведская печь, отделанные лазуритом, и отсутствует лазуритовый фриз, но внизу стены прорисованы возвращенные на место панели, лазуритовые и бронзовые элементы отделки. Таким образом, архитектор в 1856 г. зарисовал вид оконного убранства Лионского зала и состояние интерьера до переделки (1848–1856), а весной 1858 г. — новые печь и камин в интерьере.

В начале декабря 1858 г. по приказанию обер-гофмаршала графа Шувалова в Лионском зале установили изготовленные фабрикантом Женисье печные приборы: «...для камина: одни топочные двухстворные, литые из бронзы и вызолоченные через огонь за два раза дверцы, две таковыя же решетки...»⁴².

В декабре 1860 г., по высочайшему повелению, мастерами Петергофской Гранильной фабрики заменен и дополнен лазурит на каминах (ил. 5). Сведения об этих работах сохранились в письме от 13 декабря 1860 г., которое Департамент уделов прислал управляющему Царскосельским дворцовым правлением Я. В. Захаржевскому: «Во исполнение Высочайшего повеления, объявленного Господином Министром Императорского Двора, Петергофская Гранильная фабрика должна ныне приступить к перемене лаписа на двух каминах в Лионской зале Царскосельского Дворца. В следствии чего Департамент Уделов имеет честь обратиться к Вашему Превосходительству с покорнейшею просьбою сделать распоряжение об отводе на время производства означенных работ, в дворцовых или других зданиях, квартиры с русской печью, для помещения от 9 до 11 Мастеров, с чернорабочим и сторожем...»⁴³.

В этот период также на Петергофской Гранильной фабрике было продолжено изготовление предметов для Лионского зала — люстры, двух круглых столов и орнаментальных украшений к камину и шведской печи, отделанных ляписом. К апрелю 1860 г. для гостиной был выполнен лазуритовый гарнитур, состоящий из двух простеночных зеркал в отделанных лазуритом рамах с консолями, двух столов к диванам и двух каминных экранов, созданных по проекту И. Монигетти. Сохранилось распоряжение от 14 апреля 1860 г., адресованное Я. В. Захаржевскому, о подготовке к размещению гарнитура из лазурита в Лионском зале: «Милостивый Государь, Яков Васильевич! Государю Императору угодно, чтобы изготовленные



5. а) Печь-камин и камин с каминным прибором, созданные по проекту архитектора И. А. Монигетти в 1850-х гг. ГМЗ «Царское Село»; б)-в) Декор печей Лионского зала
Фрагменты сохранившейся мраморной скульптуры и вазы. Фото: Н. Лансере, 2015, А. Тарханова, 2019. ГМЗ «Царское Село»

из лапис-лазули на Петергофской гранильной фабрике два зеркала, два подзеркальные стола, два стола к диванам и два экрана к каминам были поставлены в Лионском зале Царскосельского Дворца к прибытию Их Величеств 19 Апреля в Царское Село. Уведомляя о сем согласно приказанию Его Сиятельства, Господина Министра Императорскаго Двора, имею честь обратиться к Вашему Высокопревосходительству с покорнейшею просьбою. Сделать распоряжение, чтобы те вещи, вместо коих должны быть поставлены ныне



6. а) Фрагмент декора печи. Этап монтажа в Лионском зале. Декабрь 2020 г.
 Фотография А. Тархановой; б) Вид Лионского зала после воссоздания. Июль 2021 г.
 Фотография В. Бугаева

изготовленные, были немедленно убраны из Лионского зала, так как для исполнения сказанной Высочайшей воли остается немного времени...»⁴⁴. Эти предметы были установлены и окончательно завершены в 1861 г.

В 1876 г. для короля Баварии была сделана фотография интерьера Лионского зала, который к тому времени стал местом приготовления невест — великих княжон — к торжественному выходу перед венчанием в церкви большого Царскосельского дворца. В кадр попали и печи, отделанные лазуритом, с мраморными амурами, впоследствии сильно разрушенные в годы Второй мировой войны.

В 2020 г. было завершено их научное воссоздание по сохранившимся фрагментам декора и проектным листам И. А. Монигетти, историческим фотографиям 1876–1951 гг., автохромам 1917 г. и обнаруженным архивным документам. В процессе работ, по обнаруженным в РГИА проектам архитектора И. А. Монигетти были откорректированы разработанные ранее (1982) проекты. Сохранившихся в ГМЗ «Царское Село» несколько фигур путти («амуров») отреставрированы с восполнением утрат и установлены, остальные — воссозданы по историческому образцу (ил. 5–6).

При воссоздании ваз также использовали сохранившийся в ГМЗ «Царское Село» фрагмент. Аналогами для воссоздания элементов рельефных гирлянд из золоченой бронзы стали бронзовые цветы, украшающие предметы 1840–1860-х гг. (фабрика Ф. Шопена) из собрания ГМЗ «Царское Село».

¹ Камер-фурьерские журналы: 1695–1818: в 100 т. Т. 40. 1791 г. — Факсимильное издание 1855–1917 гг. СПб., 2009. С. 479–480.

² Цит. по: *Лемус В. В.* Историческая справка по Лионскому залу. 1977. Исторический и рукописный архив ГМЗ «Царское Село». ЕД-1245-XV. С. 25.

³ РГИА. Ф. 487. Оп. 13 (1780). Д. 6. Л. 86.

⁴ Аристарх Петрович Кашкин — генерал-майор, главный командир Конторы строений и Конторы вотчинного правления Царского Села.

⁵ РГИА. Ф. 487. Оп. 13 (1780). Д. 6. Л. 78.

⁶ Там же.

⁷ Там же. Л. 84.

⁸ Там же. Л. 86.

⁹ Там же. Л. 262.

¹⁰ Там же.

¹¹ Albrecht Friedrich Conradi (рус. Федор Иванович Конради) — фаянсовых дел мастер, технолог. Руководил Красносельским фаянсовым заводом в Павловской Слободе. С декабря 1780 г. выполнял заказы на изготовление печей, кашпо и деталей (архитектурные формы) для Царскосельского дворца по рисункам архитекторов Ч. Камерона и Дж. Кваренги. По контрактам А. Конради выполнил заказы на изготовление печей для Гатчинского и Мраморного дворцов, Малого и Большого Зимнего дворца, Лоджий Рафаэля Зимнего дворца. Кроме того, на Красносельской фаянсовой фабрике изготавливали печи и предметы по рисункам архитектора А. Ринальди.

¹² РГИА. Ф. 487. Оп. 13 (1780). Д. 9. Л. 3–3 об.

¹³ Архитектор Ч. Камерон. Проект печи для Лионской и Арабесковой гостиных Большого Царскосельского дворца. Государственный Эрмитаж. Инв. № ОР-11087.

¹⁴ РГИА. Ф. 487. Оп. 13 (1780). Д. 9. Л. 18.

¹⁵ Жан-Багист Боде (фр. *Jean Baptiste Charlemagne-Baudet*, 1734, Руан — 1789, Санкт-Петербург) — скульптор, резного дела мастер, прозванный «Шарлемань» — фр. «ручной шар» (противовес для определения нормали). С 1785 г. — академик орнаментальной скульптуры (документы о присвоении звания оформлены в 1794 г.).

¹⁶ РГИА. Ф. 487. Оп. 13 (1780). Д. 7. Л. 71–72 об.

¹⁷ Там же. Л. 153–154.

¹⁸ Там же. Д. 9. Л. 18.

¹⁹ Там же. Л. 17.

²⁰ Там же. Л. 7.

²¹ Там же. Л. 153–154.

²² Там же. Оп. 13 (1786). Д. 48. Л. 8.

²³ Там же. Л. 10.

²⁴ Там же. Л. 4–4 об.

²⁵ Там же. Л. 3.

²⁶ Там же. Л. 18.

²⁷ Там же. Оп. 13 (1788). Д. 10. Л. 40 об.

²⁸ Там же. Оп. 13 (1783). Д. 140. Л. 1, 2.

²⁹ Там же. Оп. 13 (1786). Д. 6. Л. 7.

³⁰ Там же. Оп. 13 (1788). Д. 10. Л. 8.

³¹ Там же. Оп. 13 (1783). Д. 140. Л. 1, 2.

³² Ф. А. Бруни (1799–1875) — ректор Санкт-Петербургской Академии художеств по отделу живописи и ваяния (1855–1871), начальник II отделения Императорского Эрмитажа, в ведении которого находились живопись, скульптура, графика и предметы декоративно-прикладного искусства.

³³ Отдел рукописей и документального фонда ГЭ. Ф. 1. Оп. 2. Д. 19. Л. 1.

³⁴ Цит. по: *Тоесева А. В.* Монигетти // Архитекторы Царского Села. От Растрелли до Данини / под ред. И. К. Ботт. СПб., 2010. С. 246.

³⁵ Отдел рукописей и документального фонда ГЭ. Ф. 1. Оп. 2. Д. 48. Л. 44. Письмо Обер-Гофмейстера Шувалова от 7 декабря 1856 г., адресованное начальнику 2-го Отделения Императорского Эрмитажа Ф. А. Бруни.

³⁶ Здесь имеются в виду зеркала консольных столов, размещенных между окнами.

³⁷ Цит. по: *Лемус В. В.* Историческая справка по Лионскому залу. 1977. Исторический и рукописный архив ГМЗ «Царское Село». Инв. № ЕД-1245-ХV. С. 13–14.

³⁸ Grazioso Botta (рус. Грациозо Иосифович Ботта, 1836–1898) — потомок главного мастера Петергофской Гранильной фабрики Дж. Ботта, гражданина Швейцарии; скульптор и камнерез, основатель и содержатель крупного петербургского предприятия по производству скульптурных памятников, мозаик и различных изделий из мрамора, гранита и другого камня.

³⁹ Отдел рукописей и документального фонда ГЭ. Ф. 1. Оп. 2. Л. 44.

⁴⁰ РГИА. Ф. 487. Оп. 5. Д. 2064. Л. 1–1 об.

⁴¹ Там же. Ф. 485. Оп. 3. Д. 2032. Л. 7–7 об.

⁴² Там же. Ф. 487. Оп. 5. Д. 2070. Л. 145.

⁴³ Там же. Д. 2082. Л. 1–1 об.

⁴⁴ РГИА. Ф. 487. Оп. 8. Д. 6270. Л. 9–10.

Терентьева Ирина Олеговна

АЛЬБОМ ФОТОГРАФИЙ «ВИДЫ ВАРШАВЫ» ИЗ БИБЛИОТЕКИ АЛЕКСАНДРА II

ИНВЕНТАРИЗАЦИЯ КАК СТИМУЛ ДЛЯ ИССЛЕДОВАНИЯ

Музейная работа неразрывно связана с инвентаризацией поступающих в коллекцию предметов. Отработанный многими поколениями процесс внесения основных данных (название произведения, автор, страна, дата, размер, материал, техника) в инвентарь зачастую приводит к неожиданным открытиям, которые позволяют не только реконструировать события прошлого, но и взглянуть на них в совершенно новом ракурсе. Уникальными объектами в этом смысле являются фотографии, сравнительно недавно введенные в музейный оборот. Заслуженно заняв место вполне самостоятельных произведений искусства, они хранят в себе самую разностороннюю информацию: от вполне конкретных, запечатленных событий и персонажей до их интуитивно угадываемых мыслей, чувств и настроений.

В данном контексте хочется рассказать о работе над альбомом фотографий «Виды Варшавы» из коллекции фотографий Отдела истории русской культуры Государственного Эрмитажа.

Большая коробка зеленой кожи с откидной крышкой, внутри обшитая муаром, сразу привлекает к себе внимание¹. В коробке 17 альбуминовых фотографий с видами парка и дворца Королевские Лазенки, Виляновского дворца, а также с изображениями актеров на фоне различных декораций. Последние вызывают особый интерес, так как представлены в двух видах: монохромные отпечатки и идентичные им, но раскрашенные красками. Характер оформления альбома и фотографий говорит о его высоком подарочном статусе. Подобное оформление во второй половине XIX в., как правило, получали дипломатические дары и подношения. Несомненно, альбом оказался в Эрмитаже не случайно. Помимо атрибуции изображений и определения времени изготовления, возникло желание найти ответы и на более широкие вопросы: кому был подарен такой подарок, в связи с каким событием и почему половина снимков посвящена театру.

Традиционно поиски сведений начинаются с работы в архиве, которая может затянуться надолго, не принеся при этом нужных результатов. Так было и в данном случае. Казалось бы, у нашего артефакта достаточное количество подсказок: на коробке сохранились наклейки с номерами, указывающими на принадлежность к бывшим «Собственным библиотекам»; на монохромных отпечатках с театральными изображениями по нижнему краю паспарту от руки вписаны фамилии актрис; на самих паспарту проставлен оттиск фотоателье «Kloch&Dutkiewicz A Varsovie». Сведения о деятельности фотоателье «Клох и Дуткевич» в Варшаве и стали отправной точкой исследования.

М. Дуткевич окончил Венский технический университет, там же увлекся фотографией и поступил учеником в ателье Л. Ангерера, где добился больших успехов. В 1865 г. он переехал в Варшаву и стал работать в ателье известного местного фотографа К. А. Бейера (Karol Adolf Beyer) главным помощником и техническим руководителем. В ателье Дуткевич познакомился с бароном Ф. К. де Клохом, представителем варшавской аристократии, художником-самоучкой. В 1852 г. Клох руководил мастерской в Варшаве по ретуши и раскрашиванию фотографий. В 1853 г. стал фотографом-портретистом в фотоателье Бейера. В скором времени оба фотографа объединились и в 1866 г. открыли собственное фотоателье «Kloch&Dutkiewicz A Varsovie» по адресу: Краковское предместье 7, дом Гродзицкого. Ателье было хорошо оборудовано и отличалось разнообразием реквизита, необходимого для постановочной портретной фотографии. В 1867 г. на Всемирной выставке в Париже работы ателье были удостоены серебряной медали. В 1869 г. Клох вышел из компании, а в 1874 г. ателье Дуткевича купил фотограф А. Ковалински (Aleksander Kowalinski). Так определился временной промежуток создания снимков — 1866–1874 гг.² В ходе работы с материалами архива Государственного Эрмитажа в деле «Собственные библиотеки. Опись альбомам государя императора за 2 полугодие» была обнаружена запись под № 86 «Разные фотографические виды Варшавских фотографов, Клоха и Дуткевича»³. Порядковый номер в описи совпал с номером одной из наклеек на коробке, а имена фотографов с оттисками на паспарту. К сожалению, в деле не было указаний на имя императора, но согласно датам, проставленным рядом с названиями альбомов, можно с уверенностью предположить, что речь идет об Александре II. Очевидно, альбом был поднесен императору



1. Ателье «Kloch&Dutkiewicz A Varsovie». Парк Лазенки. Вид с южной стороны дворца Польша. 1867. Альбуминовый отпечаток. Государственный Эрмитаж

во время посещения им Варшавы, но работа в архивах с документами, относящимися к поездкам Александра II, а также с документами из личного дела графа Ф. Ф. Берга — последнего наместника Царства Польского, не дала результатов. Найти нужные сведения помогла театральная тематика снимков.

В Государственном архиве Российской Федерации находится личный фонд В. В. фон Валь (1840–1915) — русского государственного деятеля, который с 1861 г. служил в Смоленском уланском полку на территории Царства Польского и участвовал в подавлении восстания 1863 г. С марта 1863 по март 1867 г. фон Валь был адъютантом генерала Ф. Ф. Берга, с 1865 г. состоял также чиновником особых поручений при генерал-полицмейстере Царства Польского, а в 1873–1876 гг. — полковником особых поручений при главнокомандующем войсками Варшавского военного округа. Как оказалось, фон Валь был также увлеченным театралом и свободное от службы время посвящал театру⁴. Среди документов, подшитых в его дело,

обнаружились программки двух спектаклей: балета «Модистки, или Парижский карнавал» в постановке Р. Турчиновича⁵ на музыку М. Штребингера, данного 7 июня 1867 г., и балета «Графиня Д-Эгмонтъ» в постановке балетмейстера Венского императорского театра Г. Теля на музыку П. Гиорги, М. Штребингера, И. Ланнера и И. Штрауса, состоявшегося 8 июня 1867 г. На второй программке есть надпись карандашом «Первое пребывание Государя в Варшаве после восстания»⁶. Это дает основание с уверенностью предположить, что данный альбом был поднесен Александру II в связи с этим событием.

Театральные программки из дела фон Валя задали направление для исследования, которое раскрыло нам некоторые подробности визита Александра II в Варшаву после Польского (Январского) восстания 1863 г. Основным источником сведений стали печатные периодические издания того периода⁷. Так, в газете «Варшавский курьер» сообщалось о смотре императором маневров на Мокотовском поле, о встрече с представителями всех воеводств, об обеде в Лазенковском дворце, а также о посещении им Большого театра (Teatr Wielki). 7/19 июня в 8 часов вечера император в сопровождении сына, великого князя Владимира Александровича прибыл в театр во время увертюры балета «Модистки, или Парижский карнавал». По описанию репортера увертюра была в одно мгновение прервана криками публики «Национальный гимн!», после чего вышел весь оперный состав и трижды, под воодушевленные возгласы зала, пропел «Боже, царя храни»⁸. Поверить в правдивость этого описания крайне сложно: восстание, направленное на освобождение от власти Российской империи и восстановление Речи Посполитой, далось огромными потерями и имело тяжелые последствия для поляков. Помимо казней активных участников⁹, массовые репрессии затронули и семьи причастных к восстанию. За патриотические настроения был сослан в отдаленные районы России известный варшавский фотограф Бейер, в мастерской которого когда-то работали Клох и Дуткевич. Газетные описания празднично украшенной Варшавы и радостной встречи российского императора звучат фальшиво и надуманно, но такая завуалированность является нам истинное положение дел и настроений в обществе, о которых обычно невозможно узнать из официальных документов.

Относительно дальнейшей программы визита императора «Варшавский курьер» также сообщает, что 8/20 июня Александр II



2. Ателье «Kloch&Dutkiewicz A Varsovie». Сцена из театральной постановки. Польша. 1867
Альбуминовый отпечаток. Государственный Эрмитаж

в 8 часов вечера прибыл в театр на премьеру балета «Графиня Д-Эгмонтъ»¹⁰. Этой постановке в газете посвящена отдельная заметка, из нее мы узнаем сюжет¹¹, некоторые особенности хореографии и музыкальной композиции спектакля, а также оценку обозревателя. Здесь же упоминается другая балетная постановка Большого театра — «Монте Кристо»¹², которую почтил своим присутствием «один из сыновей» Александра II.

Инициатива преподнести российскому императору свои работы скорее всего исходила лично от фотографов. Как говорилось выше, ателье Клоха и Дуткевича представило фотографические отпечатки на Всемирной выставке в Париже в этом же году¹³. Известно, что в начале июня, как раз перед поездкой в Варшаву, выставку посетил Александр II вместе с сыновьями Александром и Владимиром¹⁴.

Вполне вероятно, что он мог обратить внимание на снимки Клоха и Дуткевича, и предприимчивые фотографы воспользовались случаем напомнить о себе. Подчеркнем, что видовые и интерьерные отпечатки — большая редкость среди работ Клоха и Дуткевича, так как ателье специализировалось на портретной съемке¹⁵. Надо сказать, что сделаны они безупречно и демонстрируют высокий профессионализм фотографов. Той же оценки заслуживает и качество ретуши, исполненной, вероятно, самим Клохом, руководившим когда-то мастерской по раскрашиванию фотографий. Ретушь настолько совершенна, что раскрашенные фотографии до обмана похожи на рисунки, и, не будь в комплекте «исходных» отпечатков, эту ловкую имитацию можно было бы и не заметить.

Изображения Виляновского дворца и Лазенок — резиденций российских императоров в Варшаве — включены в комплект, вероятно, с определенным намеком. Неудивительно и то, что в составе оказались фотографии актеров¹⁶ — любовь Александра II к театру была хорошо известна и, как мы видели, в программе пребывания императора в Варшаве театр занял не последнее место.

В поднесенном императору комплекте четыре разных отпечатка с театральными сценами. Мы попытались определить, есть ли среди них изображения названных выше спектаклей. Сравнение подписей с фамилиями актеров на паспорту и в афишах обнаружило наибольшее число совпадений у балета «Графиня Д-Эгмонтъ» и отпечатка под инв. № ОГФ-4942¹⁷. Действие балета происходит в Париже в первой половине XVIII в., некоторые картины представляют балльные сцены в салоне графини. Декорации и костюмы¹⁸ на данном снимке наиболее подходят под такое описание. В пользу этой догадки служит и найденная в Интернете гравюра работы Ю. Холевиньского по рисунку Г. Пиллати с изображением сцены бала в Зеркальной гостиной графини¹⁹.

Что касается трех других фотографий с театральными сюжетами, можно предположить на основе сравнения с литографией П. Гаварни из собрания Театрального музея в Варшаве²⁰, что отпечаток под инв. № ОГФ-4941²¹ представляет сцену из балета «Краковская свадьба в Ойцуве»²². Этот балет был показан во время визита в Варшаву в 1847 г. императрицы Александры Федоровны. Позже была подготовлена специальная версия балета для русской сцены. Народные танцы, ставшие основой постановки, были встречены с необычайным восторгом в Санкт-Петербурге и приобрели огромную



3. Ателье «Kloch&Dutkiewicz A Varsovie». Сцена из театральной постановки. Польша. 1867
Альбуминовый отпечаток, раскрашенный красками. Государственный Эрмитаж

популярность на придворных балах²³. Сюжеты еще двух снимков пока не определены.

Детали пребывания Александра II в Варшаве оказались не единственной информацией, которую удалось получить. Фотографии, изначально являвшиеся самостоятельным объектом изучения, привели к документам, рассказывающим множество любопытных подробностей о работе Большого театра в Варшаве. Наряду с театральными афишами, в фонде фон Валя хранятся составленные им самим в 1873 г. и направленные наместнику Царства Польского записки: «Краткий обзор деятельности Варшавских театров» и «О театре вообще»²⁴. Вторая записка сопровождается также двумя приложениями: «Список пьес, представленных в 1872 и в 1873 г.» и «Список актерам и актрисам Варшавского театра». В этих документах фон Валь подробно описал плачевное состояние театра в последние 10 лет после восстания, обращая особое внимание на то, что театр требует



4. Ателье «Kloch&Dutkiewicz A Varsovie». Вид Варшавы со стороны Пражского берега Вислы. Польша. 1867. Альбуминовый отпечаток. Государственный Эрмитаж

надзора Правительства более, чем другие места. Валь отмечал особую страсть поляков к театру и разного рода представлениям, которые имеют огромное влияние на общество, являясь для большинства зрителей источником образования. Помимо множества интересных фактов об устройстве Большого театра, записки фон Валя некоторым образом характеризуют и обстановку, сложившуюся в Польше после восстания 1863 г. Так, большим недостатком видится ему отсутствие пьес, переведенных с русского языка. По мнению фон Валя, переводы русских пьес могли бы не просто познакомить публику с русским бытом, но «содействовать к уничтожению предубеждений о России и к сближению двух народностей»²⁵. Негативно относился фон Валь к постановке пьесы Ф. Шиллера «Дон Карлос», считая ее «положительно вредною (принимая во внимание местные условия)»²⁶. Волнует его и влияние Варшавского театра на польскую драматическую литературу: «...в новейших произведениях встречаются часто самые враждебные для России направления, и даже

печальные происшествия последнего жалкого восстания не остались незамеченными в драматическом мире»²⁷. Анализируя постановки последних лет, фон Валь отмечает, что их уровень с каждым годом становится все слабее, талантливые актеры покидают труппу, а в обществе уже утвердилось мнение, что Правительство стремится к упразднению Польского театра в Варшаве и поэтому сознательно не принимает никаких действий. Валь предложил ряд мер, способных, по его мнению, вернуть величие и славу варшавскому театру и, как следствие, получить контроль над общественным мнением и укрепить позиции Российской империи.

Таким образом, обыденное внесение инвентарных данных повлекло за собой многогранное исследование, в результате которого нам стали известны не только события нескольких дней пребывания российского императора в столице Польши, но и любопытные подробности о театральной жизни и устройстве Большого театра в Варшаве. При этом в обоих случаях, невзирая на десятилетнюю разницу между ними, косвенно затрагивается и тема Польского восстания 1863–1864 гг. Настоящее исследование еще не закончено и обещает не менее интересное продолжение.

¹ Размер 51,5 × 67,5 × 11,5 см.

² Конечно, не исключается возможность, что новый владелец ателье мог использовать имя, оттиск и негативы предыдущих владельцев.

³ Архив ГЭ. Ф. 2. Оп. XIV В, № 50. Л. 4.

⁴ Особая благодарность за подсказку в поиске заведующей архивохранилищем ГАРФ И. Н. Засыпкиной.

⁵ Роман Турчинович (14.03.1813–21.05.1882) — польский танцор, балетмейстер и педагог. С 1846 г. балетмейстер Большого театра в Варшаве. Первый хореограф польских народных танцев, разработал танцевальные сцены для многих оперных постановок. Установил новое эстетическое направление в репертуаре варшавского балета. Премьера балета «Модистки» состоялась в 1859 г.

⁶ ГАРФ. Ф. 542. Оп. 1. № 18.

⁷ За помощь в поиске отдельная благодарность куратору Национального музея Варшавы Дануте Яцкевич (Danuta Jackiewicz).

⁸ Dziennik Warszawski. № 135, 10/22 Czerwca 1867.

⁹ Среди активных участников восстания были и сыновья балетмейстера спектакля «Модистки» Р. Турчиновича.

¹⁰ Dziennik Warszawski. № 135, 10/22 Czerwca 1867.

¹¹ Запутанная любовная история, главная героиня которой графиня Д-Эгмонт, переодетая обычной горожанкой, пытается соблазнить ученика скульптора, в мастерскую которого она попадает посредством тайного хода, соединяющего мастерскую с домом графини. В переодетую графиню влюбляется сам скульптор, который заканчивает жизнь

самоубийством, а легкомысленная графиня, узнав об этом во время бала, не прекращает танцевать и веселиться.

¹² Балет в трех действиях в постановке Р. Турчиновича на музыку П. Гиорги и С. Монюшко. Премьера состоялась в 1866 г.

¹³ Выставка проходила с 1 апреля по 3 ноября 1867 г.

¹⁴ Во время пребывания в Париже 25 мая/4 июня на императора было совершено покушение со стороны деятеля польского освободительного движения А. Березовского.

¹⁵ В собрании Национального музея в Варшаве имеется только один видовой отпечаток работы ателье «Клох и Дуткевич».

¹⁶ Интересная деталь: раскрашенные отпечатки имеют такое же оформление, как и остальные, тогда как нераскрашенные просто наклеены на плотные листы бумаги, где в нижнем поле от руки подписаны фамилии только актрис. Возможно, изначально эти снимки не предполагалось включать в общий состав.

¹⁷ Монохромный отпечаток, ему соответствует раскрашенный под инв. № ОГФ-4934.

¹⁸ Актры в голубых костюмах в центре группы, возможно, исполняли т. н. голубую мазурку, обязанную своим названием цвету костюмов. Этот танец чрезвычайно нравился Николаю I.

¹⁹ Abebooks [Электронный ресурс]. URL: <https://www.abebooks.com/art-prints/BALET-HRABINA-EGMONT-757-Jozef-Holewinski/22463491856/bd.html> (дата обращения 29.08.2021).

²⁰ History of the Polish National Ballet [Электронный ресурс]. URL: <https://teatrwielki.pl/en/the-theatre/polish-national-ballet/polish-national-ballet-history/> (дата обращения 29.08.2021).

²¹ Монохромный отпечаток, которому соответствует раскрашенный отпечаток под инв. № ОГФ-4943.

²² Балет на музыку К. Курпиньского и Ю. Дамсе был поставлен Ю. Межиньской и М. Пионом. Премьера состоялась в 1823 г.

²³ Чехлевска З. «Краковская свадьба в Ойцуве» — петербургская страница в истории польского спектакля (к вопросу о взаимном влиянии фольклорного и академического в музыкальном театре) / Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. № 6 (41). 2015. С. 86–94.

²⁴ ГАРФ. Ф. 542. Оп. 1. Ед. хр. 356.

²⁵ Там же. Л. 24.

²⁶ Там же. Л. 69.

²⁷ Там же. Л. 71.

Терехова Мария Всеволодовна

ТУФЛИ, МУЗЕЙНЫЙ АРХИВ И СЕМЕЙНАЯ ИСТОРИЯ: СЛУЧАЙ АТРИБУЦИИ ЖЕНСКОЙ ОБУВИ НАЧАЛА XX ВЕКА

В коллекции костюма и ткани Государственного музея истории Санкт-Петербурга (ГМИ СПб) хранятся четыре пары женских туфель, маркированных товарным знаком венской фирмы *Bruder Lissiansky* (Братья Лисянские)¹ (ил. 1, 2). Атрибутировать и датировать с точностью до года эту обувь удалось благодаря отнюдь не самым очевидным источникам — документам из архива Мемориального музея Холокоста (*United States Holocaust Memorial Museum Archives*) в Вашингтоне. Там хранится дело с семейными документами А. Лисянца (*Arnold Lissance*)², еврейского эмигранта из Вены. Перебравшись в Нью-Йорк в 1930 г. и тогда же адаптировав фамилию на американский лад, Лисянский в течение нескольких лет вел переписку с семьей, которая в конечном итоге в 1939 г. переехала к нему. Помимо писем и документов Лисянца (он работал переводчиком на судебных заседаниях Нюрнбергского процесса, поэтому его архив попал в музей Холокоста), в материалах архивного дела хранится машинопись мемуаров отца Арнольда — Моисея Лисянского, который являлся одним из владельцев обувной фирмы *Bruder Lissiansky* в Вене. Это машинопись мемуаров, написанных



1. Туфли марки Bruder Lissiansky
из собрания ГМИ СПб



2. Туфли марки Bruder Lissiansky
из собрания ГМИ СПб

Моисеем от руки в 1935–1937 гг. в Вене, еще до эмиграции в США. Текст на немецком языке объемом 236 страниц охватывает период с 1870-х (период детства Моисея) до 1918 г. Его мемуары не просто помогли атрибутировать музейные предметы, но представляют безусловный историко-культурный интерес сами по себе как ценный источник сведений о торговле и производстве обуви, и шире — еврейской, русской и австрийской жизни первой половины XX в. Так, через незначительный, казалось бы, предмет — дамские туфли, раскрывается панорама жизни семьи на фоне большой истории.

Родился М. Лисянский (1872–1943) в многодетной еврейской семье в Елисаветграде (совр. Кропивницкий, до 2016 — Кировоград) — территории, входившей до революции в Черту оседлости. Отец работал бухгалтером на местном нефтеперерабатывающем заводе, мать вела хозяйство. Семья не была богатой, но и не нуждалась. По словам Моисея, отец был образованным человеком, владел несколькими языками и стремился дать детям образование — не только традиционное еврейское в хедере, но и, в меру возможностей, базовое светское. Правда, распространялось это только на мальчиков, что отвечало традиционно-консервативным порядкам среды. Когда Мише, как называли Моисея близкие, было четыре года, отец скоропостижно умер, и семья оказалась на грани бедствия. Помогали родственники, но старшим братьям Моисея пришлось работать уже в отрочестве. Рано стал работать и сам Моисей, сменив множество занятий — от подмастерья у портного до помощника в мануфактурном магазине и даже рыбака. Уехав из Елисаветграда, Моисей жил в разных городах южных губерний России — от Харькова до Херсона, где начал работать торговым представителем текстильно-мануфактурной компании — этот род деятельности стал основой его профессии на всю жизнь. В 1900 г. он перебрался в Одессу к старшему брату Абраму, который к тому времени поднаторел в обувном деле, с отрочества работая на одесских купцов и фабрикантов, и смог открыть собственную небольшую фабрику. Так Моисей впервые занялся обувью, поступив к брату на фабрику торговым представителем³. Его задача заключалась в том, чтобы, разъезжая по южным губерниям страны, предлагать купцам товар — образцы обуви, получать заказы и подписывать контракты. Первая поездка представителя семейной фирмы состоялась в Симферополь и была, по признанию Моисея, весьма успешной. Его безусловный коммерческий дар в дальнейшем проявится еще не раз. Тут стоит отметить любопытную деталь,

связанную с особенностями обувной торговли той поры. Приходя к купцам с образцами своей одесской фабрики, Лисянский предлагал им «венскую обувь». Фабричная марка на туфлях гласила буквально «Wiener Schuhfabrik» (то есть Венская обувная фабрика)⁴. Это не было странностью в российской торговле тех лет: законодательные нормы маркировки товара хотя и существовали, далеко не всегда соблюдались и фактически не препятствовали подобной практике. Само же словосочетание «венская обувь» было в значительной степени нарицательным — не только и не столько указанием на конкретное место производства, но синонимом качественной и довольно прихотливо отделанной обуви, наподобие того, как эпитет «французский» был в массовом сознании синонимом моды вообще⁵.

Обувной бизнес Лисянских успешно развивался, к 1903 г. на фабрике трудились более 30 рабочих, не считая надомников⁶. Братья наладили эффективное разделение обязанностей: Абрам руководил фирмой и отвечал за производственные и технические вопросы, а Моисей заведовал сбытом и торговлей. Была налажена разветвленная торговая сеть в южных губерниях России⁷, удалось даже выйти на рынки Варшавы и Москвы.

Серьезные проблемы у братьев и их бизнеса возникли в годы Первой русской революции. Начались забастовки рабочих на фабрике — об этом Моисей пишет довольно подробно и, что вполне закономерно для промышленника, неодобрительно. Последовала череда масштабных еврейских погромов, после крупнейшего из которых, в Одессе 1905 г.⁸, семья была вынуждена ликвидировать фабрику, как пишет Моисей, «продать за бесценок», и эмигрировать⁹.

В начале 1906 г. братья Лисянские с семьями перебрались в Вену — один из центров европейского обувного производства. К этому времени им удалось скопить определенный капитал, что, безусловно, помогло устроиться на новом месте, хотя потери из-за ликвидации фабрики были очень велики. Несмотря на трудности, едва переселившись, братья с энтузиазмом принялись налаживать свое обувное дело. В первый год Лисянские давали заказы на производство обуви под собственной маркой местным обувным фабрикам и продавали ее в России. Зачастую пренебрегая личной безопасностью, Моисей ездил по старым адресам к знакомым российским купцам и восстанавливал торговые связи, прекрасно понимая, что в первое время конкурировать с венскими производителями на европейском рынке не выйдет, а в России торговая марка

«Братьев Лисянских» известна и востребована. Однако вскоре братья задумали во что бы то ни стало построить собственную фабрику в Вене, поскольку качество обуви, выпускаемой для них подрядчиками, было недостаточно высоким, — страдала репутация марки. Уже к середине 1907 г. Лисянские добились своего: фабрика фирмы *Bruder Lissiansky* расположилась в Вене по адресу *Seidengasse, 32*¹⁰. Так «венская обувь» от братьев Лисянских, пережив свой одесский период, все-таки стала подлинно венской — по месту производства.

Быстро восстановив деловые связи с купцами из южных губерний России и Москвы, Моисей решил завоевать с обувью марки *Bruder Lissiansky* столицу Российской империи. Но задача оказалась сложной: петербургские купцы были очень взыскательны, а конкуренция велика. Три года Моисей предпринимал настойчивые, но безуспешные попытки наладить сбыт в Санкт-Петербурге, и только в 1910 г. его старания увенчались успехом. Прочитируем этот эпизод из мемуаров — занимательный и показательный в отношении устройства петербургской торговли и порядков тех лет: «Примерно в половине одиннадцатого утра я пришел в первый магазин, Устинов¹¹ это был лучший и первоклассный магазин <...> Сам хозяин уже был там. Когда я изложил суть дела, он спросил, как меня зовут. Я сказал, что меня зовут Лисянский. Затем он спросил, интересы какой фирмы я представляю. Я ответил: фирмы братьев Лисянских в Вене. Я не понимаю, — сказал он, — как ваше имя может совпадать с названием компании, вы же торговый представитель. Я объяснил, что также являюсь и владельцем компании. Он спросил затем, как мне не стыдно снова приходить к нему после того, как он столько раз выгонял меня. И я ответил, что если он выгонит меня и в этот раз, то я приду снова. Раз владелец компании так себя унижает, то ладно уж, надо взглянуть на товар, — вздохнул Устинов. Я показал образцы и получил небольшой заказ на 4–5 дюжин пар. В то время я был самым счастливым человеком в мире <...> После этого заказа я пошел обедать в город и выпил целую бутылку хорошего вина <...> После обеда я пошел в другой магазин. В ответ на мое приветствие владелец сказал: Вы опять вернулись, сколько раз я вам говорил, что мне не нужны венские туфли? Я ответил, что слышал это X раз, но хочу, чтобы он взглянул на новинки и, возможно, все-таки нашел для себя что-нибудь подходящее. Он ответил, что ему очень жаль, но туфли не нужны и нет смысла тратить время. Тут я сказал, что буквально сегодня получил заказ от Устинова. Он ответил, что это невозможно, но после того,

как я показал подписанный договор, задумался. В таком случае, я тоже должен посмотреть образцы для себя, — сказал он. Я переходил из магазина в магазин и в течение 14 дней получил 18 заказов только от первоклассных компаний. <...> У хорошего торгового представителя должно быть упорство и много терпения. <...> Я вернулся в Вену победителем»¹².

Большой Гостиный двор, знаковое место петербургской торговли, недаром называли «городом в городе»: здесь можно было найти товар на любой кошелек — от дорогих магазинов с зеркальными витринами в нижних галереях до скромных лавок — в верхних, куда наведывалась публика неприязательная¹³. Магазин (или, как говорили по старой традиции, «лавка») Устинова был одним из тех, которые могли похвастаться зеркальной витриной. Но обувь Лисянских можно было купить не только в Гостином дворе, но и на Невском проспекте и Большой Морской улице — именно там находились самые дорогие и модные магазины. Одним из них был магазин С. Каролькевича на Большой Морской улице, 28 (ил. 3).

Завоевав петербургский рынок, братья Лисянские не остановились. К 1910 г. фирма уже имела собственный штат торговых представителей под руководством Моисея, которые заключали контракты с купцами из Поволжья, Прибалтики и Сибири. Авторитет марки был высок. «В Москве наш бренд стал синонимом первоклассной обуви», — с гордостью пишет Моисей¹⁴. Осваивала фирма и европейский рынок.

Торговые обороты росли, и, оптимизируя затраты, братья перевели часть производства из Вены в Дашице. Это «маленькое поселение в Богемии. Около 80 % населения — сапожники, но только зимой. Каждое лето они работают в поле, выращивают зерно и картофель»¹⁵. Местные жители получали у Лисянских плату в два раза



3. Реклама обувного магазина
С. Каролькевича. 1910



4. Фирменное клеймо на стельке туфель из собрания ГМИ СПб

меньше, чем в Вене, хотя их работа была и не столь искусной.

Отношения с венскими обувщиками складывались непросто, чужаков из России не признавали, поставщики материалов не доверяли и требовали за товар деньги авансом. Но братья с энергией и деловой хваткой продолжали свой бизнес. Уже в 1908 г. фирма удостоилась серебряной медали на престижном венском конкурсе обувных производств¹⁶. Предмет гордо-

сти, эта медаль изображалась на фирменном клейме (ил. 4).

Напряженность в отношениях с местными обувщиками усугублялась конкуренцией в России — одним из традиционных рынков сбыта венской обуви, прежде всего *luxusschuhe* — нарядных и богато декорированных дамских туфель. Особенно острое противостояние у братьев Лисянских сложилось с фирмами *Andreas Neider* и *Anton Capek* — обе компании экспортировали обувь в Россию. Дело даже дошло до двух судебных исков против Лисянских: в первом случае их обвиняли в клевете и недобросовестной конкуренции, во втором — в копировании чужих моделей. Впрочем, оба иска в суде были отклонены. В части заимствования моделей, авторских прав и источников обувной моды показательны слова Моисея на суде по иску конкурента. Отвергая обвинения в копировании, Лисянский говорит: «Это неправда, потому что все производители обуви в Вене получают точно такие же журналы из Парижа и Англии¹⁷, что и он (истец. — Авт.), поэтому вы, господин судья, должны ясно понимать, откуда мы берем наши модели»¹⁸.

Обувной бизнес Лисянских был ориентирован прежде всего на российский рынок, поэтому Первая мировая война ударила по компании весьма ощутимо. В 1914 г. поставки в Россию фактически прекратились, значительная часть товара осталась там, а капитал и финансовые средства — заблокированы. Как пишет Моисей, они были на грани разорения, но и тут коммерческие таланты и деловая хватка братьев не подвели: фирма сумела сократить издержки и перепрофилировать ассортимент — отказаться от *luxusschuhe*

и освоить выпуск простой износостойкой обуви, в том числе из заменителей кожи, что было необходимо в связи с дефицитом кожаного сырья. Фабрика стала брать военные заказы, и это позволило не только сохранить бизнес, но даже вести обеспеченную жизнь на фоне усугублявшегося в стране кризиса.

Но Лисянские оставались российскими подданными, и это в условиях войны обернулось еще одной серьезной проблемой. Усилившийся контроль со стороны власти и даже, по словам Моисея, «слежка» вынудили братьев в начале 1916 г. сменить название фирмы на *Podola & Co*, по фамилии поляка — наемного исполнительного директора фабрики. Тем не менее контроль над предприятием Лисянские сохранили¹⁹. Моисей неоднократно возвращается к мысли, что для европейцев они, еврейские эмигранты из Российской империи, были «русскими». Забавный эпизод произошел в швейцарском Монтрё: «В магазине <...> нас сразу признали русскими и спросили, правда ли, что белые медведи свободно гуляют по улицам в России. Я сказал, что правда. Как же так, неужели вы не боитесь? — спросили меня. Нет, — ответил я, — медведи русских не трогают, кусают только иностранцев»²⁰.

Если в Вене Лисянские были русскими, то в России — евреями. Довольно часто в мемуарах Моисей обращался к проблеме антисемитизма. Он пишет и о резонансном деле Дрейфуса (1894), и о погромах, и о многочисленных ограничениях для евреев — от запрета профессий до мест проживания. Пишет он и о том, как с помощью взяток от большей части этих проблем удавалось избавиться — именно таким образом Моисей, без конца путешествующий по стране, решал проблему с заселением в гостиницу в тех городах, где евреям по закону останавливаться запрещалось.

Революцию 1917 г. Лисянский воспринял настороженно, но в целом одобрительно, как «освобождение от царизма». Его надежды были связаны прежде всего с улучшением жизни евреев и обретением ими свобод. Но, будучи прирожденным коммерсантом, думал Лисянский и о деловых перспективах для своей фирмы. В апреле 1918 г., через месяц после заключения Брестского мира и выхода Советской России из войны, Моисей отправился в Москву. «Основная цель моей поездки заключалась в следующем: я намеревался сделать все возможное, чтобы открыть в Москве большую обувную фабрику, — решает он. — Я поехал в Россию с этой идеей. Граница в Волочиске была открыта, потому что в то время ни с той,

ни с другой стороны еще не было пограничников. Многое можно было легко ввезти в Россию, потому что официального грузооборота еще не было». Далее в тексте стоит примечание А. Лисянца, который, очевидно, и набирал рукопись на печатной машинке: «К сожалению, здесь записи обрываются. Причина этого мне неизвестна»²¹.

К середине 1930-х гг., с ростом антиеврейских настроений и политико-экономической напряженности в Австрии, обувной бизнес Лисянских был ликвидирован²². В 1939 г., как уже говорилось, Моисей вместе с семьей (супругой, тремя детьми и двумя внуками) эмигрировал в США; судьба старшего брата Абрама неизвестна. В 1943 г. Моисей Лисянский умер в Нью-Йорке.

¹ ГМИ СПб. Инв. № V-A-208-209-к; 36/1-2-к; 281-281-к; 1342-1343-к.

² Arnold Lissance Family Papers, 1930-1947 // Accession number: 2014.275.1.

³ Несмотря на то что компания вскоре получила название «Братья Лисянские», официально партнером-совладельцем фирмы Моисей стал только в 1913 г.

⁴ Arnold Lissance Family Papers. P. 105.

⁵ См. об этом подробнее: Терехова М. В. Американские туфли с российским клеймом: случай музейной атрибуции обуви начала XX века // Теория моды: Одежда. Тело. Культура. № 40. 2016; о политике клейм и товарной маркировке в России нач. XX в. см. также: Глинттерник Э. М. Реклама в России XVIII — первой половины XX века. СПб., 2007.

⁶ Arnold Lissance Family Papers. P. 120.

⁷ Лисянские продавали свою обувь в Крыму, Одессе, Киеве, Херсоне, Харькове, Баку, Тифлисе, Ростове и других городах.

⁸ Моисей уделяет в воспоминаниях немало места теме погромов — и более ранних, 1880-х гг., и в особенности одесскому погрому 1905 г. Он был непосредственным участником событий — членом группы еврейской самообороны в городе.

⁹ Arnold Lissance Family Papers. P. 128-130; здесь и далее перевод с немецкого языка мой — М. Т.

¹⁰ Именно такой адрес мы видим на клеймах туфель из коллекции ГМИ СПб.

¹¹ Имеется в виду магазин П. Ф. Устинова в Гостином дворе, Сукодная линия, 1а (Весь Петербург. 1910. С. 1357).

¹² Arnold Lissance Family Papers. P. 187-188.

¹³ Пискарев П. А., Урлаб Л. Л. Милый старый Петербург. СПб., 2007. С. 55.

¹⁴ Arnold Lissance Family Papers. P. 188.

¹⁵ Ibid. P. 189.

¹⁶ Ibid. P. 161.

¹⁷ Англия была законодательницей мужской моды, в том числе обувной.

¹⁸ Arnold Lissance Family Papers. P. 177.

¹⁹ Ibid. P. 227.

²⁰ Ibid. P. 144.

²¹ Ibid. P. 236.

²² О судьбе еврейских предприятий в области моды в 1930-е гг. в Германии и Австрии см.: Broken Threads: The Destruction of the Jewish Fashion Industry in Germany and Austria, 2006.

МЕБЕЛЬНОЕ УБРАНСТВО ЦАРСКОСЕЛЬСКОЙ РЕЗИДЕНЦИИ ПО ОПИСЯМ 1743 И 1754 ГГ.

Одним из основных источников истории бытования предметов в императорских резиденциях являются описи имущества. Сопоставление нескольких описей, составленных в разное время, в совокупности с иными источниками позволяет установить время появления того или иного предмета, а также его движение в пределах одного дворцового комплекса. Помимо этого, описи имущества первой половины XVIII в. представляют собой самостоятельный и важный источник фактологического материала и предмет исследования. Именно поэтому выявление и введение оборот описей дворцового имущества либо неизвестных, либо мало известных, представляют несомненный научный интерес.

В отношении императорской царскосельской резиденции известно несколько описей движимого имущества первой половины XVIII в.: опись убранства двухэтажного дворца в «селе Сарском», составленная после кончины императрицы Екатерины Алексеевны в 1727 г. и опубликованная И. Яковкиным в трехтомной «Истории Села Царского» в 1829 г.¹ Следующая опись «селу Царскому» была начата в 1733 г. при передаче дел от управляющего Ф. Маркова (правлена в 1735 и в 1738 гг.). Эти архивные материалы были опубликованы А. Н. Бенуа в его работе по истории Царского Села 1710–1760-х гг.² Там же приведены выдержки из описи «...что имеется в смотрении у служителя Якова Глинского... казенных вещей»³ на 1 января 1749 г., отражающие убранство придворной церкви и перечень мебели резиденции.

В Российском государственном историческом архиве были выявлены две описи царскосельской резиденции 1743⁴ и 1754⁵ гг. Они относятся к времени правления императрицы Елизаветы Петровны, с именем которой связан выдающийся период в истории Царского Села. Хотя описи разделяет всего 10 лет, они наглядно показывают переход от скромного «охотничьего домика» супруги Петра I к великолепному пригородному дворцовому комплексу его дочери, императрицы Елизаветы Петровны.

Первая значительная перестройка дворца была осуществлена по проекту М. Земцова, А. Квасова и С. Чевакинского в 1743–1746 гг. Сохранившаяся архитектурная модель дворца этого периода (1744) позволяет представить характер работ: старый дом был расширен и к нему пристроены два флигеля, соединенные в единый комплекс галереями. Перед масштабными работами, в январе 1743 г., была сделана опись имущества⁶, по которой управляющий Царским Селом комиссар В. Дружинин передавал «дом Ея Императорского Величества с уборы, серебро и прочее, что в команде его имелось» муншенку А. Удалову. Эта опись, в отличие от предыдущих описей 1730-х гг., была составлена не по интерьерам, а по разрядам вещей: святые образа, картины, мебель, серебряная, фарфоровая, металлическая посуда, и т. п., хотя обои и занавесы в комнатах указывались по интерьерам. По сравнению с описями 1730-х гг. к 1743 г. мебельное убранство царскосельской резиденции пополнилось несколькими предметами из «дворца напротив летнего дома Ея Императорского Величества в Петербурге»⁷.

Опись начинается перечнем святых образов, далее идут живописные полотна, бумажные «картины», карты. Первыми в списке мебельного убранства упомянуты зеркала: в резных золоченых рамах — 21, в черных рамах — семь, в зеркальных персидских — два. Далее следуют всевозможные столы из разной древесины: липовые, сосновые, дубовые, ореховые, в том числе — «три английские из красного дерева: один с оправою медною, другой круглый, третий — четверугольный с опускною полою»⁸. Интересно упоминание в этом перечне двух ломберных столов, которые были оклеены зеленым бархатом с серебряным позументом⁹. Далее следуют дубовые поставцы и шкафы, фанерованные орехом.

В описи 1743 г. в перечне мебели для сиденья впервые появляется новый предмет — канапе с вызолоченными ножками, обитое ситцем, с двумя подушками. Этот предмет наглядно демонстрирует увлечение Елизаветы Петровны европейскими модными тенденциями, в частности французскими образцами в области мебельного искусства. За ним следуют стулья и кресла. Среди стульев следует отметить две дюжины стульев красного дерева. Однако среди стульев больше всего имели хождение стулья с плетеными сиденьями (и спинками) из тростника: их было восемь с половиной дюжин (102 предмета), многие из которых были «порченными», другие — ветхими, третьи — «исправленные починкою»¹⁰. Как видно



1. Кресло из исторической коллекции ГМЗ «Царское Село». До 1754 г.

из перечня, позолоченной мебели почти не было, а посеребренные предметы отсутствовали вовсе. В архивном документе нашли отражение и утилитарные вещи: в частности, упомянуты ночные судна, обитые алым и красным бархатом, зеленым сукном с медными или жестяными горшками. В старой (в бывшем доме мызника) и новой (в каменном дворце) опочивальнях находились кровати с балдахинами. Кроме того, в описи упомянуты 22 простые кровати. Интересно отметить, что в конце Описи 1743 г. значатся «сукно ветхое зеленое билиардное шириною 5 аршин, четыре шара косяных билиардных»¹¹, что позволяет сделать вывод о том, что между 1733 и 1743 гг. в Царском Селе был билиард. Таким образом мебельная

обстановка резиденции в Царском Селе на начало правления императрицы Елизаветы Петровны была довольно скромной и мало отличалась от убранства усадеб и домов русских дворян 1740-х гг.

Особый интерес представляет обнаруженная и вводимая в научный оборот Опись передачи дворцового имущества от Я. Глинского 1753/1754 гг.¹² Она составлена не по разрядам предметов, а по флигелям дворца и служебным помещениям царскосельской резиденции. Каждое здание получило самостоятельную опись, где по порядку перечислены иконы, живописные и графические изображения, мебель, обои и занавесы, упоминаются предметы одежды и домашнего обихода.

Первая часть описи близка к Описи царскосельской резиденции 1749 г. (огромный перечень разнообразных предметов мебели), но наличие в ней приложений, где перечислены обои и занавеси, а также обстановка квартир в циркумференции дворца и в Канторе строения села Царского позволяют по-новому взглянуть на убранство дворцового комплекса. Показательно наполнение многочисленных комнат в циркумференции. Почти везде есть зеркало в золоченой раме, стол, стулья, ширма, кровать, судно. Предметы мебели отличаются древесиной, из которой они сделаны (береза, ольха, сосна, режа липа, бук, дуб, орех, красное дерево), декоративной отделкой («простые», «неокрашенные», «крашенные», «крашенные под орех», резные) и обивкой (сделанная из кожи или выполненная из различных тканей, плетеная из тростника). В описи указано 137 березовых крашенных стула с кожаными подушками и 42 простых березовых стула с такими же подушками, 109 стульев из ольхи, обитых алым сукном, и 117 «ольховых» стульев с кожаными подушками. Таким образом, начинает проследиваться тенденция, когда простой мебели в служебных квартирах и других подсобных помещениях императорских резиденциях становится намного больше, чем в парадных залах и в комнатах на личной половине императоров и императриц.

Ко времени создания описи, 1754 г., в Царском Селе сформировалась большая группа предметов мебели, выполненная из красного дерева, что впервые позволило их объединить, указав на наличие комплекса из 310 предметов в начале перечня мебели. На двух листах перечислены столы, кабинеты, комоды, кресла, стулья, табуреты, канапе, кровати, «судна нужные», все — из красного дерева, в том числе 162 стула.

В свою очередь приведенные в описи декоративные ткани, украсившие стены, оконные и дверные проемы, в том числе во дворце, уже перестроенном архитектором Ф. Растрелли, позволяют выдвинуть гипотезу, что, по крайней мере, в начале 1754 г. парадная анфилада бельэтажа дворца, которая продолжалась за плеядой парадных залов, состоявших из пяти антикамер и Светлой галереи (Большого зала), и уходила в сторону дворцовой церкви Воскресения Христова, не была затянута исключительно белым штофом. В перечне тканей упомянуты только 21 пара белых тафтяных распашных занавесей более 5 аршин длины каждая, вероятно к дворцовым окнам. Среди обоев и обивок на предметах мебели (стульях, креслах, канапе, кроватях) ткань чисто белого цвета не значится. Обычно ткань обивки предметов для сиденья тождественна ткани, которой затянута стена помещения дворца, где она расставлена. Исходя из обивок, только позолоченных и высеребранных гарнитуров¹³, можно сделать вывод, что стены некоторых залов, где стояла эта мебель, были затянута обьярью зеленой и голубым штофом. Эти ткани встречаются в перечне обоев¹⁴, и кроме однотонных тканых обоев, в том числе желтых, оранжевых, малиновых, пунцовых, красных, там упомянуты обои «мишурные», а также «желтые с красными травами», «зеленые с белыми травами», «красные с синими травами»¹⁵. Вероятно, часть дворца имела более интимный характер, и императрица позволила себе проявить свою любовь к ярким цветам, повелев затянуть стены комнат дворца обоями насыщенных цветов¹⁶. Таким образом, перед исследователями встают два вопроса: о цветовом решении ряда интерьеров дворца в Царском Селе на середину 1750-х гг., и когда Золотая анфилада от ныне существующей Парадной лестницы, на месте которой при императрице Елизавете Петровне был зал, в 1756 г. украшенный как китайскими лаками, так и лаковыми панелями «шинуазри», выполненными русскими мастерами, в сторону дворцовой церкви оделась в белые цвета.

С атрибуционной точки зрения опись 1754 г. позволила уточнить временные рамки создания 19 золоченых кресел и двух стульев из исторической коллекции ГМЗ «Царское Село» (Инв. № ЕД-35 — ЕД-52-V, ЕД-367 — ЕД-369-V) с квадратной спинкой с плечиками, с ассиметричным картушем на верхней перекладине спинки, изогнутыми локотниками и ножками, украшенными резьбой в виде завитков, раковин, листьев с цветами. Ножки с внутренней стороны и тыльная сторона спинки декорированы цирровкой, которая

имитирует резьбу. Согласно описи 1860 г. сохранилось 27 золоченых кресел и четыре стула. Предметы стояли в Белой столовой, Портретной и Желтой (Красной) столбовой. Кресла и стулья в музейных учетных документах датированы 1750-ми гг. Основываясь на данные описей 1749 и 1754 гг., можно попытаться уточнить время их создания. Так по описи 1754 г. во дворце Царского Села находилось 100 золоченых стульев и 30 золоченых кресел, обитых зеленой обьярью, а также шесть резных посеребренных кресел, обитых голубым штофом и 24 кресла, обитые такой же тканью, и, судя по принципу составления документа, также посеребренные. Упомянутые кресла не случайно разнесены в разные строки документа. Это дает возможность предположить, что посеребренные кресла представляли из себя два отличных друг от друга гарнитура. В описи 1749 г. значатся только шесть золоченых кресел и шесть таких же стульев, а также 24 кресла, обитых голубым штофом, и шесть кресел, обитых таким же штофом и серебряным позументом, резьба у которых «местами посеребрена»¹⁷. Исходя из этого, можно сделать вывод, что в 1749 г. дошедшие до наших дней золоченые кресла и стулья еще не были изготовлены, так как их количество превосходит отдельно взятые упомянутые комплекты. В описи 1754 г. мы встречаемся с этими же комплектами: обитые голубым штофом 24 кресла, а также шесть кресел с серебряным позументом, которые не были объединены в один комплект, а записаны отдельно, к тому же появились новые 30 золоченых кресел и 100 таких же стульев. Таким образом, сохранившиеся в коллекции музея-заповедника «Царское Село» золоченые предметы следует датировать не ранее 1749 г. и не позднее 1754 г. Эта датировка, в свою очередь, сокращает временной отрезок для дальнейшего поиска архивных материалов, связанных с изготовлением этих предметов.

Опись 1754 г. казенного имущества царскосельской резиденции (как минимум в отношении Царского Села) если не опровергает, то ставит под сомнение слова великой княгини Екатерины Алексеевны, будущей императрицы Екатерины II, которая писала в 1751 г., что из-за недостатка мебели в елизаветинских дворцах ее перевозили вслед за двором, постоянно менявшим свое местопребывание: «Двор в то время был так беден мебелью, что те же самые зеркала, кровати, стулья, столы и комоды, которые служили нам в Зимнем дворце, перевозились вслед за нами в летний дворец, оттуда в Петергоф и даже ездили с нами в Москву»¹⁸.

Приложение I
Опись 1743 г.
РГИА Ф. 487. Оп. 21. Д. 125.

Опись имущества, переданного управителем села Царского Дружининым управителю Андрею Удалову

Росписной список бытности управителем мундшенк Андрея Удалова 1743 г.
Л. 1

«1743 году января 24 дня обретающийся в Царском селе управителем комисар Влодимер Дружинин дом Ея Императорского Величества с уборы, серебро и прочее, что в команде его имелось, да в команде определённого во оное Царское Село управителем муншенку Андрею Удалову, а что чего счётом, весом и мерою означенным комисаром Дружининым отдано, а муншенком Удаловым принято в сей сочиненном росписном списке за общим отныне руками значит, а именно

Святых образов
Распятие живописное в черных рамах
Образ Благовещения Пресвятыя Богородицы в окладе серебряном, два венца с гривенками и поля вызолоченные чеканные
Образ Федоровские Богородицы в окладе серебряном золоченом чеканном травчатом
Образ Владимирской Богородицы в окладе серебряном золоченом чеканном, убрus жемчужный в венце в гривене и по полам 16 запанок (?) с камнем разных цветов, в двух запанок камней нет, при оном образе крест серебряный золоченый с такими же камнями
Образ Казанской Богородицы в окладе золотом гладком
Образ Владимирской Богородицы в окладе серебряном золоченом, венцы и полы чеканные
Образ Иерусалимской Богородицы в окладе серебряном золоченом чеканом, убрus и передник низан жемчугом
Образ московских чудотворцев Петра, Алексея, Ионы Л. 1 об. Филиппа в окладе серебряном золоченом чеканном
Образ Алексея митрополита в окладе серебряном золоченом чеканном, в венце в гривенке пять камней
Образ ... трёх святителей Петра, Алексея, Ионы в окладе серебряном золоченом чеканном
Образ Филиппа митрополита в окладе серебряном золоченом чеканном
Образ Никиты епископа ... оклад снят, весьма ветхий
Образ Сергия в окладе серебряном золоченом чеканном
Образ Варлаама Хутынского в окладе серебряном золоченом чеканном, ветхий
Образ священномученика Антипы в окладе серебряном, чеканном, ризы и полы золоченые

Образ апостола Андрея, Козьмы и Домиана в окладе, венцы и поля серебряные, чеканные, позолоченные...
Образ Рождества Богородицы серебряный по полям чеканно вызолочен
Образ Успенья Богородицы в окладе таком же
Образ моления Ефрема Новоторжского и Аркадия ученика Его в окладе, венцы и поля вызолочены серебряные
Образ Рождества Христова два венца (?) и поля серебряные, вызолоченные
Образ Благовещения Богородицы оклад, поля серебряные, вызолоченные
Образ великомученицы Варвары с мощами, при них затворец маленький золотой
Образ Сергия Чудотворца поля обложены серебром и вызолочены
Образ Спасителя посреди учеников поля обложены серебром вызолочены
Образ Василия Блаженного в молении два венца серебряные вызолоченные
Образ Василия Исповедника, Федора Стратилата, преподобного Михаила, преподобной мученицы Евдокии венцы серебряные позолоченные
Образ Димитрия ... венцы серебряные
Восемь картин Иосифа Прекрасного ветхие в черных рамках
Л. 2
Персона Его ИВ Петра Первого в черных рамках
Карта Выборгского уезда
Картина большая бумажная напечатанная Москва (?)
Двенадцать картин средних и малых разных персон в золочёных рамках ветхие
Картины малых в черных рамках три, в том числе одна бумажная
Семь картин бумажных глобусных ветхие
Шесть картин без рам небольшие
Зеркал в резных деревянных рамках, в том числе разбитых два, при них два шандала... медных
Два зеркала персидской работы, одно в золоченых
Семь [зеркал] в черных рамках, в том числе средние и небольшие...
Стол китайской работы с медной оправой, ветхий, с плитой мраморной, у которой три угла отшиблены
Два мраморных стола на ножках с ящиками, у ящиков скобы и личины, и наугольники медные золоченые
Стол оклеен орехом, разборный, на нём чехол холстяной
Стол средний круглой складной, оклеен орехом
Стол [ов]
[Стол] большой черный расписной сосновый ветхий
Два [стола] средних круглых сосновых, расписных красками, весьма ветхих
Липовый [стол] небольшой круглый прожженный
Небольшой [стол] круглый дубовый (у пол ног нет)

[Стол] четырехугольный сосновый ветхий
Четыре круглых средних ветших
Столовые необделанные плиты, у одних по углу отшиблено
Доска столовая каменная на ножках дубовых
Столик маленький китайский ветхий
Три стола английские красного дерева, которые один с оправою медною, другой круглой, третьи четырехугольный с опущенной полою, у двух ноги попорчены
Л. 2 об. Два стола ломберные, один четырёх, другой трёх угольные, обитые бархатом зеленым с позументом серебряным
Три столика оклеены орехом, малые, ветхие и подпорчены
Шкаф оклеен орехом, при нём три ящика, в дверцах двенадцать стекол
Наугольник маленький китайский ветхий
Подстavec дубовый в дверях стекла
Подстavec малый же дубовый
Подстavec дубовый с резьбой ветхий
Две шпалеры китайской работы, малые, из них один изодраны, ветхие
Канapé ситцевое с двумя круглыми подушками, ножки вызолочены
Девять стулов обитых китайскою шелковую шитою материей, чехлы на них стамедные
Две дюжины стульев красного дерева с подушками зелеными, мишурными, в том числе у некоторых стенки растрескались
Двенадцать стулов обиты травчатým бархатом ветхим, с золотом, токмо уже золото высыпалось
Креслы, обитые таким же бархатом
Тринадцать стулов триповых полосатых ветших
Восемь кресел голандских, оклеены орехом, в том числе некоторые подпорчены
Два ветших стула обиты кожей, весьма ветхие
Три дюжины стулов тростяных, в том числе ветших и порченных дюжина
Пять дюжин [стулов тростяных (?)] с половиною, исправленных починкою
Л. 2 об.
В верхнем апартаменте в покоях разных уборов: две каморы мраморные, от них одна каменная [каминная], в ней обои зеленые с мишурою, у окна и у двух дверей завесы тафтяные алые без подзоров
Почивальня Ея ИВ в ней обои и у четырёх дверей завесы с подзорами и на ... ситцевое, у тех светлых дверей стамедные зелёные завесы, кровать с балдахином ... <i>снаружи от него занавесы ситцевые</i> , внутри балдахина корона, занавесов с одной стороны ... полотноще, щит и на кровати покрывало зелёное атласное, стёганое; постелька — матрац и перина <i>в нижних наволоках бумажных белых</i> , да сверху них <i>тафтяных малиновых подушек средних и малых</i> восемь , в них наволочки Л. 3 такие же, а верхние атласные малиновые, одеяло атласное малиновое стёганное, подбито тафтою белую и обшито ... немецкого полотна.

В комодике шуцеров пять
Фарфоровых кумганов больших два
Две фузеи
Лук без тетивы, стрел простых пятнадцать
Шляп три плетёных летних
Небольших три зеркала
Судно обито бархатом алом с позументом серебряным, в нём котел медный
Три ставни обиты волнистою шерстяною материею
В Уборной обои зеленые с мишурою
Персона ... государыни императрицы Екатерины Алексеевны в рамках золоченых
У верх покоя занавесы белые тафтяные шесть пар и подзоры во оной Уборной, в Почивальной и Коеновой [Каминной], полы обиты такою волнистою шерстяною материей
Пред Уборною в палате и в Казеной обои травчатые камчатные, занавесов с подзорами белых тафтяных пять пар, занавесов в Казеной тафтяных голубых без подзоров две пары
В Зале обои полупелюковые (?) травчатые, занавесы десяти дверей с подзорами голубые травчатые десять пар
В Прихожей обои и занавесов пять пар с подзорами такими же как в Зале
В наугольной Фрейлинской обои зелёные камчатные, занавесов алых тафтяных шесть пар без подзоров
В старой Спальне обои красные камчатные, занавесов четыре пары зеленые, тафтяные без подзоров...
Постеля со всем убором, на ней балдахин, под балдахином в середине в верху корона ЕЯ ИВ и прикладено ... узкий позумент, а вокруг укладено шесть ряд позументом широким, между ими узких в три ряда, а между тем в четырех местах покладено таким же позументом [узким] фигурами широким и узким, в одном верху недостаточно позументу трёх четвертей Л. 3 об. золотника (?), на завесе по тафте и накладено в шесть рядов позументу с двух сторон недостаю по полу аршина, а над тех ряд прикладено позументом фигурным, а балдахине в резбах бархат малиновых в четырёх местах нет на бархате двадцати кисточек узкого позументу; занавесок около кровати четыре штуки бархату малинового, на них с трёх сторон по борту позумент прорезной, в том числе на одной штуке позументу сажени нет; в головах сверх тафты на дереве покладено фигурами широким и узким позументом, снаружи балдахина на подзорах вверх и вниз около кровати с трёх сторон по бархату покладено фигурами широким и узким позументом в восемь рядов, а внизу в три ряда один широким и два узким, на кровать того же бархату подбито тафтою белою по бархату и кладено вензелем короною и по четырёх углам покладено узким позументом, а вокруг его по краям укладено в два ряда прорезных позументов, а третьей ...
Балдахин разобранной, ветхой, объяринной [постели?], к нему разных таких же малых и больших деталей штуках, матрац к нему наволока камчатная ветхая, матрац тиковый долясной в навалюке камчатной, ветхой
Ковёр бархатный с бахромою с золотом

Три штуки обоев оставшихся полушелковых красных травчатых початых (?)
Чехлов небольших со столов шесть красного сукна ...
Занавес снятых ветхих голубых тафтяных десять
Да [занавесов] зеленых и алых по три
Четыре [к] опен (?) обоев ветхих камчатные красные и полинялые
Три остатка обоев ветхих зелёных с мишурою
Туфли ношенные красные сафьяновые блаженной ... памяти Петра Первого императора
Шесть душегреек женских камлотовых ветхих маскарадных
Мужских камзолов шкиперных красных стамедных шесть
Шароваров таких же восемь, маскарадных же
Перин двоеспальных старые тринадцать, (<i>на полях</i> : односпальных восемь), Л. 4 в том числе три прожженные, оные перины двоеспальные и односпальные и подушки имеются в тиковых наволоках, на них положены другие такие же наволоки
Тюфяков весьма ветхих суконных красных четырнадцать
Весьма ветхих же и негодных одеяла выборчатые (?) двенадцать, в том числе два ..., что покрыты шелковой материей, да третье (?) выборчатое подложено голубою тафтою
Одеял ветхих же разных цветов шестнадцать
Кроватей простых старых десять
Кроватей простых новых двенадцать с парусиною, в том числе ветхая одна, из оных кроватей шесть исправлено новой парусиною
Три судна, одно обито красным бархатом, два зеленым сукном с большим голуном, ветхие
Десять суден старых и новых без петель, к ним три жестяных горшков ветхие
Три старых [суден] обитых зеленым сукном ветхие
Обоев клееных стенных весьма ветхих шесть штук небольших
Обоев кожаных по синей земле золочёными травами, больших и малых рваных ветхих тринадцать штук
Стулов три весьма ветхих, изломанные и негодные
Картинок малых целых пять, рваных девятнадцать
Л. 8 Сукно ветхое зеленое билиардное шириною 5 аршин, четыре шара костяных (?) билиардных

Приложение II
Опись 1754 г.
РГИА Ф. 487. Оп. 12. 1753 г. Д. 368

**Опись казенным вещам в Царском Селе находящихся
в смотреии служащего Якова Глинского
как то: сервизам серебряной и фарфоровой
посуды и прочего комнатного убранства**

Л. 19 № 2 В казенных кои состоят между погребями каменными По осмотру и описи 754 года явилось налицо В 1 казенной	Кол-во
Вещей красного дерева	
Столов	
[Столов] круглых с опускаемыми полами больших, средних и малых	13
[Столов] четырехугольных складных ломберных оклеены зеленым сукном (попорчены)	2
[Столов] четырехугольных же на колесах медных, поврежденный	1
[Столов] круглых складных о двух и о трех досках оклеены зеленым сукном — 4, без сукна — 4	8
[Столов] треугольных с опускаемыми полами	12
[Столов] круглых одноножных	19
[Столов] четырехугольных на точеной ножке маленькой	1
Кабинетов	
[Кабинетов] со ставнями зеркальными	6
[Кабинетов] со ставнями с ящиком и с медным прибором большой ветхой	1
[Кабинетов] настольных с зеркалами и ящиками	4
Комодов с ящиками и с медным прибором	5
Кресел с кожаными подушками	9
Л. 19 об. Стулов с такими же подушками, в том числе поврежденных, ветхих 22 без подушек	117
Стулов с подушками плетеными из тростника	45
Подушек таковых же с плетеными без тулова	3
Кроватей разборных при них прибору восемь штук, да конопей и прочих 12 штук в том числе обитых шерстяной материей — три, обиты холстом — пять, простых — четыре.	

	Кроватей двух спальных без убору	6
	Кровать односпальная разборная	1
	Табуретов с подушками шерстяными цветными, в том числе ветхая — 1	5
	Ящиков с замочными ключами и шотами (счётами?) медными, в них по три жестяных чайных, кофейных и сахарных	16
	Подносов больших и средних, круглых, в том числе с выемками вокруг — 12, гладких — 28	40
	Суден нужных, наподобие кресел с подушками кожаными	12
	Л. 20 Суден четырехугольных с выдвигаемыми ящиками	4
	Разных вещей кроме красного дерева	
	Кресел	
	[Кресел] обитых бархатом красным с позументом золотым узким, с бахромою золотою, на них две подушка бархатная обложена в два ряда позументом золотым же узким, при ней четыре кисти золотые, дерево резное золоченое на них покрывало камчатное красное ветхое с узеньким позументом вокруг	1
	[Кресло] обито штофом голубым при нём трубка свечная (?)	1
	[Кресло] обито штофом по зеленой земле с белыми (?) травами с позументом серебряным и с подушками тако же с позументом серебряным	1
	[Кресел] обитых бархатом травчатом ветхие	1
	[Кресел] обитых трипом малиновым с подушкою	1
	[Кресел] обитых трипом васильковым с подушкою	1
	[Кресел] обитых тканями китайскими обоями по черной земле разными травами с золотом, на них чехлы бумажные полосатые	6
	[Кресел] обитых гарусным цветными обоями	2
	[Кресел] дубовых при них три подушки	
	[Кресел] голландских ореховых с подушками кожанными, в том числе одно испорчено	4
	Л. 20 об. [Кресел] под синею краскою серебряное место переплетено тростником	1
	Стулов	
	[Стулов] обитых желтым трипом, в том числе ветхие — 2	5
	[Стулов] березовых с подушками мишурными зелеными ветхими	3
	[Табуретов]	
	[Табуретов] обитых бархатом красным с позументом серебряным, на них чехлы тафтяные зеленые	2

	[Табуретов] обитых шерстяной цветной материей	1
	[Табуретов] обитых обьярью малиновой на ножках золоченых	2
	[Табуретов] обитых штофом цветным	2
	Стол	
	[Стол] резных деревянных небольших, весь вызолоченный	1
	[Стол] круглой одноножный, деревянный верху наложен оловом	1
	[Стол] ореховых	
	[Стол ореховых] больших, из них один круглый	1
	[Стол ореховый] другой четырехугольный разборный	1
	[Стол ореховых] четырехугольных кабинетных	2
	[Стол ореховых] складных карточных, в том числе у трех оклеено сукном зеленым, у одного сукна нет	4
	[Стол] китайский черный одноножный изломан	1
	Л. 21 [Стол] обитых внутри бархатом зеленым с позументом серебряным, в том числе один четырехугольный, другой треугольный	2
	Ящиков	
	[Ящиков] ореховых чайных лакированных с замочками и с ключами и скобками, угольниками и ножками спредцметалными (?) белыми	2
	[Ящиков] таких же ореховых ... медными и замками и ключами	4
	[Кабинетцев столовых]	
	[Кабинетцев столовых] оклеен [ы] орехом, при них столбики для зеркал, а зеркал нет, в том числе один ветхий	2
	[Кабинетцев столовых] Лаковых красных росписанных золотом и красками, при них зеркальные столбики, при одном зеркальная доска с рамою, попорчено зеркало у обоих	2
	Два кабинета ... китайской работы, по черному лаку в золотом ... у каждого по зеркалу	2
	Футляр такой же китайской работы с резьбою позолоченной в нем кувшинец фарфоровый в фальшивымит цветами и листьями (?)	1
	Зеркалов	
	[Зеркало] стенное в ореховой раме составное в трех стеклах в длину 14 вершков в ширину ½ аршина, на одном углу внизу стекло разбито	1
	Л. 21 об. [Зеркало] стенное в резных золоченых рамах в длину стекло целое 15 вершков и ширину ½ аршина	1
	[Зеркало] стенное в резных золоченых рамах составное из двух стекол, в стеклах в длину 2 аршина 3 вершка ширины 1 аршин и три вершка	1

[Зеркалов] два составных по два стекла в резных золоченых с белой краской рамах мерою стекол: в первом — длины 2 аршина ширины 1 аршин 2 вершка, во втором — длины 2 аршина, ширины 1 аршин 4 вершка; сверху стекол в рамах живописные картинки	2
[Зеркало] составное в двух стеклах в резной золоченой раме мерою длины в стеклах 1 аршин и 11 вершков, ширины 10 вершков; у рамы резные фигурки местами сломлены	1
[Зеркало] стеклов зеркальных мерою длины 1 аршин ширины $\frac{1}{4}$ аршина, при нем рама персидская с зеркальными стеклами, вся изломана	1
[Зеркало] в стеклянных ломанных рамах в длину 1 аршин 2 вершка ширины 14 вершков к нему наставное зеркало в полуциркуль в таком же ломанных рамах длины стекла $\frac{3}{4}$ аршина ширины 9 вершков	1
[Зеркалов] составных в зеркальных рамах, в том числе продолговатых — 6, мерою в длину по шесть вершков в ширину три вершка. Сверху и снизу с фигурками зеркальными, шандалами медными, у двух сверху фигуров нет	12
Л. 22 [Зеркалов] другие шесть продолговатые, с выемками, в длину по 5 вершков, в ширину по 3 вершка, у одного подсвечников нет	6
Разных вещей	
Кабинет ореховый с зеркалом мерою в длину стекло 1 аршин три вершка ширины в нем ... вершков	1
Два подноса лаковой работы ... черной с золотом	2
[Рам зеркальных]	
[Рама] с зеркальными стеклами и с резьбою на дереве, позолоченная, мерою внутри в длину 1 аршин 14 вершков в ширину 1 аршин с $\frac{1}{2}$	
[Рама] одна зеркальная позолоченная вся мерою внутри длина 1 аршин с $\frac{1}{4}$ ширины 12 вершков с половиною, сверху фигура сломана и позолота вся обилась	1
[Рама зеркальная] золоченая в длину внутри 1 аршин в ширину 12 вершков, позолота обилась	1
Л. 22 об. Подсвечников церковных деревянных	
Витых лаковой работы	2
Точеных крашенных	2
Шуб овчинных под зеленым сукном для караульных солдат	22
[Шлафроков мужских], подбитых выбойкой пестрой	
[Шлафроков мужских] камчатых синих	3
[Шлафроков мужских] камфовых (?) кофейного цвету	5
[Шлафроков мужских] камфовых (?) тусинного (?) цвету	1
[Шлафроков мужских] синей	1

	Войлоков кроватных (?) красных двуспальных	13
	Кроватей (?) простых одинаковых (?)	18
	Ширмов в четыре пятца полуселковых красных	11 (?)
	Часы стенные попорченные с пятью боевыми чашками	1
	Подножий столовых под поталью (?) без досок	2
	Фонарей висячих с коронами железных с стеклами битыми, ветхих	4
	Л. 23 Солношников (зонтиков — О. Ф.) ореховой резной с тремя подвижными штуками зеленого штофу с узким золотым позументом и с тесьмой шелковой и с кистями при нем такого же штофу и с тканым же позументом подушка	1
	Судно дубовое обитое кожей красной в нем горшок ценинный	1
	Для нужных суден горшков оловянных	7
	Л. 25 № 3 Во 2 покое по осмотру и описи 1754 года явлено налицо	
	Кроватных уборов	
1	<p>[Кроватный убор] штофу зеленого потолок балдахином в двух штуках одна внутренняя другая наружная выкладена по штофу широкими и узкими золотым позументом шит газом и шнурком золотым при нём подзоров внутренних вокруг всего потолка сшитой в одной штуке наружные о трёх штуках выкладены позументом шиты газом и шнуром золотым, при нём кругом бахрома золотая же с канителью положены внутренняя тафтою зеленой, наружные зеленым штофом Карниз на дереве в 3-х штуках оклеены зеленым штофом с позументом золотым же и шиты газом на всех трёх штуках; позумент во многих местах отклеился и как штоф так и позумент во многих местах мышами поеден.</p> <p>Заставка того же штофу и складка широким и узким позументом вышиты газом и шнуром золотным.</p> <p>Покрывало того же штофу ... на широком и узком позументом вышито газом и шнуром золотным, подложено тафтою зеленой.</p> <p>Л. 25 об.</p> <p>Кроватный подзор в трех штуках и складен (?) широким и узким позументом, вышит газом, кругом бахрома золотная с канителью подложена крашеиной.</p> <p>Занавес кроватный в четыре штуки того штофу и кольцами медными обложены по краям два раза позументом золотным.</p> <p>Занавесы того же штофу две обложены в три ряда позументом золотным.</p> <p>Занавесей же тафтяной зеленой в двух штуках с медными кольцами без позументу.</p> <p>При том уборе тюфяк двуспальный, да под ним круглая с наволоком тиковым полосатым</p>	

2	<p>[Кроватный убор] штофу зеленого Потолок с внутренними подзорами и складен позументом золотым широким и узким, у подзору бахрома золотая и канитель при нём же щит того штофу и с таким же позументом оно и убор сшитой вместе потолок и щит (?) подложены крашениной, а подзоры штофом зеленым же при нем две завязки с позументом золотым в один ряд Покрывало такого штофу выкладено позументом золотым, подложено тафтою зеленой Л. 26 Занавесей 4, в том числе два широких, два узких; обложены позументом золотым большие с трех сторон широким в середине в один ряд узким ... малые с трех сторон позументом широким, а середине позументу нет (?) Подзоров того штофу выкладены позументом шесть, в том числе у трех по одну сторону выклатка и кругом широким и узким позументом, по другую сторону с трех сторон обшиты широким позументом в один ряд; у тех же выкладено широким же куском позументом с одной стороны, а с другой стороны положены крашениной На столбиках так же штофу две без позументу Шишек обклеенных таким же штофом и выложенных золотым же узким позументом сверху кисти золотые с канителью четыре При том же уборе матрацев один бумажный, один в наволоках атласных алых</p>	
3	<p>[Кроватный убор] штофу оранжевого Полосатый с внутренними подзорами и складен газом серебряным У подворота бахрома серебряная канительная Потолок подложен крашениной, а подзоры штофом таким же Л. 26 об. Заставка того штофу и складена так же газом при ней завязки обложены таким же газом в один ряд. Подзоров того же штофу выскладены таким же газом шесть, в том числе у трех по одну сторону выклатка и кругом широким и узким газом, по другую сторону с трех сторон обложены широким газом в один ряд, у трех же выкладено широким же и узким газом с одной стороны, а с другой стороны подложены крашениной Покрывало такого же штофу выкладено таким же газом, подложено тафтою желтое Занавесов такого штофу четыре, в том числе два широких, два узких, обложены серебряным газом, большие с трех сторон широким и узким в два ряда, в середине в один ряд узким, два малые с трех же сторон широким, а в середине газу нет Настолбников такого же штофу два, без позументу Шишек, оклеенных таким же штофом и выкладены серебряным же узким и широким газом четыре, сверху кисти канительные серебряные</p>	
4	<p>Балдахин на дереве обит атласом зеленым и притом потолок и во-круг карнизы такого же атласу, вышито шелком зеленым Л. 27 В головах щит и заставка такого же атласу, вышито шелком При них занавесов ситцевых два длиною в каждом по 4 аршина по 6 вершков, шириною по четыре полотнище каждая штука. Покрывало атласное зеленое вышито шелком зеленым</p>	

5	<p>Балдахин деревянный внутри и складено по тафте ч (?) ижевого цвету позументом золотым широким и узким в одном месте позументу нет трех четвертей аршина в головах, на занавесе и складно по такой же тафте таким же позументом, в дух местах позументу нет по полу аршину.</p> <p>четыре занавеса бархату малинового обложены с трех сторон позументом золотым, на одной штуке позументу нет с аршин, подложены тафтою зеленою.</p> <p>Заставка на дереве чижевого цвету тафты, по тафте и складено золотым широким и узким позументом, у него с одной стороны сверху разная (резная?) фигура, сломлена, ниже той сломленной фигуры в двух местах в одной с обеих сторон, в другой с одной стороны позументу нет 1 аршина 8 вершков.</p> <p>Покрывало бархату малинового в середине выкладен вензель с короною узким ... пошире того золотым позументом в три ряда. Оно покрывало подложено тафтою зеленой.</p> <p>Л. 27 об.</p> <p>Подзор оклеенный на дереве таким же бархатом и позументом узким ... с выемками три, малых карнизных три. Бархат и местами позумент изъеден мышами.</p> <p>Вкруг всего балдахина внутреннего тафтяного подзору обложено широким и узким золотым позументом одна штука.</p> <p>Верхний выкладенных и по краям обложены позументом золотым три, при них репёв такого же бархату 11. Бархат местами изъеден мышами.</p> <p>Исподник три штуки, с нижним краем обложен позументом золотым.</p> <p>Той же кровати четыре штуки такого же бархату, при них нашито репешков золотного узкого позумента 15</p>	
	<p>[Кроватный убор] объярной ветхой полосатой выкладено тесьмой шелковой белой.</p> <p>Потолок балдахинный один, при нём подзоров верхних внутренних три стороны в одной штуке, наружных таких же на дереве три штуки, исподни на дереве три штуки.</p> <p>В головах щит один.</p> <p>Вставка одна.</p> <p>Занавесов четыре и с кольцами.</p> <p>Л. 28</p> <p>При них завязки две.</p> <p>Покрывало одно.</p>	
7	<p>[Кроватный убор] шито по белому разными цветным гарусом</p> <p>Потолок один.</p> <p>Подзоров внутренних и наружных и исподних, больших и малых на три стороны</p> <p>Карнизов на дереве пять (?) штук.</p> <p>Заставка одна.</p> <p>Занавесок четыре.</p> <p>Шишек на дереве таких же четыре.</p>	
8	<p>Три карниза кроватных деревянных оклеены бархатом малиновым и с позументом серебряным, тот же бархат мышами изъеден и на многих местах позумент ветхий и оборвался</p>	

9	<p>Разных вещей собранных в сундуке Позументу золотного в наволоке подушечной ситцевой. [Позументу золотного] Широкого в девяти штуках на обе стороны 26 аршин $\frac{3}{4}$ [Позументу] золотного одностороннего ветхого в восьми штуках 47 аршин полтора вершка [Позументу] золотного узкого ветхого в мелких лоскутьях 14,5 ар- шин Л. 28 об. [Позументу] Серебряного на обе стороны: широкого в двух штуках травчатого 8 аршин $\frac{3}{4}$; поуже оно в 23 штуках травчатого 50 аршин; гладкого в двух штуках 20 аршин 11 вершков</p>	
10	Душегреек камлотовых желтых женских	5
	Камзолов стамедных шкидтских красных	5
	Синих шароваров шкидтских такого стамеду	5
	Материи льняной с гадными (гарусными?) ... цветами 30 аршин 8 вершков При ней с иой же материи лоскут в длину 3 аршина в шрину 5 вершков	
	Стамеду голубого 2 аршина	
	Ситцу травчатого разных цветов в четырех штуках 48 аршин	
	Лент алых узких два куска: один почетой (початый), другой целый	
	Камки красной 3 аршина $\frac{3}{4}$	
	Туфель кожаных мужских красных одна пара	
	Шляп женских плетеных	3
	Полотна валендорского два куска Л. 29 В первом 19 аршин 10 вершков Во втором 24 аршина	
	[Полотна валендорского] Те же семь кусков В 1ом 6 аршин Во 2ом 7 аршин $\frac{3}{4}$ В 3 ом 6 аршин 2 вершка В 4ом 6 аршин с половиною В 5ом 6 аршин споловиною В 6ом 15 аршин В 7ом 7 аршин $\frac{3}{4}$	
Конифасу тонкого один кусок 8 аршин		

	Холста русского 10 кусков В 1ом 19 аршин 10 вершков Во 2ом 17 аршин 9 вершков В 3 ом 18 аршин 3/4 В 4ом 19 аршин В 5ом 19 аршин с половиною В 6ом 18 аршин с половиною В 7ом 19 аршин ¾ В 8ом 18 аршин 14 вершков Во 9ом 18 аршин 3/4 В 10 ом 20 аршин	
	Чехлов с колпаков (?)	5
	Душегреек мужских марселевых	14
	Душегреек мужских простых	6
10	[Душегреек мужских] ... стеганных	2
	Л. 29 об Шлофроков конифасных мужских	5
	Чехлов марселевых столовых	2
	Полотна скатерного и салфеточного белого росхожего мерою 25 аршин	
	Постельного убору тонкого немецкого полотна, завязанного в салфетке камчатой белой	
	Простынь	3
	Наволоков подушечных больших и малых	10
	Колпаков шитых и обложенных кружевом белым тонким	2
	Полотна скатертного ровного небеленного травчатого 4 четыре куска; толстого небеленного два куска	
11	Двенадцати весельной шлюпки убору Бинет (?) суконной красной, в середине вышит позументом золотным вензель с короною, по краям вокруг выкладен позументом золотным широким и узким в три ряда, по углам нашиты фигуры газом и обложены шнурком, подложен камкою красною Под шек (?) суконный красный с подзорами такими же пять, обложены в длину и ширину позументом золотным, подложены краше-ниной Зонтик бархатный зеленой, в середине выкладен и кругом обложен позументом золотным Л. 30 Зонтик судовой железный выкрашенный краскою красною, складной 6 штук Таких же железных и выкрашенных такой же краской, прутки с винтами и гайками одиннадцать Якорь железный небольшой Колпаков бархатных черных гребецких тринадцать, с позументом золотным, в том числе один шкипорской обложен широким по борту и посередине, двенадцать гребецких по борту узким позументом Два флюгера шерстяной материи синей с красным и белым на железе и дереве	

12	Л. 30 Ковров Один бархатный малиновой шит золотом с травами голубыми в круг по краям бахрама золотная Один гарусной с разными цветами Два шерстяных с разными травами	
13	Постелей Матрацов в наволоке тафтяной малиновой один Перин в такой же наволоке ... один	
18	Лаковых обоев новых натянутых в раме 13 штук	13
19	Л. 31 об. Комодов ореховых восемь, в том числе с досками того же дерева три, без досок пять	8
20	Столиков четырехугольных на ножке лаковых голубых посеребренных	4
21	Столиков четырехугольных по углам доски с выемками мраморного виду	2
22	Конопе буковые резные с подушкой, обито крашениной желтою	
23	Досок деревянных черных четверугольных китайских	132
	Л. 32 Кроватей разобранных дубовых с парусиной три, в том числе одна поратная (?) при ней принадлежащий убор железный	
	Лук без тетивы ветхий — 1 При нём стрелы 15, в том числе с копейцами железными 7	1
	Л. 33 Портретов	
	[Портретов] Его Императорского Величества Петра Первого свинцовый в раме свинцовой круглой с позолотой	2
	[Портретов] Ея Императорского Величества императрицы Анны Иоановна	1
	Живописные	
	[Портретов живописные] один большой в рамках золоченых с короною, два наугольника отломано	1
	[Портретов живописные] два поменьше того в рамках красные (?) местами позолочены	2
	[Портретов живописные] без рам два, один побольше, другой — меньше	2
	[Портретов] свинцовых два в рамках свинцовых же круглых с позолотою	2
	[Портретов] принцессы Анны живописный в раме красных один, один без рам свернут, три	3
	Л. 33 об. Портретов разных персон Мужских в рамках золоченых четырехугольных 10, в том числе один тканой из гаруса, один бумажный за стеклом	10

Четвероугольных же мужских без рам, в пол лица 19, да один в раме черной	19
Круглых мужских в пол лица без рам	3
Турецких персов три картины, в том числе один в раме золоченый с краскою орехового ...; два на пяльцах без рам	3
Дамских портретов в рамках золоченых четверть головы (?) четыре	4
Четвероугольных без рам в пяльцах (?) шесть	6
Круглых в золоченых рамках четыре	4
Без рам круглых в пяльцах (?) шесть	6
Дисепортных (дескодепортных. — О. Ф.) исторических, в том числе в золоченых рамках девять, в посеребряных две	11
Таких же исторических без рам пять картин	5
Картин небольших бумажных в черных рамках восемь, в том числе Л. 34 Шесть за стеклами, две без стекол	8
Бумажные малые в черных же рамках за стеклом шесть, в том числе у двух стекла разбиты	6
Картина такая же малая бумажная за стеклом в раме золоченой	1
Картина бумажная за стеклом без рамы, стекло разбито	1
Картина написана по дереву в раме резной золоченой	1
Исторических картин четверугольных в пяльцах (?) без рам семь	7
Две картины на них писано живописью скотина или скотник (?)	2
Плафон писан на холсте разными красками 10 штук	
Рам ... без картин больших, средних и меньших	
[Рам] черные с каемами золочеными большие и средние двадцать восемь	28
Л. 34 об. [Рам] в золоченых	27
Рамочные ... в 2 золочения	27
Рамка большая посеребренная одна	1
[Рам же круглых]	
[Рам же круглых] посеребренных	2
[Рам же круглых] золоченых	7
В ящике деревянном прибито рамок золоченых четыре штуки	4
Две рамы зеркальные, в том числе одне резные золоченые при них две трубки свечных, одна испорчена, другие рамы черные без резьбы	2
Две коробки стекол зеркальных, на них резьба вызолоченная по белой краске, таковые же третья разломана коробки дерева шесть штук	

Картин живописной работы без рам свернуто ... мужских семь замятых пять	
Л. 35 Картина историческая ... ветхая свернута одна	1
Обоев стенных писанных на ... холсте смоленом два куска	
Рама черная со стеклом без картин	
Л. 37 В третьей казенной по осмотру к описи 754 году явилось на лицо	
Кресел резных посеребренных обитых штофом голубым с позументом серебряным и чехлами стамедными такого же цвету	6
[Кресел резных посеребренных] обитых штофом голубым же. На них чехлы стамедные голубые	24
[Кресел] железных складных тульской работы с гербами, На них подушки бархатные зеленые с позументом золотным	12
[Кресел] резных золоченых обитых обьярью зеленой тридцать, в том числе чехлами малиновыми тафтяными 22, чехлы ветхие	30
[Кресел] ореховых с подушками триповыми желтыми, с чехлами стамедными желтыми 11	11
Стулов Обитых обьярью зеленой резных золоченых На них чехлы малинового цвету тафтяные, на одном — тафтяное голубого цвету	100
[Стулов] обитых шелковой материей китайских на них чехлы стамедные кофейного цвета	9 (?)
[Стулов] ореховых с подушками желтыми стриповыми с чехлами стамедными желтыми	24
Л. 37 об. Табуретов обитых штофом голубым с позументом серебряным на них чехлы голубые стамедные	2
[Табуретов] ореховых, обитых трипом желтым с подушками такими же на них чехлы стамедные желтые	6
Конопей ореховых с подушками триповыми желтыми, два на одном чехол стамедной желтой, другой без чехла	2
Красного дерева столов	
[Столов красного дерева] круглых с опускными полами	9
[Столов красного дерева] четверугольных с опускными полами	4
[Столов красного дерева] четверугольных однопольных	3
[Столов красного дерева] круглых одноножных	2
[Столов] карточных, в том числе два внутри обиты сукном зеленым	2
Ореховый круглый двойной	1

Кабинетec с прибором медным	1
Кабинетec с медным прибором на нём мраморная доска	1
Кровать односпальная красного дерева	1
Суден нужных с выдвигаемыми ящиками, при оном таз оловянный	2
Столов резных вызолоченных с каменными досками	3
Столиков круглых одноножных лаковой работы	2
Л. 38 Столиков четверугольных лаковой работы	5
Столик четверугольный наподобие мрамора	2
Кабинет ореховый с убором медным	1
Столов больших с резными мраморными досками резных высеребренных	6
Столовых подножек резных высеребренных средней руки на двух ножках, в том числе один малой с доской мраморной	9
Комод китайской работы с мраморной доской о трех ящиках	1
Рам лепных посеребренных десюдепортных (?)	17
[Рам] зеркальных и картинных больших черных и меньших	89
Занавес камедиаальный (?) камчаткой зеленой в ширину девять полотниц с половиной, длины шесть аршин	1
Ширм о четырех пятцах обитые кожей золотою с краской китайского манеру	1
Л. 38. об. Тику полосатого синего с белыми 33, 5 аршина	
Зеркало стенное стекло разбитое Рама того зеркала резная золоченая внутри оной мерою длины один аршин ширтною — десять вершком	1
Веревок кроватных два пука	
Кроватных же ниток голландских одна пятинка	
Щеток ручных две	2
Л. 39 В четвертом казенном по осмотру и описи 754 году явилось налицо	
Святых образов Великомученицы Варвары при нём в серебряном ковчежце святыя мощи	1
Алексея Митрополита на нем (?) венец с цатой и по полям оклад серебряной вызолоченной	1
Портрет Великой Государыни Императрицы Екатерины Алексеевны в раме золоченой длиной три аршина четверть, ширина — два аршина 1 четверть	1
Стулов ореховых	

[Стулов ореховых] с кожаными подушками	6
[Стулов ореховых] без подушек	1
[Стулов ореховых] обитых мишурною материей по зеленой земле, ПОДУШКИ такой же материи ветхие	18
Подножек столовых резных вызолоченных	
[Подножек столовых резных вызолоченных] двуножных	6
[Подножек столовых резных вызолоченных] одноножных	4
[Подножек столовых резных] высеребряных двуножных	1
При них мраморных досок	11
Обоев бумажных резных цветов 55 кусков	
Л. 39 об. Берлин с подзорною трубой в нем обито бархатом вишневым и подушка такого же бархоту две; помочи (?) — ремешки на которых тот берлин носится людьми, при нём носится четыре окошечек стекла, в том числе одно разбито, при нем же три занавеса тафтяных зеленых Шандалов зеркальных хрустальных четыре; Дверей...створчатых обитых вкруг зеленым сукном — четыре; Занавес дверей сукно зеленое; В длину три аршина четверть вершка ширина — аршин с половиною Занавесей же во большие окошечки зеленых шириной каждое по два полотница	1
Полога кроватного круг, всего кроватно ... зеленово оторочено тесьмой зеленой с белым одна	1
Л. 40 Зеркал	
[Зеркал] в хрустальных рамах с хрустальными цветами стенных продолговатых с выемками	12
[Зеркал] коминных на деревянных досках в рамах резных посеребряных, каждое составное в двух стеклах длиною по три аршина ... четверти, ширина по	2
Зеркал в резных посеребряных рамах составные в два стекла	
[Зеркал в резных посеребряных рамах составные в два стекла] длина два аршина ширина один аршин два вершка	1
[Зеркал в резных посеребряных рамах составные в два стекла] длина два аршина один вершок ширина один аршин два вершка с половиной	1
[Зеркал в резных посеребряных рамах составные в два стекла] длина один аршин 11 вершков ширина 10 вершка	1
Л. 40 об. Зеркал в резных посеребряных рамах с целыми стеклами	
[Зеркал в резных посеребряных рамах с целыми стеклами] длина один аршин с половиной, ширина один аршин один вершок	1
[Зеркал в резных посеребряных рамах с целыми стеклами] длина один аршин 9 вершков, ширина один аршин один вершок	1

	[Зеркал в резных посеребряных рамах с целыми стеклами] длина один аршин с половиной, ширина один аршин один вершок, посередине стекло расколото	1
	Зеркал же резных золоченых рамах	
	[Зеркал в резных посеребряных рамах с целыми стеклами] длина один аршин с половиной, ширина один аршин один вершок, пи нем шандалов ... два	1
	[Зеркал в резных посеребряных рамах с целыми стеклами] длина один аршин с половиной, ширина один аршин один вершок с половиной	1
	В золоченых резных сквозных стеклами рамах два, в них два стекла составных мер в стеклах длины по целому аршину 12 вершков, ширины по 15 вершков каждое	2
	[Зеркал в золоченых резных рамах] другого манеру с составными двойными стеклами	
	Длина 2 арш и четв. Вершка, ширина 15 верш	2
	Л. 41 Зеркальных стекол без рам	5
	Столос красного дерева	
	Четвероугольных однопольных	2
	Круглых с опускаемыми полами	2
	Конопеи буковые резные с плетеным тростником	2
	Конопей буковых же резных обитых пошерсти крашен желтою с подушкой такою же	1
	Мраморных столовых досок больших две	2
	Мраморных столовых досок средних две, в том числе компазических, две, наподобие мрамора	2
	Л. 41 об. Судно нужное обито бархатом красным с позументом серебряным, ветхое, при нём горшка нет Имеет того семь вершков	1
	Обоев	
1	Брукателевых зеленых с желтыми ... длины 4 аршина три четверти, ширины 27 полотниц, надверных (?) в три полотница длины 1 аршин 2 вершка, надкошечных лоскутьев (?) десять того обое; остаточной доскут в трёх полотницах ... длины 13 вершков	
2	Мишурных по зеленой земле длины 3 аршина 14 вершков, ширины 19 полотниц с половиною; длины 3 аршина 11 вершков ширины 6 полотниц с половиною надверных два длиною в первом 1 аршин 12 вершков, шириною в 3 полотница, во втором длины 1 аршин четверть вершка шириною в два полотница надкошечных и других местах (?) лоскутьев пять	
3	Брукателевые желтые с красными травами длины три аршина четырнадцать вершков шириною 29 полотниц надверные два длинное один аршин четыре вершка шириною по три полотница надверные же один длины 1 аршин ширины три полотница надкошечных шгук ...	

4	Л. 42 Брукателевые желтые с красными травами длиною три аршина 14 вершков 27 (?) полотнищ, с половиной надверных один длиною три (?) аршина шириною три полотнища	
5	Той же брукателевой материи длиною тою же три аршина 14 вершков шириною 30 полотнищ надверных три: первое длиною 3 аршина шириною в 3 полотнища, второе длиною 1 аршин с четвертью шириною в 2 полотнища с половиною, третье длиною 1 аршин шириною в 2 полотнища надкошечников штук малых 27	
6	Брукателевые полотнищами желтые и красные: длиною в желтых 4 аршина 12 вершков, в красных 3 аршина 3 вершка шириною по 15 — итого 30 полотнищ и 1 вершок; той же материи желтой длиною 1 аршин 9 вершков шириною в 3 полотнища, той же материи штук малых 2	
7	Триповые полотнища голубые и малиновые длиною в голубых и в малиновых 3 аршина 9 вершков, шириною малиновые 15, голубые 17: итого 32 полотнища; надверных один длиною 1 аршин с четвертью шириною обоих цветов по одному полотнищу	
8	Л. 42 об Триповые же полотнища голубые и желтые, длиною в голубых и желтых 3 аршина 9 вершков шириною в голубых 17, в желтых 16: итого 33 полотнища; надверных один длиною 1 аршин 3 вершка шириною голубой одно, желтых два: итого три полотнища	
9	Штофные желтые длиною 3 аршина 12 вершков шириною 19 полотнищ; надверных один длиною 1 аршин с половиною шириною 3 полотнища; надоконных штук малых 6	
10	Штофные же оранжевые в четырех штуках: в первой длиною 5 аршин шириною 8 полотнищ, во втором длины 4 аршина 14 вершков шириною 18 полотнищ, в третьем длины 3 аршина 12 вершков шириною 4 полотнища, в четвертом длиною 4 аршина шириною одно полотнище, при них два лоскута в 1 аршин малых надкошечников два длины 4 вершка ширины 3 полотнища и 1 вершок; один длиною 1 аршин шириною два полотнища	
11	Л. 43 Штофные оранжевые длиною 4 аршина шириною 15 полотнищ с половиною; надкошечников один в малой штуке, две штуки обьяри оранжевой подбитых стамедом зеленым длиною по полтора аршина шириною по 2 вершка (?)	
12	Штофные зеленые длиною по 3 аршина 14 вершков длиною 23 полотнища с половиною, в том числе на холщевой (?) подкладке 14, без подкладки 9 полотнищ с половиною; надкошечных штук малых 3	
13	Штофные малиновые в двух штуках: в первой длиною 4 аршина 6 вершков шириною 15 полотнищ, во втором длиною 4 аршина с половиною шириною 28 полотнищ, в том числе у двух полотнищ длины недостает по 6 вершков; надверников четыре: в первом длиною 2 аршина шириною 3 полотнища, в двух длиною по одному аршину ... 13 (?) вершков шириною по 3 полотнища с четвертью, длиною 1 аршин с половиною шириною 3 полотнища; штук по половине полотнища три: в первом длиною 4 аршина, в двух длиною по три аршина с половиною Л. 43 об. Надкошечных штук малых две	

14	Штофные малиновые же длиною 4 аршина 12 вершков шириною 24 полотнища полотнища; надверников два длиною по одному аршину аршина по 13 вершков шириною в каждой по 3 полотнища; надкошечных штук малых 4	
15	Штофные пунцовые в трех штуках: шириною в первой длиною 4 аршина 12 вершков шириною 4 полотнища, во втором длиною 3 аршина 14 вершков шириною 11 полотнищ с половиною, в третьем длиною 5 аршин ... шириною 5 полотнищ с половиною; надверников два длиною один аршин с половиною шириною ... по три полотнища; надкошечников в малой штуке один (?)	
16	Камчатные красные длиною 4 аршина 4 вершка шириною 29 полотнищ, надверних один длиною 1 аршин 4 вершка шириною 2 полотнища с половиною; надкошечников надкошечных штук малых две	
17	Штофные малиновые в двух штуках: в первой длиною 4 аршина 9 вершков шириною 17 полотнищ с половиною, в том числе Л. 44 На холщевой подкладке 15 с половиною, без подкладки 2 полотнища; во второй (штуке) длины 4 аршина 7 вершков ширины 13 полотнищ полотнища на холщевой подкладке; надкошечников штук малых две	
18	Штофные голубые длиною 4 аршина 19 вершков шириною 34 полотнища; надверников три длино на одном по одному аршину по 13 вершков шириною по 3 полотнища; надкошечников штук малых две	
19	Тафтяные голубые же в двух штуках: длиною в первой 3 аршина 19 вершков шириною 33 полотнища, во втором длиною 3 аршина 12 вершков шириною 29 полотнищ; надверников три длиною к каждому по одному аршину с половиною шириною по 3 полотнища; пол полотнища длиною 3 аршина 12 вершков	
20	Штофное зеленое длиною 3 аршина 14 вершков шириною 14 полотнищ с половиною, в том числе на подкладке холщевой 12 с половиною, без подкладки 2 полотнища; в том числе у трех полотнищ штофа места вырезаны (отчет вотчинного правления); налверников два в каждом длиною по ... аршина с половиною шириною по три полотнища; надкошечных малых штук три	
21	Л. 44 об. Камчатные зеленые длиною 3 аршина 11 вершков шириною 52 полотнища с половиною на холщевой подкладке	
22 Е	Штофные желтые в трех штуках: в первой 4 аршина 8 вершков шириною 6 полотнищ, во второй длиною 4 аршина = (ровно) шириною 11 полотнищ, в третьем длиною по 4 аршина шириною 2 полотнища; надверников один длиною 1 аршин с половиною шириною 3 полотнища; надкошечных малых штук четыре	
23	Штофные пунцовые длиною 4 аршина 12 вершков шириною 11 полотнищ с половиною, в том числе у одного полотнища с одного края ... вырезано; надверников два в каждом длиною по одному аршину с половиною шириною по 3 полотнища; надкошечных малых штук два	
24	Камчатные зеленые в двух штуках: в первом длиною 5 аршин 11 вершков шириною 21 полотнища с половиною на холщевом подкладке, во второй длиною 3 аршина 13 вершков шириною 24 полотнища с половиною	

25	Объяринные зеленые длиной 4 аршина 10 вершков шириною 26 полотниц с половиною, в том числе 24 Л. 45 на подклатие крашенной, у двух полотниц подкладки нет; надверников два длиной в каждом по два аршина с четвертью шириною по 3 полотница; надкошечных штук четыре	
26	Камчатные зеленые длиной 5 аршин 9 вершков шириною 8 полотниц с половиною на холщевой подклатие; надверников 12 каждый по 4 полотница длиной неровною	
27	Штофные зеленые в двух штуках: в первом длиной в 4 аршина 13 вершков шириною 22 полотница с половиною в том числе 21 полотнице на холщевой подкладке, одно полотнице без подклатклатий, у полуполотница штофа вырезано в длину 1 аршин; во второй длиной 3 аршина 13 вершков шириною 3 полотница; надкошечных малых штук шесть	
28	Штофные малиновые в двух штуках: в первой длиной 4 аршина 7 вершков шириною 16 полотниц, в том числе пятнадцать на холщевой подкладке, одно полотнице без подкладки; надверников длиной два аршина аршина шириною 3 полотница; надкошечных штук простых штук 16, при том же камий (?) красной одно полотнице длиной 2 аршина	
29	Объяринные зеленые длиной 5 аршин 2 вершка шириною 26 полотниц подбито крашеной; надверников в каждом	
30	Л. 45 об....	
31	Объяринные зеленые длиной 4 аршина 6 вершков шириною 43 полотница на крашенной подкладке; надверников три длиной каждое в 2 аршина по 3 вершка шириною по три полотница; надкошечных штук две	
32	Объяринные малиновые длиной 4 аршина 2 вершка шириною 28 полотниц на крашеной подкладке; надверников три длиной каждый по одному аршину по 8 вершков шириною по 3 полотница, надверников же один длиной 1 аршин 12 вершков шириною 2 полотница	
33	Штофные зеленые с белыми травами в четырех штуках: в первой длиной 4 аршина 5 вершков шириною 24 полотница на крашенной подкладке, в том числе у трех полотниц штофа ... местами вырезано, Л. 46 Во второй длиной 4 аршина 8 вершков шириною 6 полотниц; в третьей одно полотнице длиной 5 аршин; в четвертой одно полотнице с четвертью длиной 4 аршина 2 вершка; надверников 4 штуки, в том числе две длиной по одному аршину по 8 вершков шириною по 4 полотница: один длиной 1 аршин 2 вершка шириною 5 полотниц, один же длиной 1 аршин 6 вершков шириною 2 полотница с половиною; надкошечных штук восемь	
34	Штофные желтые длиной 4 аршина 8 вершков шириною 22 полотница на холщевой подкладке; надверников два длиной каждый по одному аршину по 13 вершков шириною по два полотница с половиною; надкошечных штук 5	Е
35	Камчатные голубые длиной 4 аршина 2 вершка шириною 20 полотниц с половиною на холщевой подкладке; надкошечных штук одна	

36	<p>Камчатные красные с синими травами в пяти штукаx: в первой длиною 5 аршин 2 вершка шириною 15 полотнищ, второй длиною 4 аршина шириною 12 полотнищ с четвертью, в третьей длиною 4 аршина 12 вершков шириною 2 полотнища Л. 46 об.</p> <p>В четвертой длиною 4 аршина 8 вершков шириною два полотнища, в пятой длиною 3 аршина 12 вершков шириною 8 полотнищ; надверников два: в первом длиною один аршин 13 вершков шириною в 2 полотнища, во втором длиною 1 аршин 8 вершков шириною 2 полотнища с четвертью; надкошечных штук три</p>	
37	<p>Камчатные зеленые в двух штукаx: в первой длиною 4 аршина 5 вершков шириною 21 полотнище, во второй длиною 3 аршина 12 вершков шириною три полотнища с четвертью; надкошечных штук две</p>	
38	<p>Камчатные зеленые в двух штукаx: в первой длиною 5 аршин 12 вершков шириною 11 полотнищ, во втором длиною 4 аршина 12 вершков шириною 2 полотнища с половиною; надверников шесть, в том числе длиною по одному аршину по 4 вершка шириною по три полотнища, три длиною по 1 аршину по 4 вершка шириною по два полотнища с половиною три; надкошечных штук шесть с половиною</p>	
39 Е	<p>Штофные желтые в двух штукаx: в первой длиною 3 аршина 15 вершков шириною 11 полотнищ с половиною Л. 47</p> <p>Во второй длиною 3 аршина 13 вершков шириною 5 полотнищ; надверников 3 длиною по одному аршину по 8 вершков шириною по три полотнища; надкошечных штук семь</p>	
40	<p>Сукна зеленого длиною 9 аршин с половиною шириною 5 полотнищ, в том числе от одного целого полотнища, да от другого полотнища четверти полотнища с одного конца вырезано в длину аршин 8 вершков</p>	
41	<p>Сукна красного робного в трех штукаx в одно полотнище длиною 15 аршин</p>	
42	<p>Сукна алого тонкого ветхого в шести штукаx: мерою длины 31 аршин 13 вершков шириною в пяти штукаx по одному полотнищу, а в одной полтора полотнища; занавесок суконных алых же в одно полотнище две штуки в них мерою в каждой длиною по 3 аршина такого же алого сукна 3 штуки длиною в них восемь аршин с четвертью шириною 10 вершков</p>	
43	<p>Нитеной материи волностой белого и синего цветов сшитых в 15 полотнищах в длину 14 аршин с половиною</p>	
44	<p>Л. 47 об. Штука такой же материи сшитая в девять (?) полотнищ в длину 15 аршин с половиною, штука же в одно полотнище длиною 6 аршин с четвертью</p>	
	<p>Занавесок окошечных распашных</p>	
45	<p>Тафтяных белых 15 пар в них мерою: одна пара длины 5 аршин 14 вершков шириною по 3 полотнища в паре, две пары длины по 5 аршин по 12 вершков ширины по 3 полотнища в паре, три пары длины по 4 аршина 10 вершков ширины по 3 полотнища в паре, в восьми парах длины по 4 аршина по 13 вершков ширины по 2 полотнища в паре, одна пара длины 5 аршин 10 вершков ширины по 3 полотнища в паре, одна пара длины 5 аршин 10 вершков ширины по 3 полотнища в паре, ширины по 3 полотнища в паре, ширины по 3 полотнища в паре, ширины по 3 полотнища в паре, ширины по 3 полотнища в паре, при них подзоров таких же 15 штук, лет подвязных 14</p>	

46	Таких же белых подъемных с подзорами 6: длины в каждом занавесе по 6 аршин по 14 вершков ширины по три полотнища при них шнуры шелковые белые	
47	Тафтяные зеленые подъемные с подзорами 3: длину каждый занавес по 5 аршин по 14 вершков ширины по 4 полотнища с половиною при них шнуры шелковые зеленые	
48	Л. 48 Тафтяных малиновых окошечных с подзорами 5 пар: длину каждой по 4 аршина по 11 вершков шириною в каждой паре по 3 полотнища	
49	Тафтяные желтые окошечные с подзорами 3 пары длину в каждый по 4 аршина по 12 вершков шириною по три полотнища в паре при них лент желтых завязочных три	
50	тафтяные алые окошечные без подзоров 10 пар в них мерою длины каждый по 4 аршина по 14 вершков шириною по 2 полотнища в паре	
51	Тафтяные голубые окошечные 20 пар в них мерою: две пары длину каждой по 4 аршина по 14 вершков шириною по 3 полотнища в паре, одна пара длину каждой по 4 аршина по 8 вершков шириною по 3 полотнища каждое, 4 пары длину каждой по 4 аршина по 9 вершков шириною по 2 полотнища в паре, две пары длину каждой по 5 аршин одному вершку шириною по 2 полотнища в паре, две пары длину каждой по 4 аршина по 12 вершков шириною по 2 полотнища в паре, три пары длину каждой по 4 аршина по 10 вершков Л. 48 об. шириною по 2 полотнища в паре, пять пар длину каждой по 6 аршин по 2 вершка шириною по два полотнища в паре, одна пара длину 5 аршин 12 вершков шириною 2 полотнища, при них подзоров таких же 13	
52	Тафтяные зеленые окошечные с подзорами две пары длину каждый 4 аршина по 3 полотнища в паре	
53	Штофные желтые окошечные подбиты тафтою желтою обложены вокруг позументом серебряным в два ряда семь пар длину каждая по 5 аршин по 3 вершка шириною по три полотнища в паре, при них завязок такого же штофу, обложены вокруг серебряным позументом в один ряд 14	
54	Штофные голубые окошечные подбиты тафтою голубой же обложены вокруг позументом золотым в два ряда 5 пар длину в каждой по 4 аршина по 14 вершков шириною по 4 полотнища в паре без завязок	
55	Штофные голубые подбиты тафтою голубой обложены позументом серебряным вокруг в один ряд 3 пары длину Л. 49 каждой по 4 аршина по 12 вершков шириною по 4 полотнища в паре, при них завязок такого же штофу с серебряным же вокруг в один ряд позументом шесть	
56	Штофные зеленые подбитые тафтою зеленою обложены позументом золотым в один ряд 4 пары длину каждой по 5 аршин по 4 вершка с половиною шириною по 4 полотнища в паре, при них завязок обложенных золотым же позументом в один ряд восемь	
57	Тафтяные желтые подъемные с подзорами шесть занавесок длину каждый по 6 аршинов по 6 вершков шириною по три полотнища	

58	Тафтяные желтые окошечные 12 пар с подзорами длиною каждая по 4 аршина по 6 вершков шириною по 2 полотнища в паре	
59	Тафтяные белые окошечные с подзорами шесть пар: одна пара длиною 5 аршин 7 вершков шириною 3 полотнища в паре, две пары длиною 5 аршин 10 вершков шириною по три полотнища..., три пары длиною по 4 аршина 13 вершков шириною в 2 полотнища ... подзоров таких же 6	
60	Л. 49 об Тафтяные голубые окошечные с подзорами 13 пар: пять пар длиною по 6 аршин по 2 вершка шириною по 2 полотнища в паре, восемь пар длиною по 4 аршина по 10 вершков шириною по 2 полотнища в паре	
61	Тафтяные зеленые подъемные 3 занавеса длиною каждая по 3 аршина аршина по 12 вершков шириною по 3 полотнища, при них шнуры шелковые зеленые же	
62	Тафтяные красные подъемные 9 занавесей длиною в каждой по 3 аршина по 13 вершков шириною в пяти занавесов, по четыре, а в четырех по три полотнища, при них шнуры шелковые красные	
63	Тафтяные зеленые окошечные три пары: одна пара длиною 5 аршин 2 вершка шириною по 2 полотнища в паре, два длиною по 4 аршина по вершка 12 вершков шириною по 2 полотнища в паре	
64	Ситцевые окошечные четыре пары длиною по 5 аршин шириною по два полотнища в паре	
	Л. 50 Обоев того же ситцу В 11 штуках: в 2 штуках длины в каждой по 3 аршина по 10 вершков шириною в одной штуке четыре, в другой 2 полотнища, в шести штуках длины в каждой по три аршина по 12 вершков шириною во всех десяти полотнищах с половиною, у одного полотнища с двух сторон пришиты наоткосы (?) по полу полотнищ, в одной штуке одно полотнище длиною 3 аршина 3 вершка, в одной же штуке полполотнища длиною 6 аршин 8 вершков, в одной же штуке, в одной же штуке длиною 2 аршина 5 вершков шириною в 3 полотнища, из них по краям малые части вырезаны; надверников и надокосеников десять лоскутов	
	Обоев разной материи	
65	Объяринные оранжевые в трех штуках, в том числе две штуки на крашенинной подкладке: в одной длиною 4 аршина 2 вершка шириною 5 полотнищ, в другой длиною 4 аршина 4 вершка шириною 31 полотнище с половиною, в третьей длиною 4 аршина 6 вершков шириною 10 полотнищ без подкладки	
66	Объяринные зеленые в 2 штуках: в одной длиною 5 аршин 3 вершка шириною 6 полотнищ на крашенинной подкладке Л. 50 об. Из них с одного конца 3 полотнища с половиною объяри вырезано в длину по 4 аршина; в другой длиною 5 аршин 2 вершка шириною полтора полотнища; надверников и надокосечников в мелких штуках 12	
67	Зеленые мишурные длиною 3 аршина 14 вершков шириною 6 полотнищ с половиною, при них надверников надокосечников мелких штук 15	

68 Е	Занавесы штофные оранжевые подбиты тафтою того же цвета в круг обложены газом серебряным широким и узким со всех сторон в два ряда 5 пар длиною каждая по 5 аршин по 13 вершков шириною по четыре полотнища в паре, при них завязок того же штофу обложены таким же газом в один ряд 10	
69	Обоев тканых гарусным шелком на живописных видов разных цветов 15 штук	
70	Занавес окошечных подъемных немецкого белого полотна 2, длиною длиною каждый по 3 аршина по 6 вершков шириною по 2 полотнища	
71	Л. 51 Прутьев железных дверных и окошечных 98; Крючьев железных дверных и столовых и окошечных 28; ...пробоев (?) 60; Железных же зеркальных крюков и прибоев 30; Зеркальных же ... с веревками 6;	
72	Окошечных ставней обитых войлоками красными и шерстяной красной материей 2;	
73	Холста хрящивитых кусков 15 аршин	
74	Остаток обоев триповых в двух полотнищах, одно красного, другой голубого цветов длина по три аршина с половиною	
	Остатков же от обоев атласных малинового цвета с подзорами желтыми в семи штуках, в одном полотнище 21 аршин	
	Остатков же от обоев штофу зеленого с подзорами желтыми в половину полотнища 3 аршина с половиною	
75	Л. 51 об. Занавесок окошечных тафтяных голубых одна пара длиною каждая по 4 аршина с половиною шириною в 2 полотнища	
	Такой же голубой тафты занавескою одно полотнище длиною 5 аршин с половиною	
	Такой же голубой тафты лоскут в половину полотнища длиною 2 аршина с половиною	
	Два лоскута от занавеса такой же голубой тафты в полотнище, ветхие, длиною 2 аршина с половиною	
	Тафты алой занавесное одно полотнище длины 4 аршина три четверти	
	Тафты малиновой в половину полотнища длиною 3 аршина	
	Л. 52 Занавесок окошечных тафтяных желтых одна пара длиною в каждом по 4 аршина с половиною ширины 2 полотнища, при них подзоров такой же тафты 2	
	Стамедное зеленое занавесное одно полотнище длиною 4 аршина с половиною	
	Лоскут бомбовой зеленой от занавеса в одно полотнище длины 1 аршин	

	Чехол из конопея ситцевой один	
	Чехол столовый алого сукна небольшой один	
	Крашенины зеленой подкладочной сшитой в два полотнища в длину 5 аршин	
	Кроватный занавес ... бомбовой ... один	
	Занавесов окошечных белого конифасу (?) с гарусными травками (?) две пары длиною каждая по 3 аршина по 2 полотнища в паре	
	Сукна зеленого в двух штуках сшитого в два полотнища длиною 3 аршина с половиною	
	Такого же зеленого сукна в мелких лоскутах 20 штук	
	Л. 52 об. Чехол суконный же зеленый со стула	
	Остаток сукна алого длины 1 аршин	
	Обойных воцанованных старых гнилых и негодных лоскутах 30 штук	
	Досок чугунных каминных две при них шишки медные	
	Плафон живописный в трех штуках один	
	Плафоны же штук семь	
	Обои стенные живописные же 9 штук	
	Полостей (?) белых 18	
	Наволочка подушечная конопейная ситцевая в ней камчатные и тафтяные, ветхие лоскуты	
	Тесьмы полушелковой белой 68 аршин	
	Тесьмы полушелковой красной 86 аршин	
	Тесьмы полушелковой желтой 85 аршин	
	Тесьмы полушелковой оранжевой 18 аршин	
	Лент шелковых зеленых 20 штук мерою каждая по $\frac{3}{4}$ аршина	
	Лент желтых шелковых 12 штук каждая по $\frac{3}{4}$ аршина	
	[Лент] белых шелковых 25 штук по $\frac{3}{4}$ аршина	
	[Лент] красных 4 тою же мерою	
	Туфли мужские порченые красные с золотом обложены газом золотым	
	Горшок медный к судну нужному	1
	Часы большие стенные с курантами испорченные к ним футляр с тумбою, оклен ореховым деревом, при них же три гири свинчатые, обложенные медью	1
	Бутка калмыцкая из полотен белых с деревянными решетками	1
	Л. 59 Между казенными № 2 и 3 наверху	
	Пристенная тумба с фигурами золочеными	2

Кровать с подголовником с двумя столбиками и восьмью ножками резного орехового дерева	1
Конопе орехового дерева, ветхое	1
Стулов ветхих	
[Стулов ветхих] обтянутых золотой кожей	1
[Стулов ветхих] крашенных с подушками кожаными	2
[Стулов ветхих] без подушек на них были подушки, сплетенные из тростника	3
Л. 59 об. Кресел новых с резными золочеными ножками у задков подушек обложены волосом	6
Таковых же стульев	6
Нужных суден простых	3
Между казенными № 4,5 и 6 наверху по кровле	
Стол круглый простого дерева на 12 штуках	1
В сенях	
Подшкафная ... тумба обито сверху клеенкой (?) черною с трех сторон фигуры вызолочены	1
Столовые липовые резные фигурной работы без крышек	1
Стул ольховый без подушки	1
Л. 60 Стул березовый обит кожей	1
Стул ветхий сплошной	1
Л. 61 № 7 Правого флигеля циркумференции от ворот В смотрении служителей Петра Алексеева и Андрея Иванова В 1 и во 2 покоях	
Образов без окладу	1
Явление Богоматери Сергию	1
Михаила Архангела	1
Зеркал в золоченой раме	2
Столиков четырехугольных сосновых, крашенных под орех	4
Столиков четырехугольных сосновых некрашенных	1
Стулов	
[Стулов] ольховых с кофейными подушками	5
[Стулов] крашенный березовый	1
[Стулов] обитых золотою кожей	1
[Стулов] обиты желтой брукателевой материей	1

[Стулов] столовых	2
В 3 покое	
Образ без окладу трех святителей Василия Великого, Григория Бого- слова, Иоанно Златоуста	1
Зеркало в золоченой раме	1
Столов, четырехугольных сосновых крашенных под орех	2
Стулов обитых брукателевой материей желтой	3
В 4 покое	
Образ без окладу ... Господня	1
Зеркало в золотой раме	1
Столик четырехугольный сосновый неокрашенный	1
Стулов	
[Стулов] ольховых с кожанними подушками	2
[Стулов] обитых брукателевой красной с желтыми травами	2
[Стулов] обитых золотою кожей	1
Ширма о трех пальцах	1
Судно нужное с горшком железных	1
Л. 61 об. В 5 покое	
Образ без окладу Иосифа ...	1
Зеркало в золотых рамах	1
1 столик четырехугольный сосновый крашенный под орех	1
Ширмы	1
Стул сосновый обит подушка брукателевая желтая материей	1
В 6 покое	1
Образ без окладу Рождества Христова	1
Зеркало в рамах красного дерева	1
Кровать односпальная красного дерева	1
Ширмы мишурные по зеленой земле	1
Столик четырехугольный крашенный	1
В 7 покое	
Образ без окладу Успенья богородицы	1
Зеркало в золоченой раме	1
Кроватей сосновых с парусиной, в том числе двухспальная одна	2
Стул березовый с кожаной обивкой	1
Судно нужное с горшком железных	1

Ставен шерстяных крашенных	1
В 8 покое	
Образ без окладу Троицы Живоначальной	1
Зеркало в золоченой раме большое	1
Стол четырехугольный сосновый крашенный	1
Стулов	1
[Стулов] обитых золоченой кожей	1
[Стулов] ольховых кожаных с подушкой	1
[Стулов] березовых крашенных с кожаными подушками	2
[Стулов] обитый кожей ветхую	1
Ширмы о трех пальцев	1
Кровать односпальная с парусиною	1
Л. 62 В 9 покое	
Образ без окладу святых Захарии и Елизавет	1
Зеркало в золоченой раме	1
Столиков четырехугольных сосновых крашенных	2
Стулов ольховых с кожаными подушками	3
[Стулов] березовых с кожаными подушками	1
В 10 покое	
Образ без окладу ... Богоматери	1
Зеркало в золоченой раме	1
Стол сосновый неокрашенный	1
Ширмы о четырех пятах	1
В 11 покое	
Образ без окладу Страстей Господних	1
Зеркало в золоченой раме	1
Столос сосновых крашенных	1
Столос сосновых неокрашенных	1
Ширм в четыре пальца	1
В 13 и 14 покаях	
Образы без окладу	1
Сшествие Святого Духа	1
Зеркало в золоченой раме	2
Столос	4

	Столов сосновых крашенных	1
	Стульев ольховых с кожаными подушками	1
	Л. 62 об. Ширмам	
	[Ширм] в трёх пальцах, в том числе ветхих одна	2
	[Ширм] брукателевых красные с зелеными травами в пяти пятцах	1
	Ставней	
	[Ставней] шерстяной материи красной с белым	1
	[Ставней] красной	1
	Во всех четырнадцати покаях обои бумажные	
	В 15 покое	
	Образ оклад по полям серебряной Владимирской Богоматери	1
	Зеркало в раме красного дерева каемочки вызолочены	1
	Столик крашенный сосновый	1
	Кровать с прибором с парусиновым	1
	Стул обитый брукателевой материей красной с желтым	1
	В 16-ом покое	
	Образ оклад по полям серебряной Николая Чудотворца	1
	Зеркал в ореховых рамах местами вызолоченных	2
	Столиков сосновых крашенных	3
	Стулов	
	[Стулов] обитых трипом красным	6
	[Стулов] обито брукателевой материей желтой	1
	Картин десепортных [десюдепорт] местами золоченой	2
	Занавесей окошечных бобовых (?) подъёмных в каждом по два полотнища с мишурой ...	4
	В 17-ом покое	
	Образ оклад по полям оклад серебряной Владимирской Богоматери	1
	Л. 63 Зеркало составное в двух стеклах в раме резной золоченой; одна фигура сверху сломлена При нём шандалов медных два	1
	Столиков сосновых крашенных	2
	Ширмов	
	[Ширм] вощенных, каждая по три пятца	4
	[Ширм] шерстяной материи красной с белыми травами в пяти пятцах	1
	В четырех пятцах	1

Картин десепортных [десюдепорт] в резных золоченых рамах	2
Занавесей зеленых бомботых (?) подъёмных в два полотнища с шнуром	2
В 18-ом покое	
Образ по полям серебряной Казанской Богоматери	1
Столик сосновый некрашенный	1
Кровать односпальная с прибором	1
Картин десепортных [десюдепорт] в резных золоченых рамах	2
В трех покоях обои лаковые живописные, в четвертой вощенные	
Л. 64 От правого флигеля циркуль ференца и овощенной (?) полате В смотрении служителей ... Емельяна Иванова и Петра Отанова (?)	
В 1-ом с перегородкой покое	
Образов без окладу Страстей Господних — 1 Коронования Богоматери — 1	
Зеркало в золоченых рамах	1
Занавесов	
Зеленых болбовых подъёмных в 2,5 полотнища	1
Два занавеса по 2 полотнища такие же	2
Кровать красного дерева столбиками и с парусиной При ней занавес бомбовой зеленой вокруг той всей кровати — 1 Перина дву спальная в наволоке тиковой полосатой — 1 Одеяло [камчатное] атласное васильковое подбито выбойкою (?) — 1 Шлафрок ... атласный подбит выбойкою — 1 Подушек пуховых в наволоках атласных васильковых больших — 2 Подушка пуховая в наволоке тиковой полосатой — 1	1
Стулов	
[Стулов] ольховых с кожаными подушками	5
[Стулов] березовых крашенных с такими же подушками	7
Л. 64 об. [Стулов] обитых красной брукателевой материею с желтыми цветами	2
Столов красного дерева	
[Столов красного дерева] четверугольных с опускающимися полами	1
[Столов красного дерева] карточной обитой сукном зеленым	1
[Столов] Штучных сосновых	2
Четвероугольных сосновых крашенных	2
Ширмов	
Ширм вощенковых в 4х пьалцах	1
Оне же в 3х пьалцах	1

Ставен окошечный шерстяной красный с желтыми травами	1
Подсвечников медных настольных	2
Судно нужное с горшком медным	1
Картина живописной работы	1
Столик сосновый четверугольный неокрашенной	1
Кровать сосновая парусиная односпальная	1
Во 2-ом с перегородкою покое	
Образ без окладу Спасителей	1
Зеркало в золоченых резных рамах	1
Кровать красного дерева с столбиками и с парусиной при ней занавес бомбовой голубой	1
Столов четверугольных сосновых сосновых сосновых сосновых крашенных	2
Стол штучный	1
Ширмы	
Вощанковых о четырех пьльцах	1
Брукателевых красных с желтыми травами в четырех пьльцах	1
Л. 65 Кресла орехового дерева с подушкою триповой на ней чехол стамедной желтой	1
Кровать стальная с столбиками разборная	1
Кровать сосновая двухспальная с столбиками и с парусиной в головах заставка тиковая полосатая	1
В оной перегородке сверх войлоку по обит шерстяной волнистою материей	1
В 3 покое с перегородкой	
Образ без окладу Симеона Богоприимца	1
Зеркалов	
В резных золоченых в дву составных стеклах	1
В золоченых простых рамах	1
В ореховых местами вызолоченных рамах	1
Кресла стальные с кроваткой тиковой	1
Конопе один обит крашениной красной подзор и ножки вокруг вызолочены, одна ножка обломана При нём матрац в наволоке крашенинной красной - 1	1
Столов	
красного дерева круглых с опускаемыми полами	2
Четыреугольных с опускаемыми полами	2

Четвероугольный одно польных	1
Столиков сосновых	
[Столик сосновый] крашенной	1
[Столиков сосновых] некрашенных 2, в том числе поменьше один	2
Войлок красной	1
Л. 65 об. Столов мальньких на одинаковых нескладных ножках	15
Столовая крышка сосновая двойная без ножек	1
Столов штучных	1
Занавесов окошечных бомбовых зеленых в два полотнища, в том числе с шелковыми зелеными шнурами 23, с нитяными 12	35
Кровать односпальная с парусиной	1
Стул ольховый при нём 2 подушки кожаные	1
В Зале	
Образ с окладом серебряным Богородичен	1
Без оклада Благовещенье Богородицы	1
Зеркалов	
В резных золоченых рамах	4
В ореховых и местами золоченых рамах, в том числе одно поменьше	2
Столов	
Красного дерева карточный трехпольный (?) оклееный сукном зеленым	1
[Столов красного дерева карточный] двупольных оклееных сукном тем же	5
[Столов красного дерева] четырехугольный с опускаемыми полами	1
[Столов красного дерева] трех угольный	1
Кабинет со скобками и личинками медными. В нем 3 ящика оклеены разными костяными фигурами, четвертой (ящик) чинаровый, и во все оные костяные марки (?) и при них решетчиков костяных — 6	1
Шашек костяных 3 игры	
Стенных медных ... трубок с наличниками — 13	
Л. 66	
Стульев ольховых обитых алым сукном	62
Кресел накрытых лаком подушки и задок плетены из троснику, в том числе у одного рушные сторонки отпилены, на задке привязана лента алая	37
Ширм	
Брукателевые красные с желтыми травами в 3 пядца	1

	Шерстяные красные с желтыми в 3 пальца	1
	Занавес стамедный зеленый в полокошка в 2 полотнища	1
	В Сенях от Зала	
	Образ без окладу Николая Чудотворца	1
	Столов штучных	3
	Столик сосновый некрашенный	1
	Фонарей жестяных больших со стеклами	6
	[Фонарей] слюдяных поменьше ветхих	2
	Трубок стальных медных с личинками (лицами?)	2
	От Сеней 1ом покое	
	Образ в окладе по полям серебрянной и вызолочен Рождества Богородицы	1
	Стол сосновый крашенный	1
	Стулов ольховых с кожаными подушками	3
	Таз медный	1
	Кроватей односпальных с парусинной	2
	Подсвечник медный с щипчиками	1
	Ставень окошечный с верхом войлока с одной стороны, обит сукном зеленым	1
	В 2ом покое	
	Образ в окладе Серебряном Знаменья Богоматери	1
	Ширмы брукателевые красные с желтыми травами в 4 пальцах	1
	Столов в маленьких штуках ...	2
	Часы стальные в футляре китайской работы с золотом	1
	В 3 покое	
	Образ без окладу царицы Елены и мученика Дмитрия с тремя (?) венчиками серебрянными — (дописано другим почерком. — О. Ф.)	1
	Ширмы вощанковые в 3 штуках	1
	Стул березовый крашеной с подушкой кожаной ветхой	1
	В 4 покое	
	Образ оклад по полям серебрянный и вызолоченный Спасителей	1
	Зеркалов в 2 составных стекла в резных золоченых рамах одинаких (одинаковых)	2
	Стол красного дерева...трех польный оклеен сукном зеленым	1
	Стол четырёхугольный однополюй	1
	Стулов ольховых обитых алым сукном	31

Стул паратной бархатной зеленой обложен кругом позументом золотным одно...шным в 2 ряда, с заднего краю подушки в один ряд, ножки вызолочены, на нем чехол обьяриной зеленой	1
Стулик бархатный же зеленой обложен вокруг позументом серебряным, у трех углов кисти серебряные	1
Судно нужное обито штофом зеленым обложено позументом золотым одноличным, крышка в 2 ряда, ящик сверху и снизу и по углам в один ряд, в нем подушка бархатная черная, в нем горшка нет	1
Столик сосновый крашенный	1
Столиков штучных	4
Л. 67 В 5 покое	
Образ Богородицен венец и цата серебрянные, убрус низаное жемчугом на венце приведен крест серебрянный с камешками зелеными и красными	1
Зеркалов в золоченых рамах в двусоставных стеклах	2
Часы стенные маленькие в медном отливном вызолоченном футляре, середина финифтяная	1
Двойные двери обиты с обеих сторон и ссверху сукном зеленым	1
дверных занавесов суконных зеленых в каждом по 1 ½ полотнища	2
Столик круглой одноножной китайской работы по синей земле	1
Четвероугольный на четырех ножках той же работы (китайской) по черной земле	1
Стол сосновый складной уборный	1
Ширмов	
Кожаных зеленых с золотом в 4 штуках	1
Обьяриных зеленых в 6 штуках	1
Мишурных по зеленой земле в 6 штуках	1
Ставен окошечных обитых с одной стороны ... сукном зеленым	3
Стол красного дерева четверугольный	1
Кровать односпальная с парусиной	1
Стенная трубка медная	1
Л. 67 об. В Почивальной	
Образ святителей Петра, Алексея, Ионы, Филиппа обложен весь серебряным окладом и вызолочен	1
Стульев обьярных оранжевых с ножками посереброванными	6
Такиж же табуретов	2
На всех оных чехлы стамедные голубые	

Тику волнистого белого с синим в 2 полотнища мерою в длину 14 аршин	
Зеркало составное в двух составное в золоченых местах рамах длиною 3 аршина 6 вершков ширины 1 ½ аршины	1
Стол сосновый уборный об одной доске с ящиком	1
Столик сосновый трех угольный	1
Дверных занавесов суконных зеленых длины по 2 1/2 полотнища	3
Ставен окошечных обиты с одной стороны по войлокам сукном зеленым	
В той Опочивальной полате пол по белым войлокам убит? (обит) сукном алым	
От Опочивальной в 1 покое	
Образ священномученика Антипа обложен серебряным окладом и вызолочен	1
Зеркало в золоченых резных рамах в дву составных стеклах	1
Кабинет ореховый с медным прибором	1
Стол карточный красного дерева дву полый оклеен сукном зеленым	1
Л. 68 Стулов ольховых обитых алым сукном	8
Кресел накрытых лаком, подушки и задоси (?) плетены и с тросником	7
В 2-ом [покое]	
Образ Варлама Хутынского по полям оклад серебряной вызолоченой	1
Шкаф с тумбою и с выдвигаемыми ящиками китайской работы по голубой земле серебряные травы за стеклом	
Стол сосновый на простых ножках	1
Три личины с трубками	3
В 3 [покое]	
Образ Успеня Богородицы оклад по полям серебряный и вызолоченный	1
Кабинет ореховый с медным прибором, без одного ящика	1
В 4-ом покое в церкви	
Образ преподобного Василия Исповедника, святого великомученика Федора Стратилата, преподобного Михаила Клопского, святой Евдокии, вверху Спаситель на них 5 венчиков серебряных	1
Зеркало в золоченых рамах в двухсоставных стеклах	1
Два занавеса бомбовых каждый по 2 полотнища	2
Кабинет ореховый с медным прибором	1
Шандалов настольных оловянных 2х	5

Л. 68 об. В 5 [покое]	
Образ казанской Богородицы по полям оклад и венец с цатой золотой	1
Зеркало в золоченых рамах в двухсоставных стеклах	2
Стол картошный красного дерева трехпольный	1
Стол красного дерева четырехугольный однопольный	1
Стульев ольховых обит алым сукном	4
В 6-ом [покое]	
Образ Рождества Христова по полям оклад серебрянный вызолочен	1
Зеркало в золоченых рамах в двухсоставных стеклах	2
Кресел буковых (?) накрытых лаком подушки и задоси плетены и с тросником	2
Кресла ореховых галандского манеру с подушкой кожаной	1
Стульев ольховых обит алым сукном	4
Стульев ольховых с кожаными подушками	4
Столик красного дерева картошный оклеен сукном зеленым 3 полный	1
Судно нужное наподобие кресла красного дерева с подушкой кожаной	1
Л. 69 Стол штучный	
Ставней окошечных обитых с одной стороны сверху войлоков зеленым сукном	2
Во всех означенных покоях обои бумажные	
Л. 70 № 9 В цыркуль ференции по левую сторону в 7 покоях (?) В смотреии служителя Дмитрия Иванова	
Святых образов в окладах серебряных чудотворца Николая, Спасителей, явление Богоматери Троеручцы, явление Богоматери Казанской, Богородичен Без окладов Знаменья Богоматери, Святая Троица, Преполовения	
Зеркалов в посеребренных рамах	4
[Зеркалов] составленных в двух стеклах пять, в том числе у одного зеркала нижняго стекла угол разшибен	5
Столв красного дерева	
[Столв красного дерева] карточный в трех досках, круглой один	1

[Столов красного дерева] четверугольной с одной полою	1
[Столов красного дерева] картошный обит зеленым сукном в две доски	2
[Столов красного дерева] круглой с опускаемыми полами	1
Л. 70 об. Судно наподобие кресла с подушкою кожаной в нем горшок оловянный	1
Стол же картошный ореховый четверугольный в двух досках обит сукном зеленым	1
Столов же простого дерева выкрашенного	8
Такой же некрашенный с тремя ящиками	1
[Столов] штучных	4
Стулов ольховых с кожаными подушками	32
Ширм полушерстяных красных с желтыми цветами в пяти рамах	4
[Ширм] в пяти рамах	3
[Ширм] в 4х рамах	1
[Ширм] воцанковых в 4х рамах	1
Ставней окошечных	
Шерстяных красных	3
Занавесов окошечных бомбовых зеленых в два полотнища	13
Л. 71 Фонарь столбовой золоченый с стеклами	2
Фонарей же опускаемого граненный с коронами в них стекла и при них гири свинцовая	2
Кроватей простого дерева с парусиной	
Двухспальная	1
Односпальных	3
Меди зеленой	
Подсвечников стенных с личинами и трубками	5
Жаровенная лопатка	1
Курителин небольшая	1
Холста хращу (?) пологого 101 аршин	
Щеток	
потолочных	2
ручных	2
половых	6
Л. 72 № 10 В левой стороне от кухни В смотреиии служителя Николая Александрова	

В 1 с перегородкой покое	
Образ без окладу Прощение Господне о Чаше	1
Столов сосновых	
Четвероугольных крашенных	2
Некрашенных	2
штучных	1
Стулов	
[Стулов] обитых золотой кожей	1
[Стулов] березовых с кожаными подушками	3
[Стулов] березовой же с подушкой шерстяной цветной	1
[Стулов] медной столовой подвешений	1
Ширмы воцанковые в 3х рамах	1
Кроватей односпальных	
На точеных ножках с парусиной	3
На простых ножках	2
Ставен окошечной войлочный	1
Во втором [покое] с перегородкою	
Образ без окладу Введение Богоматери	
Зеркало в резной золоченой раме зеркало разбито на двое	1
Столов	
[Столов] простых некрашенных	2
[Столов] штучных	1
Л. 72 об.	
Стулов березовых	
[Стулов березовых] с кожаными подушками	4
[Стулов березовых] обито подушка и задов кожей	1
Кроватей односпальных	
[Кроватей односпальных] на точеной ножке с парусиной	4
[Кроватей односпальных] на простых (ножках) с парусиной	1
Ширм воцанновых по 3 рамы	2
В третьем с перегородкою покое	
Образов без окладу	
Целование Мариново (Марии и Елизаветы)	1
Обрезание Господне	1
Зеркало в простой черной раме	1

Столов сосновых	
[Столов сосновых] крашенных четырехугольных	2
[Столов сосновых] штучных	2
Стулов	
[Стулов] ольховых с кожаными подушками	1
[Стулов] березовых с такими же подушками	2
Подушек кожаных от стульев	2
Ширмов	
Вощанковых в 3 рамах	1
Брукателевых по красной земле желтые травы в 5 пьлец	1
Л. 73 Кровать односпальная на точеных ножках с парусиной	1
[Кровать односпальная] на простой ножке	1
В 4 покое	
Образ без окладу Казанской Богоматери	1
Стул березовый с подушкой шерстяной материи	1
Кроватей односпальных	
[Кроватей односпальных] на точеных ножках с парусиной	1
[Кроватей односпальных] на простых ножках	1
В 5 ом покое	
Стулов ольховых с подушками кожаными	3
[Стулов ольховых] обитых кожей золотой	2
[Стулов ольховых] обитых брукателевой материей по красной земле желтые травы	1
Кровать односпальная на простых ножках с парусиной	1
Столов сосновых на перекрестных ножках	2
Во оном 5-м покое обои бумажные разных цветов набить (?) сукно	
В 6-м [покое] кухне	
Столов сосновых некрашенных на точеных ножках	1
Кровать односпальная на простых ножках с парусиной	1
Л. 73 об. В 7 и 8-ом покаях	
Зеркалов в золоченых рамах	1
Столов простых на точеных ножках	
[Столов простых на точеных ножках] крашенных	2
[Столов простых на точеных ножках] некрашенных	2

	Стулов	
	[Стулов] ольховых с кожаными подушками	5
	[Стулов] березовых с такими же подушками	2
	[Стулов] обиты подушки и задок кожей	3
	Кроватей	
	[Кроватей] двухспальные на точеных ножках с парусиной	2
	[Кроватей] односпальная	1
	Ширм	
	Вощанковых по три рамы	2
	[Ширм вощанковых] в четыре рамы	1
	Столов штучных	2
	Ставень окошечной обит по войлокам волнистой шерстяной материей	1
	[Ставень окошечной] другой войлочной	1
	В 9 и в 10-м покаях	
	Зеркало в золоченых рамах	1
	Подсвечник медный	1
	Щипы железные	1
	Столов сосновых	
	[Столов сосновых] крашенных	2
	[Столов сосновых] некрашенных	1
	Стульев ольховых с подушками кожаными	2
	Л. 74 Ширм	
	[Ширм] вощанковых в три рамы	1
	[Ширм] шерстяных красных с белыми травами по три рамы	2
	Кроватей односпальных на точеных ножках с парусиной	4
	Ставень обитый войлоками	1
	В трех покаях обои вощанковые цветные, а в одном покое и кухне обоев нет	
	№ 11 В левой же стороне в особливом (?) корпусе	
	В 1, 2, 3 м покаях	
	Образов без окладов	
	Вознесенья Христова	1
	Семи отроков ... во Ефесе	1
	Господь несет Крест на раме	1

Зеркало в золоченой резной раме в двух составных стеклами Одно исподне стекло в двух местах разбито	1
Столов на точеных ножках крашенных	3
Стулов	
[Стулов] ольховых с кожаными подушками	2
Стулов] березовых с такими же подушками	3
Стол штучный	1
Ширмов вощанковых ...	2
Л. 74 об. Кровать односпальная на точеных ножках	2
[Кровать односпальная] на простых ножках	1
Трех угольный шкаф	1
В 4,5, 6 и в 7 покаях	
Образов без окладов	
Иоанна Домоскина	1
Сошествия Святого Духа	1
Мученицы Екатерины	1
Зеркалов	1
[Зеркалов] в золоченой резной раме	1
[Зеркалов] в раме красного дерева	1
Ширмов	
[Ширмов] брукателевые красной земли с желтыми травами в четы- рех рамах	1
[Ширмов] вощанковые в четырех рамах	1
[Ширмов вощанковые] в трех рамах	1
Ставней окошечных	
шерстяных	1
войлочных	1
Кроватей на точеных ножках с парусиной	
односпальных	2
двуспальных	1
Столов сосновых	
крашенных	4
некрашенных	2
Стулов	
[Стулов] ольховых с кожаными подушками	5

[Стул] березовый с такой же подушкой	1
[Стул] обит подушка и задок кожей	2
Л. 75 Шкафов треугольных столярных	2
В 8 м [покое]	
Образов без окладов	
Успения Богоматери	1
Вознесенье Господне	1
Зеркалов в резных золоченых рам	1
Кровать односпальная на точеных ножках с парусиною	1
Стулов ольховых с кожаными подушками	3
Ставен окошечных шерстью обитых	
красных	1
по красной земле с желтыми травами	1
по красной земле с белыми травами	1
В 9 покое	
Образ без окладу святого мученика Димитрия	1
Стол на точеных ножках	1
Ширм воцанковых о трех рамах	1
Стул березовый с кожаной подушкою	1
В 10, 11 покаях	
Образ без окладу явление Богородицы	1
Зеркалов в резных золоченых рам	1
Стол сосновый крашенный	1
Л. 75 об. Стол штучный	1
Кровать односпальная на точеных ножках с парусиною	1
В 12, 13, и в 14 покаях	
Образов без окладов	
Сошествие святого Духа	1
Привязание Господне к столбу	1
Столов	
[Стол] на точеных ножках некрашенный	1
[Стол] штучный	1
Кровать односпальная на точеных ножках с парусиною	1
Во всех оных 14 покаях обои разных цветов бумажные	

Л. 76 № 12 Предмыльней По осмотру и описи явлено на лицо 754 год	
Образ Коронования Богоматери без окладу	1
Образ Успения Богоматери без окладу же	1
Четыре кабинета орехового с медными уборами, на них на каждом по мраморной доске	4
Зеркало стенное средних золоченых рамах в дву составных стеклах мерою в стеклах длины два аршина два вершка ширины $\frac{3}{4}$ аршина	1
Часов медных с футлярами и тумбами лаковых китайской работы, в том числе одне по черной, другие по голубой земле	2
Л. 76 об. Стол ореховый кабинетный о трех ящиках скобками и личинками медными	1
Столик кабинетной небольшой заморского дерева оклеен по бокам орехом и стремя замочками и с ним ключем, в середине наклеено черною кожею	1
Стол красного дерева круглый с опускаемыми полами	1
Стол красного дерева карточный оклеен сукном зеленым	1
Стульев ольховых немецкого дела с подушками кожаными	10
Л. 77 Конопе обит обьярью (?) желтой на нем чехол стамедный голубой	1
Конопе ореховый обит трипом желтым травчатым на нем чехол стамедной желтой	1
Стол соснового дерева четырехгольный уборный на ножках тако-го же дерева	1
Стол четырехугольный сосновый же на точеных ножках	1
Столик четырехугольный простого дерева на ножках точеных вы-крашен под ореховый цвет	1
Росхожих стулов, ветхих, с кожаными подушками	4
Кресла нужные красного дерева без подушки	1
Судно нужное красного дерева с выдвигаемым ящиком скопою (руч-кою) и личинкою медную	1
Л. 77 об. Ванна большая зеленой меди на ножках с восемью скопками (ручка-ми) и воронкою их такой же меди	1
Ванны красной меди с крышками и ручными кольцами такими же в коих держится вода	2
Картин больших с выимками одинакового колера и работы	4
Шкаф ореховый стеклами, в нем посуды фарфоровой саксонской (?), а именно:	1

Семь штук, представляющих семь планет по их порядку. Средняя штука вышиной без крышки 20 дюймов, с прекрасным живописством, каждой планете на середине штук Ея Императорского Величества портрет	7
Семь штук, средняя штука вышиной 17 дюймов, на которой Ея Императорского Величества портрет	7
Л. 78 Семь же штук решетчатых с цветами	7
Чашечка кофейная с блюдцем большей руки 22 пары	
Чашек же шекалатных с блюдами большой руки 24 пары	
Чашек полоскательных	4
Шекалатников с крышками и ручками	2
Молошников с крышками и с ручками	2
Сахарниц с крышками	2
Ложечек маленьких	25
Подносов с поддонами	2
Шкаф ореховый за стеклами	1
сервиз (в шкафу) фарфоровый расписан золотом, в нем купков семь	
Второй (сервиз в шкафу) белый в нем кофейник один, при нем конфор	
Молочник	1
Л. 79 об. (?) Чашка полоскательная	1
Чашек шекалатных шесть	
Чашек кофейных с блюдами 4 пары	
Чашка с крышкой наподобие дыни с листочком	1
Чайник белый на нем красные и зеленые травы	1
Чашка масляная белая с крышкой и с блюдечком с травами	1
Подносцев финифтяных и с чарками восемь пар	
Шкаф дубовый в нем посуды разной	1
Л. 80 № 13 [В циркумференции покое в прочих местах (приписано другой рукой. — О. Ф.) В смотреии служителя Василья Иванова	
Образ оклад по полям серебряный Ефрема	1
Образ Спасителей оклад по полям серебряный	1
Перин пуховых дву спальных ... в тиковых наволоках	5
[Перин пуховых] односпальных, в том числе	7
Перин дву спальных и односпальных	21

Подушек пуховых в разных наволоках в камчатых синих (?) пятнадцать, в том числе ветхие пять	19
[Подушек пуховых в наволоках] камчатых же красных 17, в том числе ветхих 6	17
[Подушек пуховых в наволоках] камчатых пестрых	17
[Подушек пуховых в наволоках] атласных синих	12
[Подушек пуховых в наволоках] атласных зеленых, ветхая	1
[Подушек пуховых в наволоках] тиковых	24
[Подушек] перьевых в наволоках тиковых ветхих	16
Одеял ... разных цветов	
[Одеял] голубых	5
[Одеял] синих	6
[Одеял] зеленых	1
Л. 80 об.	
Стул красного дерева с кожаной подушкой	1
Кровать дубовая на шести ножках середина плетена камышем	1
Кровать красного дерева при ней занавесы бомбовые	1
Зеркало красного дерева с кабинетными	2
Зеркало настольное в раме лаковой под цвет мрамора	1
[Зеркало] в черных рамах	5
Буточки (?) продолговатые в золоченой раме	3
Буточки (?) в стеклянной раме	1
Буточки (?) в золоченой раме	1
Часы стенные китайской работы	1
Конопе дубовое на нем чехол стамедный зеленый	1
Столиков	
[Столиков] красного дерева трех угольный	1
[Столиков] красного дерева ... оклеен сукном зеленым в нем ... игр	1
Кабинет китайской работы верх оклеен сукном желтым	1
Кресла ореховые с кожаными подушками	1
Поставец дубовый со ... стеклами	1
Л. 81 Портрет царя Ионна Васильевича в раме черной	1
Картин (и) дльских? в резных золоченых рамах	7
Картин в черных рамах писанных на доска [(?)	7
Картин в такой же раме ... архитектура	1

Шандалов медных настенных	6
Столов шутчных	17
Столиков четырехугольных крашенных	33
Столов для ... больших	8
Столов круглых с опускаемыми полами дубовых	2
[Столов круглых с опускаемыми полами] липовых	3
[Столов круглых с опускаемыми полами] сосновых	2
Кроватей простых с парусиной дву спальных	11
[Кроватей простых с парусиной] односпальных	46
[Кроватей простых] дощатых без парусины	8
[Стульев]	
[Стульев] обитых золотой кожей	12
[Стульев] обитых кожей	28
[Стульев] березовых крашенных с кожаными подушками	127
[Стульев] обитых трипом желтым	2
[Стульев] обитых алым сукном	9
[Стульев] ольховых с коженными подушками	34
[Стульев] дубовых с шерстяными подушками	13
Л. 81 об. [Стульев] обиты желтой материей	5
[Стульев] старых плетеных подушки тростником	6
Ставней дверных больших обитых сверху войлока сукном зеленым	4
[Ставней дверных больших] обиты шерстяной цветной материей	2
Суден нужных	
[Суден нужных] обит бархатом алым ветхим	1
[Суден нужных] обит сукном зеленым	5
[Суден нужных] простых	18
К ним горшков	
[горшков] медных	7
Таз ветхий	1
[Таз] железных	18
Кабинет красного дерева с зеркалом	1
Кабинет ореховый	1
Стул ольховый	1
Л. 82 В Канторе строения Села Царского	

Образ Спасителя без окладу	1
Портрет	
[Портрет] Блаженные и вечно ... памяти Его Императорского Величества Петра Первого в красивой раме позолоченой	1
[Портрет] Царя Иоанна Алексеевича в красивой раме	1
[Портрет] Государыни императрицы Екатерины Алексеевны в раме золоченой	1
[Портрет] Его Императорского Величества Петра Второго в раме резной золоченой кругом	1
[Портрет] Сестры Его Величества княжны Натальи Алексеевны в раме такой же (круглой)	1
Картин десе портных (десюдепорт. — О. Ф.) в золоченых рамах	2
Кабинета орехового	1
Зеркало в черной раме	1
Часы стенные с тумбой китайской работы по красной земле золотья травы	1
Л. 82 об. Столиков четырехугольных пять	5
Стульев обитых золотой кожей	5
Стульев же простых березовых с кожаными подушками	13
Стульев же обитых кожей	3
Шкаф дубовый с резьбою	1
Штук столовых	2
Стул обит желтою материею ветхой	1
На Белозере в каменном доме (?)	
Зеркал в золоченых рамах	2
Стол красного дерева четырехугольный с опускаемыми полами	1
[Стол] же круглый с опускаемыми полами	1
Судно наподобие кресел в нем горшок оловянный	1
Столиков карточных ореховых оклеен зеленым сукном	3
Штук столовых	
Стульев березовых с кожаными подушками	12
Шандалов медных настольных	3
Щипцов железных	3
Шандалов стенных	3
Л. 83 У архитектора Чевакинского	

	Перина перьевая односпальная в наволоках тиковых полотняных	1
	Подушка пуховая в выбойчатой наволоке	1
	Подушка перьевая одна	1
	Одеяло выбойчатое	1
	Л. 84 № 14 В цыркумференции от зала во 3 м (?) покое в одной перегородке	
	Образ Иоанна Богослова без окладу	
	Чехол суббного (?) стола штофу зеленого ... по штофу по кругу обложен гасом золотым в один ряд, у задка гасу нет	1
	Чехол настольный ситцовый разных цветов	1
	[Чехлов] простых постельных русского полотна	2
	Чехол с конопея тафтяной оранжевый с задиком тафтяным же При нем две подушки круглые в наволоках тафты оранжевого цвету две	1
	Л. 84 об. Подушка с кресел с тафты оболочка сверху ... золотой по красной земле обложена позументом золотым тафты малинового цвету без позументу	1
	Кроватного убору ... (?) вокруг ... кровать. И верхний подзор штофу белого с серебром по краю подзора обложен атласом алым резным (?) наподобие лент — 1 Занавес вокруг ... кровати такого же белого штофу с серебром по краям обложен наподобие лент резных атласу алого внутри весь обит алым же атласом — 1 И той же кровати подзор нижней такого же штофу обложен алого атласу с высечкою (?) подложка белой крашенины (?) одна штука Одеяло такого же штофу подбито тафтою белою — 1 Также кровати в голове и в ноги две штуки алого атласу подложены тиком полосатым — 2 Подушек в наволоках алого атласу — 4 Шлафор алого атласу подложен штофом белым — 1 Маграс в наволоке алого атласу — 1 Перина в наволоке такого же алого атласу — 1 Кружев накладных сверху кровати обит ... сторон атласу алого же, с другой крашенины белой, при нем шишка белого штофу с серебром вокруг обложен атласом алым резным ленточного виду шитье шелковое ... (?)	
	Кроватного убору Балдахин ... занавесы подзор круг всей кровати ... в месте в одной штуке, ... в двух штуках голубого штофу	

-
- ¹ Яковкин И. История Села Царского. В 3-х т. Т. 1. СПб., 1829. С. 124–127.
- ² Бенуа А. Царское Село в эпоху Елизаветы Петровны. СПб., 1911. Приложение II. С. 3–7.
- ³ Там же. Приложение IV. С. 15–18; РГИА Ф. 487. Оп. 16. Д. 215. Л. 21–96.
- ⁴ РГИА. Ф. 487. Оп. 21. Д. 125. Л. 1–8.
- ⁵ РГИА. Ф. 487. Оп. 12. Д. 368. 1–84 об.
- ⁶ РГИА. Ф. 487. Оп. 21. Д. 125. Л. 25.
- ⁷ РГИА. Ф. 487. Оп. 21. Д. 121. Л. 110 об.
- ⁸ РГИА Ф. 487. Оп. 21. Д. 125. Л. 2. (Приняты в 1742 г. от Камер-цалмейстерской канторы: РГИА Ф. 487. Оп. 21. Д. 121. Л. 110 об., 165.).
- ⁹ РГИА Ф. 487. Оп. 21. Д. 125. Л. 2 об. (Присланы в 1741 г. из «дворца Ея Императорского Величества. против летнего Ея императорского Величества дому»: РГИА Ф. 487. Оп. 21. Д. 121. Л. 126).
- ¹⁰ РГИА Ф. 487. Оп. 21. Д. 125. Л. 2 об.
- ¹¹ РГИА Ф. 487. Оп. 21. Д. 125. Л. 8.
- ¹² РГИА. Ф. 487. Оп. 12. Д. 368. Л. 1–84 об.
- ¹³ РГИА. Ф. 487. Оп. 12. Д. 368. Л. 37, 37 об.
- ¹⁴ РГИА. Ф. 487. Оп. 12. Д. 368. Л. 44, 44 об.
- ¹⁵ РГИА. Ф. 487. Оп. 12. Д. 368. Л. 41 об. — 47.
- ¹⁶ Согласно описи 1749 г. в левом флигеле дворца в верхнем апартamente восемь покоев: два первых из которых убраны штофными желтыми обоями с такими же занавесами, третий и четвертый затянуты зелеными обьярными обоями с занавесами из алой тафты, в пятом и шестом покоях обои были из малиновой тафты, с завесами белой тафты, в седьмом и восьмом — обои голубого штофу с такими же занавесами, но обложенные позументом золотым (РГИА. Ф. 487. Оп. 16. Д. 215. Л. 22).
- ¹⁷ РГИА. Ф. 487. Оп. 16. Д. 215. Л. 51 об., 21.
- ¹⁸ Екатерина II. Дневник императрицы. 2013. <https://www.litmir.me/br/?b=182607&p=27>. (Дата обращения: 08.10.2021).

«РИСУНКИ МИКЕЛАНДЖЕЛО» ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ГРАФА КАРЛА КОБЕНЦЛЯ В ЭРМИТАЖЕ: ЧТО СКРЫВАЕТСЯ ЗА ГРОМКИМ ИМЕНЕМ?

Громкие имена, под которыми живописные работы и рисунки фигурируют в каталогах XVIII в., давно уже признаны в значительной степени мало соответствующими реальности. Оставив в стороне неверные атрибуции, присвоенные работам недобросовестными продавцами, намеренно стремящимися обмануть покупателя, мы должны учитывать то, что в XVIII столетии четкое разграничение между оригиналом и копией все еще находилось в процессе становления. Для коллекционеров было абсолютно приемлемо, не таясь, заказывать копию известной картины, на которую потом смотрели как на оригинал. Что касается рисунков, то художники копировали их, как и знаменитые картины и гравюры, в процессе обучения для создания моделей, к которым они смогут обратиться в будущем, поставив на свое создание имя автора оригинала, но не свое. Также нельзя забывать, что история искусств и знаточество — за пределами очень небольшого круга лиц — все еще пребывали в младенческом состоянии. И если эта ситуация и изменилась к началу XIX в., по крайней мере в Париже, Амстердаме и Лондоне — во многом благодаря развитию художественного рынка и аукционов, а также появлению образованных агентов¹, — вряд ли стоит удивляться, когда обнаруживаются тысячи рисунков, приписываемых Рафаэлю, Микеланджело, Рубенсу, Пуссену, зафиксированных в аукционных каталогах и в каталогах крупных коллекций.

Знаменитая коллекция рисунков П. Кроза (1661–1740), каталог которой составил в 1741 г. один из первых выдающихся агентов П.-Ж. Мариетт (1694–1774), включала 34 лота листов, приписываемых Рафаэлю (155 «оригиналов», 60 копий) и 13 лотов работ Микеланджело (120 «оригиналов»)². Микеланджело не так часто приписывали рисунки. К примеру, в собрании князя Д. М. Голицына (1721–1793), сложившемся в то время, когда он был русским послом при венском Дворе, насчитывалось 11 работ самого Рафаэля и 34 копии, но только пять работ Микеланджело или копий с них³. (Если



1. К. Ухтомский. Зал рисунков. Из серии «Виды залов Зимнего дворца» 1859. Бумага, акварель. Государственный Эрмитаж

вести речь о наличии рисунков великих имен в истории искусств, нужно отметить, что у Голицына имелись два листа, относимых художнику XIV в. Чимабуэ, что совершенно невозможно⁴.)

Мы видим сходную картину, когда говорим о коллекции графа Карла Кобенцля (Johann Karl Philipp von Cobenzl, 1712–1771), сформировавшейся в 1760-е гг. в Брюсселе, городе, принадлежавшем тогда Австрийским Нидерландам, где Кобенцль был полномочным министром. Проданная в 1768 г. Екатерине Великой эта коллекция заложила основу эрмитажного собрания рисунков. Из более четырех тысяч рисунков 62 приписывались Рафаэлю и 22 — Микеланджело⁵.

В тех случаях, когда мы можем сегодня сопоставить рисунки и имена в каталогах, сомнительность данных атрибуций обычно становится очевидной. Однако, когда мы откладываем в сторону слабые копии, ученические работы и любительские зарисовки, сделанные по работам великих мастеров, мы часто слишком торопимся, отмечая также и работы, гораздо более интересные и стоящие внимания, хотя они и не принадлежат руке того великого художника, которому приписаны.



2. Немецкий художник первой половины XVI в. Страшный суд. Грунтованная бумага, перо черным тоном, кисть коричневым тоном, белила. Государственный Эрмитаж

Как пример хотелось бы рассмотреть три рисунка из коллекции Кобенцля (сегодня в Эрмитаже), которые были приобретены как работы Микеланджело (1475–1564). Каждый из них может кое-что рассказать нам о знаточестве в XVIII в., а также о более широком художественном контексте, в котором они были созданы.

Семь из т.н. рисунков Микеланджело, поступивших в составе коллекции Кобенцля, были отобраны для включения в постоянную экспозицию в Зале рисунков Эрмитажа в 1860-е гг. (ил. 1), но ни один из них сегодня не считается работой художника. Из выбранных мною рисунков всего один был тогда выставлен — крайне необычная сцена «Страшного суда»⁶, запечатленная с высоты птичьего полета — принадлежность которого Микеланджело практически не имеет оснований⁷ (ил. 2).

Не будучи знатоком искусства, Р.Валтраверс, продавший рисунок Кобенцлю (среди более 600 листов), перепутал художника с другим Микеланджело — Микеланджело Меризи да Караваджо (1571–1610), более известным как просто Караваджо. 30 июля 1763 г. он писал своему клиенту: «Что касается рисунков, то, благодаря стараниям моих друзей, я получаю их ежедневно. Я их обмениваю, отправляю обратно, продаю и разбираю, словно для себя. Я отложил еще сотню для Вашего Высочества, которая ни в чем не уступает первой партии. Есть один рисунок с открывающимися небесами для купола церкви, работы Мишель Анж Караваж (Michel Ange Caravage), за который я отказался брать 6 луидоров, и несколько других выдающихся и оригинальных произведений»⁸.

Тем не менее, когда он отправил сам рисунок, упоминания имени Караваджо в сопроводительном перечне не было, стояло только: «Воскрешение мертвых. Рисунок, предназначенный для купола. Очень редкий. Мишель»⁹. Поэтому рисунок в эрмитажной описи сначала был зарегистрирован как «Михель анжело... Блафон страшного суда»¹⁰, потом как «Мишель Анж. Плафон, изображающий Чистилище»¹¹.

Если сцены Страшного суда или Воскресения в умах любителей искусств XVIII в. неизбежно ассоциировались с росписью Сикстинской капеллы и значит, с именем Микеланджело, то во второй половине XIX столетия признали, что для этого нет оснований, и рисунок отложили в сторону. Крайне необычный ракурс и иконография, отсутствие ангелов, Иисуса Христа и Бога Отца, изображение лишь мертвецов — всех примерно одного возраста, встающих нагими из гробов, затрудняли атрибуцию. В 1960-е гг. признали рисунок немецкой работой XVI в. и было высказано предположение, что его создание связано с большим плафоном «Падение Фаэтона», выполненным Георгом Пенцем (1500–1550) для Зала Хиршфогель (Hirschvogelsaal) в Нюрнберге, построенного около 1534 г.¹² Хотя принадлежность этого листа именно Пенцу в дальнейшем категорически отрицалась¹³, необычная композиция и иконография делают его примечательной работой в истории немецкого рисунка XVI в.

Следующий рисунок имеет более тесную связь с Микеланджело, поскольку действительно воспроизводит некоторые фигуры из «Медного змия» 1511 г. в Сикстинской капелле¹⁴ (ил. 3). Однако, в отличие от предыдущего листа, он был признан копией уже



3. Фламандский художник, копия с П. П. Рубенса. Восемь мужчин и женщин, подвергшихся нашествию змей. 1630-е. Бумага, черный и белый мел. Государственный Эрмитаж



4. П. П. Рубенс. Восемь мужчин и женщин, подвергшихся нашествию змей
Бумага, черный мел, перо и кисть коричневым и серым тоном, белила. Ок. 1607 г.
Британский музей, Лондон. Разметка Джереми Вуда

в конце XVIII в.¹⁵ Такое понижение в статусе по сравнению с «оригиналом» означало, что он никогда не выставлялся.

Назвать этот рисунок копией с Микеланджело трудно, потому что в нем полностью переработана его композиция. На самом деле, это копия с работы Питера Пауля Рубенса (1577–1640), известного своими радикальными переработками рисунков других художников: в данном случае он взял довольно банальную копию сцены Микеланджело работы неизвестного итальянского художника, разрезал ее на куски и вновь собрал, создав совершенно новую композицию, а потом стал рисовать поверх рисунка¹⁶ (ил. 4). Рубенсовская переработка рисунка датируется окончанием его пребывания в Италии (ок. 1607 г.), и ее влияние отчетливо ощущается в его собственной картине на сюжет «Медный змий», написанной после возвращения в Антверпен примерно в 1609–1610 гг.¹⁷

Дж. Вуд, автор ряда публикаций о рубенсовских переработках рисунков, полагал, что лист в Лондоне является самым крайним примером такого подхода к исходящему материалу, при котором художник «практически уничтожил в процессе исходный материал»¹⁸. Переделка замысла Микеланджело была настолько радикальной, что «возникают сомнения, все ли еще это изображение ветхозаветной истории, да и самого Медного змия в новой композиции не видно»¹⁹. Поэтому рисунок Рубенса сегодня известен как «Восемь мужчин и женщин, подвергшихся нашествию змей».

Копию рубенсовского рисунка в Милане Вуд приписал его современнику Абрахаму ван Дипенбеку (1596–1675), датируя ее приблизительно 1630 г.²⁰, при этом выражая немалое удивление по поводу самого существования листа, поскольку Рубенс при жизни ревниво оберегал свой рабочий материал и отказывался делиться им с молодыми художниками. Поэтому Вуд тщательно изучал вопрос о том, каким образом Дипенбек мог получить разрешение скопировать рисунок, и предположил, возможно не очень убедительно, что это была *quid pro quo* (услуга за услугу) для молодого художника, выполнявшего в Фонтенбло по просьбе Рубенса копии картин Франческо Приматиччо²¹.

Если Вуд затруднился объяснить само существование копии рисунка Рубенса, сделанной Дипенбеком, то как же тогда интерпретировать наличие листа в Эрмитаже. Он также является фламандской работой и также датируется второй четвертью XVII в. При этом он гораздо выше качеством и во всех смыслах ближе к оригиналу Рубенса.



5. По замыслу Микеланджело. Снятие с креста
1570-е. Бумага, сангина. Государственный Эрмитаж

Последний пример наименее интересен сам по себе, но крайне интересен тем, что он говорит об общем культурном контексте. Одну из многочисленных композиций, источником для которой послужил рисунок «Снятие с креста» Микеланджело²², до середины XIX в. приписывали самому итальянскому художнику²³, но потом ее стали считать копией, не вызывающей интереса (ил. 5). Ученые предлагали в разные времена разные атрибуции²⁴, в частности

рисунок приписали Даниелу да Вольтерре (ок. 1509–1566) и другим продолжателям и исполнителям эскизов Микеланджело, таким как Марчелло Венусти (1512–1579). Эта неразбериха отражает важность данной композиции в Риме и за его пределами в первой половине XVI в., но не учитывает ее более широкое значение на протяжении последующих столетий.

Считается, что эскиз самого Микеланджело сангиной, хранящийся в Музее Тейлора в Харлеме, появился в результате заказа небольшой картины со сценой «Снятия с креста» для кардинала Д. Гримани в 1523 г. (заказ не был выполнен из-за смерти кардинала)²⁵. Сам рисунок датируется периодом 1524–1534 гг. и, вероятно, сразу же обрел определенную популярность, поскольку в Альбертине в Вене есть анонимный рисунок в технике гризайли с той же композицией, исторически приписываемый Луке Пенни (1500/4–1556), но, несомненно, созданный до середины XVI в.²⁶

Вынеся за скобки исполненное Д. да Вольтеррой «Снятие с креста» для алтаря Орсини (1545–1548) в римской церкви Тринита-деи-Монти, которое, по всеобщему согласию, отталкивалось от рисунка Микеланджело²⁷, хотя и существенно отличается по композиции, мы видим, как в течение последующего столетия художники копировали эскиз Микеланджело с разной степенью точности и в разнообразных материалах.

Возможно, Микеланджело сам создал восковой рельеф примерно в то же время, что и рисунок, который, как считают, послужил основой для гипсового рельефа, хранящегося ныне в Каза-Буонаротти во Флоренции²⁸. Другие рельефы, приблизительно одинаковых размеров и отличающиеся только незначительными деталями, скорее всего, восходят именно к нему.

Вероятно, самый ранний из них — восковой рельеф во флорентийском Барджелло, приписывается некоему художнику круга Д. да Вольтерры и датируется около 1570 г.²⁹ Другой, почти идентичный восковой рельеф, находится в Мюнхенской резиденции. В 1579 г. фламандский художник Никола Мостарт (Никколо Пиппи; ок. 1530 — ок. 1614) был отправлен во Флоренцию изготовить копию рельефа из слоновой кости в Барджелло³⁰. Позже он сделал еще одну копию из слоновой кости, ныне хранящуюся в Ватикане, разместив на ней слева две дополнительные фигуры³¹. Данная композиция пользовалась большой популярностью вплоть до XVII в. и в 1625–1630 гг. послужила основой для домашнего серебряного

алтаря, созданного А. фон Хорном из Аугсбурга, теперь хранящегося в Мюнхенской резиденции.

Популярность композиции нельзя объяснить отсутствием альтернативных моделей: известен, например, прекрасный восковой горельеф Якопо Сансовино (1486–1570)³², который в точности соответствует описанию Дж. Вазари, утверждавшего, что, будучи в Риме в 1506–1511 гг., Сансовино создал модель «Снятия с креста» для художника Пьетро Перуджино (1446–1523)³³. Копии утраченной картины Перуджино явно отражают использование именно этой модели, и она же могла быть источником очень схожего «Снятия с креста» Андреа дель Сарто (1486–1530), хранящегося сейчас в Пинакотеке семинарии в Венеции. Но вариант «Снятия с креста» Сансовино не имел столь мощного резонанса, как вдохновенная композиция Микеланджело.

Особенности эрмитажного рисунка говорят о том, что, скорее, его создал ремесленник в процессе изготовления рельефа, и дата 1570-е гг. представляется вероятной. Однако значимость этого рисунка в том, как он отражает резонанс оригинала Микеланджело даже спустя полвека после его создания.

Очевидно, что эти рисунки, как и многие другие, приписываемые Микеланджело в XVIII в., на самом деле не принадлежали великому итальянцу. Но у каждого из них своя история, свидетельствующая о той мощной тени, которую отбрасывал Микеланджело на искусство в течение многих лет после своей смерти, в том числе на творчество художников и ремесленников, работающих к северу от Альп.

Автор выражает благодарность А. Бранису, Е. Абрамовой, Н. Сепман и А. Ларионову за поддержку и ценные советы.

Перевод Нины Жутовской

¹ См.: *Glorieux G.* À l'enseigne de Gersaint. Edme-François Gersaint, marchand d'art sur le pont Notre Dame (1694–1750). Seyssel 2002; *Maës G.* Dutch Art Collections and Connoisseurship in the Eighteenth Century: the Contributions of Dezallier d'Argenville and Descamps // *Simiolus* XXXIV/3–4. 2009/10. P. 226–238. *Friedenthal A.* John Smith's Rembrandt Research Project. An Art Dealer Establishes the First Catalogue Raisonné of the Paintings (1836) // *Netherlands Yearbook for History of Art, LXIX: Connoisseurship and the Knowledge of Art.* 2019. P. 213–247.

² *Mariette P.J.* Description sommaire des desseins des grands maîtres d'Italie, des Pays-Bas et de France, du Cabinet de feu M. Crozat. Paris 1741. *Hattori C.* À la recherche des dessins de Pierre Crozat // Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français, 1997. 1998. P. 179–208.

³ Catalogue général de tous les dessins originaux de la collection du prince Dolgorouki des écoles italiennes, allemande, hollandaise, flammande, espagnole, anglaise, suisse et française. 1847 / 28 Janvier [Генеральный каталог всех оригинальных рисунков в собрании князя Долгорукого итальянской, немецкой, голландской, фламандской, испанской, английской, швейцарской и французской школ. 1847 / 28 января]. — РНБ. Отдел рукописей. Ф. 961. Собрание фр. рукописей. Fr. F. XIII. № 16. См.: *Филлипс К.* Дмитрий Михайлович Голицын (1721–1793) — коллекционер рисунков // Эрмитажные чтения памяти В. Ф. Левинсона-Лессинга (02.03.1893–27.06.1972). 2008–2010. Труды Государственного Эрмитажа LXVIII. СПб., 2015. С. 267–294.

⁴ Алфавитный указатель имен всех художников к каталогу оригинальных рисунков, принадлежащих действительному тайному советнику князю Дмитрию Михайловичу Голицыну, бывшему чрезвычайным и полномочным послом при австрийском Дворе в царствование императрицы Екатерины II. М., 1848. С. 59.

⁵ Рукописный каталог коллекции Кобенцля хранится в Отделении рисунков Государственного Эрмитажа.

⁶ *Koehne B. von.* Collection des dessins de l'Ermitage Impérial. Saint-Petersbourg, 1867. No. 11 (Michelange).

⁷ Перо черным тоном, кисть коричневым тоном, белила, на грунтованной коричневым тоном бумаге. 46,0 × 32,9 см. Государственный Эрмитаж. Инв. № ОР 4719.

⁸ Личная корреспонденция Кобенцля, Генеральные архивы Королевства Бельгии (Archives générales du Royaume et Archives de l'Etat) в Брюсселе, фонд «Архив государства и войны» (Archives de l'Etat et de la Guerre), Т. 100: 1234. F. 64.

⁹ Там же. F. 78. № 266.

¹⁰ Опись оригинальным рисункам разных мастеров, находящимся при Императорском Эрмитаже по высочайшему его Императорского великого повелению, сочиненная членами Академий художеств в конце сей описи подписавшимися. Завершена 20 марта 1797. Отделение рисунков, Государственный Эрмитаж. Портфель 62. № 21.

¹¹ Опись рисункам оригинальным разных мастеров, находящимся в Императорском Эрмитаже в Санкт-Петербурге 1811 года. Отделение рисунков, Государственный Эрмитаж. Портфель 62. № 4719.

¹² *Pfeiffer W.* Zwei Zeichnungen von Georg Pencz // Pantheon 22. 1964. S. 81–90; *Wiesner N. C.* Das Deckengemälde von Georg Pencz im Hirschvogelsaal zu Nürnberg (Studien zur Kunstgeschichte 154). Hildesheim — Zurich — New York, 2004. S. 70–71, 169. *Hallinger J.* Georg Pencz und der Hirschvogelsaal zu Nürnberg // Der Hirschvogelsaal zu Nürnberg (Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 113). München, 2004. S. 99–100.

¹³ *Dyballa K.* Georg Pencz. Künstler zu Nürnberg. Berlin, 2014. Отвергнутые рисунки № 10. S. 407.

¹⁴ Черный и белый мел. 40,3 × 61,7 см. Государственный Эрмитаж. Инв. № ОР 4720.

¹⁵ Опись оригинальным рисункам... 1797. Портфель 75. № 12; Опись рисункам оригинальным... 1811. Портфель 75. № 4720.

¹⁶ Черный мел, перо и кисть коричневым и серым тоном, белила. 38,4 × 59,6 см. Британский музей, Лондон. Инв. № 1895, 0915, 1055. *Wood J.* Corpus Rubenianum Ludwig Burchard XXVI (2): Copies and Adaptations from Renaissance and Later Artists. Italian Artists, III, Artists Working in Central Italy and France. 2 vols. London — Turnhout, 2011. № 187.

¹⁷ Дерево, масло. 161,2×146,1 см. Художественная галерея Института Корто, Лондон. Инв. № P.1978.PG.355.

¹⁸ *Wood J. Corpus Rubenianum...* P. 175.

¹⁹ Там же.

²⁰ Черный мел. 42,3×63,0 см. Амброзианская библиотека, Милан.

²¹ Серия из 66 рисунков в Королевской библиотеке Альберта I в Брюсселе. Инв. № 76801-64. А. Рой приписывает их Т. ван Тюльдену, однако Дж. Вуд твердо считает, что они исполнены Дипенбеком, см.: *Wood J. Padre Resta's Flemish Drawings // Master Drawings. Vol. 28. No. 1. Spring 1990. P. 9-31; Roy A. Theodoor van Thulden. Een Zuidnederlandse barokschilder. Un peintre baroque du cercle de Rubens. Zwolle, 1991. № 3В 1-8; Wood J. Corpus Rubenianum...* P. 176.

²² Бумага, сангина. 2,2×20,7 см. Государственный Эрмитаж. Инв. № ОР 4699.

²³ Опись оригинальным рисункам... 1797. Портфель 34. № 32; Опись рисункам оригинальным... 1811. Портфель 34. № 4699.

²⁴ Карандашные пометки на монтировке.

²⁵ Бумага, сангина. 23,7×19,1 см. Музей Тейлора, Харлем. Инв. № 25. *A. van Tuyll van Serooskerken C. The Italian Drawings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries in the Teyler Museum. Haarlem — Ghent — Doornspijk, 2000. № 60.*

²⁶ Коричневая бумага, масло коричневое и белое. 52,5×37,3 см. Музей Альбертина, Вена. Инв. № 274. *Birke V., Kertész J. Die Italienischen Zeichnungen der Albertina, Generalverzeichnis. 4 Bd. Wien, 1992-1997.*

²⁷ *Daniele da Volterra amico di Michelangelo. Vitoria Romani ed. Cat. mostra. Casa Buonarroti, Florence. 2003. № 8, 12.*

²⁸ *Marongiu M. в: I bozzetti michelangioleschi della Casa Buonarroti. Firenze, 2000. P. 74-77.*

²⁹ Музей Барджелло, Флоренция. Инв. Cere 1914, № 420; *Daniele da Volterra...* 2003, № 11.

³⁰ Ил Тезоро деи Грандуки (Сокровище великих герцогов; ранее — Музей серебра), Флоренция. Инв. Avori, № 197.

³¹ Музей Пио-Кристиано в Ватикане, Рим. Инв. cat. 62445.

³² Музей Виктории и Альберта, Лондон. Инв. № 7595-1861.

³³ *Vasari G. Le vite de' eccellenti pittori, scultori, ed architettori. Ed. by Gaetano Milanesi. 9 vols. Firenze, 1906. Vol. 7. P. 490.*

Фоменко Игорь Константинович,
Щербакова Екатерина Игоревна

«ЮПИТЕР, РИСУЮЩИЙ БАБОЧЕК» ДОССО ДОССИ

РАЗГАДКА ИКОНОГРАФИИ

Картину известного итальянского художника эпохи позднего Возрождения Доссо Досси (Джованни де Лютеро, 1490–1542) (Музей истории искусств, Вена) можно условно назвать «Юпитер, рисующий бабочек». Условно — потому что авторское наименование нам неизвестно, а толкования сюжета разнятся. Мы хотим предложить гипотезу, связанную с античной мифологией, к которой нередко обращался Досси (ил. 1).

Анализ картины вызывает немалые сложности: нет никаких свидетельств об истории создания полотна, нет его точного названия, да и вообще художественное наследие Досси на протяжении долгого времени не привлекало особого интереса, автор не был звездой первой величины эпохи Чинквеченто. В конце 1990-х гг. о нем вдруг вспомнили, устроили целый ряд выставок, посвященных работам художника: Метрополитен-музей (Нью-Йорк) в 1998 г., Музей Гетти (Калифорния) в 1998 г., замок Буонконсильо (Тренто) в 2014 г. и т. д. В силу своей загадочности картина удостоилась большого внимания и обзавелась названием «Юпитер, Меркурий и Добродетель».

Исследователи в большинстве своем опираются на статью Ю. фон Шлоссера, опубликованную в 1900 г.¹ Вот его версия сюжета картины, которую можно назвать «классической»: Юпитер, сложивший к ногам «перуны», самозабвенно отдается творчеству; Меркурий, оберегая покой рисующего бабочек Громовержца, не пускает к нему на прием Добродетель (Virtu), которая пришла поведать о нанесенных ей обидах. В основе этой точки зрения лежит сочинение итальянского гуманиста Л. Б. Альберти (1404–1472) «Добродетель» (1430-е), которое, в свою очередь, содержит отсылку к произведениям Лукиана (ок. 120 — после 180 г. н. э.).

Что же рассказывает Альберти о Добродетели, которая, будучи униженной Фортуной, прибыла на Олимп в поисках справедливости? «*Меркурий. Говори же, наконец, пока я тебя слушаю.*



1. Д. Досси. Юпитер, рисующий бабочек. 1523–1524
Историко-художественный музей, Вена

Добродетель. Слушай же! Ты видишь, какая я **оборванная и страшная?** (выделено авторами) А ведь все это из-за бессовестной и нечестивой богини Фортуны!.. И вот так **безжалостно избитая**, собравшись с силами, поднялась сюда, чтобы поведать об этом великому и всеблагому Юпитеру. Уже прошел целый месяц, как я жду, чтобы меня приняли; и умоляю об этом всех входящих и выходящих богов и все время слышу какие-то новые объяснения: то мне говорят, что боги заняты заботами о том, чтобы вовремя зацвели тыквы, то они озабочены тем, как покрасивее раскрасить крылышки у бабочек. Да что же это такое в конце концов! У них, должно быть, всегда будут какие-нибудь дела, чтобы не допускать нас к себе и не обращать на нас внимания!..

Меркурий. Я понял. Все это печально. Но ради нашей старой дружбы я скажу тебе одно: слишком уж трудное и тяжелое дело затеяла ты против Фортуны: ведь Юпитер, не говоря уж об остальных богах, считает себя бесконечно обязанным Фортуне за те благодеяния, которые она ему оказала...

Добродетель. Значит, мне придется скрываться веки вечные. Ну что ж я удаляюсь, униженная и нищая»².

Хотелось бы привлечь внимание читателей к внешнему виду Добродетели в тексте Альберти, а также подчеркнуть, что это сочинение было прочитано в так называемой *delizie* (от ит. — удовольствие, наслаждение) — загородной резиденции герцога Феррарского Альфонсо I д'Эсте (1505–1534), во дворце Бельведер на острове Боскетто среди реки По. Клочок земли, расположенный вдоль древнего русла По к юго-западу от оконечности городских стен Феррары, был превращен владетельным герцогом в ренессансный Эдем. В XLIII песне «Неистового Роланда» его воспел Л. Ариосто, друживший и с Альфонсо I д'Эсте, и с Доссо Досси, который с 1516 г. являлся придворным живописцем феррарского двора: «57... Этот остров станет лучшим из всех, // Облегаемых морями ли, озерами ли, реками ли, // И кто взвидит его, уж тот забудет Восхвалять Навсикаин отчий край. 58 Было сказано: красою дворцов // Превзойдет он остров, милый Тиберию, // Небывалостью цветущих порослей // Не уступит удолию Гесперид, // Столького животного множества // И в Цирцеиных не сыщется паствах, // А Венера с Купидоном и грациями // Для сих мест оставит и Кипр и Книд»³.

К несчастью, сегодня мы не можем увидеть ни виллу, ни остров, канувшие в Лету вскоре после того, как Феррара оказалась под властью Святого Престола, когда между 1608 и 1618 гг. множество пригородных построек были полностью снесены⁴. Заметим, что Доссо Досси работал над декорированием Бельведера, возведенного архитектором Б. Россетти.

Альфонсо I д'Эсте высоко ценил нашего главного героя. По словам Дж. Вазари, «...герцог Альфонсо Феррарский очень любил Доссо, во-первых, за его достоинство в искусстве живописи, а, во-вторых, за то, что был он человеком очень угодливым и обходительным, а герцогу люди такого рода очень нравились»⁵. Вместе с братом Баттистой (ок. 1490–1548) Доссо создавал алтарные образы (в частности для соборов Модены и Феррары), картины на античные сюжеты, портреты, украшал интерьеры.

Доссо Досси принадлежит также роспись одного из залов в замке Буонконсильо в Тренто, которая особенно важна в контексте нашего исследования — это иллюстрация к вышеназванному произведению Альберти, и представлены на ней Меркурий и Добродетель (ил. 2).



2. Д. Досси. Потолок «Комнаты черного камина»
Деталь. 1531–1532. Замок Буонконсильо, Тренто

В 1998 г. был опубликован сборник материалов двух симпозиумов, организованных Исследовательским институтом Гетти в сотрудничестве с Музеем Дж. Пола Гетти и посвященных Доссо Досси⁶. Особое внимание на этих научных форумах уделялось влиянию придворной культуры, визуальных и литературных источников на творчество художника. В частности, было отмечено, что на монохромной фреске в «Комнате черного камина» замка Буонконсильо Доссо изобразил сюжет из сочинения Альберти в полном соответствии тексту: Добродетель в разодранных одеждах, осыпаемая побоями и бранью, в отчаянии тщетно умоляет Меркурия, стоящего в воротах, допустить ее к Юпитеру. Внимательно приглядевшись к женскому образу на картине «Юпитер, рисующий бабочек», мы обнаружим некую иконографическую аномалию в сравнении с произведением Альберти, проиллюстрированным Досси. Таким

образом, название картины «Юпитер, Меркурий и Добродетель» неверно, ее сюжет навеян каким-то другим источником.

Посмотрим, что еще сделали наши предшественники на ниве разгадки иконографии картины Досси.

Ф. Клаунер предлагает «прочтение» картины в астрологическом ключе⁷. Юпитер и Меркурий — это планеты в антропоморфном облике, пребывающие в созвездии Девы. Причем Юпитер — это автопортрет самого Досси.

Одно из последних исследований, посвященных картине, — «Сон Юпитера» М. Паоли (2013)⁸. В этой работе ощущается влияние герметического романа «Гипнэротомехия Полифила» (полное название «Любовное брение во сне Полифила, в котором показывается, что все дела человеческие есть не что иное как сон, а также упоминаются многие другие, весьма достойные знания предметы»), изданного Альдом Мануцием в 1499 г. Женская фигура на картине в данной трактовке — Аврора, богиня утренней зари. По мнению автора, картина была предназначена для *delizie*, места отдохновения Альфонсо I д'Эсте и посему воспеваает важность праздности, мечтаний и сладких снов. Превратить блаженное состояние Юпитера Авроре не позволяет Меркурий.

И, наконец, ряд исследователей считают, что картина является собой аллегорией искусства живописи. Юпитер здесь представлен в роли живописца, оснащен неизменным инструментарием художника и работает над своеобразной картиной-в-картине.

Теперь предложим читателям нашу версию сюжета этого загадочного полотна. Нить исследования уводит нас вверх по реке времен, в античную мифологию, не раз вдохновлявшую Доссо Досси, а именно к истории Ио, которую на русской почве можно было бы назвать «сказкой о белой короле».

Ио, дочь аргосского царя Инаха, была возлюбленной Зевса. Опасаясь гнева своей ревнивой супруги, хозяин Олимпа превратил Ио в белоснежную телку. Но подозрительная Гера попросила подарить ей рогатую красавицу и приставила к ней бдительного стража — многоглазого Аргуса (Аргоса). Зевс не остался равнодушным к участи Ио, по его воле Гермес убил чудовище. Неугомонная Гера наслала на Ио огромного овода, и, мучимая гигантским насекомым, беременная будущим родоначальником многих героев Эпафом, Ио долго скиталась по Греции, Азии и Египту, где, наконец, приняла свой прежний облик и разрешилась от бремени. Заметим, что греки

отождествляли Ио с египетской богиней Исидой, которая изображалась в виде женщины с коровьими рогами.

Эта история подробно изложена в «Мифологической библиотеке» Аполлодора Афинского. «Книга II. I. (3). Сыном Аргоса и Исмены, дочери Асопа, был Иас, от которого, как говорят, родилась Ио. Но Кастор, написавший «Хронику», и многие трагические поэты сообщают, что Ио была дочерью Инаха. Гесиод же и Акусилай утверждают, что она была дочерью Пирена. Ио, которая была жрицей богини Геры, соблазнил Зевс. Так как Гера застала его с девой, он превратил Ио, коснувшись рукой, в белую корову, поклявшись в том, что с ней не сходилась. Гесиод утверждает, что по этой причине не навлекают гнева богов клятвы, которые приносятся любовниками. Гера, выпросив у Зевса эту корову, приставила к ней в качестве стража всевидящего Аргоса, о котором Ферекид сообщает, что он был сыном Арестора, Асклепиад — что он был сыном Инаха, Керкоп — что он был сыном Аргоса и Исмены, дочери Асопа; Акусилай же утверждает, что его родила Гея. Аргос привязал ее к оливе, которая росла в роще Микен. Когда Зевс приказал Гермесу украсть эту корову, Гиерак его выдал: тогда Гермес, не имея возможности украсть корову тайно, убил Аргоса камнем, за что и получил прозвище Аргоубийцы. Гера же наслала на корову слепня, гонимая которым она сначала прибыла к заливу, названному по ее имени Ионийским, затем, пройдя через Иллирию и преодолев Гемийский хребет, перешла к проливу, который тогда назывался Фракийским, теперь же по ее имени называется Боспор (с гр. «коровий брод». — *Авт.*). Затем она пришла в Скифию и Киммерийскую землю: блуждая по огромным пространствам материка и переправляясь через многие моря Европы и Азии, она прибыла наконец в Египет, где вернула себе прежний облик и родила на берегах Нила сына Эпафа»⁹.

Превратности жизни «коровы-девушки» не могли не привлечь Овидия. Приведем несколько строк из «Метаморфоз» (I. 610–634):

«610 Он же супруги приход предчувствовал и незамедля

Инаха юную дочь превратил в белоснежную телку.

Но и телицей она — хороша. Сатурния хвалит, —

Нехотя, правда, — ее красоту; да чья, да откуда,

Стада какого она, вопрошает, как будто не зная.

615 Лжет Юпитер, — землей-де она рождена, — чтоб покончить

Эти расспросы. Ее в подарок Сатурния просит.



3. Фрагмент аттического краснофигурного лекифа. 530–500 до н. э.

*Что было делать? Любовь жестоко отдать, не отдать же —
Впрямь подозрительно. Стыд — отдать убеждает, любовь же —
Разубеждает его. И быть бы стыду побежденным.*

620 *Все ж столь маленький дар, как телку, сестре и супруге
Не подарить, — так ее, пожалуй, сочтет не за телку!
Мужа любовницу взяв, отрешилась богиня не сразу
От спасенья: страшил ее муж, и обманы смущали.
И поручила ее сторожить Аресторову Аргу.*

625 *Кругом сотня очей на его голове разместились.
И, соблюдая черед, лишь по два они отдыхали,
А остальные, служа, стоять продолжали на страже.
Где бы Арг ни стоял, постоянно смотрел он на Ио,
С Ио глаз не спускал, хотя б и спиной повернувшись.*

630 *Днем он пастись ей давал, но, только лишь солнце садилось,
В хлев запирал, обвязав недостойной веревкою шею.
Ио древесной листвой и горькой травой питалась,
Вместо постели лежит на земле, не всегда муравью
Усланной, бедная! Пьет из илистых часто потоков»¹⁰.*

Убаюкав Аргуса игрой на свирели, коварный Гермес лишил его жизни, а множество глаз, которыми было покрыто тело неусыпного стража, Гера перенесла на оперение своей любимой птицы — павлина. Считается, что павлин впервые появился на греческой земле в святилище Геры на острове Самос, куда он попал, по всей вероятности, из Малой Азии.



4. Ио, Аргус и Гермес. Фреска. Помпеи. I в. н. э.

Итак, нам представляется, что именно этот миф находит отражение на картине Досси, а загадочная женская фигура на картине — Ио. Аргус убит, Ио освобождена и уже приняла человеческий облик. Она пришла не с просьбой, а с благодарностью, о чем свидетельствуют ее коленопреклоненная поза, взгляд, прижатая к сердцу рука. Гермес призывает Ио не отвлекать вдохновенно рисующего повелителя Олимпа. Почему его занятие так важно? опережая Геру, Зевс перемещает глаза верного Аргуса на крылья бабочек. Под божественной кистью оживают дневные и ночные бабочки с глазами Аргуса, который не спал ни днем, ни ночью. Вспомним, что «Павлиний глаз» носит в энтомологии бинаминальное название «Ио Inachis»! Ио же, хотя и обрела человеческий облик, украшена



5. Джорджоне. Гроза. Около 1508 г. Галерея Академии, Венеция

гирляндами и венками из полевых цветов так, как могло быть украшено жертвенное животное (ил. 3).

Вестник богов на этой картине связан с Ио в ипостаси Гермеса-Трисмегиста, сочетающего в себе черты греческого вестника богов и покровителя коммерции, а также египетского бога мудрости Тота. Цицерон сообщает нам о нем в сочинении «О природе богов»: «Из Меркуриев один родился от отца Неба и матери Дня, у него, по преданиям, позорно похотливая природа, так как он возбудился при виде Прозерпины. Еще один, сын Валента и Корониды, живет под землей, он зовется Трофонием. Третий — сын Юпитера третьего и Майи; от него и Пенелопы, говорят, родился Пан. Четвертый имел



6. Рентгенограмма картины Джорджоне «Гроза»

своим отцом Нила, египтяне считают недозволенным называть его по имени. **Пятый, которому поклоняются фенеты¹¹, как говорят, убил Аргуса, по этой причине бежал в Египет и сообщил египтянам законы и письменность. Египтяне этого называют Тотом, и так же называется у них первый месяц в году (выделено авторами)**¹². Причем, у Досси этот персонаж абсолютно узнаваем: мы видим на картине все присущие ему атрибуты — крылатый шлем и сандалии, кадуцей. Надо заметить, что далеко не всегда его изображали именно таким. Например, на помпейских фресках крылатый шлем зачастую отсутствует, кадуцей и сандалии опознать совсем не просто, скорее они лишь угадываются на изображениях

(Аргус здесь, кстати, тоже неканонический, никакого покрытого очами туловища мы не видим) (ил. 4).

Читатель может поинтересоваться к чему, собственно, мы клоним. Ответ — к еще одной гипотезе, касающейся не менее загадочной картины. Мы знаем, что Досси постигал искусство живописи под руководством Лоренцо Косты, а также в мастерской Джорджоне. Осмелимся предположить, что знаменитое полотно Джорджоне «*Tempesta*» — «Буря» (или «Гроза» в отечественной традиции) связано с тем же мифологическим сюжетом (ил. 5).

Фигуры, изображенные мастером на фоне экспрессивного пейзажа, вызывают массу вопросов. Кто это? Солдат, пастух, Парис? Для женского образа наиболее часто встречающееся толкование — цыганка. Ближе всех, на наш взгляд, подобрался к ответу М. Кальвези, который пишет, что действие картины происходит в Египте, юноша это Гермес Трисмегист, а дама — дочь фараона, обретшая в водах Нила Моисея¹³ (ил. 6).

Публикация рентгенограммы картины, на которой вместо мужчины мы видим на берегу реки беременную женщину, внесла в мир исследователей еще большее смятение. Но почему героиней картины Джорджоне не может быть Ио? Слева (от зрителя) на рентгенограмме она только что обрела человеческий облик и опустила в воды Нила натруженные ноги, совсем недавно еще снабженные копытами. А справа тот же персонаж, но после родов, на руках у молодой матери — Эпаф. Все сходится. Тогда и Гермес в облике мужской фигуры здесь к месту. Но это только гипотеза...

P.S. Согласно Псевдо-Гигину¹⁴, Зевс, видя страдания своей возлюбленной, скитающейся в образе коровы, словно в оправдание поместил на звездное небо ее изображение в виде созвездия Тельца¹⁵. Под ним, изогнувшись полумесяцем, струит свои звездные воды «река Эридан». Земную реку Эридан в стране галатов, в воды которой рухнул неразумный Фаэтон, отождествляли с рекой По, той самой, где некогда был остров Боскетто и вилла феррарских правителей.

«Место одно есть средь волн Эридана, засушливым было // Прежде что, диким, деревья где вовсе не знали ухода, // Недалеко от воды окруженного дивного града. // Герцог прославленный взгляд свой сюда обратил, отдыхая // Духом, оставив на время оружие, решил здесь построить // Дивное это творение он...»¹⁶. Такой, по мнению поэта С. Бальбо, была *delizie*, где трудился Доссо Досси.

- ¹ *Schlosser J. von.* Jupiter und die Tugend: Ein Gemälde des Dosso Dossi // Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen 21. Bd. (1900). S. 262–270. Спустя почти столетие эта версия присутствует, к примеру, в работе Р. Humfrey «Jupiter, Mercury, and Virtue» // *Humfrey P., Lucco M.* Dosso Dossi. Court Painter in Renaissance Ferrara. Ferrara, New-York, 1998. P. 170–174.
- ² *Леон Баттиста Альберти.* Добродетель // Сочинения итальянских гуманистов эпохи Возрождения (XV век) / Пер. Н. А. Федорова. Под ред. Л. М. Брагиной. М., 1985. С. 154–155.
- ³ *Лудовико Ариосто.* Неистовый Роланд. Песни XXVI–XLVI / пер. свободным стихом М. Л. Гаспарова. М., 1993. Песнь XLIII.
- ⁴ *Isola e palazzo di Belvedere (perduti)* [Электронный ресурс]. URL: <http://www.museoferrara.it/view/s/9968d4aa2ff24594a3d600a57bb7ddd6> (дата обращения 15.06.2021).
- ⁵ *Джорджо Вазари.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / пер. с ит. А. Г. Габричевского и А. И. Бенедиктова. М., 2008. С. 620.
- ⁶ *Dosso as a Storyteller: Reflections on His Mythological Paintings.* In *Dosso's Fate: Painting and Court Culture in Renaissance Italy.* Edited by Luisa Ciammitti L., Ostrow Steven F., and Salvatore Settis. Los Angeles, 1998.
- ⁷ *Klauner F.* Ein Planetenbild von Dosso Dossi // Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 60 (1964). P. 137–160.
- ⁸ *Paoli M.* «Il sogno di Giove» di Dosso Dossi e altri saggi sulla cultura del Cinquecento. Accademia lucchese di scienze, lettere e arti. Т. 87. Lucca, 2013.
- ⁹ *Аполлодор Афинский.* Мифологическая Библиотека. Издание подготовил В. Г. Борухович. М., 1993 (репринт 1959 г.). С. 24–25.
- ¹⁰ *Овидий Публий Назон.* Метаморфозы. Кн. Первая / пер. С. Шервинского // Т. II. СПб., 1994. С. 24–25.
- ¹¹ Фенеты — жители города Феня в Аркадии, что на Пелопоннесе. Этот город был культовым центром Гермеса-Меркурия.
- ¹² *Марк Туллий Цицерон.* Философские трактаты / пер. с лат. и комм. И. Рижского. М., 1985. Кн. III. XXII. 56.
- ¹³ *Calvesi M.* La Tempesta di Giorgione come ritrovamento di Mose. «Commentari». XIII (1962), III–IV. P. 226–255.
- ¹⁴ Псевдо-Гигин — общее имя для неизвестных античных авторов-мифографов, труды которых подписаны именем Гая Юлия Гигина или приписаны ему.
- ¹⁵ Гигин. Астрономия / пер. с лат. и комм. А. И. Рубан. СПб., 1997. II. 21.1.
- ¹⁶ Об отдохновении Альфонсо I д'Эсте [Электронный ресурс]. URL: <https://paleshin.livejournal.com/48457.html>. (дата обращения 15.06.2021).

Г. К. ЛУКОМСКИЙ И ЕГО УЧАСТИЕ В АТРИБУЦИИ ДВОРЦА К. Г. РАЗУМОВСКОГО В БАТУРИНЕ

В отечественном искусствознании многообразной деятельности историка архитектуры и художника Г. К. Лукомского (1884–1952) посвящено немало статей, и это вполне закономерный итог его творчества. Покинув Россию в 1920 г., Лукомский жил в Германии, Франции, Великобритании, объездил всю Европу и закончил жизненный путь в Ницце. Многие его книги переизданы, а на выводы некоторых статей до сих пор опираются исследователи, признавая первенство Георгия Крескентьевича в постановке научной проблемы.

Поводом для данной публикации явились обнаруженные в коллекции библиотеки Королевского института британских архитекторов (RIBA) в Лондоне¹ пять черно-белых фотографий Л. Г. Фелтона с рисунками Лукомского, изображающими синагоги в Польше и Украине (Поляница-Здруй, Краков, Цешов, Любомль, Ходоров; 1933), и 50 фотографий, подаренных институту самим Лукомским, с запечатленными на 48 из них памятниками архитектуры Царского Села, Павловска и Батурина².

Изображения с видами Павловска, Екатерининского и Александровского дворцов в основном уже использовались мастером для более десятка его публикаций о Царском Селе и работах в России Ч. Камерона (1740–1812). Поступление коллекции датируется 1944 г. В ней преобладают фотографии с экстерьерами дворцов и совсем мало снимков с внутренним убранством разрушенных во время войны памятников.

В собрании наиболее интересны 13 изображений фасадов и три поэтажных плана из проекта предполагавшейся Лукомским реставрации в 1910–1911 гг. Батурина дворца К. Г. Разумовского (ныне Черниговская область Украины). Его атрибуции посвящено немало страниц в работах русских, советских, российских и украинских исследователей, хотя четкой ясности об архитекторе здания до сих пор нет, наличествуют только версии. Но Лукомский был убежден, что это Камерон.

Прежде чем рассмотреть вопрос авторства проекта этого здания, давайте остановимся на истории его возведения. Дело в том,

что в одной и той же местности, с разных сторон одной горы, с разницей в несколько десятков лет и расстоянии в полкилометра были возведены две резиденции Разумовских — так называемые «на Гончаровке» и «на Тепловке»; первая из них была уничтожена временем, а развалинам второй предстояло возродиться³.

В 1708 г. при захвате А. Д. Меншиковым Батурина загородная резиденция И. С. Мазепы была частично разрушена, хотя считается, что жители оставили ее без боя еще до подхода войск противника. Развалины дворца «на Гончаровке» в 1744 г. зарисовал немецкий дворянин Ф. В. Берхгольц, долго живший и служивший в России. Чертеж сохранился в коллекции Национального музея Стокгольма: «...это было центричное компактное трехэтажное здание, построенное в стиле итальянского барокко»⁴.

Как известно, в 1750 г., после переноса столицы Малороссии из Глухова в Батурин, императрица Елизавета Петровна позволила К. Г. Разумовскому возвести соответствующий его статусу дворцовый комплекс. При осмотре участка новый гетман решил строиться именно на том месте, где находилась прежняя постройка Мазепы, в южной части города. И вполне естественным казалось желание превзойти достижения предыдущих владельцев, придать новое государственное величие резиденции.

Надо отметить, что на формирование художественных пристрастий Кирилла Григорьевича повлияло двухгодичное путешествие по Европе (в том числе и посещение Италии), поэтому для возведения дворца «на Гончаровке» он привлек архитектора А. Ринальди (1710–1794), знакомого с основными западными тенденциями в зодчестве, который «был „выписан по контракту из Италии для строения города Батурина, которое быть должно по силе именного указа“. Зодчий провел в Малороссии с 1752 по 1757 г. Однако каменного дворца в Батурине он не построил»⁵.

В сохранившемся в архиве письме К. Г. Разумовского к М. И. Воронцову «...гетман просит отвести Ринальди в его дом на набережной Мойки, чтобы тот мог сделать обмеры, необходимые для того, чтобы в Малороссии он смог обсудить со своим новым архитектором возможности перестройки столичного дворца. То есть граф нанял такого мастера, которому мог поручить строительство и в отдаленной Малороссии, и в столице. Гетман очень ждал Ринальди и регулярно справлялся о нем у друга. А уже в конце августа 1751 г. Разумовский сообщает Воронцову о том, что архитектор прибыл

в Глухов»⁶, а затем, видимо, в Батуриин. В своей статье Н. Н. Врангель указывает годом постройки усадьбы 1755 г.⁷

На данный момент информации о работе Ринальди для гетмана в Малороссии крайне мало, поэтому неизвестно, смог ли он достроить (или отделать) деревянное здание дворца, а также служебные флигели в резиденции Разумовского. Сразу после отъезда архитектора в Санкт-Петербург гетману понадобился другой специалист для продолжения задуманного грандиозного строительства. «Среди кандидатур на его место были Карло Джузеппе (Осип Петрович) Трезини и Александр Филиппович Кокоринов, который работал для Разумовского в его подмосковной усадьбе Петровское. Гетман вновь обращается к Воронцову, прося его поспособствовать привлечению одного из них к работе в Батурине. Михаил Илларионович остался недоволен работой Трезини и не советовал Разумовскому к нему обращаться, Кокоринова же не отпустил И. А. Черкасов. Однако вице-канцлер не оставил просьбу гетмана без внимания и нашел ему других кандидатов — итальянских архитекторов, работавших над его усадьбой (Новознаменка, под Санкт-Петербургом. — В. Х.). Речь шла об И. Венерони и Ф. Бартолиати»⁸. По мнению гетмана, работа русских мастеров стоила бы гораздо дешевле, однако он был вынужден согласиться на сотрудничество с рекомендованными итальянскими архитекторами.

Вскоре после приезда вызванных специалистов Разумовскому пришлось срочно отправиться в Санкт-Петербург, где он и провел следующие два года, а по возвращении гетмана в Малороссию ожидавшие его итальянцы были сразу уволены по причине крайнего недовольства заказчиком их профессиональными качествами: «Во время пребывания в столице он показывал присылаемые в Петербург проекты архитекторам, мнению которых доверял, и их оценки заставили его заявить, что он не может „почитать их даже за посредственных архитекторов“. Бартолиати и Венерони не выполнили пожеланий заказчика, ссылаясь на то, что они привыкли иметь дело только с каменными строениями, потому и испортили начатые ими в Батурине деревянные здания настолько, что нельзя было их никак поправить»⁹. При расставании возникли трудности с оплатой работы, так как Разумовскому казалось, что выданных ранее свыше четырех тысяч рублей достаточно для архитекторов, создавших «два бесполезных проекта для моего дома в Батурине и одного деревянного дома с испорченным фундаментом»¹⁰.

Уехавший из Малороссии после отмены гетманства (1764) К. Г. Разумовский вернулся в Батуриин лишь в 1776 г. Но даже живя вдалеке от Батурина, от мысли возвести каменный дворец Разумовский не отказался: «В начале 1770-х гг. Кирилл Григорьевич задумал произвести серьезную перестройку существующего здания, о чем сообщил сыну Алексею, тот же, напоминая отцу о долгах, предлагал ему вместо перестройки огромного дворца сделать из него дом поменьше на новом месте. Произвел ли бывший гетман желаемые поновления, неизвестно, но в 1781 г. Разумовскому вновь пришлось ремонтировать все больше ветшающий батуриинский дом»¹¹ из дерева, ставший пристанищем ему и его семье на протяжении всей второй половины XVIII в.

В конце жизни граф смог наконец найти и архитектора, удовлетворяющего его вкусам, и необходимые средства. За короткий срок, с 1799 по 1803 г., «на Тепловке», на высоком берегу реки Сейм, были возведены великолепный каменный дворец в ярко выраженном палладианском стиле и два обрамляющих его флигеля, разбит огромный регулярный парк. Дворец был почти закончен ко времени смерти гетмана в 1803 г. Как писал один путешественник, посетивший Батуриин в 1805 г., «главного строения корпус имеет три этажа и два по сторонам флигеля, соединенные с ним каменною оградой. <...> Мы проехали мимо и на самом уже выезде из Батурина видели деревянный дом, в котором жил покойный фельдмаршал. Впереди перед домом за валом, на котором поставлены десять пушек, виден пребедный луг, который, возвышаясь, закрывает весь прочий вид; а с другой стороны дома — сад из фруктовых деревьев»¹².

Резиденцию ожидала незавидная участь. К началу XX в., когда в прессе развернулась широкая дискуссия о сохранении этого уникального архитектурного комплекса, усадьба долгие годы была в запустении. В 1911 г. под эгидой «Общества защиты и сохранения в России памятников искусства и старины» создается специальная комиссия из А. Н. Бенуа, В. П. Кочубея, И. А. Фомина и Б. И. Ханенко во главе с князем М. К. Горчаковым и секретарем Г. К. Лукомским. Первым делом члены комиссии отправились в Батуриин, где подробно изучили состояние объекта. По рассказам Лукомского, сохранность памятника была ужасающей: внутренние помещения завалены кучами мусора, поросли кустарником и даже небольшими деревьями. Купола и крыша отсутствовали. Стропила из толстых дубовых бревен сгнили и обрушились, повредив при падении своды.

Все каменные части здания, которые не были достаточно укреплены, оказались вырваны из стены. Базы колонн и камни (замки перемычек) имели следы повреждений. Выполненные из тесаного камня карнизы первого этажа во многих местах исчезли. От террасы заднего, уходящего в сад фасада уцелели лишь боковые арки, внутренние карнизы и штукатурные тяги. Лестниц не было. От печей осталось лишь несколько фрагментов. Также исчезли все рамы окон и дверей, полы великолепной работы не сохранились вообще¹³ (ил. 1).

К 1 мая 1911 г. был разработан план реставрации дворца, которую смогли осуществить благодаря финансовой поддержке графа К. Л. Разумовского и князя М. К. Горчакова. После проведенных ранее, в 1906 г., обмеров архитектор А. Е. Белогруд в 1911 г. начал с того, что покрыл здание крышей, восстановил два купола на боковых фасадах и отремонтировал карнизы и полы. В следующем году удалось выполнить работы по изготовлению полностью разрушенных деталей террасы заднего фасада. Для увеличения финансовой поддержки на реставрацию Лукомский на свои средства издает в количестве 500 экземпляров книгу с 21 иллюстрацией, в которой отмечает, что «Задумчивый Батурицкий дворец в своем уединении на высоком берегу речки Сейм величием своей мощной колоннады, всей прелестью своего зодчества не менее великолепен, нежели лучшие строения Парижа»¹⁴.

Многие усадебные строения не дошли до нас в своем первоначальном виде, но сохранились их изображения. Poleмика же об архитектурном авторстве дворца, развернувшаяся тогда, не прекращается до сих пор.

Лукомский в начале реставрационных работ придерживался мнения, совпадающего с точкой зрения Ф. Ф. Горностаева, в течение некоторого времени считавшего, что «в создании существующего батурицкого дворца участвовал Д. Кваренги. Но признавал такую возможность „в степени ремонта“ здания. К сожалению, он подтвердил свою точку зрения лишь сложной цепью аргументов, исходным положением которой было то, что Д. Кваренги вообще строил на юге России»¹⁵. Именно тогда для издательства благотворительной Общины святой Евгении Лукомским была выполнена почтовая карточка с трехцветным изображением дворца в Батурице. Надпись на ней гласит: «Батурин (Черн. губ.). Дворец, построенный (1800–1802) арх. Кваренги для гетмана гр. Кирилла Разумовского. 1910» (ил. 2).



1. Лукомский Г. К. Дворец гетмана графа Кирилла Разумовского. 1911
 Фотография из книги «Charles Cameron (1740–1812). An Illustrated Monograph on his Life
 and Work in Russia, particularly at Tsarskoe Selo and Pavlovsk»
 (London: Nicholson & Watson — The Commodore Press, 1943)

Как утверждает Д. О. Швидковский, «подлинные чертежи утрачены. Существует „легенда“, что их можно было увидеть в начале XX в. И. Э. Грабарь писал в третьем томе „Истории русского искусства“, что, когда он приступил к печатанию этого издания, то приписал Батурицкий дворец Кваренги „по общепринятому мнению, основанному на преданиях, старинных описаниях и рассказах“. Однако вскоре он получил сведения, что в архиве князя Репнина, родственника Разумовских, отыскивались старинные планы здания, подписанные Камероном и подтверждающие таким образом его авторство. Сами чертежи впоследствии исчезли. Сохранилась калька плана дворца в Батурине в собрании научно-исследовательского музея Академии художеств СССР. Снятая, по-видимому, А. Е. Белогрудом в 1900-х гг. На ней, естественно, нет подписи Ч. Камерона»¹⁶.

После обнаружения бумаг в архиве Н. В. Репнина в Яготине (ныне Киевская область Украины) Лукомский изменил свое видение ситуации. В лондонской коллекции имеется один лист с наброском плана библиотеки усадьбы в Яготине, где автором отмечено место

обнаружения им планов резиденции в Батурине с собственноручной подписью Ч. Камерона¹⁷. Как известно, чертежи Камерона впоследствии исчезли, что привело к появлению разных версий авторства этой резиденции Разумовских. Но Лукомский как очевидец считает доказанным принадлежность данного объекта к творениям великого шотландца: «Приглашенный графом Разумовским (братом фаворита императрицы Елизаветы Петровны), он приехал в Батурин и создал планы дворца, который одновременно мог использоваться в качестве университета. Если, как принято считать, Ринальди также мог находиться в это время на Украине, то к этому зданию он не имеет никакого отношения, как следует из переписки Разумовского с графом Гудовичем. Мы знаем, что позже, когда Камерон вернулся в Англию, его место занял русский архитектор Львов»¹⁸. Примечательно, что на изображениях дворцов в Царском Селе и Павловске хранителем коллекции Королевского института британских архитекторов (RIBA) отмечен их автор — Камерон, а на видах Батурина указано, что здание «приписывается Ч. Камерону, 1806». Видимо, невзирая на убежденность Лукомского в своей правоте, лондонским специалистам потребовались отсутствующие документальные свидетельства.

Если попытаться хронологически «примерить» архитектуру резиденции к другим зодчим, то вырисовывается такая картина. «Несомненно, в Батурин приезжал Н. А. Львов, который мог участвовать в создании усадьбы, но точно известно, что он „не понравился фельдмаршалу“ (К. Г. Разумовский получил при отмене гетманства это звание). В письме А. К. Разумовского к М. В. Гудовичу от 12 марта 1800 г., где рассказано о приезде Н. А. Львова в Батурин, есть слова о том, что последний был приглашен в усадьбу Разумовских „...за отсутствием их архитектора, отлучившегося на родину в Англию“. Итак, вот достоверное известие, что архитектором Разумовских мог быть уроженец Великобритании»¹⁹.

Что касается Ч. Камерона, то обстоятельства его жизни сложились таким образом, что снова на государственную службу он был принят только в 1800 г. «Если думать о том, что архитектор согласился работать у Разумовских, то это могло быть лишь в 1798–1799 гг., что совпадает со временем строительства усадьбы в Батурине. Однако возвести дворец полностью за такой краткий срок он вряд ли мог»²⁰.

В архиве исследователями было обнаружено письмо К. Г. Разумовского к сыну Андрею, где он говорит «...о каменщике, рекомендованном ему Чарльзом Камероном, упоминая при этом батуринский



2. Лукомский Г. К. Батурин (Черниговской губернии). Дворец, построенный (1800–1802)
 арх. Кваренги для гетмана гр. Кирилла Разумовского. 1910. Автотипия
 Почтовая карточка. Издательство Общины святой Евгении

дворец. Андрей в то время жил в Петербурге, вероятно, неизвестный каменщик, рекомендованный Камероном, находился там же, а до этого побывал в Москве, где в то время пребывал старший Разумовский. Последний по каким-то причинам опасался, что этот каменщик перессорится с архитектором, который, в свою очередь, должен был находиться в Малороссии. Можно предположить, что Камерон рекомендовал каменщика для осуществления своего собственного проекта, сделанного им для Разумовского. А тот архитектор, о котором идет речь, должен был находиться непосредственно при строительстве. По каким-то причинам возведение дворца вновь было отложено, а возобновилось лишь в конце десятилетия по проекту, который мог быть сделан Камероном в конце 1780-х — начале 1790-х гг.»²¹. Точка зрения о принадлежности авторства Батуринского дворца Камерону подтверждает версию Лукомского, хотя вопрос о том, кто воплотил замыслы архитектора на месте, остается открытым. Можно вспомнить о частой практике тех лет привлекать к возведению

зданий в удаленных поместьях, выполненных по оригинальным чертежам великих мастеров, других архитекторов. Возможно, им мог оказаться уроженец Глазго А. Менелас (1753–1831), автор резиденции в Яготине. Этим объясняется наличие исходных чертежей с планами в библиотеке данного усадебного комплекса, обнаруженных Лукомским. «Длительное время А. Менелас был архитектором Разумовских. Известны созданные им для этой семьи многочисленные усадьбы и парки. Среди них не только Горенки под Москвой, названные посетившим их в 1814 г. знаменитым английским „садовым писателем“ Джоном Лоуденом „самой элегантной усадьбой России“, но и дома в украинских поместьях Разумовских Яготин (1802–1806) и Тепловка (1805)»²². Согласно обнаруженным письмам, Менелас, скорее всего, занимался только постройкой здания по оригинальному проекту Камерона. Штудирюя историю атрибуции Батурицкого дворца по недавним публикациям украинских и российских исследователей, с учетом дальнейшего участия другого архитектора в воплощении идей Камерона, мнение Лукомского не лишено достоверности: «Пока вполне установленным может считаться лишь участие Камерона в выработке планов и, по-видимому, связанных с ними фасадов, которые, однако, могли перетерпеть под наблюдением иного зодчего и некоторые видоизменения»²³.

Впрочем, не исключено, что, например, Батурицкий дворец — создание самого А. Менеласа, а когда-то найденные Лукомским чертежи были только просмотрены и поправлены рукой его великого соотечественника. Возможна и историческая мистификация, в которой были задействованы пропавшие чертежи. Так что точку в процессе атрибуции авторства памятника пока, судя по всему, ставить рано, вполне вероятно появление новых уточняющих материалов.

Как уже отмечалось, рукописное и художественное наследие Г. К. Лукомского огромно. Его роль для русского искусствознания трудно переоценить. Но помимо литературной составляющей, его изданиям присуща и немалая историческая значимость. И в этой связи изучение коллекции фотографий в Королевском институте британских архитекторов (RIBA) может быть важным и полезным не только для отечественного искусствоведения.

¹ Г. К. Лукомский жил и работал в Лондоне с конца 1930-х до конца 1940-х гг.

² На двух фотографиях изображены советские павильоны Международных выставок в Париже (1937) и Нью-Йорке (1939–1940) Б. Иофана.

³ После смерти К. Г. Разумовского дворец так и остался недостроенным. Интерьеры были уничтожены во время сильного пожара 1824 г. Через сто лет, в августе 1923 г., здание вновь сторело, после чего флигели были разобраны. После Великой Отечественной войны памятник несколько раз ремонтировался, но так и остался в полуразрушенном состоянии. Был восстановлен только в начале XXI в. в составе комплекса Национального историко-культурного заповедника «Гетманская столица» (Украина). Сейчас на первом этаже находится экспозиция, посвященная истории резиденции украинских правителей, а для воссозданных интерьеров второго этажа аналогами послужили сохранившиеся в Санкт-Петербурге материалы.

⁴ *Gerasko M.* The Estate of Kyrylo Rozumovskyi from the Unknown Drawing (Имение Кирилла Разумовского из неизвестного рисунка) // *Gardarika*, 2015. Vol. 3. Is. 2. P. 50.

⁵ *Швидковский Д. О.* К полемике 1910 г. об атрибуции дворца Разумовских в Батурине // Реставрация и археология. Новые материалы и исследования. М., 1991. С. 236.

⁶ *Наумова В. С.* Усадебное строительство К. Г. Разумовского в Малороссии. Особенности архитектурного заказа // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 3. СПб., 2013. С. 264.

⁷ *Врангель Н. Н.* Помещицья Россия // Старые годы. 1910. Июль — сентябрь. С. 5–79 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/vra/ngu/eln/3.htm> (дата обращения 30.06.2021).

⁸ *Наумова В. С.* Указ. соч. С. 265.

⁹ Там же. С. 266.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же. С. 267.

¹² *Гун О. фон.* Поверхностные замечания по дороге от Москвы в Малороссию к осени 1805 года. Ч. 2. М., 1806. С. 22–23.

¹³ *Лукомский Г.* Батурицкий дворец, его история, разрушение и реставрация // Очерк Г. К. Лукомского. СПб.: Комитет по реставрации Батурицкого дворца. 1912. С. 18–19.

¹⁴ *Лукомский Г.* Прогулки по старым кварталам Парижа. СПб., 1912. 145 с.: ил. [Электронный ресурс]. URL: <https://compuart.ru/article/22424> (дата обращения 30.06.2021).

¹⁵ *Швидковский Д. О.* Указ. соч. С. 236. Автор отмечает, что Ф. Ф. Горностаев в своих трудах приписывал авторство дворца также Ринальди: Древности / Труды комиссии по сохранению древних памятников ИМАО. Т. 5. М., 1914. С. 107–112; Строительство графов Разумовских в Черниговщине / Труды 14 археологического съезда. Т. 2. М., 1911. С. 183–190.

¹⁶ Там же. С. 237.

¹⁷ Как писал посетивший Яготин в 1823 г. А. Г. Глаголев, «в библиотеке хранится в нарочно устроенном ковчеге письмо, в котором удрученный болезнью старец, фельдмаршал князь Репнин, приносил верноподданническое поздравление по случаю восшествия на престол Государя Императора Александра I, и Высочайший рескрипт Монарха, изъявляющего внимание к заслугам мужа, прославившегося на поле бранном и на поприще дипломатическом. Из рукописей достопримечательна записка путешествия графа Бориса Петровича Шереметева в Италию в 1697-м по 1700 год» (*Глаголев А. Г.* Записки русского путешественника. Ч. 1. СПб., 1845. С. 77–78).

¹⁸ *Loukomski G.* Charles Cameron (1740–1812). An Illustrated Monograph on his Life and Work in Russia, particularly at Tsarskoe Selo and Pavlovsk. London, 1943. P. 74.

¹⁹ *Швидковский Д. О.* Указ. соч. С. 236.

²⁰ Там же. С. 237.

²¹ *Наумова В. С.* Указ. соч. С. 267.

²² *Швидковский Д. О.* Указ. соч. С. 238.

²³ *Лукомский Г.* Указ. соч. С. 10.

«АПОФЕОЗ КОПЕРНИКА» Г. И. СЕМИРАДСКОГО

Весной 1915 г., несмотря на приказы генерал-губернатора не поддаваться панике, правление Варшавского университета готовило ящики, чтобы в случае эвакуации вывезти из города имущество учебного заведения. За то, что «университет наводит панику на население, порождая необоснованные слухи»¹, ректор С.И. Вехов² получил выговор, поскольку «...никто даже не допускал мысли, что Варшава может оказаться в руках немцев, всем казалось, что нет ни малейшей опасности»³. Спустя несколько месяцев, 22 июня 1915 г., в 10 часов вечера в университет неожиданно поступила телефонограмма, согласно которой руководство учебного заведения должно было немедленно приступить к упаковке университетского имущества, чтобы в 9 часов утра быть на вокзале для его отправки в эвакуацию вместе с сотрудниками и их семьями. На все сборы отводилось 11 часов. Из-за такой стремительной эвакуации многие преподаватели не успели приехать в Варшаву, чтобы вывезти имущество и личные библиотеки.

В августе 1914 г., во время немецкого наступления на Варшаву, в Москву уже была отправлена часть университетского архива; теперь нужно было эвакуировать дела канцелярии, наиболее ценное и наименее громоздкое оборудование кабинетов и лабораторий, библиотечное собрание и картину Г.И. Семирадского «Апофеоз Коперника» (ил. 1). Общий вес вывезенного тогда имущества составил около 1000 пудов. 23 июня последний контейнер с грузом был доставлен в Москву и размещен в одном из корпусов университета на Моховой. Поскольку в тяжелое военное время город не смог принять все факультеты Варшавского университета, поступило предложение отправить учебное заведение в другое место. В августе 1915 г. по распоряжению министра народного просвещения было принято решение о дальнейшей эвакуации Варшавского университета в Ростов-на-Дону, куда во второй половине сентября были отправлены 224 ящика с университетским имуществом⁴.

Местные власти передали университету доходный дом на углу Большой Садовой, 33/43 и Почтового пер.⁵, в подвале которого было решено разместить библиотеку. Так осенью 1915 г. в одном



1. Г. И. Семирадский. Апофеоз Коперника. Гравюра на дереве авторства А. Зайковского и Ю. Лоскочинского. Обложка журнала *Tygodnik Ilustrowany* 1892. № 112 (20 lutego), s. 113 (tytułowa)

из 65 ящиков⁶, где находились рукописи, инкунабулы, уникальные издания сочинений Аристофана, Данте, Н. Рея, первые польские газеты и др., оказалась картина Г. И. Семирадского «Апофеоз Коперника».

К сожалению, благодаря усилиям выдающихся представителей русской культуры и искусства — критика В. В. Стасова и художника И. Е. Репина, много было сделано для того, чтобы к творчеству Г. И. Семирадского относились как к бессодержательному и неглубокому. Его сравнивали с Оффенбахом, с «фейерверком, блеском фольги и всяких пустяков»⁷, говорили, что из-под его кисти выходят

«пустые, ничтожные, ровно ничего не значащие картины!»⁸. Предрекали, что «он будет отброшен и пройдет бесследно, как великолепное растение, на котором одновременно цветет и роза, и камелия, красуется лимон и фига; растение, не знающее счет своим незаработанным деньгам»⁹. Его картины считали «бутафорским хламом»¹⁰, а своим процветанием художник был обязан только «невежественным аматерам с набитыми карманами в Париже и Риме»¹¹. И даже тогда, когда на VI выставке Санкт-Петербургского общества художников (1897) Семирадский представил «Христианскую Дирицею», а в газете «Новое время» было напечатано, что «...после „Фрины“¹², да, пожалуй, „Запорожцев“¹² Репина, за последние 10 лет, петербуржцы не видели подобной первоклассной картины»¹³, Стасов продолжал утверждать: «Это — подновленный, модернизированный художник старого покроя, которому нет никакого дела до самой сущности картин своих, но который любит всякие мелочи и вздоры древне-классической обстановки, привык ими заниматься превыше всего и только о них и думает. Он по преимуществу древнеримский и греческий бутафор»¹⁴. Чтобы все это опровергнуть, следует рассмотреть историю создания и постараться понять замысел картины «Апофеоз Коперника», которая была вывезена вместе с ценнейшим собранием библиотеки Варшавского университета.

Картина размером 3 × 2 метра была заказана художнику в 1890 г., над ней он работал в своей римской мастерской. 20 декабря 1892 г. она была выставлена в зале графа Берга в Варшавской городской ратуше¹⁵ (ил. 2). В память князя М. Д. Горчакова¹⁶ его дочь, В. М. Панкратьева¹⁷, передала ее¹⁸ в дар строящейся библиотеке Варшавского университета.

Аллегория Семирадского представляла храм Славы, где под лавром — деревом Аполлона, в окружении четырех женских фигур, Гений Славы венчал венком бюст знаменитого астронома. Дарующая славу муза истории Клио изображена сидящей на ступенях пьедестала в тунике с орнаментом в виде лавровых ветвей — атрибутов Зевса и Аполлона¹⁹. Она уже вписала в вечную книгу имя ученого и принимает букет полевых цветов из рук девушки, символизирующей Польшу. Справа от Клио стоит с циркулем и небесным глобусом муза астрономии Урания. Бюст ученого находится на колонне из белого мрамора на фоне зеленеющего лавра в ротонде, за колоннами которой под синевой бездонного неба разворачивается перспектива гор и долин, покрытых густой зеленью.



2. Картина Г. И. Семирадского «Апофеоз Коперника», выставленная в зале ратуши в Варшаве

Как писали в журнале «Художник» в 1892 г.: «Мраморное подножие, бронзовые украшения, символические знаки астрономии и математики, дополняющие картину, выписанные чрезвычайно легко и удачно, не мешают любоваться превосходным колоритом гор и неба на заднем плане и восхищаться красотой женских фигур, замечательных по изяществу и благородству поз и движений»²⁰. Рецензии того времени объединяло общее мнение, что, «несмотря на аллегорическую тему, <...> „Апофеоз Коперника“ изумляет зрителя простотой и легкостью изображения»²¹.

Однако так ли прост замысел художника, которого многие критики и исследователи и сегодня видят поверхностным и неглубоким? Вспомним, что Ф. Столет, автор монографии о творчестве Семирадского, называл это произведение «Аллегорическим ребусом»²².

Девиз, вдохновлявший А. Варбурга²³, — «Истина в деталях» — поможет в прочтении этого на первый взгляд простого произведения, темой которого стал апофеоз — обретение человеком

божественной сущности и причисление его к сонму богов. Кому же уподобляет Семирадский Коперника²⁴ и где он изображен? Лавр ассоциируется с мифом о превращенной в это дерево Дафне и Аполлоне — боге света и солнца, получившим эпитет Феб²⁵, который в поздней античности олицетворял Солнце. Следовательно, Коперник уподобляется Аполлону, и действие картины происходит в Дельфах, в адитоне Дельфийского храма Аполлона, где находились его золотая статуя, лавровое дерево — как память о первой прорицательнице Дельфийского оракула Дафне, и беломраморный омфал (его напоминает колонна под бюстом Коперника), под которым хранился саркофаг с пеплом Пифона. Битва Аполлона с Пифоном стала триумфом олимпийских богов над древними хтоническими божествами, символизируя в «Апофеозе Коперника» победу его гелиоцентрической системы над системой мира Птолемея. Прообразом ротонды, изображенной на картине, может служить сохранившийся до наших дней Дельфийский толос — круглой постройки с дорическими колоннами в святилище Афины Пронаи — Афины Предсказательницы, находящемся рядом со святилищем Аполлона. Дельфийский храм Аполлона находился на высоте 700 м над уровнем моря на южном скалистом склоне горной цепи Парнас, высшая точка которой — Дельфийский Парнас — представлен на заднем плане картины Семирадского. На фронте храма помещены изречения «Семи мудрецов»: «познай себя», «ничего сверх меры», а также загадочное изображение буквы «Е», символизирующей число 5 — такое же количество действующих лиц представлено в «Апофеозе Коперника». Великий астроном родился 19 февраля, что почти совпадает с 7 бисия²⁶, днем рождения Аполлона. В древности прорицания давались один раз в год именно в этот месяц, который длился с 15 февраля по 15 марта, когда лучезарный бог возвращался от гипербореев, куда он отправлялся на колеснице, запряженной лебедями на три зимних месяца. Древнеримский ученый Плиний Старший в «Естественной истории» писал о счастливом народе — гиперборейцах, жрецах и слугах Аполлона, которые живут «за этими (Рифейскими) горами²⁷, по ту сторону Аквилона»²⁸. Аквилон — античное и средневековое название земель к северо-востоку от Рима; согласно ученику и первому биографу Нострадамуса Ж. Шавиньи — это Германия, Польша, Литва, Московия и две Сарматии. Таким образом, Семирадский также географически обозначил место рождения и проживания Коперника.

Аполлон не только предводитель и покровитель муз, но и покровитель поэзии, поэтому художник изобразил на заднем плане два профиля — слева Гесиода²⁹, автора «Теогонии», поэма которого начиналась с гимна к музам и обращению к ним за помощью: «Блажен человек, если Музы любят его...»³⁰. В «Космогонии» Гесиодом была предпринята попытка не только познания мира — Хаоса, земли, неба, солнца и луны, дня и ночи, автор впервые сделал попытку связать теогонию с космогонией. Справа художник, воскрешая в нашей памяти предание о «Состязании Гомера с Гесиодом»³¹, изобразил Гомера, в поэмах которого «Илиада» и «Одиссея» также содержится одно из первых упоминаний муз в большой литературе. «Одиссея», как и «Теогония» также начиналась с обращения автора к Музе:

*«Муза, скажи мне о том многоопытном муже, который,
Странствуя долго со дня, как святой Илион им разрушен,
Многих людей, города посетил и обычаи видел...»³².*

Поэмы Гесиода и Гомера дают представление об астрономических познаниях греков, чьи космологические представления заимствовались из мифов. Кульминацией развития античной астрономии стала Птолемеява теория движения планет, которая просуществовала до создания гелиоцентрической системы.

Урания одета у Семирадского в черные, траурные одеяния, в руке она держит небесный глобус не Птолемея, а Коперника, с ним великий астроном представлен на гравюре Я. ван Мерса³³ и меццо-тинто И. А. Шарфенна (около 1700)³⁴. Следует также отметить, что Семирадский опирался на богатую иконографию великого астронома: гравюру Т. Штимиера, изданную в 1600 г. на средства С. Кауффмана в Виттенберге, гравюру И. Фалька (1645), живописное полотно конца XVI — начала XVII в. из Государственной мужской гимназии имени Коперника в Торуня и рисунок Я. Матейко 1873 г., предназначенный для гравюры на дереве А. Регульского. Нельзя оставить без внимания скульптуры: бюст Коперника (1861) Ф. М. Выспанского и памятник Копернику (1872) В. Гадомского, находящийся в Академии знаний в Кракове.

Согласно мнению М. Элиаде³⁵, скитания Одиссея — «это путь к Центру, в Итаку, то есть путь к себе»³⁶, к самопознанию, тому, что было написано на фронтоне храма Аполлона в Дельфах — «познай себя». Гений Славы в картине Семирадского венчает бюст ученого

венком из иммортелей (лат. *Helichrysum*). На языке цветов бессмертник означает «Живи вечно, навеки твой», а в греческом языке его название делится на две части: «*helios*» — солнце, «*chrisos*» — золото, что в переводе означает «золотое солнце» или «солнечное золото»:

*«Прославится тот, кто совет себе венок из бессмертника
и кропит его миррой из сосуда золотого самородка.*

Их воспевать я хочу, чтоб славой навек увенчаться».

«Апофеоз Коперника» — это аллегория, посвященная Семирадским не только бессмертию, но и Солнцу, ведь Коперник — создатель гелиоцентрической системы мира. В этой связи следует упомянуть два Города Солнца, как дань уважения, выраженная художником, египетской и древнеримской цивилизациям: в египетском Гелиополе находился главный центр поклонения верховному богу Солнцу, а в древнем Гелиополисе — место культа сирийского бога Солнца и Плодородия Баала. Согласно легенде, город Баальбек, как центр культа Баала, считался тем местом, где колесница с богом Гелиосом останавливалась на отдых. Греки отождествляли Баала то с Зевсом, то с Гелиосом, и только после смерти Александра Македонского, когда Финикия отошла к Птолемею, культ Баала слился с культом солнечного бога, и город был переименован в Гелиополис, который находится в плодородной долине Бекаа, у подножия Антиливанских гор, напоминая пейзаж, изображенный в «Апофеозе Коперника». Ассоциацию с Храмом Солнца (во времена императора Августа храм Юпитера или Большой храм) в храмовом комплексе Баальбека вызывают изображенные на заднем плане картины пейзаж и колонны коринфского ордера, идентичные двенадцати колоннам портика Большого храма, колоннам экседры прямоугольного двора и колоннам храмов Бахуса и Венеры. Венчающую арки балюстраду украшают статуи Прометея и Икара, внося в полотно дополнительный аллегорический смысл. Из 54 гладкоствольных коринфских колонн высотой с 5-этажный дом из египетского темно-розового асуанского гранита до нашего времени сохранилось шесть. Они также схожи с восьмью колоннами восточного фасада храма Зевса-Баала; тремя арками Триумфальной арки, которую венчали скульптуры (они изображены на картине) и примыкающей к ней Большой колоннадой; а также колоннами целлы храма Баалшамина в Пальмире, хладнокровно уничтоженные боевиками летом 2015 г.



3. Секретарь польской делегации Александр Лада и секретарь Российско-украинской делегации Ю. Дуван рядом с аппаратурой для физических исследований и картиной Г. И. Семирадского «Апофеоз Коперника». 1925. Narodowe Archiwum Cyfrowe. 3/1/0/10/3289



4. Возвращенная из СССР картина Г. И. Семирадского «Апофеоз Коперника» после проведенных реставрационных работ. 1927. Narodowe Archiwum Cyfrowe. 3/1/0/11/5173

Однако вернемся к событиям Первой мировой войны, во время которой произведение Г. И. Семирадского находилось в Ростове-на-Дону. 5 мая 1917 г. эвакуированный в Ростов-на-Дону Императорский Варшавский университет перестал существовать: решением Временного правительства № 1227 он был переименован в Донской университет, а все принадлежащее ему имущество временно предоставлялось в пользование вновь образованного учебного заведения. Вскоре финансирование высшего образования прекратилось, и университет оказался на грани закрытия.

Когда вдова художника стала хлопотать, чтобы картина ее покойного мужа «была сохранена до лучшего времени»³⁷, ей посоветовали написать в Москву в Ликвидационную комиссию А. Р. Ледницкому³⁸, который занимался в то время сохранением польских памятников истории и культуры. Незадолго до начала Октябрьской революции, 3 сентября 1917 г. Ледницкий получил из Минска письмо от Марии Семирадской, в котором она «хлопотала о собственности Варшавского университета»³⁹ — картине своего мужа «Апофеоз Коперника», которая хранилась «...в сыром подвале»⁴⁰ и могла «...окончательно погибнуть»⁴¹. Помочь вдове Ледницкий не успел: революция и приход к власти большевиков застали его в Петрограде, а после принятия 19 января 1918 г. декрета Совета народных комиссаров РСФСР «Об охране предметов старины и искусства, принадлежащих польскому народу», все документы, находившиеся в Ликвидационной комиссии по вопросам Королевства Польского, были переданы созданному большевиками Польскому комитету во главе с Ю. М. Лещинским-Ленским⁴². В мае 1918 г. на Дону разгорелась Гражданская война. С возникновением «Великого войска Донского» 5 сентября 1918 г. донским атаманом П. Н. Красновым⁴³ был утвержден новый проект университета, который стал называться Донской университет им. М. П. Богаевского⁴⁴. С конца 1918 и весь 1919 г. в здании университета располагались штабы А. И. Деникина и П. Н. Врангеля. Учебное заведение переживало тяжелые времена: не было отопления, в аудиториях была минусовая температура, электричество работало с перебоями. Только в начале 1920 г., когда город заняла Красная конница С. М. Буденного, университету была выдана охранная грамота. Несмотря на тяжелую и опасную ситуацию, картина Семирадского сохранилась, и в 1921 г. библиотека вместе с картиной оказались, наконец, в отдельном здании на ул. Большая Садовая (Таганрогский проспект, 30, бывш. доходный дом Г. Г. Пустовойтова).



5. Г. И. Семирадский. Апофеоз Коперника. Эскиз. Около 1890 г.
Торунский краеведческий музей, МТ/М/769/Н

После подписания 18 марта 1921 г. Рижского мирного договора, на основании его XI статьи были созданы Смешанные российско-украинско-польская реэвакуационная и специальная комиссии под руководством П. Л. Войкова по передаче польских культурных ценностей. В мае 1922 г. из Народного комиссариата иностранных дел РСФСР в университет пришло письмо с требованием предоставить в кратчайшие сроки информацию об эвакуированном имуществе Варшавского университета. В июле 1922 г. было принято решение о реэвакуации в Варшаву имущества университета, и уже



6. Г.И. Семирадский. Апофеоз Коперника. Графический эскиз. 1890
Собрание Варшавского университета

30 октября Смешанная специальная комиссия приняла постановление о передаче Польше книг бывшей Плоцкой мужской гимназии и библиотеки Варшавского университета⁴⁵. На следующий день в Москве было подписано два соглашения, одно из которых касалось возвращения рукописей, книг, гравюр, карт и других предметов, вывезенных с 1 января 1771 г. из Польши. 6 ноября 1923 г. П. Л. Войковым был представлен подробный доклад о состоянии выполнения условий Рижского договора, касающийся передачи культурных ценностей, капиталов, фондов и выполнения прочих финансовых

обязательств, согласно которому Польше были возвращены 1189 учетных единиц старопечатных книг и рукописей⁴⁶, частично лабораторное оборудование и картина Г. И. Семирадского. Вернувшаяся в Варшаву в октябре 1926 г. (ил. 3) картина требовала реставрации, которую исполнил Я. Рутковский⁴⁷. После ее завершения, в июне 1927 г. полотно в новой раме было торжественно возвращено на свое прежнее место в здание университетской библиотеки (ил. 4).

В годы Второй мировой войны картина Семирадского «Апофеоз Коперника» пропала⁴⁸, и ее судьба остается неизвестной. Возможно, она сгорела вместе с Казимировским дворцом в сентябре 1939 г. Представить, какой она была, можно по эскизу (1890), хранящемуся в Торуньском краеведческом музее (ил. 5), гравюре, исполненной А. Зайковским и Ю. Лоскочинским для обложки журнала «Tygodnik Piustrowany» (№ 112, 1892) и графическому эскизу (ил. 6).

¹ Данилов А. Г. Варшавский университет в Ростове-на-Дону // Известия вузов. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. 2005. № 3 С. 30.

² Вехов Сергей Иванович (03.07.1857–15.03.1919) — профессор, декан историко-филологического факультета, ректор Императорского Варшавского университета (1913–1919).

³ Падение царского режима: стенографические отчеты допросов и показаний, данный в 1917 г. в Чрезвычайной Следственной Комиссии Временного Правительства / ред. П. Е. Щеголева. М.-Л., 1927. Т. VII. С. 235.

⁴ Каких-либо потерь в ходе переезда согласно Отчету за 1915 г. зафиксировано не было.

⁵ В настоящее время пер. Островского.

⁶ В 1915 г. библиотечный фонд библиотеки Варшавского университета составлял 607 822 экземпляра книг. На 1 января 1916 г. университетская библиотека в Ростове-на-Дону насчитывала 5 562 тома, то есть эвакуировать удалось около 1 % от общего собрания.

⁷ Русский вестник. 1873. Май. С. 395.

⁸ Стасов В. В. Статьи и заметки. М., 1952. Т. I. С. 206.

⁹ Еженедельное Новое время. 1879. 29 марта. Т. 7.

¹⁰ Стасов В. В. Указ. соч. С. 206.

¹¹ Там же.

¹² В. П. Буренин причислял эту картину И. Е. Репина к жанру «шароварно-сюжетной живописи» (Новое время. 1894. Июль. С. 53–71).

¹³ Новое время. 1898. 1 марта. № 7905.

¹⁴ Новое время. 1898. 22 февраля. № 4848. С. 124.

¹⁵ Дворец Яблоновских в Варшаве на Театральной пл. был построен в XVIII в., уничтожен во время Второй мировой войны; восстановлен в 1995–1997 гг.

¹⁶ Михаил Дмитриевич Горчаков (1793–1861) — русский военачальник, генерал от артиллерии (1844), генерал-адъютант, командующий войсками в Крыму, наместник Царства Польского (1856–1861).

¹⁷ Варвара Михайловна Панкратьевна, урожд. Горчакова (01.07.1824, Житомир — 17.09.1901, Флоренция) — старшая дочь М. Д. Горчакова, жила в Варшаве и своих имениях в Царстве Польском.

¹⁸ В. М. Панкратьева «заказала (стоимостью 20 000 франков) это произведение у профессора Семирадского <...>, сама подсказала ему тему. Она объявила о своем даре в прошении к попечителю Апухтину, приложив графический эскиз художника, который власти потом, после улаживания формальностей, вернули Университету, чтобы можно было сравнить: не отличалась ли картина от эскиза» («Sztuki Piękny» 1927 г.).

¹⁹ В одном кругу узора на парче читается «Сарматия», как намек на Польшу.

²⁰ Художник. 1892. 15 февраля.

²¹ Там же.

²² *Stolot, F. Henryk Siemiradzki. Wrocław, 2001. S. 47.*

²³ Аби Варбург (13.06.1866, Гамбург — 26.10.1929, там же) — немецкий историк искусства.

²⁴ Николай Коперник (19.02.1473, Торунь — 24.05.1543, Фромборк) — польский и немецкий астроном, математик, механик, каноник. Автор гелиоцентрической системы мира.

²⁵ Феб (греч. Φοῖβος от φάος — свет, блеск) — лучезарный, сияющий.

²⁶ Февраль-март.

²⁷ Название «Рипейские горы» происходит от греческого слова «рипе» — «полет», «напор», «порыв» ветра, или татарского «*rifaet*» (высокий). Значение «порыв ветра» было связано с Бореем, якобы обитавшим у Рипейских гор. Под Рипеями, возможно, подразумеваются западные отроги Урала.

²⁸ Извл. 4 (IV: 88–91). «Затем идут Рипейские [Рифейские] горы и область, которая называется Птерофором, потому что там постоянно выпадает снег, похожий на перья. Эта часть света осуждена природой и погружена в густой туман; там может родиться только холод и хранится ледяной [ветер] Аквилон. / Позади этих гор и по ту сторону Аквилона живет, если можно поверить, с незапамятных времен счастливый народ, который называют гиперборейским; про него рассказывают сказочные чудеса. <...> Нельзя усомниться в существовании этого народа; многие писатели рассказывают, что гиперборейцы посылают обычно на Делос <...> первые плоды урожая Аполлону, которого они особенно почитают (Античная география. М., 1953. С. 249–250. Пер. Н. М. Подземской).

²⁹ Муза явилась Гесиоду, пасшему стадо близ Геликона, и обучила его искусству песнопения.

³⁰ *Гесиод. Полное собрание текстов. Теогония. Труды и дни. Щит Геракла. Фрагменты. «Лабиринт». М., 2001. С. 23.*

³¹ Предание о поэтическом состязании Гомера и Гесиода, которое было описано в «Состязании Гомера и Гесиода».

³² В. А. Жуковский. Собрание сочинений в 4-х тт. Т. IV. Гомер. Одиссея. Государственное издательство художественной литературы. М.-Л., 1960. С. 7.

³³ Я. ван Мерс (1619/1620, Арнхем — 20.05.1680, Амстердам) — голландский гравер и издатель. Работал с 1651 по 1680 г. Фронтиспис к сочинению П. Гассенди (22.01.1592, Шантерсье — 24.10.1655, Париж) — французский католический священник, философ, математик, астроном. *Nicolai Copernici vita. Naга, 1654. Собрание Польского музея, Рапперсвиль.*

³⁴ Собрание Городской библиотеки имени Коперника в Торунь.

³⁵ Мирча Элиаде (24.02/09.03.1907, Бухарест — 22.04.1986, Чикаго) — румынский, французский и американский философ, исследователь мифологии, архаического сознания и способа мышления.

³⁶ *Элиаде М. Испытание лабиринтом. Беседы с Клодом-Анри Роке // Иностранная литература. 1999. № 4. С. 177.*

³⁷ ГАРФ, Ф Р-1041, оп. 1, ед. хр. 493, л. 85. List od Marji Siemiradzkiej, żony profesora Henryka w sprawie obrazu jej męża, znajdującego się w Rostowie n/D./ z dnia 3-go września 1917 г.

³⁸ Ледницкий Александр Робертович (14.07.1866, Минская губерния — 11.08.1934, Варшава) — российский и польский общественный и политический деятель, адвокат и филантроп, депутат Государственной думы Российской империи I созыва.

³⁹ ГАРФ, Ф Р-1041, оп. 1, ед. хр. 493, л. 85. List od Marji Siemiradzkiej, żony profesora Henryka w sprawie obrazu jej męża, znajdującego się w Rostowie n/D./ z dnia 3-go września 1917 r.

⁴⁰ Там же.

⁴¹ Там же.

⁴² 8 октября 1918 г. Регентский совет перед своим падением вызвал А. Р. Ледницкого в Варшаву; через несколько дней его подчиненные в Москве были арестованы, а жена изолирована в «оставшихся нескольких комнатах со двора» их дома в Кривоникольском пер. (*Lednicki W. Pamiętniki*. Londyn, 1967. S. 460). В Россию А. Р. Ледницкий не вернулся.

⁴³ Краснов Петр Николаевич (10/22.09.1869, Санкт-Петербург — 16.01.1947, Москва) — генерал-майор Русской императорской армии, атаман Всевеликого войска Донского, военный и политический деятель, писатель, публицист.

⁴⁴ Богаевский Митрофан Петрович (1881–1918) — донской казак, деятель казачества, историк, педагог.

⁴⁵ Польша потребовала возвращение 156 старопечатных книг и 1407 рукописей, нумизматических коллекций и ряда художественных ценностей.

⁴⁶ Из Ростова-на-Дону не были возвращены 86 рукописей, часть архива библиотеки с учетной документацией и описанием рукописного собрания. Советская сторона на переговорах сообщила, что недостающие материалы погибли или разграблены во время Гражданской войны.

⁴⁷ Ян Рутковский (10.05.1881, Меховицы — 17.03.1940, Варшава) — реставратор, художник, профессор.

⁴⁸ В Торуньском краеведческом музее хранится эскиз к «Апофеозу Коперника» (инв. № МТ/М/769/Н.Х., м. 43×26 см; не подписан; 1890). Приобретенный в 1972 г. эскиз находился в собрании Х. Виняж, сестры Т. Вежейского (12.09.1892, Станиславов — 13.09.1974, Варшава), коллекционера произведений искусства, хранителя Национального музея в Варшаве. Эскиз тождествен другому эскизу к картине «Апофеоз Коперника» (Холст, масло. 43×26 см; подпись Н. Siemiradzki, около 1890), который в 1939 г. находился у В. Пшиемской (1878–1962), урожд. Семирадской, дочери художника. В 1939 г. в собрании библиотеки Варшавского университета находился и рисунок «Апофеоз Коперника» (Бумага, карандаш, мел. 39×28 см; подпись Н. Siemiradzki, Roma; 1890).

Черненко Валентин Андреевич

ВОЗВРАЩЕНИЕ МОНФЕРРАНА: АТРИБУЦИЯ И УВЕКОВЕЧИВАНИЕ ЗАХОРОНЕНИЯ ЗОДЧЕГО

Имя Огюста Рикара де Монферрана (1786–1858) навсегда увековечено в истории Санкт-Петербурга¹. Он был мастером, таланту которого завидовали коллеги и благоволили императоры. Как случилось, что Монферран совершенно был забыт на родине во Франции и не нашел последнего приюта на российской земле, которую прославил своими творениями в течение всей своей творческой жизни?

Огюст Монферран — один из ярких представителей не только русской, но и мировой культуры, хотя вся его трудовая и творческая жизнь была посвящена России и прежде всего Санкт-Петербургу. Именно в столице раскрылись его многочисленные таланты: архитектора, рисовальщика, инженера, изобретателя, организатора строительных работ.

Всемирное признание к Монферрану пришло еще при жизни мастера². Этому в немалой степени способствовали изданные им в Санкт-Петербурге и Париже иллюстрированные собственными чертежами и рисунками альбомы, содержащие обширные материалы по истории проектирования и сооружения Исаакиевского собора и Александровского монумента — наиболее значительных произведений зодчего.³ Выпуском изданий Монферран стремился навечно запечатлеть свое имя в истории.

Жизнь и творчество О. Р. де Монферрана

Жизни и творчеству зодчего посвящены монографические исследования, многочисленные очерки и статьи, каталоги графических произведений⁴.

Постепенно вырисовывалась картина жизни и творчества Монферрана. Будущий зодчий родился 23 января 1786 г. на окраине столицы Франции, в предместье Шайо, вблизи нынешней пл.

Трокадеро. 25 января его крестили в небольшой приходской церкви Сен-Пьер-де-Шайо и нарекли Анри Луи Огюст Леже Рикар.

Его отец, француз Бенуа Рикар (Ricard) (1747–1788) родом из городка Монферран, был берейтером и учителем верховой езды, мать Мария Франсуаза Луиза Фистиони (Louise Fistioni) (1768–1833) — дочерью итальянского негодянта Николо (Никола Жозефа) Фистиони и французенки Марии Франсуазы Эйе (Hayez). Их сын, став архитектором, сделал название родного города отца своим псевдонимом, а точнее — «прозванный де Монферран» (в оригинале dit de Montferrand).

Огюст рано лишился отца и оказался под опекой родственников. Вскоре его мать вторично вышла замуж, за Антуана де Коммарье (Antoine de Kommarieux) (?–1823), который принял активное участие в воспитании Огюста.

В 1806 г. Огюст Рикар поступил в Королевскую академию архитектуры (при Наполеоне она получила название Императорская специальная школа архитектуры), где учился у ведущих архитекторов того времени — Шарля Персье и Пьера Фонтена и имел также возможность приобретать практические знания на строительных площадках у своих педагогов.

Однако в самом начале учебный процесс был прерван войной, в боевых действиях Огюст проявил отвагу и покинул поле брани лишь после ранений в бедро и голову. Залечив раны, в 1807 г. он возвратился на родину и в 1811 г. женился на Юлии Морне, урожденной Гокерель. Через два года О. Рикар окончил обучение и намеревался работать по профессии⁵, но вынужден был вновь надеть военную форму.

За героизм в бою при Ханау (Hanau) на Майне (1813 г.) он был удостоен высшей награды Франции — ордена Почетного легиона. После чего Огюст Рикар вышел в отставку.

Почему молодой, подающий надежды архитектор, да к тому же национальный герой покинул родное отечество и связал свою творческую жизнь со страной, против которой сам же и сражался?

Огюст Рикар мечтал строить собственные здания, и поэтому работы по восстановлению и реконструкции зданий пострадавшего Парижа, пусть и под началом королевского архитектора Ж. Молино, его не прельщали. Кроме того, Огюст оказался перед выбором: остаться на родине, не дающей ни малейших возможностей в реализации масштабных замыслов архитектора, или отправиться в Санкт-Петербург, который после поражения Наполеона превратился в столицу могущественной европейской империи.

В 1814 г. русские войска вошли в Париж. Огюст Рикар был представлен императору Александру I, чтобы преподнести ему собственные проекты, выполненные акварелью⁶. Вскоре архитектор, чей альбом благосклонно принял Александр I, отправился в Россию.

Летом 1816 г. Огюст Рикар де Монферран благополучно прибыл в столицу России и, получив «Билет на свободное в Санктпетербурге пребывание...»⁷, поспешил с рекомендательным письмом в только что образованный Комитет по делам строений и гидравлических работ к председателю Комитета Августину Августиновичу Бетанкуру. Огюста зачислили в Комитет «старшим чертежником», а вскоре на его необыкновенные способности обратил внимание император, и с 21 декабря 1816 г. он становится придворным архитектором, после чего А. А. Бетанкуру ничего не оставалось, как назначить его с 1817 г. начальником чертежной.

После внезапного и головокружительного взлета по служебной лестнице на Монферрана посыпались многочисленные государственные и частные заказы на проектирование различных зданий для столицы и других городов России.⁸ Живя постоянно в Санкт-Петербурге, он разрабатывал различные проекты, в частности для Москвы, Нижнего Новгорода, Выборга и Одессы. Однако наиболее прославленные его творения связаны с ансамблями центральных площадей столицы. Это Исаакиевский собор (1818–1858) — главный храм не только Санкт-Петербурга на одноименной площади, но и всей России⁹ и Александровский монумент (1830–1834) на главной площади столицы.

Монферран до конца дней своих оставался французским подданным¹⁰, он не учил русский язык и говорил по-французски, однако отдельные чертежи 1840–1850-х гг. подписывал все же по-русски. Круг общения зодчего был преимущественно французским, и женился О. Монферран второй раз на француженке, актрисе королевских театров Элоизе Вирджинии Веронике Пик де Боньер, гастролировавшей в Санкт-Петербурге.

В 1834 г. на наградные деньги, за Александровский монумент — 100 000 рублей, он смог купить дом на наб. Мойки (современный адрес: наб. р. Мойки, 86), в котором и жил с супругой до конца своих дней.

Архитектору повезло: в отличие от многих его великих коллег, он увидел свое творение завершенным. Торжественное освящение и открытие Исаакиевского собора состоялось 30 мая 1858 г. — в день почитания св. Исаакия Далматского.

Смерть Огюста Рикара де Монферрана

Известно, что строительство Исаакиевского собора продолжалось 40 лет. Среди современников ходили слухи, что Монферран тянет с завершением стройки потому, что когда-то ему предсказали скорую смерть после окончания строительства. И действительно, не прошло и месяца после освящения храма, 28 июня (10 июля) 1858 г. создатель скончался, по свидетельству лечившего его врача Ритара Рикара, от острого приступа ревматизма, случившегося после перенесенного воспаления легких. Тело покойного архитектора было помещено в металлический гроб, залито воском. Заботы по его погребению взял на себя архитектор Огюст Пуаро, на протяжении 15 лет (с 1843 по 1858 г.) являвшийся правой рукой Монферрана, а после его смерти занявший пост главного архитектора Исаакиевского собора¹¹.

Завещание Монферрана

Желание покоиться в Исаакиевском соборе возникло у зодчего еще в 1828 г., когда он заложил в проект собора строительство капеллы. Монферран не собирался возвращаться во Францию, он, как и прославленный английский архитектор Кристофер Рен (1631–1723) — автор собора Святого Павла в Лондоне, завещал похоронить себя под сводами своего детища.

Однако в просьбе жене о погребении зодчего в Исаакиевском соборе Александр II категорически отказал, император сослался на то, что Монферран был католиком и поэтому его нельзя хоронить в православном храме. Больше того, в Исаакиевском соборе — творении Монферрана — даже не решились отпевать усопшего, а лишь обнесли тело вокруг здания. Отпевали же архитектора в костеле Святой Екатерины на Невском проспекте.

Поспешно продав дом на Мойке, сбыв за бесценок драгоценные коллекции мужа, вдова Элоиза¹² решила увезти покойника для погребения на родину в Париж. Можно предположить, что гроб с телом Монферрана в сопровождении вдовы везли водным путем: из Санкт-Петербурга доставили в Гавр, а оттуда по реке Сене в Париж.

Захоронение Монферрана в Париже

Похоронили О. Р. де Монферрана на одном из парижских кладбищ. Хлопотами по захоронению занималась тетья архитектора О. Пуаро¹³. И, как писали исследователи творчества Монферрана, *«могила зодчего вскоре затерялась»*. Этот факт можно объяснить только тем, что ни у самого архитектора, ни у его жены прямых наследников не оказалось¹⁴. По прошествии многих лет его имя на родине забыли, также как предали забвению место захоронения¹⁵.

Возвращение Монферрана

Долгое время могила Монферрана считалась утерянной. Впервые поиски могилы зодчего предпринял искусствовед и историк архитектуры Валерий Константинович Шуйский (1939–2008)¹⁶. Готовя вступительную статью к каталогу выставки графических произведений зодчего, посвященной его 200-летию юбилею (1986), В. К. Шуйский в Центральном государственном архиве литературы и искусства в Москве обнаружил документы о жизни и деятельности родственников Монферрана, в частности его матери — Луизы Фистиони. Шуйский предположил, что зодчий мог быть подхоронен в ее могилу. Тогда же ученый обратился за помощью к живущему в Париже крупнейшему специалисту по франко-русским культурным связям XVII–XIX вв. Борису Николаевичу Лосскому (1906–2001).

Сложность задачи усугублялась тем, что, в отличие от Санкт-Петербурга или Москвы, в Париже не было централизованного собрания архивных материалов по захоронениям на кладбищах города. Документы о захоронениях ревностно оберегались служителями кладбищ, и сведения об усопших не всегда были доступны. Лосский с группой добровольцев-энтузиастов начал поиски могилы Монферрана (могилы его матери — Луизы Фистиони) по документам в архивах парижских кладбищ. Семилетний поиск увенчался успехом: в марте 1992 г. на Монмартрском кладбище была найдена могила матери Монферрана.

Примерно через месяц В. К. Шуйский прибыл в Париж с материалами для выставки рисунков и проектов петербургских архитекторов (в том числе и Монферрана)¹⁷ и воочию убедился в несомненности открытия Лосского.

«На тыльной стороне памятника в виде каменного свода с установленной на нем колонной, косо сколотой в верхней части, легко читается полустертая надпись на французском языке, — писал В.К. Шуйский: «здесь похоронена Луиза Фистьони, скончавшаяся 20 мая 1823 (1833. — автор) года. А ниже — вне связи с предыдущим текстом — выбита дата смерти Монферрана по грегорианскому календарю: 10 июля 1823 (1858. — автор) года». На лицевой стороне мраморной надгробной плиты прикреплен отлитый в бронзе вензель (монограмма. — автор) архитектора «АМ». Предположение, что Монферран покоится рядом с матерью подтверждает документ кладбищенского архива. Правда там уже значится другая дата — 20 сентября 1858 года.

Б.Н. Лосский провел тщательный стилистический анализ памятника и высказал предположение, будто надгробие выполнено по проекту самого Монферрана, а сооружено оно было в 1830 (1833. — автор) году»¹⁸ (ил. 1).

На родине, во Франции, имя Монферрана было уже давно забыто. «В этом убедили выставки архитектурной графики, в том числе рисунков, акварелей и проектов Монферрана, устроенные нами, — писал Шуйский, — в Париже и Клиссоне в 1993 и 1995 гг.»¹⁹



1. Статья В.К. Шуйского «Возвращена из забвения»
Журнал «Регион» № 0. 1993. С. 90–91. Фотография В.А. Черненко. 2021

Как случилось, что захоронение Монферрана было официально открыто лишь спустя 160 лет после погребения зодчего? В. К. Шуйский в монографии в 2005 г. писал, повторяя текст статьи (с теми же ошибками) 1993 г.: «Предположение, что Монферран покоится рядом с матерью подтверждает документ кладбищенского архива. Командировка в Париж окончательно в этом убедила»²⁰.

Возникает вопрос: почему этого важного документа из кладбищенского архива нет в монографии Шуйского, он что, секретный? Или хранители архивов кладбища сомневались, что архитектор похоронен на этом же кладбище, и предполагали, что он покоится в другом месте под фамилией «Рикар»? Так или иначе, но захоронение Монферрана еще 13 лет после последней публикации В. К. Шуйского не было представлено на кладбищенском стенде и никак не увековечено на памятнике.

На поклон к праху зодчего

В апреле 2018 г. автор статьи, исследуя творческое содружество заводчика, инженера-литейщика Карла Николаевича (Чарльза) Берда (1766–1843) и главного архитектора и строителя Исаакиевского собора и монумента императору Александру I Огюста Рикара де Монферрана посетил кладбище Монмартр в Париже, чтобы поклониться праху великого зодчего.

Однако на информационном щите с планом кладбища и отмеченными на нем могилами (более 100 имен) не было ни фамилии матери зодчего — Фистиони, ни отчима — Комарье, ни самого Монферрана (ил. 2).

С трудом мы нашли могилу Монферрана и только благодаря тому, что знали, как выглядит надгробный памятник на могиле его матери (надгробие ассоциировалось у нас с образом «первого сухопутного парохода в России с трубой» или «паровоза отца и сына Черепановых без колес»).

На самом деле надгробие представило собой мраморную колонну с косо сколотой верхней частью и врезанным в него металлическим лютеранским крестом на высоком квадратном каменном пьедестале, передний и задний фасады которого фланкированы полуциркульными каменными рустованными сводами; между ними к пьедесталу прижимают контрфорсы, повторяющие абрис и толщину сводов (ил. 3).



2. План кладбища Монмартр в Париже. Фотография В. А. Черненко. 2017

В нише тыльной стороны каменного свода сохранилась легко читающаяся (с небольшими восстановлениями текста) надпись: «LA MÉMOIRE / De Louise FISTIONY / DÉSEDÉE LE 20 MAI 1833 / ET / D'ANTOINE DE COMMARIEUX / SON ÉPOUX / DÉSEDÉ LE 20 MAI 1823 / — / 10 JUILLET 1858 / CONCESSION A PERPÉTUITÉ» (ил. 4), в переводе с французского: «Памяти Луизы Фистиони, скончавшейся 20 мая 1833 и ее мужа Антонио Коммарье, скончавшегося 20 мая 1823», под текстом черта и под ней выбита дата смерти Монферрана по григорианскому календарю: «10 июля 1858». На лицевой стороне надгробия на белой мраморной шестиугольной плите прикреплена отлитая в бронзе монограмма Монферрана «AM» — Августин Монферран (Auguste Monferrand).

Захоронение великого архитектора — пример того, как забывает родная страна своих сыновей, блиставших на чужой земле; в нашем случае кавалера ордена Почетного легиона — высшей награды Франции.



3. Памятник на могиле матери Монферрана в Париже на кладбище Монмартр. Общий вид
Фотография Л. Д. Стеценко. 2017

Когда не осталось сомнений в том, где упокоился зодчий, необходимо было вывести его имя из небытия, обозначив, например, на мемориальной плите приблизительно такой текст на французском и русском языках: «Здесь покоится Огюст Рикар де Монферран (1786–1858) / французский архитектор, / кавалер ордена Почетного легиона / автор и строитель Исаакиевского собора / и Александровского монумента в столице России». И, конечно же, указать номер места захоронения Монферрана на информационном щите с планом кладбища и пояснениями к нему.



4. Памятник на могиле матери Монферрана в Париже на кладбище Монмартр
Фрагмент заднего фасада. Ниша с датой смерти Монферрана
Фотография В. А. Черненко. 2017. Публикуется впервые

Увековечивание места захоронения Монферрана

Многие годы руководство Государственного музея-памятника (ГМП) «Исаакиевский собор» добивалось увековечивания места захоронения зодчего, и только с приходом Виталия Юрьевича Мудрова дело сдвинулось с мертвой точки. 25 октября 2018 г. в Париж на кладбище Монмартр²¹ прибыла делегация сотрудников ГМП «Исаакиевский собор» во главе с директором В.Ю.Мудровым²² вместе с президентом русско-французской ассоциации «Диалог 28» Л.И.Обер, хранителем кладбища П.Кассандро, а также участниками конференции, приуроченной к 160-летию со дня смерти О.Р.де Монферрана для увековечивания места захоронения зодчего (ил. 5).

В торжественной обстановке к подножию памятника Луизы Фистиони легли две памятные плиты из рускеальского мрамора с установленными на них латунными полированными досками с идентичными надписями, выгравированными в честь ее сына, — великого зодчего Огюста Рикара де Монферрана на французском и русском языках: *«Auguste Ricard de Montferrand / Architecte Français / 1786–1858 / Hommage de la ville de Saint-Pétersbourg reconnaissante. /*



5. Торжественное открытие мемориальной доски на могиле Монферрана
Париж. Кладбище Монмартр. Фотография Е. И. Мохорева. 2018

*Musée National «Cathédrale Saint-Isaac». / 25 octobre 2018²³. Здесь по-
коится / ОГЮСТ РИКАР ДЕ МОНФЕРРАН / 23.01.1786–28.06.1858
/ Архитектор и строитель Исаакиевского собора / в Санкт-Петер-
бурге» (ил. 6).*

Памятная плита выполнена под руководством и при участии технического директора реставрационной фирмы «Возрождение Петербурга» Петра Георгиевича Щедрина в двух вариантах: для вертикального крепления к надгробию и наземной установки у памятника (с наклоном 45 градусов). Однако на Монмартровском кладбище подхоронения принято обозначать установкой памятных плит прямо на надгробие, поэтому второй вариант установки памятной плиты у памятника оказался предпочтительней.

В статье «Память Огюста Монферрана увековечена» раздела «Международные отношения» Отчета Государственного музея-памятника «Исаакиевский собор» за 2017–2020 гг. было отмечено: «Ранее имя величайшего архитектора не значилось на памятнике, который был поставлен любящим сыном на могиле матери, ставшей позднее местом и его упокоения. Однако в 2018 году могила обрела имя и памятную доску»²⁴.



6. Мемориальная плита на могиле Монферрана. Париж. Кладбище Монмартр
Фотография Е. И. Мохорева. 2018

Площадь кладбища Монмартр составляет почти 11 гектаров, и на ней находится более чем 20 000 склепов и надгробий. Как и другие старые некрополи Парижа, Монмартр представляет собой город в городе, со своими улицами и проспектами. Сориентироваться и разобраться в лабиринтах надгробий и склепов сложно. Тут нетрудно заблудиться, а без карты и совсем делать нечего. Поэтому завершающим этапом увековечивания захоронения Монферрана было нанесение места его упокоения на план кладбища на информационном щите. Проверить не трудно, надо еще раз побывать в Париже...

¹ В 1831 г. Огюст Монферран получил звание почетного вольного общника петербургской Императорской Академии художеств. За свою 40-летнюю службу в России Монферран получил чин действительного статского советника. Зодчий награжден российскими орденами: Св. Владимира 4-й (1826) и 3-й (1834) степеней, Св. Анны 2-й степени (1826); памятной медалью в ознаменование окончания войны 1853–1856 гг. (1856) и золотой медалью на Андреевской ленте по случаю освящения Исаакиевского собора (1858).

² В 1841 г. Монферран был удостоен высшей награды Франции: ввиду особых заслуг король жаловал ему чин офицера королевского ордена Почетного легиона. Примечательно, что обращение секретаря департамента иностранных дел Гюизо к зодчему было как к «французскому архитектору и инженеру» (см.: РГИА. Ф. 472. Оп. 33. Д. 73. Л. 14). В 1842 г. флорентийская Академия художеств и римская Академия Св. Луки избирают зодчего своим почетным членом. В том же году он становится почетным членом и членом-корреспондентом Королевского института британских архитекторов (RIBA), а год спустя — почетным членом французского Института Африки. Заслуги Монферрана перед европейской культурой получили также высокую оценку; в разные годы зодчий награждался французским королевским орденом Почетного легиона (1813), Большой золотой медалью Папы Римского (1839), прусским орденом Красного орла 3-й (1839) и 2-й (1850) степеней, шведским королевским орденом Вазы (1850), иерусалимским орденом Св. Гроба (1852). См.: *Шуйский В. К.* Огюст Монферран. История жизни и творчества. М.-СПб., 2005. С. 397–399.

³ *Montferrand A. R. de.* Plans et détails du monument consacré à la mémoire de l'Empereur Alexandre: Ouvrage dédié A Sa Majesté l'Empereur Nicolas Ier ... / par A. Ricard de Montferrand. Paris, 1836. 40 P., PL. 1–41; *Montferrand A. R. de.* Eglise cathédrale de Saint-Isaac. Description architecturale, pittoresque et historique de ce monument: Ouvrage dédié A Sa Majesté l'Empereur de toutes les Russies ... / par A. Ricard de Montferrand. St.-Petersbourg; Paris, 1845. 137 P., PL. 1–49.

⁴ *Никитин Н. П.* Огюст Монферран: Проектирование и строительство Исаакиевского собора и Александровской колонны. Л., 1939. 348 с.; *Ротач А. Л.* Александровская колонна. Л., 1966. 80 с.; *Ротач А. Л.* Исаакиевский собор — выдающийся памятник русской архитектуры. Л., 1962. 56 с.; *Ротач А. Л., Чеканова О. А.* Монферран. Л., 1979. 176 с.; *Бутиков Г. П., Хвостова Г. А.* Исаакиевский собор. Л., 1974. 165 с.; *Петрова Т. А.* Огюст Монферран: к 200-летию со дня рождения. Кат. выст.: (Из фондов Эрмитажа). Л., 1986. 47 с.; *Шуйский В. К.* Огюст Монферран. 1786–1858. Кат. выст. произведений. Л., 1986. 58 с.; *Чеканова О. А., Ротач А. Л.* Огюст Монферран. Л., 1990. 224 с. *Любин Д. В.* Александровская

колонна. СПб., 2013. 104 с.; *Толмачева Н. Ю.* Исаакиевский собор. История строительства. СПб., 2018. 318 с.

⁵ *Шуйский В. К.* Огюст Монферран. Указ. соч. С. 9–11.

⁶ Там же. С. 12, 13.

⁷ *Чеканова О. А., Ротач А. Л.* Огюст Монферран. Л., 1990. С. 20.

⁸ Там же. С. 14–17.

⁹ Среди купольных храмов по своей величине он явился самым значительным сооружением наряду с соборами Святого Петра в Риме и Святого Павла в Лондоне.

¹⁰ РГИА. Ф. 1311. Оп. 1. Д. 1576. Л. 7.

¹¹ *Шуйский В. К.* Огюст Монферран. История жизни и творчества. М.; СПб., 2005. С. 381–382.

¹² Элоиза пережила супруга на десять лет. Умерла в городе Meulan, недалеко от Парижа, в 1868 г.

¹³ ОР ИРЛИ. Ф. 583. Д. 3. Л. 8. Указано по: *Шуйский В. К.* Указ. соч. С. 382.

¹⁴ *Шуйский В. К.* Возвращена из забвения. В Париже обнаружена могила выдающего зодчего XIX века Огюста Монферрана // Регион. № 0. 1993. С. 90.

¹⁵ ОР ИРЛИ. Ф. 583. Д. 209. Л. 41. Указано по: *Шуйский В. К.* Огюст Монферран. Указ. соч. С. 382.

¹⁶ Шуйский Валерий Константинович (1939–2008) — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Научно-исследовательского музея Российской Академии художеств.

¹⁷ *Шуйский В. К.* Огюст Монферран. 1786–1858. Каталог юбилейной выставки произведений. Ордена Ленина Академия Художеств СССР, Научно-исследовательский музей. Л., 1986. 58 с.

¹⁸ *Шуйский В. К.* Возвращена из забвения. Указ. соч. С. 90–91. Поскольку журнала «Регион» было выпущено всего два номера, после чего он прекратил свое существование, то публикация осталась практически неизвестной. Первая ссылка на эту публикацию появилась лишь в 2005 г., когда В. К. Шуйский опубликовал к защите докторской диссертации свою монографию «Огюст Монферран. История жизни и творчества» (см.: С. 401). Таким образом, прошло еще 12 лет забвения могилы зодчего, а всего с момента ее первой атрибуции (идентификации) прошло к этому времени 19 лет.

¹⁹ *Шуйский В. К.* Огюст Монферран. Указ. соч. С. 5.

²⁰ Там же. С. 383.

²¹ Кладбище Монмартр (Cimetière de Montmartre) расположено на севере Парижа в 18-м округе. С двух сторон от него располагаются две станции Парижского метро — Пляс-де-Клиши (Place de Clichy) и Бланш (Blanche). Внутри можно попасть с авеню Рашель (avenue Rachel), № 20. Могила Монферрана находится недалеко от центрального входа кладбища, в его восточной части по правую руку в центре дорожки Chemin des Gardes.

²² Фотохроника конференции «Новая жизнь культурного наследия в XXI веке». Реставрация памятников культурного наследия как путь сохранения исторической памяти. 26 октября 2018 года. Российский духовно-культурный православный центр Парижа (Франция) // Кафедра Исаакиевского собора. Фотохроника. СПб., 2018. С. 1–9.

²³ «Огюсту Рикару де Монферрану французскому архитектору (1786–1858) в дар благодарного Санкт-Петербурга. Государственный музей «Исаакиевский собор». 25 октября 2018» (пер. с фр.).

²⁴ Память Огюста Монферрана увековечена // Отчет Государственного музея-памятника «Исаакиевский собор». 2017–2020. СПб., 2021. С. 345.

Шарафадина Клара Ивановна

СЕМАНТИЧЕСКАЯ РЕКОНСТРУКЦИЯ АЛЬБОМНЫХ ИЗОКОМПОЗИЦИЙ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ФЛОРОКОДА

В фонд разнообразных документальных инструментов атрибуции музейных предметов и объектов архивации, которыми располагает современный исследователь, по нашему опыту, может входить и методологически осмысленный кодификатор т. н. культурных практик. В этой статье мы поделимся выполненными нами семантическими реконструкциями изокомпонентов из рукописных литературно-бытовых документов с использованием такого кодификатора как «язык цветов» и продуцированного им флорокода.

Все реконструкции связаны с аллегорическими изокомпозициями из рукописных альбомов XIX в., хранящихся в собрании Отдела истории русской культуры Государственного Эрмитажа (ОИРК ГЭ) и Отдела рукописей Российской национальной библиотеки (ОР РНБ), — времени бурного увлечения цветочной тайнописью в дворянском культурном обиходе, когда само слово «цветы» ассоциировалось, в первую очередь, с понятием «язык цветов». Растительный язык-шифр стал финальной стадией в развитии европейской традиции цветочного символизма, пронизав все сферы окултуренного дворянского быта.

Альбомное пространство оказалось органичным контекстом для освоения поэтики «языка цветов», так как в основе их структур лежит диалогическая схема. Объединяет их и игровая природа. Но «поэтика Флоры» заняла в альбомном языке с его множественностью способов передачи и многократностью сообщения особое место. Цветочные оракулы переводили на свой язык концепты, востребованные практикой дружеского и любовного общения: комплиментарные, мнемонические, посвячительные, потаенно-исповедальные, сентенционные и пр. В то же время на фоне малой информативности служащей напоминанием альбомной записи цветочная композиция-шифр выступала как запись с многоязычным прочтением. Облекая сообщение в знаки, предполагающие

многозначное толкование, она дразнила и возбуждала любопытство, приглашая к разгадывающему прочтению.

Альбомные композиции с использованием флорошифра были достаточно разнообразны: цветы-виньетки, любовные узлы, гербы, визитки, венки, цветники, букеты, гербарии, коллажи. Технология дешифровки состояла во вписывании семантики элементов в заданную композиционную модель и их «линейное» соотнесение между собой по принципу со- и/или противопоставления¹.

Для возможности прочтения в селамном контексте в конце альбомов нередко помещали рукописные «алфавиты цветов» с разъяснением их значений, на французском или русском языках: такие списки-«ключи» к флорошифру встречаются в альбомах на протяжении всего XIX в.

Обратимся к конкретным примерам альбомных изокомпозиций. В собрании ОИРК Государственного Эрмитажа хранится альбом первой трети XIX в., принадлежавший семье Левашовых. Рисунки из этого альбома были атрибутированы Г. А. Принцевой². Альбом интересен также рядом игровых цветочных композиций и аллегорических виньеток — амуров с разнообразными эмблемами-атрибутами (стрелами, фонарями, лирами, арфами, собачками). Например, рисованная виньетка-аллегория (л. 27) с амуром с завязанными глазами, поводырем которому служит собачка. Смысл ее сводится к сентенции «верность меня ведет». Или виньетка (л. 87) с амуром, который закапывает свои стрелы в землю, а арфу повесил на ветвь дерева (эмблема бесчувственности и неразделенной любви).

Среди ряда подобных композиций Принцева выделила цветочную аппликацию-виньетку (л. 88) с использованием гербаризированных растений. Виньетка оригинальна и по замыслу, и по материалу. Это рисунок вазы, выклеенный на листе альбома из засохших листьев и цветочных лепестков наподобие мозаичного панно. Исследователь справедливо предположила, что в подборе цветочных элементов был использован флорошифр, превращающий композицию в альбомную запись-высказывание.

Как прочитывается эта аллегория? Ваза (кувшин) нередко появлялась в эмблематических изображениях. Ее роль в них многозначна: она может быть как позитивной, так и негативной, обладать как общим, так и интимным содержанием. Ваза с цветами означает «богатство и изобилие», или «и то, и другое», роза в вазе с водой — «хотя живу, но в слезах». Ваза-аппликация, скорее всего,

ближе к концепту «и то, и другое». Она состоит из сочетания лепестков и листьев трех цветовых оттенков: красного (низ), зеленого (середина) и синего (верх). Как пояснял один из цветочных «оракулов», зеленый цвет символизирует надежду, красный — любовь и страсть, а синий — благородство чувств³. В нижней части ваза украшена гирляндой из цветочных головок; судя по силуэту, это тюльпаны. Тюльпан означает «объявление любви», поэтому выбор красного фона для него оказывается многозначительным. В такой последовательности — снизу вверх — зашифрован тайный сюжет вазы: после признания в страстной любви следует выражение надежды на взаимность и уверение в благородстве помыслов.

Аллегорический язык в этом альбоме, в том числе и язык цветов, в какой-то мере лейтмотивен. Так, в альбоме (л. 20) представлена замысловатая аппликативная композиция из небольших изображений на овалах и прямоугольничках из разноцветной бумаги (желтой, розовой, белой, серой), которые, скорее всего, имитируют сургуч разного цвета. Сами изображения представляют собой едва различимые оттиски, сделанные с помощью т. н. печаток — гемм либо инталлий, которые использовали для запечатывания писем. Нередко рисунки, избираемые для печаток, были символическими и «дополняли» текст письма сокровенными признаниями. Напомним «тульскую печатку» героини пушкинской «Метели» с изображением двух пылающих сердец и «приличною» надписью. Марья Гавриловна недаром запечатывает ею письма, написанные накануне тайного побега: первое обращено «к одной чувствительной барышне, ее подруге, другое — к родителям. Она прощалась с ними в самых трогательных выражениях, извиняла свой проступок неодолимою силою страсти и оканчивала тем, что блаженнейшею минутою жизни почтет ту, когда позволено будет ей броситься к ногам дражайших ее родителей»⁴. Два соприкасающиеся сердца с извивающимися над ними язычками пламени включают эмблемы № 120 и 218 из «Емблем и символов» Н. Максимовича-Амбодика⁵, а «приличная надпись» к ним — «Любовь из двух сердец соделала единое». Предварительные редакции «Метели» содержали более пространное описание печатки героини: «два пылающие сердца и якорь» и «приличная» надпись — «Бог моя надежда. Вместе угаснут». Пушкинский вариант не имеет прямого соответствия в книгах эмблем. Известна эмблема с одним пылающим сердцем, помещенным между якорем (надеждой) и стрелой (страхом). Поэт сам придумал

печатку для героини по законам эмблематики, считает комментатор⁶. Ее смысл можно свести к сентенции «сгорающие в пламенной любви сердца свою надежду полагают на Бога»⁷.

«Вырезная печать» была и у Татьяны Лариной: «Письмо дрожит в ее руке; / Облатка розовая сохнет / На воспаленном языке. <...> И на письмо не напирает своей печати вырезной» (3, XXXII–XXXIII). В. В. Набоков в своем комментарии к роману пояснял: «Сложенное письмо запечатывалось специальной клейкой пастой с розовым оттенком в форме кружка. Могла добавляться и личная печать — на бумагу капали сургучом и вдавливали свою монограмму»⁸.

Обсуждается тема печаток и в переписке Пушкина с А. П. Керн 1825 г.: «...что вы хотите сказать, говоря о печатке, которая должна для вас подходить и вам нравится (счастливая печатка!) и значение которой вы просите меня разъяснить? Если тут нет какого-нибудь скрытого смысла, то я не понимаю, чего вы желаете. Или вы хотите, чтобы я придумал для вас девиз? Это было бы совсем в духе Нетти. Полно, сохраните ваш прежний девиз: „не скоро, а здорово“; лишь бы это не было девизом вашего приезда в Тригорское...».

На отпечатках в альбомной композиции угадываются изображения амура, цветов, птицы на ветке, мифологической сцены. Для общего аллегорического содержания этой композиции важен цвет бумаги, имитирующей «сургуч» для оттисков печаток.

Так, например, этикетные руководства XIX в. предлагали серый цвет сургучной печати избирать для дружеской переписки (он означал расположение); розовый, символизировавший «молодость, любовь, нежность», предназначался для «молодых девиц». Выбор сургуча белого цвета предполагал откровенность, этот же цвет избирался для сообщения о свадьбе; бледно-желтый подходил ревнивым для упреков в неверности; оранжевый сопутствовал «подозрениям»; лиловый соболезнавал; голубой подтверждал постоянство; зеленый знаменовал надежду, тогда как светло-зеленый заранее предупреждал адресата, что письмо содержит упреки; коричневый подходил для выражения сожалений. Одним из первых руководств по этикетной символике красок можно считать список из «Письмовника» Н. Курганова (СПб., 1769): «Темно-зеленой — Верность. Голубой — Постоянство. Светло-зеленой — Надежда. Рудо-желтой — Свидание и целование. Дымчатою — Сбоиство. Соломенной — Приятное прошение. Желтой — Сумнение. Гвоздишныи — Горесть. Серонеметцкой — Вертопрашество». «Реестр

о цветах» воспроизведен в качестве одной из подписей на раскрашенном акварелью офорте («забавном листе») второй половины XVIII в. с изображением стоящих друг против друга карлика с тростью в руке и карлицы, облепленной мушками⁹.

Подобная символика цвета печатей была распространена и в начале века. Сошлемся на документальный пример: чудом избежавшая смерти французская эмигрантка Л.-Э. де Тарант (1763–1814), бывшая статс-дама Марии-Антуанетты, в знак верности королеве и в память о трагических событиях, запечатывала свои письма красным (кровавым) или черным (траурным) сургучом. Изображение на ее печатке также было символическим: скорбная фигура, обнимающая урну, у подножия которой крест, якорь и корона, окруженная надписью «God save the King» («Бог, храни Короля»)¹⁰.

Вернемся к нашей альбомной композиции. Если учесть цветовой акцент, то в определенной мере проясняется композиционное расположение отпечатков: изображение одного и того же цветка варьируется на желтом, сером и белом фонах, знаменуя амплитуду чувств — дружеских, ревнивых, «свадебных». Выбор цветка для изображений сам по себе эмблематичен: это образ посредника любовного общения. Цветочные отпечатки-квадратики окружают овал, на розовом фоне которого оттиснута птичка на ветке. Эмблематика верхней части прочитывается как «возвещаю весну и любовь». Ниже расположена розовая «печать» с изображением мифологической сцены, включающей амура, лиру и цветы. Она завершает интригу всего листа символикой апофеоза взаимной любви.

В альбоме из собрания Половцовых (ОР РНБ. Ф. 601. № 1963. 1838–1862 гг.) нами была обнаружена интересная запись-коллаж с использованием гербаризованного цветка (л. 3). Важно, что в этом альбоме использование изображений цветов (в том числе и гербаризованных букетов и композиций) было лейтмотивным, приравниваясь к альбомной записи. Выбранный нами коллаж состоит из текста стихотворения А. С. Пушкина «Цветок», записанного по диагонали листа бисерным почерком, и прикрепленной в правом верхнем углу головки цветка календулы. Четыре строфы текста распределены на листе так, чтобы катрены общим силуэтом имитировали чередующиеся листья на «стебле». Кроме того, под цветком расположена надпись по-французски «fame de <...> (далее часть фразы ловко упрятана под головку цветка) souvenirs — «известные <...> воспоминания» и подпись «G. L. Amef 1838».

Скорее всего, обращение к природному материалу было продиктовано коллажным текстом, требующим в качестве «спутника» не рисованный, но «засохший, безуханный» цветок, когда-то бывший живым. Текст в альбомном коллаже был первичен: он мотивировал выбор определенного цветка, и в этом состояло присваивание содержания известного стихотворения сугубо интимным пространством альбома. Цветок выступал в роли аллегорического субстрата текста или буквальной реализации ассоциативно-подтекстовых интенций.

Отнюдь не случайным представляется выбор календулы. Французское название цветка — *souci* (то есть «заботы, хлопоты, волнения») — обеспечило ему в селамных списках привилегированное положение: с ним связывали широкий «набор» любовных переживаний. Потаенное значение коррелировалось выбором места для цветка в уборе или костюме: помещенный на грудь, он означал «тоску», на сердце — «любовное волнение», в прическе — «озабоченность». Предлагаемые для «символических» букетов сочетания календулы с другими растениями рождали новые версии основного концепта. Если «одинокий» цветок говорил: «Я скучаю, огорчен (-а)», то в союзе с маком он обещал: «Я успокою ваши страдания». Его союз с розами эмбематизировал «сладость любовных мучений», с кипарисом — выражал отчаяние¹¹.

Есть все основания полагать, что французская надпись намекала на необходимость актуализации французского имени цветка (и шире — селамной семантики), и тогда *souci* становилось ключом к прочтению предлагаемой композиции. Перечисляемые в стихотворении Пушкина эмблемные ситуации «одинокого гулянья», «нежного свиданья или разлуки роковой» в альбомном пространстве легко присваивались личным опытом. Этому как нельзя лучше соответствовала и новая версия «названия» пушкинского текста в виде цветка календулы со всем кругом порождаемых его именами (*souci*, *marygold*, ноготки) этикетных, культурных, бытовых ассоциаций.

Репертуар предлагаемых альбомами игровых затей достаточно разнообразен: это шарады, буриме, акростихи, логогрифы, тексты, скрытые сетками-пружинками, наклейки-игрушки, изображения — шифры или загадки, обманки и т. п.

Аллегорические цветочные композиции использовались в альбомах для «моделирования» владельческого «герба»: имени и девиза.

Подобную композицию содержал рукописный альбом княгини З. И. Юсуповой (1831–1832, ОИРК ГЭ).

Княгиня З. И. Юсупова (урожд. Нарышкина, 1809–1893), в первом браке (с 1827 г.) за Б. Н. Юсуповым, была известна своей любовью к искусству и тонким художественным вкусом. Она разделяла увлечение матери мужа, Т. В. Юсуповой, собравшей коллекцию разнообразных эмблем и девизов, вырезанных на сердоликах, агагах, халцедонах и других камнях (более 180-ти). На двух портретах кисти Кристины Робертсон (около 1840 г., ГЭ; 1840–1841 гг., ГРМ) голову Т. В. Юсуповой также недаром украшает знаменитая жемчужина «Пелегрин» из ее коллекции драгоценных камней.

Присутствие в альбоме З. И. Юсуповой ее имени и девиза, исполненных на цветочном наречии, могло быть своего рода продолжением общих фамильных увлечений.

Французская запись (между листами 2667–2668) «*ruban attachant des fleurs formant mon nom avec la devise „la grace plus belle que la beaute“*» означает: лента скрепляла цветы, подобранные так, чтобы составилось имя владелицы альбома и ее девиз «грация/величие значительнее красоты».

Так как сама лента и цветы утрачены, попробуем предложить реконструированную версию этой альбомной композиции.

Греческое имя Зинаида (в XIX в. оно имело форму «Зенеида») буквально означает «из рода Зевса», или «божественная». «Цветком Зевса» древние называли гвоздику, отсюда и данное ей К. Линнеем латинское родовое название *Dianthus* («цветок божества»). Можно предположить акрограмматическую версию: имя владелицы альбома (возможно, в виде инициалов) складывалось из первых букв названий расположенных в соответствующей последовательности цветов. Такие цветочные имена-акрограммы были в особой моде и использовались в вышивках¹² и ювелирных украшениях¹³.

Цветы (роза, лилия, ландыш, репейник, ромашка, нарцисс, колокольчик, тюльпан, гвоздика, лютик, мак, хризантема) составляют также самую древнюю группу геральдических изображений. Из них с указанными в девизе Юсуповой значениями связаны роза (красота) и лилия (величие).

Известно также, что в российских гербах конца XVIII–XIX вв., особенно в женских, использовали не стилизованные, а натуральные изображения розы и лилии, со стеблем и листьями. Геральдика предполагала и выбор наделенного определенным значением цвета:



1. К. Робертсон. Портрет З. И. Юсуповой. 1840–1841

золотого (желтого), серебряного (белого), красного. Эти сведения сужают круг цветов-знаков из утраченной альбомной композиции Юсуповой.

Иконография З. И. Юсуповой также отмечена цветочными атрибутами.

Живописный «салонный» портрет в рост (ил. 1), датируемый 1840–1841 гг. (ГРМ, авторские повторения в ГТГ и ГЭ), кисти модной британской художницы Кристины Робертсон, которую ценили «за ловкую кисть и нарядную живопись», подтверждает эту репутацию: в глаза бросаются «украшения на руках и шелковом белом

платье, прозрачная кружевная вуаль на голове, нарядная кашмирская шаль, небрежно брошенная на спинку стула, драгоценный золотой кувшин, линии тонкого горлышка которого соперничают с точеной талией княгини»¹⁴.

Цветочный мотив представлен роскошным пестрым букетом в вазе в правом углу картины и скромным букетиком ландышей в правой руке модели. Они читаются как некий личный атрибут-талисман: символизируя чистоту и нежность, а также верность, во флорязыке ландыши обещают «возвращение счастья», что вполне корреспондирует с установкой художницы изображать своих моделей «омоложенными»: 30-летняя Юсупова на описываемом портрете представлена «прелестной юной девушкой». Добавим, что одно из английских названий ландыша (*may-blossom*) означало «цвет весны».

На другом, более раннем портрете (ок. 1840 г., музей-усадьба Архангельское) (ил. 2) Юсупова изображена Кристиной Робертсон сидящей за небольшим круглым столиком с белой розой в руке. Напомним подобную деталь на заказанном художнице Николаем I для Ротонды Зимнего дворца портрете имп. Александры Федоровны (1840–1841, ГЭ), которая была известна современникам под цветочным псевдонимом «Белая Роза».

Барон Ф.А.Гримм, биограф императрицы, считал, что она изображена «во всем очаровании и прелести женственности, но ее грустное настроение подчеркнуто белой теряющей лепестки розой, которую держит в руке императрица»¹⁵. Современный исследователь так проясняет биографический подтекст портрета: императрица «запечатлена в тяжелый для нее период. Она глубоко переживала неизбежное расставание со своими выросшими детьми, грозившее нарушить уютную атмосферу семейного круга, центром



2. К. Робертсон. Портрет З. И. Юсуповой
Около 1840 г.

которого она себя чувствовала. Она считала, что лучшая, счастливейшая часть ее жизни ушла в прошлое вместе с обратившимся в пепел старым дворцом и пошатнувшимся здоровьем»¹⁶.

Приверженность художницы к выбору для цветочных атрибутов (розы и ландышей) белого цвета невольно заставляет предположить подтекст (впрочем, ненавязчивый), так как этот цвет был изобразительным маркером тонкой духовности.

Подводя итог, можно предположить перспективу совершенствования использования материалов культурных практик для процесса семантической атрибуции, а именно этап создания методики применения их ресурсов для этой специфической цели.

¹ Подробнее см.: *Шарафадина К. И.* «Селам, откройся!»: Флоропэтика в образном языке русской и зарубежной литературы». СПб., 2018.

² См.: *Printseva G.* The Levashov family album as cultural monument of the first third of the 19th century // *Bulletin of Conservation 3.* St. Petersburg, 1999. P. 8–36.

³ См.: Язык цветов, или Описание эмблематических значений, символов и мифологического происхождения цветов и растений. С прибавлением стихотворений, написанных на цветы русскими поэтами. СПб., 1849. С. 85–91.

⁴ *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: в 17 т. М.; Л., 1938. Т. 8. С. 20.

⁵ *Максимович Н. М.* Эмблемы и символы = *Emblemata et symbola* / Вступ. ст., коммент. А. Е. Махова. М., 2000.

⁶ См.: *Сазонова Л. И.* Эмблематика и изобразительные мотивы в «Повестях Белкина» // *Пушкин А. С.* Повести Белкина. Научное издание / под ред. Н. К. Гея, И. Л. Поповой. М., 1999. С. 60.

⁷ Там же. С. 522, 523.

⁸ *Набоков В. В.* Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб., 1998. С. 33.

⁹ *Ровинский Д.* Русские народные картинки. СПб., 1881. Кн. 1. № 229.

¹⁰ *Гречаная Е. П.* Между молчанием и признанием: язык рукописей императрицы Елизаветы Алексеевны и ее женского окружения // *Языки рукописей:* сб. ст. СПб., 2000. С. 80.

¹¹ *Le langue de fleur par Charlotte Latour.* Paris, 1841. P. 115, 116.

¹² См.: *Пушкина Ю. А.* Волшебство узора // *Волшебство узора. Образцы для вышивания, декоративные вышивки и предметы декоративно-прикладного искусства XIX века из собрания Музея-усадьбы «Архангельское» и частных коллекций:* альбом. М., 2017. С. 14–16.

¹³ См.: *Кузнецова Л. К.* Петербургские ювелиры XIX века. Дней Александровых прекрасное начало. М., 2012.

¹⁴ *Андреева Г. Б.* Русско-английские связи в области живописи второй половины XVIII — первой трети XIX века: дис. ... канд. иск. / Андреева Г. Б.; Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. — М., 1998. С. 87.

¹⁵ *Alexandra Feodorowna Empress of Russia, by A. Th. von Grimm.* Translated by Lady Wallace. Edinburgh, 1870. V. 2. P. 194.

¹⁶ *Андреева Г. Б.* Указ. соч. С. 87.

Шипунов Артем Николаевич

ПЕРЕДНИЙ КРАЙ ОБОРОНЫ ЛЕНИНГРАДА: МОНУМЕНТЫ 1940–1950-Х ГГ.

Мемориализация рубежей обороны Ленинграда периода Великой Отечественной войны продолжается уже восьмое десятилетие. За это время на местах боев 1941–1944 гг. вокруг города на Неве было воздвигнуто множество разнообразных монументов. Наиболее значительные из них сооружены во второй половине 1960-х — начале 1980-х гг. в составе грандиозного ансамбля, известного как Зеленый пояс Славы Ленинграда. Его созданию предшествовало несколько менее масштабных мемориальных проектов, осуществленных в 1940–1950-х гг. В результате их реализации на бывшей линии переднего края обороны города был возведен ряд памятников, уточнение атрибуции которых является предметом настоящего исследования.

Старейшие из интересующих нас монументов были сооружены в октябре — ноябре 1944 г., всего через несколько месяцев после снятия вражеской блокады города¹. Инициаторами этого мемориального проекта выступили Ленинградские обком и горком ВКП(б), Военный совет и Политуправление Ленинградского фронта, а также лично Маршал Советского Союза Л. А. Говоров² и второй секретарь Ленинградского обкома и горкома ВКП(б) А. А. Кузнецов³. Авторами памятников стали архитекторы К. Л. Иогансен, В. А. Петров и Я. М. Зеленый, в 1943 г. откомандированные с фронта в распоряжение Ленинградского дома Красной армии для работы над выставкой «Героическая оборона Ленинграда»⁴.

Рассмотрение данной группы объектов наследия целесообразно начать с упоминания двух предпосылок возникновения идеи мемориализации рубежей обороны города на Неве 1941–1944 гг.

Первая из них — проведенный в 1940 г. масштабный архитектурный конкурс «на проекты памятников на местах боев с белофиннами»⁵, в рамках которого ленинградским архитекторам, как и четырьмя годами позже, было предложено разработать мемориальные сооружения вдоль бывшей линии фронта (в данном случае — еще не Великой Отечественной, а Советско-финской войны 1939–1940 гг.). Инициатором творческого состязания являлось

Политуправление Ленинградского военного округа⁶, прямым наследником которого стало Политуправление образованного 27 августа 1941 г. Ленинградского фронта⁷.

Вторая предпосылка — это дневниковая запись, сделанная 8 января 1942 г. находившимся в осажденном Ленинграде архитектором А. С. Никольским: «Я задумал серию памятников — памятных точек боев за Ленинград. Такой — в полном смысле коллективный памятник боям на подступах к Ленинграду»⁸.

Представляется весьма вероятным, что данный эпизод из биографии знаменитого зодчего был в вольной интерпретации экранизирован режиссером С. А. Шустером в поставленном в 1976 г. фильме «Всегда со мною...». В ряде сцен этой кинокартины, посвященной жизни Государственного Эрмитажа в тяжелые дни блокады Ленинграда, фигурирует неназванный пожилой человек, рисующий в альбоме эскиз стелы, которая будет установлена осенью 1944 г. в историческом районе Сосновая Поляна на одном из бывших рубежей обороны города. Рассматриваемый образ воплотил на экране К. Л. Иогансен — архитектор, спроектировавший показанный в фильме монумент. Однако историческим прототипом интересующего нас персонажа, вероятнее всего, был именно А. С. Никольский, в реальности находившийся первой блокадной зимой в эрмитажном бомбоубежище и выполнивший там серию рисунков. Существование подобного оммажа позволяет допустить, что блокадный замысел Никольского был известен создателям первых памятников на рубежах битвы за Ленинград и определенным образом повлиял на их работу.

В октябре — ноябре 1944 г. на местах боев вокруг Ленинграда были воздвигнуты следующие монументы:

- в селе Русско-Высоцкое Ломоносовского р-на Ленинградской области — бетонный обелиск;
- в поселке Ропша Ломоносовского района Ленинградской области — танк-памятник KB-1 на ступенчатом бетонном постаменте;
- в историческом районе Сосновая Поляна на юго-западе Ленинграда — прямоугольная бетонная стела с изображением ордена Отечественной войны (эскиз этого монумента демонстрируется в упомянутом выше фильме «Всегда со мною...»);
- возле железнодорожной станции Лигово на юго-западе Ленинграда — бетонный обелиск с прямоугольным рустом (в 1983–1984 гг. данный памятник был заменен гранитным обелиском



1. Эскиз памятника в Сосновой Поляне. Кадр из фильма «Всегда со мною...»
Реж. С. А. Шустер, киностудия «Ленфильм». 1976

схожих очертаний, выполненным по проекту архитектора В. М. Иванова⁹⁾);

- в месте впадения реки Тосны в Неву (с 1970 г. эта территория находится в черте города Отрадное Кировского района Ленинградской области) — бетонный обелиск с декором из артиллерийских снарядов;
- в деревне Ям-Ижора Тосненского района Ленинградской области — трапециевидная бетонная стела с изображением ордена Отечественной войны и декором из артиллерийских снарядов.

Проекты памятников в Русско-Высоцком, Ропше, Сосновой Поляне, Лигово и Усть-Тосно выполнили архитекторы К. Л. Иогансен и В. А. Петров, стелу в Ям-Ижоре спроектировал архитектор Я. М. Зеленый.

К числу созданных в 1944 г. монументов также могут быть отнесены два ступенчатых бетонных пилона с гранитными мемориальными досками, фланкирующие Пулковское шоссе со стороны южной подошвы Пулковских высот. Авторы и время создания данного



2. Дата «1941» на торцевом фасаде западного пилона на Пулковском шоссе
Фотография 1960-х гг.



3. Дата «1941» на торцевом фасаде стелы в Сосновой Поляне
Фотография автора. 2020

сооружения доподлинно неизвестны. В пользу его принадлежности к интересующей нас группе памятников свидетельствуют тот факт, что на торцах рассматриваемых пилонов исторически помещались даты «1941» и «1944»¹⁰ (ныне закрыты поздними мемориальными досками), шрифтовая композиция которых была идентична рисунку цифр «1941» на торцах упоминавшейся ранее стелы в Сосновой Поляне. Вместе с тем в хранящейся в личном деле Иогансена в Центральном государственном архиве литературы и искусства Санкт-Петербурга (далее — ЦГАЛИ СПб) автобиографической справке архитектор не упоминает в перечне своих работ пилоны у Пулковских высот¹¹. Таким образом, атрибуция данного памятника остается дискуссионной.

Помимо описанных выше объектов, в 1944 г. архитекторами Иогансенем и Петровым было создано несколько проектов памятников, не получивших воплощения на натуре. В частности это монумент для Петергофа (проект хранится в Государственном музее истории Санкт-Петербурга¹²), обелиск для ныне несуществующего юго-западного пригорода Ленинграда — Урицка (фотография проекта хранятся в ЦГАЛИ СПб¹³), а также ряд других объектов.



4. Лапилов А. И. Проект памятника в Гостилицах. Главный фасад. 1948
ЦГА СПб. Ф. 7179. Оп. 53а. Д. 516. Л. 9

Следующая по времени создания группа памятников на местах боев за Ленинград включает два объекта — это однотипные гранитные обелиски с бронзовыми декоративными элементами, расположенные на плацдарме «Невский пяточок» в Кировском р-не Ленинградской обл. и в д. Гостилицы Ломоносовского р-на Ленинградской обл. Авторы обоих монументов — архитектор А. И. Лапилов и скульптор Г. П. Якимова.

В ряде трудов по истории мемориализации битвы за Ленинград, в частности в книге Ю. А. Лукьянова «Зеленый пояс Славы», приведены следующие даты возведения вышеназванных памятников: 1952 г. — для обелиска на «Невском пяточке»¹⁴ и 1967 г. — для обелиска в Гостилицах¹⁵. Недостоверность первой из них убедительно доказали исследователь О. А. Суходымцев и специалисты Государственного музея-заповедника «Прорыв блокады Ленинграда», обнаружившие газетную публикацию, посвященную состоявшемуся 20 ноября 1955 г. торжественному открытию монумента на «Невском пяточке»¹⁶. На ошибочность второй датировки указывает тот факт, что обелиск в Гостилицах упоминается еще в 1962 г., то есть за пять лет до его сооружения по версии Ю. А. Лукьянова, в книге

Г. Н. Караева, Ю. Н. Яблочкина и Т. И. Воробьева «По местам боевой славы». Там же приведена корректная дата установки монумента — 1957 г.¹⁷

История рассматриваемых объектов ведет свое начало с 1944 г., когда личным составом 2-й ударной армии было собрано 270 тыс. руб. на сооружение памятников на местах боев в Гостилицах и на Синявинских высотах. В 1948 г. архитектором А. И. Лапириным по заданию Отдела по делам архитектуры Леноблисполкома были разработаны проекты данных монументов, утвержденные Комитетом по делам искусств при Совете министров СССР 4 июня 1949 г. Памятник на Синявинских высотах должен был представлять собой гранитный обелиск с накладными бронзовыми элементами (проект хранится в Государственном музее истории Санкт-Петербурга¹⁸), в Гостилицах — мраморную трапециевидную стелу, оформленную бронзовым декором (фотография проекта хранится в Центральном государственном архиве Санкт-Петербурга¹⁹). Суммарная стоимость их сооружения должна была составить 463 тыс. руб., что существенно превышало количество средств, собранных военнослужащими в 1944 г. Усугубленная бюрократическими проволочками, эта проблема на несколько лет затормозила возведение монументов. Исправить сложившуюся ситуацию смог Председатель Леноблисполкома В. Н. Пономарев, в апреле 1953 г. обратившийся к секретарю Ленинградского обкома КПСС В. М. Андрианову с предложением возвести на Синявинских высотах и в Гостилицах два однотипных обелиска с разными мемориальными досками, каждый стоимостью 130 тыс. руб.²⁰ В итоге в 1955 г. проект памятника для Синявинских высот был реализован на «Невском пятачке» (причина изменения места установки остается невыясненной), а в 1957 г. в Гостилицах воздвигнут незначительно переработанный вариант данного монумента.

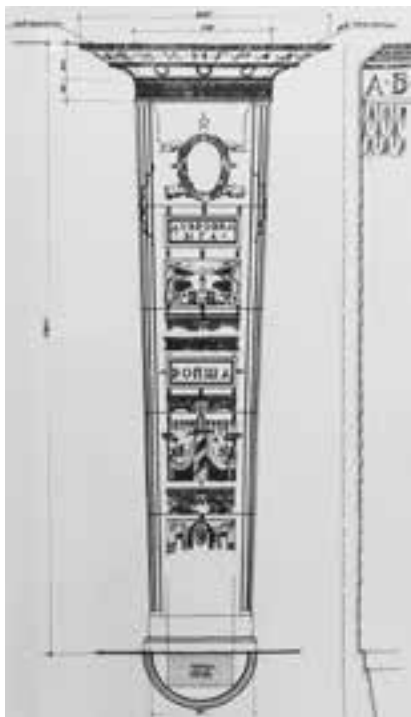
Появление третьей группы интересующих нас памятников стало результатом товарищеского конкурса, организованного институтом Ленпроект в 1957 г. На суд жюри этого творческого состязания были представлены 49 проектов²¹. Два из них в дальнейшем были воплощены на натуре. Первый — гранитный обелиск архитектора М. К. Меликовой, установлен на 29-м км Московского шоссе. Второй — прямоугольная гранитная стела, архитекторов М. К. Меликовой, В. Н. Щербина и Т. Н. Воронихиной, — на 32-м км Петергофского шоссе у поворота на Гостилицы. Торжественное открытие

монументов состоялось 25 июня 1957 г.²² и 9 мая 1961 г.²³ соответственно.

Помимо трех групп памятников, воздвигнутых в 1944–1961 гг. непосредственно на местах боев вокруг Ленинграда, в рамках настоящего исследования представляется необходимым упомянуть еще одно мемориальное сооружение, относящееся к рассматриваемому историческому периоду — открытую 15 ноября 1955 г. на юго-западе города на Неве станцию метро «Автово».

Еще в тематическом задании прошедшего в 1947 г. конкурса на проекты оформления первых станций Ленинградского метрополитена содержались указания на необходимость увековечения обороны Ленинграда 1941–1944 гг. в облике именно этого объекта транспортной инфраструктуры²⁴.

В убранстве станции «Автово», созданной по проекту Е. А. Левинсона и А. А. Грушке, образ битвы за город на Неве дан через ряд художественных обобщений. Однако, как уже отмечалось нами в опубликованной в сборнике XXVI царскосельской научной конференции статье «Ленинградские пантеоны Великой Отечественной войны»²⁵, в начале 1950-х гг. существовал иной вариант ее оформления, разработанный теми же архитекторами. Согласно ему, сооружение должно было стать своего рода памятником-пантеоном, в пространстве которого были бы увековечены все наиболее значимые места боев за Ленинград 1941–1944 гг. Их названия предполагалось расположить в горизонтальных филенках на стволах стеклянных колонн подземного зала (фотография проекта хранится в ЦГАЛИ СПб²⁶). По мысли Е. А. Левинсона, данное решение



5. Левинсон Е. А., Грушке А. А. Проект оформления колонны подземного зала станции метро «Автово». Начало 1950-х гг. ЦГАЛИ СПб. Ф. 347. Оп. 2. Д. 10. Л. 22

должно было отразить «героику обороны Ленинграда на ее переднем крае, месте сооружения станции „Автово“»²⁷.

Итак, в настоящем исследовании критически проанализированы известные ранее работы и введены в научный оборот новые источники по истории создания старейших памятников на рубежах обороны Ленинграда 1941–1944 гг. В частности, впервые представлена информация из хранящихся в петербургских архивах документов, посвященных сооружению обелисков в Гостилицах и на «Невском пятачке», оформлению станции метро «Автово», а также данные из личного дела архитектора К. Л. Иогансена. На основании этого комплекса материалов нами были охарактеризованы предпосылки сооружения рассматриваемых монументов, а также скорректированы датировки возведения некоторых из них. Полученная информация может быть использована в будущем при составлении научных справок, а также при разработке экспозиционно-выставочных и культурно-образовательных проектов.

¹ Гегелло А. И. Памятники на местах боев под Ленинградом // Архитектура и строительство Ленинграда: Сборник: Июнь 1946. Л.; М., 1946. С. 6.

² Твелькмейер В. Ф. Памятники героической обороны Ленинграда // Ленинград. 1946. № 1–2. С. 50.

³ Гегелло А. И. Указ. соч. С. 5.

⁴ Твелькмейер В. Ф. Указ. соч. С. 50.

⁵ От редакции (О конкурсе на проекты памятников на местах боев с белофиннами) // Архитектура Ленинграда. 1940. № 4. С. 7.

⁶ Там же.

⁷ Фронты, флоты, армии, флотилии периода Великой Отечественной войны 1941–1945 гг.: Справочник. М., 2003. С. 30.

⁸ Никольский А. С. Ленинградский альбом: Рисунки, гравюры, проекты военных лет. Л., 1984. С. 170.

⁹ Порецкина Э. Н. Стойкости и мужеству героев: Памятники и мемориальные доски Ленинграда, посвященные Победе в Великой Отечественной войне: Справочник. Л., 1985. С. 41.

¹⁰ Дужников Ю. А. Пулковские высоты. Л., 1964. С. 88–89.

¹¹ ЦГАЛИ СПб. Ф. 78. Оп. 5. Д. 78. Л. 5 об.

¹² Архитекторы блокадного Ленинграда: Каталог выставки / Авт.-сост.: Ю. Ю. Бахарева и др. СПб., 2005. С. 243.

¹³ ЦГАЛИ СПб. Ф. 341. Оп. 5–2. Д. 138. Л. 28.

¹⁴ Лукьянов Ю. А. Зеленый пояс Славы. Л., 1972. С. 113.

¹⁵ Там же. С. 198.

¹⁶ Суходымцев О. А. Кировск. Мгновения истории. СПб., 2011. С. 34.

¹⁷ Караев Г. Н., Яблочкин Ю. Н., Воробьев Т. И. По местам боевой славы: Ленинград и Ленинградская область. Л., 1962. С. 356.

¹⁸ *Лапиров А. И.* Проект памятника на Сиявинских высотах. Главный фасад // Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=20673757> (дата обращения 20.06.2021).

¹⁹ ЦГА СПб. Ф. 7179. Оп. 53 а. Д. 516. Л. 9.

²⁰ Там же. Л. 1.

²¹ Памятники героической обороны Ленинграда // Архитектура и строительство Ленинграда. 1957. № 3. С. 47.

²² На рубежах героической обороны Ленинграда. Торжественное открытие памятника-обелиска // Смена. 1957. № 149. С. 1.

²³ Памятник героям // Вечерний Ленинград. 1961. № 109. С. 1.

²⁴ Петербургский метрополитен: из прошлого в будущее. СПб.: Государственный музей истории Санкт-Петербурга, 2013. С. 12.

²⁵ *Шипунов А. Н.* Ленинградские пантеоны Великой Отечественной войны // Триумф Победы в зеркале искусства: сборник научных статей XXVI царскосельской конференции / Государственный музей-заповедник «Царское Село». СПб.: Русская коллекция, 2020. С. 668–671.

²⁶ ЦГАЛИ СПб. Ф. 347. Оп. 2. Д. 10. Л. 22.

²⁷ Там же. Л. 5.

Яранцев Владимир Николаевич

**ИНТЕРЬЕР КАК ТЕКСТ:
О НЕДОСТОВЕРНОСТИ ДОСТОВЕРНЫХ
ИСТОЧНИКОВ, ИЛИ ШТУКАТУРНЫЙ
ПОКОЙ КИТАЙСКОГО ДВОРЦА
К ПРОБЛЕМЕ ТЕКСТОЛОГИИ ИНТЕРЬЕРА**

Памяти Александра Семеновича Асиновского

Текстология — отрасль филологии: наука о генезисе и изменениях текстов. Филология родилась из текстологии Библии и текстов античных авторов, из анализа разных вариантов рукописей и разных переводов; позже сформировалась текстология новой литературы. Анализ генезиса текста раскрывает его замысел и развитие от замысла к воплощению. Выработался тип «академических» изданий, включающих публикации вариантов, текстологические материалы и исследования¹.

В искусствоведении текстологическая проблематика пока не выделилась в отдельную область исследований и обычно растворена среди других исследовательских задач. Несомненно к текстологии относится изучение истории создания и изменений интерьеров как ансамблей, предпринимаемое, в частности, для решения реставрационных проблем². К текстологии относится и изучение истории бытования отдельных произведений, предназначавшихся для определенных интерьеров или исторически с ними связанных. Например, для понимания «Смолянок» Д. Г. Левицкого существенно, что картины были написаны по заказу императрицы Екатерины II и находились в парадном будуаре и парадной туалетной Большого Петергофского дворца (были ли они предназначены для этих интерьеров по ее воле или помещены там позже по воле императрицы Марии Федоровны — нерешенная текстологическая задача).

Текстологическое исследование является основой для освобождения текста от случайных искажений и наслоений, препятствующих пониманию его структуры. Совершенно очевидно, что это является необходимым условием, без которого невозможна ни адекватная интерпретация текста, ни адекватная реставрация³.



1. Ораниенбаум. Китайский дворец. Штукатурный покой. Общий вид. В центре — «Венера и Адонис» П. Ротари. © ГМЗ «Петергоф», 2021

Как пример текстологического анализа рассмотрим Штукатурный покой Китайского дворца. Это небольшая гостиная, расположенная на главной анфиладе рядом с Большим залом, симметрично Стеклярусному кабинету, в сторону китайских кабинетов и личного апартаментов Екатерины II. Название дано по богатой тонкой лепной («штукатурной») отделке, покрывающей потолок и стены и обрамляющей помещенные на стенах и в десюдепортах картины; позже интерьер называли Сиреновой гостиной, по основному тону отделки. Дворец начат строительством в 1762 г.; оформление интерьера Штукатурного покоя, по сопоставлению косвенных сведений, исполнено в 1765-м.

Плафон интерьера, исполненный в Венеции художником Ф. Цуньо, по иконографии определен как «Встреча Орфеем Солнца»⁴. В десюдепортах помещены картины «Тоскующий Марс» и «Шаловливая Венера» С. Торелли. Три стены оформлены вделанными в них картинами. Это «Венера и Адонис» кисти графа П. А. де Ротари, «Анжелика и Медор» Дж. Чиньяроли⁵, «Селена и Эндимион» С. Торелли⁶.

История картин, которыми оформлена комната, представляет текстологическую задачу, связанную как с недостаточностью сведений, так и с их недостоверностью.

Основными источниками сведений являются документы, составившиеся академиком Якобом фон Штелиным — как текущие, так и позднейшие записки об искусствах. Тщательность и аккуратность этих документов, полнота сведений обеспечили непрерываемый авторитет Штелина. Но — *errare humanum est*...

Я. фон Штелин сообщает, что по заказу императрицы Елизаветы I граф Ротари написал «на память» две большие картины. Картина, «...представляющая Сципиона, который отдает пленному солдату его нареченную невесту», предназначалась наследнику великому князю Петру Федоровичу. Вторая — «Венера, которая хочет удержать Адониса от охоты на кабана», — его супруге великой княгине Екатерине Алексеевне⁷. Обе картины, согласно «Описи Картинной галереи Его Императорского Высочества великого князя в Ораниенбауме»⁸, находились в Картинном доме Петра III.

Позже (дата неизвестна) Я. фон Штелин приписал к «Описи»: «Эти две картины Ротари в красивых рамах помещены в 1765 году в Ораниенбауме на двух стенах маленькой комнаты ... нового большого садового дворца... а для третьей стены г-ном Торелли была написана (1763) восхитительно прекрасная картина того же размера, представляющая спящего Адониса и спускающуюся к нему на облаке Венеру»⁹.

В этой приписке Штелин дважды ошибается. В 1763 г. дворец только строился, Торелли этот год был в Москве. Написанная С. Торелли картина изображает Селену и Эндимиона, а Штелин приписал ему Венеру и Адониса — персонажей картины Ротари. Датой написания «Селены и Эндимиона» Торелли считается 1765 г.¹⁰, когда оформляли интерьер Штукатурного покоя.

Сам Штелин в другом месте писал о Торелли: «В 1765 г. он завершил одну картину к двум картинам графа Ротари <...> предназначенную на третью стену большую картину, именно спящего Эндимиона и спускающуюся к нему Диану»¹¹.

Хранитель Китайского дворца В. Г. Клементьев, приводя эту запись Штелина¹², не комментирует «две картины» Ротари, а называет ныне находящиеся «Анжелику и Медора» Дж. Чиньяроли и «Венеру и Адониса» П. А. де Ротари. О последней он пишет «исполненное также для этого интерьера» со ссылкой на архив Академии наук (то есть на записи Штелина)¹³. Но картина «Венера и Адонис»



2. Ораниенбаум. Китайский дворец
Штукатурный покой
Дж. Чиньяроли. «Анжелика и Медор»
© ГМЗ «Петергоф», 2021



3. Ораниенбаум. Китайский дворец
Штукатурный покой
С. Торелли. «Селена и Эндимион»
© ГМЗ «Петергоф», 2021

не могла быть исполнена для Штукатурного покоя. Во-первых, она есть в описи Картинного дома, составленной фон Штелиным до строительства Китайского дворца, во-вторых, художник Ротари умер в сентябре 1762, поэтому никак не мог писать «для этого интерьера». Опять же, или Клементьев что-то напутал, или Штелин.

Там же Я. фон Штелин сообщает, что в 1765 г. Екатерина II распорядилась отобрать «около 30 лучших картин» из Картинного дома Петра III и Картинного зала его дворца в крепости «Петерштадт» для передачи в Академию художеств¹⁴. Предписание И. И. Бецкого было направлено 1 сентября. Через две недели 44 картины, выбранные художниками С. Торелли и И. Ф. Гроотом из дворца Петра III, Картинного дома и дворца Санс-Эннуи, были «отпущены»¹⁵. В их числе была написанная для Петра Федоровича картина графа П. А. де Ротари, представлявшая Сципиона¹⁶.

Но картина «Сципион» Ротари, по цитированным выше сведениям Штелина, находилась в 1765 г. не в Картинном доме, а в Штукатурном покое Китайского дворца. А распоряжение об отборе картин касалось только собрания Петра III.



4. Ораниенбаум. Китайский дворец
Штукатурный покой
П. Ротари. «Венера и Адонис»
© ГМЗ «Петергоф», 2021

Мы считаем, что в приписке о местонахождении картин Штелин ошибся даже не дважды, а трижды, и повторил эту ошибку в записках о Торелли. То есть картина Ротари «Сципион» никогда не была в Штукатурном покое Китайского дворца.

Основанием для сомнений в достоверности сведений Штелина являются прежде всего его ошибки в датировке и сюжете картины Торелли: Штелин явно писал по памяти, и она ему изменила. Очень сомнительно и заявление о «двух этих картинах Ротари» в Штукатурном покое. Получается, что «Сципион» на несколько месяцев 1765 г. попал из Картинного дома в Китайский дворец, был вделан

в стену, а потом (в начале сентября) извлечен и заменен «Анжеликой и Медором» Чиньяроли, к тому времени три года лежавшей на складе (эту картину Я. фон Штелин не упоминает вообще).

Маловероятно, что Екатерина пожелала бы взять себе для своего личного дворца картину, писанную специально для ее покойного мужа. Невероятно, чтобы во исполнение приказа императрицы выбрать картины собрания Петра III художники взяли бы совсем в другом месте¹⁷ картину, уже взятую себе Екатериною. В списке зданий, из которых Торелли и Гроот выбрали 44 картины, Китайского дворца, как и следовало ожидать, нет.

Но главное — «Сципион» содержательно совершенно неуместен в Штукатурном покое. Рассмотрим структуру и функцию организации интерьера Штукатурного покоя в свете Теории пространства культуры Н. А. Силантьевой.

Группу изображений (например, несколько картин) назовем «тематическая группа», если ее члены могут быть рассмотрены как воплощение некоей общей темы. То есть тематическая группа — это тип связи изображений в группе. Марс и Венера в десюдепортах



5. Ораниенбаум. Китайский дворец. Штукатурный покой
С. Торелли. «Венера». © ГМЗ «Петергоф», 2021

Штукатурного покоя и три сюжета на любовные темы — Селена и Эндимион, Анжелика и Медор, Венера и Адонис — на его стенах — это тематические группы.

Венера и Марс в десюдепортах — это клише со значением «Любовь». Сюжеты трех картин на стенах конкретизируют это значение — это любовные пары, моделирующие отношение господства женщины (Селена и Венера — богини, Эндимион и Адонис — смертные; Анжелика — царевна, Медор — простой воин, да еще раненый, выхоженный ею). Картины в десюдепортах расположены друг против друга, то есть изображают «разделенных» любовников, причем Марс на картине грустен, а Венера весела и шаловлива, что тоже выражает господство женщины. Любовная тема всех картин очевидна, и характерно, что раньше (до исследования С. В. Павловой по иконографии плафонов) плафон называли «Гимн Венере»¹⁸.

Обязательность наличия общего значения у членов тематической группы позволяет определить сомнительное изображение и уточнить значение, которым оно обладает в создавшей интерьер культуре, будучи самостоятельным¹⁹.

«Сципион» в тему группы не вписывается (это явное «Великодушие») и поэтому не мог быть в этом интерьере.

Интерьер Штукатурного покоя — едва ли не единственный в Китайском дворце, оформленный с использованием подобранных картин («Венера и Адонис», взятая из Картинного дома, и «Анжелика и Медор» со склада Зимнего дворца). Собранные в однородную

тематическую группу, дополненную заказанными Торелли еще одной картиной на стену и десюдепортами, они образовали типичный для своего времени текст о галантном служении даме.

Одновременно художественно-декоративное решение как текст типа «тема» может быть аллегорическим соответствием любого из качеств пользователя изображенным персонажам (в том числе с учетом пола и возраста, социального статуса и их соотношения и т. д.). Например, Екатерина II как Селена, а ее возлюбленный Г. Г. Орлов как Эндимион, или как «Анжелика и Медор» (но не «Амур и Психея»); например, Екатерина II как «Юнона» и принц Павел-мальчик как «Ганимед» (над каминами в Большом зале Китайского дворца (по сторонам входа из Передней))²⁰.

Созданный в 1765 г., интерьер с тех пор не изменялся, и его интерпретация не зависит от решения текстологических вопросов — напротив, она является аргументом в их решении. Семиотическое и текстологическое расследования вскрывают поставленную в заголовке статьи проблему достоверности и критики источников.

¹ Лихачев Д. С., при участии Алексеева А. А. и Боброва А. Г. Текстология (на материале русской литературы X–XVII вв.). — СПб., 2001.

² Множество текстологических по сути исследований было выполнено при подготовке проектов реставрации и восстановления дворцово-парковых ансамблей бывших императорских резиденций после разрушений Второй мировой войны. Подавляющее большинство их осталось неопубликованным.

³ Прежде всего это умозрительная процедура. Очень часто последующие изменения были не случайной порчей, а сознательными. Реставратор обязан их сохранять, исходный текст — реконструировать.

При восстановительно-реставрационных работах в силу разных причин, сознательно или неосознанно, авторы проектов изменяли тексты реставрируемых зданий, садов, интерьеров. Сведения об этих изменениях, за редчайшими исключениями, не только не публиковались, но иногда и не фиксировались в отчетах, что делает для исследователей реконструкцию исходных текстов задачей почти детективной. Анализ замен плафонов см.: *Силантьева Н. А., Яранцев В. Н.* Интерьер как текст: плафон (семантические проблемы реставрации) // Использование современных мультимедийных технологий в целях исследования, сохранения и реставрации объектов культурного наследия: Всероссийская конференция: Сб. докл. СПб., 2012. С. 102–119.

⁴ Павлова С. В. Сюжеты плафонов Китайского дворца // Охрана памятников и вопросы истории русской архитектуры. Л., 1974. С. 59–60. История обстоятельств заказа плафонов венецианским художникам, несмотря на многолетние усилия исследователей, остается неизвестной.

⁵ Картина писалась по заказу для Зимнего дворца, но не была в него помещена. Анжелика и Медор — главные персонажи рыцарской поэмы «Неистовый Роланд» знаменитого итальянского поэта XVI в. Лудовико Ариосто (1474–1533), вошедшей в «золотой фонд» текстов европейской культуры и неоднократно служившей источником аллегорических

образов. Дочь «каитайского» царя Анжелика нашла на поле битвы раненого сарацинского воина Медора, укрывла в хижине пастуха, вылечила, они влюбились друг в друга. См.: *Кузнецова Е. А. (Бортникова). История картины Джамбеттино Чиньяроли «Анжелика и Медор» из Китайского дворца // Жизнь дворца: публичное и приватное. Сборник статей по материалам научно-практической конференции ГМЗ «Петергоф», 2013. С. 313–319.*

⁶ Об этом сюжете, примененном в трех интерьерах Китайского дворца, см.: *Силантьева Н. А., Яранцев В. Н. Интерьер как текст: Большой зал Китайского дворца // 300 лет Петергофской дороге. 300 лет Ораниенбауму. Научно-практическая конференция. История. Реставрация. Музеефикация. Сборник статей по материалам научно-практической конференции ГМЗ «Петергоф», 2011 (Проблемы сохранения культурного наследия. XXI век). СПб., 2012. С. 286–287.*

⁷ *Малиновский К. В. Описания императорских живописных коллекций в Петербурге и загородных дворцах, составленные Якобом Штелиным // Музей 1: Художественные собрания СССР. М., 1980. С. 187–190; Малиновский датирует «Опись» 1762 г., что вызывает сомнения: к 1762 г. Петр Федорович уже не великим князем, а императором Петром III.*

⁸ Там же. С. 188.

⁹ Там же. С. 189; *Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России. М., 1990. Т. II. с. 57.*

¹⁰ *Клементьев В. Г. Произведения Стефано Торелли в Китайском дворце // Памятники культуры: Новые открытия. 1992. М., 1993. С. 259 (прим. 1).*

¹¹ *Штелин Я. Я. Записки о живописи и живописцах в России // Русское искусство барокко: Материалы и исследования. М., 1977. С. 197. Обращает на себя внимание повтор описания ситуации: спускающаяся к спящему возлюбленному богиня — что еще раз показывает, что Штелин описывал одну и ту же картину, а не разные. Описание соответствует только картине «Селена и Эндимион». Неназванные две другие картины и здесь фигурируют как картины Ротари.*

¹² *Клементьев В. Г. Указ. соч. С. 253.*

¹³ Там же. С. 259 (прим. 19).

¹⁴ *Малиновский К. В. Указ. соч. С. 189.*

¹⁵ См. *Кузнецова Е. А. Указ. соч. Перечень картин известен из составленной спустя 8 лет «Описи недвижимых вещей, бывших в смотре Кирилы Головачевского» (1773), в которой имеется раздел «Картины, привезенные из Арэмбома сентября 4го дня 1765 году без рам все». РГИА. Ф. 789. Оп. I. Ч. 1. Д. 570. Л. 8–9. Из них 31 была из Картинного дома, см.: *Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России. Т. II. С. 84, прим. 55.**

¹⁶ Местонахождение этой картины в настоящее время неизвестно.

¹⁷ «Китайский дворец» был ядром Собственной дачи императрицы, а дворец Петра III, Картинный дом и дворец Сан-Эннуи были в ведении Камерцалмейстерской конторы.

¹⁸ Такое упрощенно-иллюстративное понимание связи сюжета плафона с сюжетами отделки стен и функцией интерьера сформировалось художественной практикой эпохи исторических стилей в XIX в. и определило искусствоведческие взгляды XX в. См.: *Силантьева Н. А., Яранцев В. Н. Интерьер как текст: плафон (семантические проблемы реставрации). В эпоху Рококо эта связь была основана на сложных ассоциациях понятий, а не на иллюстративности или единстве темы.*

¹⁹ Общее значение членов однородной группы может и не дезактуализировать возможные значения отдельных элементов группы.

²⁰ *Силантьева Н. А., Яранцев В. Н. Интерьер как текст: Большой зал Китайского дворца. С. 284–285.*

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Аветян Наталья Юрьевна</i> Проблемы атрибуции ранней фотографии	4
<i>Баженова Ольга Константиновна</i> «Апофеоз великой княгини Александры Павловны». К истории создания памятника в Павловском парке	17
<i>Байрд (Яценко) Ольга Александровна</i> Художник Франкарт. Пробелы, противоречия, ошибки в биографии и возможные направления дальнейшего поиска	27
<i>Баранова Ольга Борисовна</i> Венецианское стекло второй половины XIX в. в собрании музея Императорских заводов. История одного приобретения и проблемы атрибуции.	42
<i>Бахарева Наталья Юрьевна</i> Исторический живописец А. К. Гюне. Новое о биографии и творческом наследии художника.	56
<i>Безносик Юлия Сергеевна</i> Вторая жизнь фисгармонии: этап изучения музейного предмета	67
<i>Белковская Валентина Михайловна</i> Джакомо Кваренги в Царском Селе. Беседка у Зеленого моста	71
<i>Беляева Инна Петровна</i> От «Отдыхающего Геракла» к «Раскаянию Каина». Атрибуция скульптуры В. Луккарди.	78
<i>Богданов Александр Александрович</i> Не Семёнов-Тян-Шанский. К вопросу атрибуции портрета кисти А. М. Колесова из собрания Национального художественного музея Республики Саха (Якутия).	88
<i>Боровкова Наталья Валерьевна</i> Шпатовые вазы в коллекции Горного музея	96
<i>Бредихина Ирина Игоревна</i> От Придворного Экипажного заведения к Торговому дому «Ив. Брейтигам». Материалы к атрибуции изделий	105
<i>Будрина Людмила Алексеевна</i> Малахитовая ваза работы московского отделения фирмы К. Фаберже: случай, история, вкус	118

<i>Булгаева Галина Дмитриевна</i> Произведения иконописи XVIII–XIX вв. на Алтае с датированными подписями	126
<i>Васильева Елена Викторовна</i> «Портреты философов» Дж. Б. Тьеполо и его сыновей в российских музеях	134
<i>Векшин Владимир Алексеевич</i> История создания живописного убранства Ратной палаты	150
<i>Вершевская Марина Виловна</i> К портрету герцога Вильгельма Нассауского	167
<i>Вильчинская-Бутенко Марина Эдуардовна</i> Атрибуция арт-объектов уличного искусства: постановка проблемы	182
<i>Виноградова Ирина Александровна</i> Программка с выступлением кабаре «Летучая мышь» и фрески во дворце Билтмор в Северной Каролине	189
<i>Винокуров Сергей Евгеньевич</i> Художественное серебро с эмалью в собрании Екатеринбургского музея изобразительных искусств: проблемы атрибуции	201
<i>Волошко Анна Васильевна</i> Об авторстве картины «Апофеоз „Колокола“ и „Полярной звезды“» из собрания Государственного музея истории российской литературы имени В. И. Даля	211
<i>Гаврилова Екатерина Александровна, Спиридонов Александр Владимирович</i> Статуя «Венера-Урания» из собрания Московского музея-усадьбы Останкино: реставрационные аспекты и атрибуционные поиски	219
<i>Гарлова Мария Павловна</i> О картине «Молодая женщина в виде Весталки» из собрания Эрмитажа	231
<i>Герасимов Владимир Валентинович</i> Неизвестный интерьер известного петербургского дома. Атрибуция акварели из собрания Государственной Третьяковской галереи	240
<i>Гилева Ксения Александровна</i> Немецкие образцы в уральском художественном литье из чугуна	250
<i>Глазунова Ольга Николаевна</i> Атрибуция отпечатка изразцового штампа из Зачатьевского монастыря	261

<i>Груздева Галина Федоровна</i> Новые памятники на исторических захоронениях. На примере Казанского и Кузьминского кладбищ г. Пушкина	266
<i>Гудыменко Юрий Юрьевич</i> «Портрет молодой женщины» из собрания Горчаковых	277
<i>Дроздов Андрей Анатольевич</i> Проблемы атрибуции русского бесцветного стекла с росписью золотом второй половины XVIII в.	284
<i>Дроздов Андрей Анатольевич, Андреев Максим Николаевич</i> Стеклянные панели из личных апартаментов Екатерины II в Царском Селе и атрибуция изделий из цветного и молочного стекла Потемкинского завода	295
<i>Елкина Ирина Игоревна</i> Уникальная шелковая вещица из раскопок в Зарядье. Атрибуция, реконструкция. История иноземного предмета	305
<i>Еремеева Елена Алексеевна, Еремеев Алексей Николаевич</i> Тарелка с изображением императора Николая II в полной походной солдатской форме с царевичем Алексеем на руках.	313
<i>Зимин Игорь Викторович</i> Бриллиантовые букеты Екатерины II: И. Позье или Л.-Д. Дюваль	329
<i>Зубанова Надежда Андреевна</i>	341
Гротические скульптуры и панно из собрания «Музея-усадьбы «Кусково». К вопросу атрибуции.	341
<i>Иванова Наталья Ивановна</i> Четыре опыта атрибуции: картины Л. фон Калькрейта, Национальный музей, Варшава, Польша; портрет фельдмаршала Йорка фон Вартенбурга в музее А. В. Суворова, осветительные фонари Дворцовой пл., керамические плитки ТД «Пассаж», Санкт-Петербург, Россия	351
<i>Игнатович-Возняковска Дорота, Ковнацки Лукаш, Курпик Мария</i> Атрибуция в контексте исследовательских и реставрационных работ как вклад в историографию изобразительного искусства.	360
<i>Исаченко Татьяна Александровна</i> Автографы ближайшего окружения Великой княгини Елисаветы Феодоровны в литературном альманахе Королевы Эллинов Ольги	373
<i>Казанина Наталия Валентиновна</i> Реконструкция картинной галереи Мраморного дворца XVIII в. Проблемы и находки.	391

<i>Карпенко Ирина Александровна</i> Рисунки П. М. Кондратьева для учебников школ народов Крайнего Севера. Проблемы атрибуции.	399
<i>Клобукова (Голубинская) Наталья Федоровна.</i>	<i>407</i>
Японские зрители в китайском театре Царского Села: атрибуция одного спектакля.	407
<i>Ковалевич Наталья Александровна.</i>	<i>417</i>
Шпалеры князя П. Л. Витгенштейна для Верковского дворца. Попытка реконструкции	417
<i>Кожух Татьяна Ивановна</i> Гравюры XVII в. с видами городов из коллекции музея «Замковый комплекс „Мир“». Попытка атрибуции.	428
<i>Колосова Юлия Львовна</i> «Крест всякой формы есть истинный крест». Реставрация и атрибуция	439
<i>Коновалова Наталья Евгеньевна</i> Чаша молочного стекла из собрания Рыбинского музея-заповедника	450
<i>Коноплева Ольга Миннихановна</i> Атрибуция одной иконы из фондов музея «Дом станционного смотрителя»	460
<i>Кочеткова Анастасия Дмитриевна</i> «Готическая» мебель конца XVIII в. из усадеб графов Шереметевых	467
<i>Круглов Александр Валерьевич</i> «Мальчик, сидящий на чудовище». Античная фонтанная группа из собраний Алессандро Альбани и Лайда Брауна	479
<i>Кудзеевич Леонид Владимирович</i> Проблемы атрибуции предметов ритуала российского масонства XVIII–XIX вв.	491
<i>Кузина Инна Николаевна, Виноградова Екатерина Александровна</i> Сирийские стеклянные сосуды в домонгольской Руси: проблемы хронологии и атрибуции	502
<i>Лансере Наталья Николаевна</i> Куда пропала Диана: следствие одной атрибуционной путаницы	507
<i>Лапенко Елена Валерьевна</i> П. А. Яковлев: атрибуция фотографии и биография царскосельского садовника	512

<i>Лебединская Марина Петровна</i> Из императорского дворца в Пекине — в императорский дворец в Царском Селе. О двух пейзажах из Китайского зала Екатерининского дворца. Уточнение атрибуции	522
<i>Лебединская Марина Петровна, Хамеляйнен Юлия Семеновна</i> Атрибуция китайских изделий из металла в собрании Новгородского музея-заповедника	531
<i>Маслова Юлия Валерьевна</i> Творческое наследие Б. Н. Ланге в собрании Всероссийского музея декоративного искусства: источники вдохновения и один образец для двух произведений	545
<i>Меньшикова Мария Львовна</i> Китайские фарфоровые чашки 1740-х гг. с портретами Анны Иоанновны и Елизаветы Петровны. Новая атрибуция	554
<i>Метелкина Анна Геннадьевна</i> Коллекция литографированных картин с изображением знаменательных отечественных событий. К вопросу о тетради «Из истории Петра I»	563
<i>Монич Дмитрий Алексеевич</i> К вопросу об авторстве картины «Павел I посещает Тадеуша Костюшко в темнице» из собрания Национального художественного музея Республики Беларусь	576
<i>Муравьева Ирина Борисовна</i> О Ю. Г. Епатко и его работах по атрибуции портретов	582
<i>Нестерова Елена Владимировна</i> Судьба портрета светской львицы. Атрибуция произведения кисти К. Е. Маковского из Хабаровского художественного музея	592
<i>Никифорова Людмила Александровна</i> Кружка из коллекции Аничкова дворца: хроника исследования	603
<i>Новиков Александр Юрьевич</i> Загадки Демидовской усадьбы в Демидовом переулке	612
<i>Ольшина Екатерина Юрьевна</i> Бляха коновала из коллекции Государственного Русского музея: вопрос атрибуции	623
<i>Павлова Марина Анатольевна</i> «Дом В. И. Горностаевой-Монигетти» в Пушкине: к проблеме атрибуции, или история о том, почему В. И. Горностаева-Монигетти никогда не жила в этом доме, а архитектор И. А. Монигетти не строил его для своей жены	635

<i>Парушева Вера Георгиевна</i> «Лучше его нет в Москве». К вопросу об авторстве портрета М. М. Голицына Младшего.	652
<i>Пащинская Ирина Олеговна</i> К вопросу об атрибуции «пластов» в отделке Залы павильона Озерки в Петергофе	664
<i>Петров Павел Владимирович</i> Фотография директора Петергофских дворцов-музеев и парков Н. И. Архипова из фондов Вытегорского объединенного музея: к вопросу атрибуции.	678
<i>Петрова Ольга Валентиновна</i> История создания жилых помещений «бельэтажа» Старого Эрмитажа в 1850-е гг. Атрибуция чертежей из собрания КГИОП . . .	688
<i>Пинкер Магдалена</i> Роль коллекционера в атрибуции произведений, находящихся в собрании Отдела восточного искусства Национального музея в Варшаве	703
<i>Платонова Мария Анатольевна</i> В поисках иконографии 200-летнего юбилея Петра Великого. Закономерности методологии и случайности бытования предметов.	714
<i>Плотникова Мария Викторовна</i> «Образцовая деревня — земский подарок цесаревичу»	731
<i>Полякова Ирина Алексеевна</i> Янтарные посохи XVII в. Проблемы атрибуции	743
<i>Прыгов Вадим Игнатьевич</i> Серебряная дорожная чернильница князя императорской крови Иоанна Константиновича	754
<i>Пудов Глеб Александрович</i> О так называемых шкатулках-«лежаночках» (Средний Урал, вторая половина XIX — первая четверть XX в.) . . .	764
<i>Ремизова Юлия Владимировна</i> К вопросу об авторстве плафона Третьей Антикамеры Большого Царскосельского дворца	773
<i>Ренне Елизавета Павловна</i> Эриксен-миниатюрист. Малоизвестная сторона творчества художника	787

<i>Рогатнев Алексей Сергеевич</i> Коллекция мундиров Николая II и его семьи. Опыт атрибуции.	801
<i>Савватеев Святослав Константинович</i> Картина Антонио Ланчареса «Фернандо III Святой принимает ключи от Севильи»	810
<i>Сафонов Михаил Михайлович</i> Неизвестный экземпляр акта об отречении Николая II	823
<i>Семенова Татьяна Борисовна</i> Загадки мебели мастера Дюбуа. Шкаф-бюро для Петра I или Григория Орлова?	835
<i>Синило Анатолий Николаевич</i> Атрибуция картин с сюжетом «Мария Долороса» из собрания Белорусского государственного музея	846
<i>Скурлов Валентин Васильевич</i> Некоторые вопросы атрибуции изделий фирмы Фаберже	855
<i>Слюнькова Инесса Николаевна</i> Выявление и атрибуция объектов наследия парковой архитектуры в Ливадии	866
<i>Соколов Борис Михайлович</i> Исторические сады в фильме А. Рене «В прошлом году в Мариенбаде»	879
<i>Соколова Ирина Алексеевна</i> От Бастьена Стопендала до Яна Сиберехта: история одной атрибуции	888
<i>Старилова Людмила Ивановна</i> Атрибуция двух альбомов времен Первой мировой войны: от интерпретации подписей к восстановлению биографии владельца	897
<i>Тарханова Анна Викторовна</i> Аспекты атрибуции и бытования печей Лионского зала: фаянсовых — Альберта Конради и с «лазуритовым декором» — Грациозо Ботта	908
<i>Терентьева Ирина Олеговна</i> Альбом фотографий «Виды Варшавы» из библиотеки Александра II. Инвентаризация как стимул для исследования	923

<i>Терехова Мария Всеволодовна</i> Туфли, музейный архив и семейная история: случай атрибуции женской обуви начала XX века	933
<i>Федосеева Ольга Анатольевна</i> Мебельное убранство царскосельской резиденции по описям 1743 и 1754 гг.	941
<i>Филлипс Кэтрин Виктория</i> «Рисунки Микеланджело» из коллекции графа Карла Кобенцля в Эрмитаже: что скрывается за громким именем?	999
<i>Фоменко Игорь Константинович, Шербакова Екатерина Игоревна</i> «Юпитер, рисующий бабочек» Доссо Досси. Разгадка иконографии	1010
<i>Хаирова Валентина Шайхитдиновна</i> Г. К. Лукомский и его участие в атрибуции дворца К. Г. Разумовского в Батуристине	1022
<i>Хасьянова Лейла Самуиловна</i> «Апофеоз Коперника» Г. И. Семирадского	1032
<i>Черненко Валентин Андреевич</i> Возвращение Монферрана: атрибуция и увековечивание захоронения зодчего	1046
<i>Шарафадина Клара Ивановна</i> Семантическая реконструкция альбомных изокомпозиций с использованием флорокода	1059
<i>Шипунов Артем Николаевич</i> Передний край обороны Ленинграда: монументы 1940–1950-х гг.	1069
<i>Яранцев Владимир Николаевич</i> Интерьер как текст: о недостоверности достоверных источников, или Штукатурный покой Китайского дворца. К проблеме текстологии интерьера	1078

**АТТРИБУЦИЯ ПРЕДМЕТА:
ИНТУИЦИЯ, ОПЫТ, ДОКУМЕНТ**

**Сборник научных статей
XXVII Царскосельской конференции**

Иллюстрации, опубликованные в сборнике, предоставлены
и атрибутированы авторами статей.
Написание имен и наименований воспроизводится по авторскому тексту.

ООО «Русская коллекция СПб»
199178, Санкт-Петербург, В. О., 13-я линия, д. 30, оф. 4
Тел./факс: (812) 327-73-01, 327-73-00
www.kniga-nazakaz.ru
www.ruscol.spb.ru
Директор издательства Е. В. Цветкова
Главный редактор В. И. Боковня
Редакторы: Л. Л. Алабужева, Е. А. Рипак
Выпускающий редактор Ю. В. Зубач
Корректоры: Л. С. Колиушко, Ю. А. Подгорная

ISBN 978-5-00067-112-2

Отпечатано в типографии ООО «РосБалт»
Россия, Санкт-Петербург, ул. Оптиков, 4
Тираж 300 экз. Заказ № 567

