ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ-ЗАПОВЕДНИК
«ЦАРСКОЕ СЕЛО»

ЕКАТЕРИНА II И РУССКАЯ КУЛЬТУРА: ЛИЧНОСТЬ И ЭПОХА

СБОРНИК НАУЧНЫХ СТАТЕЙ
XXXI ЦАРСКОСЕЛЬСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

издательство
РУССКАЯ КОЛЛЕКЦИЯ

Санкт-Петербург
2025

УДК [94+7](470+571)”17”(082)
ББК 63.3(2)5я43+85.103(2)я43
Е45

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

Оргкомитет конференции:
И. К. Ботт, М. П. Лебединская, Д. О. Раковский

Государственный музей-заповедник «Царское Село»
выражает благодарность члену Клуба друзей музея-заповедника
типографии «Эпиграф» за финансовую поддержку конференции

Екатерина II и русская культура: личность и эпоха : сборник научных статей XXXI Царскосельской конференции / Государственный музей-заповедник «Царское Село». – Санкт-Петербург : Русская коллекция СПб, 2025. – 600 с. : ил., портр.
400 экз. – ISBN 978-5-00067-148-1.

Текст (визуальный) : непосредственный.
I. «Царское Село», Государственный музей-заповедник (Пушкин, Санкт-Петербург). Научная конференция (31). II. «Царское Село», Государственный музей-заповедник (Пушкин, Санкт-Петербург)

Научные статьи сборника XXXI Царскосельской научной конференции «Екатерина II и русская культура: личность и эпоха» посвящены времени царствования Екатерины Великой, вопросам, связанным с личностью императрицы и многообразными аспектами развития русской культуры в «Золотой век» екатерининского правления.

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

ISBN 978-5-00067-148-1

© ГМЗ «Царское Село», 2025
© Коллектив авторов, 2025
© Издательство «Русская коллекция СПб», 2025

Уважаемые коллеги!

В конце 2024 г. были открыты воссозданные интерьеры на личной половине Екатерины Великой в Зубовском флигеле Екатерининского дворца, оформленные по проектам архитекторов Ю. М. Фельтена, Ч. Камерона и Дж. Кваренги в 1779–1789 гг. Несмотря на то что работы по наполнению этих уникальных апартаментов, созданных по воле императрицы, продолжаются, уже сейчас комнаты поражают своим великолепием: покои декорированы сложными и необычными материалами и кардинально различаются между собой как размерами, назначением, так и характером отделки.

В ходе масштабного проекта, осуществленного при поддержке ПАО «Газпром» в 2019–2024 гг., были воссозданы восемь помещений: Китайский и Купольный залы, Синий («Табакерка»), Серебряный и Зеркальный кабинеты, Опочивальня, Рафаэлевская и Туалетная комнаты.

Отмечая грандиозность проделанной работы, мы посвятили XXXI Царскосельскую научную конференцию времени правления Екатерины II, выделявшей свою резиденцию в Царском Селе особым отношением.

На конференции будут представлены доклады сотрудников музеев, высших учебных заведений, театров, общественных организаций и компаний Санкт-Петербурга, Москвы, Истры, Екатеринбурга, Орла, Ярославля, Залесья. В работе научного форума принимают участие независимые исследователи из Санкт-Петербурга, Москвы и Нью-Йорка.

Научные изыскания участников XXXI Царскосельской конференции освещают вопросы, связанные с архитектурой и произведениями искусства, созданными во время правления императрицы, или отражающими екатерининскую эпоху в целом, с соратниками и «ближним кругом» Екатерины II, повседневным времяпрепровождением как самой хозяйки Царского Села, так и ее приближенных, придворными праздниками и др. В своих работах исследователи затрагивают трансформацию обликов Санкт-Петербурга и царскосельской резиденции в екатерининское время, стремясь «увидеть» исторический период глазами императрицы. Авторы сообщений рассматривают феномен личности Екатерины II, ее политику и окружение, поднимают вопросы взглядов монарха на образование, науку и культуру, изучают становление и развитие разных направлений искусства во второй половине XVIII в., исследуют образ Екатерины II и ее времени в литературе, театре, кино, произведениях искусства.

Мы надеемся, что материалы, предложенные к обсуждению на очередной Царскосельской научной конференции, дополнят знания и представления о личности и эпохе Екатерины Великой.

Оргкомитет

Баженова Ольга Константиновна

К ИСТОРИИ «ОБ ОТЛИТИИ ИЗ МЕДИ НОВОПРИВЕЗЕННЫХ ИЗ ВЕНЫ В 1796 ГОДУ БЮСТОВ»

Аннотация: В июле 1798 г. в Павловск было доставлено 20 бронзовых бюстов, отлитых в Императорской Академии художеств, из которых сохранилось до нашего времени всего четыре. Повеление об отлитии бюстов было дано еще Екатериной II, а моделями стали гипсовые слепки антиков из коллекции скульптора Й. Мюллера, купленной в Вене весной 1796 г. Некоторые слепки были первыми отливками с античной скульптуры, найденной в Геркулануме.

Ключевые слова: Бюсты, слепки, Екатерина II, Павел I, А. К. Разумовский, Й. Мюллер, Императорская Академия художеств, Павловск, Геркуланум.

В последний год жизни Екатерины II собрание Императорской Академии художеств пополнилось новой коллекцией гипсовых слепков, приобретенной в Вене у скульптора Мюллера. Через несколько дней после доставки первой части этого собрания в Санкт-Петербург в сентябре 1796 г. императрица повелела отлить из меди по прилагаемому списку из числа «новопривезенных» несколько бюстов. Об этих бюстах — рассказе о закупке слепков, их отливе, дальнейшей истории бытования и возможных прототипах — и пойдет речь в данной статье.

Началась эта история осенью 1795 г., когда русскому послу в Австрии графу Андрею Кирилловичу Разумовскому поступило предложение от скульптора Йозефа Мюллера приобрести для русского двора собрание алебастровых слепков с античных произведений искусства, выставленных в его Привилегированной императорско-королевской галерее в Вене.

По этому поводу А. К. Разумовский сообщал в письме от 10 (21) ноября 1795 г. своему непосредственному начальнику, главе Коллегии иностранных дел и фавориту Екатерины II графу Платону Александровичу Зубову: «Вот уже много лет здесь находится человек, обладающий превосходным талантом в искусстве изготовления восковых изображений, вызывающих иллюзию полнейшего

правдоподобия. Этого человека зовут Мюллер, и он собрал весьма примечательный кабинет изображений подобного рода, где представляет в подлинном виде самых знаменитых в Европе особ, сходство которых было ими самими признано. Мюллеру была представлена счастливая возможность запечатлеть всех членов Императорской семьи после Императора Иосифа, и это удалось ему превосходно, так как его послали в Неаполь с той же самой целью. Король и Королева были настолько удовлетворены его работой, что ему было позволено изготовить гипсовые копии прекрасных статуй из Геркуланума, чего ранее никому еще не разрешалось. Но едва ему была дарована эта милость, он не преминул о ней пожалеть, учитывая, что Мюллер со своим мастерством должен был достигнуть предельной точности в выполнении такой задачи. Наконец, господин Граф, его труд закончен, и он вернулся в Вену, привезя с собой великолепное собрание этих предметов. Тем временем он явился ко мне с прошением предложить их Нашему двору, и я с готовностью поддержал его, расценив сей объект как достойный угодить Нашей Августейшей Государыне. Однако в качестве основного условия я потребовал от него представить мне полнейший каталог с подробнейшим указанием предметов и их стоимости, указав как полную сумму за все сразу, так и по отдельности за каждую часть его собрания»[1].

Здесь необходимо дать краткую историческую справку. Во второй половине XVIII в. в Риме существовало большое количество мастерских, производящих как мраморные копии, так и гипсовые слепки с античных оригиналов, которые пользовались огромным спросом у путешественников. Однако совершенно иначе обстояло дело в Неаполе. Неаполитанские короли из династии Бурбонов ставили самые строгие препоны всем попыткам снять копии со статуй, находящихся в их владениях. Известно, что путешественникам даже не разрешали делать записи и карандашные зарисовки при осмотре неаполитанских достопримечательностей[2]. Запрет на снятие слепков с антиков в Неаполе был актуален до середины XIX в., когда их стали активно тиражировать.

Следует отметить, что едва ли не первое исключение из этих правил было сделано в 1782 г. для великого князя Павла Петровича и великой княгини Марии Фёдоровны, которые путешествовали под именем графов Северных. Из Неаполя они привезли три гипсовых слепка с античных скульптур, найденных на Вилле Папирусов в Геркуланум — «Пьяного Фавна», «Отдыхающего Меркурия»

и «Борца». Впоследствии все три гипсовых «раритета» вошли в первоначальное убранство «Парадной библиотеки великого князя» в Павловском дворце [3]. Неслучайно в 1795 г., подробно описывая залы бельэтажа дворца, Мария Фёдоровна подчеркивала, что отливка «Пьяного Фавна» — это первый слепок со знаменитой статуи, который был сделан только благодаря ее настойчивым просьбам к королеве Неаполя [4].

И вот теперь русскому двору предлагали приобрести новое большое собрание слепков со статуй, найденных в Геркулануме. В своем письме А. К. Разумовский кратко информировал, каким образом Й. Мюллер получил возможность сделать эти копии. Уточним его биографию.

Фамилия Мюллер была псевдонимом, под которой скрывался чешский граф Йозеф Дейм фон Штритеж (1750–1804). В 1770 г. он поступил в Оденбургский кирасирский полк, но вскоре его военная карьера была прервана из-за участия в дуэли, в которой он убил или (по другой версии) тяжело ранил противника. Несколько лет граф Дейм провел в изгнании в Голландии или Франции, где овладел профессией изготовления восковых фигур. Около 1790 г. он появился в Вене уже под именем Йозефа Мюллера (Иосифа Миллера в русской транскрипции XVIII в.) и открыл публичную галерею. Здесь были выставлены восковые статуи, бюсты и посмертные маски многих выдающихся личностей, а также музыкальные автоматы, способные воспроизводить популярные мелодии. Именно Мюллер снимал посмертные маски императора Иосифа II в 1790 г. и композитора Моцарта в 1791. Вскоре эта галерея стала одной из достопримечательностей Вены, а Мюллеру было даровано звание придворного скульптора. В 1792 г. он получил задание от австрийской императрицы Марии Терезы создать восковые портреты всей императорской семьи для подношения ее матери, неаполитанской королеве Марии Каролине. Бюсты, выполненные в сотрудничестве со скульптором Леонардом Пошем, Мюллер сам доставил в Неаполь, где получил заказ на ответный дар — изготовление восковых портретов неаполитанской четы. Работы скульптора так понравились Марии Каролине, что он добился разрешения снять слепки с античных произведений, хранящихся в галерее Портичи — музее Бурбонов в Неаполе [5].

Из реестра слепков, которые Мюллер предлагал для приобретения, следовало, что в его коллекции были не только копии антиков

из Геркуланума, но и предметы, оригиналы которых находились в других известных собраниях — Капитолийском и Пио-Клементийском музеях, в коллекциях Фарнезе, Боргезе и Медичи. Слепки из римских собраний уже были частично представлены в Императорской Академии художеств благодаря И. И. Шувалову. Всю коллекцию Мюллер готов был продать за 30 тыс. венских гульденов, только «геркуланские статуи», которые, по его утверждению, составляли «большую половину сего собрания и весьма редки», — за 20 тыс. гульденов [6].

Предложение Мюллера вызвало интерес, и графу Разумовскому было дано поручение составить более полное представление о коллекции. 23 января (3 февраля) 1796 г. в письме на имя управляющего Кабинетом В. С. Попова Разумовский сообщал: «Я не оставил, вследствие высочайшего соизволения, сходить к сему лепщику и паки осмотреть с надлежащим вниманием и прилежностью все рукою сего художника сделанные статуи, антики и бюсты, предложенные им Ея Величеству на покупку, и могу сказать, что я их вообще почитаю за вещи достойные нравиться Всемилостивейшей Нашей Государыне. Сей художник, преисполненный глубочайшей, за высочайшее к нему благоснисхождение, благодарности, соглашается уступить первоначальной и лучшей своей лепки вещи, за год до сего в галерее выставленные, за ту самую цену, которую он просил за вторую лепку тех же вещей, как ваше превосходительство сами то изволите усмотреть из прилагаемого при сем листа его. Я должен сказать вам, милостивый государь мой, что цена сия кажется сходною и умеренною, да и сам художник признается, что в продаже сих вещей не столько взирает он на пользу свою, сколько прельщается честью, имеющею от оной ему произойти» [7]. Однако после этого ответа Екатерина II выразила желание купить всего семь предметов при условии, что «художник не положит им цену неумеренную» [8].

На этом этапе переговоров о приобретении собрания Мюллера необходимую настойчивость проявил граф Разумовский, который недаром слыл тонким ценителем искусства. К тому же следует напомнить, что свою дипломатическую карьеру он начинал именно в Неаполе, где в 1777–1785 гг. был русским послом и хорошо представлял, какие запреты там были введены на снятие слепков. 30 января (10 февраля) 1796 г. Разумовский адресовал очередное письмо своему начальнику графу Зубову: «В ответе своем, посланном за неделю перед сим, изъяснил я рвение свое исполнить волю Ея

Императорского Величества. Остается только приметить одно обстоятельство, кое осмеливаюсь объяснить Вашему Сиятельству.

Вышеназванное собрание столь важно для споспешествования художников, образования художников и удовольствия людей, вкус имеющих, что всеконечно удостоится одобрения Нашей Августейшей Самодержицы. Сверх изящных римских антиков, неаполитанские статуи составляют драгоценную собрания сего редкость, поелику с оных никогда отливки сняты не были. Господин Мюллер учинил формы как с первых, так и с других с такою точностью, что если Ея Императорскому Величеству угодно будет приказать отлить по оным из бронзы, то получатся статуи совершенно равные оригиналам»[9].

Очевидно, что эти доводы возымели свое воздействие на окончательное мнение Екатерины II, и она согласилась на покупку всей коллекции. 13 апреля 1796 г. газета Wiener Zeitung сообщала о приобретении российской императрицей за 30 000 гульденов «изысканного собрания античных слепков» из Художественной галереи придворного скульптора Йозефа Мюллера. «Тем самым свету представлено новое доказательство того, насколько эта высочайшая Монархиня ценит изящные искусства и не жалеет никаких средств, для того чтобы привнести их в свою обширную державу. Это собрание будет в ближайшие дни отправлено отсюда в Петербург» — отмечалось в заметке[10].

Первая часть коллекции (30 ящиков) поступила в Императорскую Академию художеств 17 сентября 1796 г., вторая (15 ящиков) — 24 февраля 1797 г. Первая партия включала в себя 89 предметов: 17 статуй, 45 бюстов, две группы, 11 барельефов, 11 ваз, две лошадиные головы и одну собаку[11]. Уже 26 сентября 1796 г. президент академии граф А. И. Мусин-Пушкин озвучил Почетному совету следующее пожелание императрицы: «Ея Императорскому Величеству благоугодно было высочайше указать, чтоб принятые в Академию купленные в Вене статуи, бюсты, вазы и прочее хранимы были с бережливостью. Которые же из бюстов Высочайше повелено отлить, оным прилагается сего список»[12].

При отборе бюстов Екатерина II руководствовалась списком, сделанным на основе поящичных описей доставленных в Академию предметов, из которого были вычеркнуты неугодные персонажи — такие как тираны Нерон, Тиберий и «цареубийца» Брут, незнакомые, как «голова женская неизвестная из Эркуланума» или только

что отлитые «Вакх» и «Ариадна». Таким образом, в списке был помечен 31 бюст, где были представлены скульптурные портреты мифологических персонажей, политических деятелей античности и их жен, а также древнегреческих философов и поэтов[13].

Можно утверждать, что эти бюсты со временем должны были оказаться на Камероновой галерее в Царском Селе. Вспомним знаменитое письмо Екатерины II ее парижскому корреспонденту барону Гримму, написанное весной 1792 г.: «Я вернулась с моей колоннады, где прогуливалась среди бронзовых бюстов, которые там уже размещены; однако, если вам любопытно узнать, кто эти милые люди — вот список, который я составила для вас, прогуливаясь». Далее шел список из 20 «бронзовых голов». «Со временем их будет 82», — утверждала императрица[14]. В 1796 г. в мастерских Академии было отлито уже более 50 бюстов[15]. Новое распоряжение Екатерины II должно было довести количество «бронзовых голов» до заветного числа.

Но 6 ноября 1796 г. Екатерина II скончалась в Зимнем дворце. Вступивший на престол Павел I остановил многие работы, начатые в царствование его матери. Однако запреты не коснулись литейной мастерской Академии художеств. «Его Императорское Величество высочайше указать соизволил отливать из меди при Академии все те разные статуи и бюсты, кои было высочайшее повеление Блаженныя памяти от покойной Государыни Императрицы Екатерины Алексеевны, почему Почтенному совету предлагаю сделать надлежащую смету, какая сумма для оного отливания нужна будет, и представить ко мне», — огласил 10 декабря 1796 г. граф Мусин-Пушкин повеление нового императора[16].

Для начала было решено сделать отливку первых 20 бюстов из списка, утвержденного Екатериной II. Были подготовлены сметы и 12 января 1797 г. заключены контракты на производство работ с четырьмя мастерами и одним подмастерьем «медного и чеканного дела». Василий Екимов взялся изготовить бюсты Юпитера из Геркуланума и Плаутиллы по 350 руб., Адриана — за 425 руб., Архита Тарентского — за 325 руб. Иван Баженов взялся изготовить бюсты Платона и Гераклита по 300 руб., Паллады и Силлы — по 200 руб., Марка Антонина — за 375 руб. Эдм Гастеклу взялся изготовить бюсты Септимия Севера и Марка Аврелия по 450 руб., Тита Веспасиана — за 300 руб. и Марка Антонина — за 375 руб. Пьер Ажи взялся изготовить бюсты Агриппины Старшей, Клавдия Марцелла, Меркурия и Птолемея Филадельфского по 275 руб. за каждый; подмастерье

Никита Бирюков — бюсты Береники, Эскулапа, Юпитера из Капитолия и Эврипида по 250 руб.[17]

Все работы по отливке и чеканке бюстов были завершены к 9 июля 1798 г., о чем свидетельствует представленный Павлу I счет на 7725 руб. В эту сумму входили также расходы в размере 100 руб. за провоз всех двадцати бюстов, но уже не в Царское Село, а в Павловск[18].

Очевидно, вскоре после доставки 18 бронзовых бюстов были установлены в нишах галерей Павловского дворца со стороны парадного плаца, а два бюста поставлены в Светлой галерее (впоследствии — Галерея Гонзаго), что подтверждает опись 1801 г.[19] Первые утраты бюстов произошли в 1833 г. — в ночь с 30 на 31 октября были «похищены из здешней Дворцовой Галереи на левой стороне большого подъезда и из сада у Гонзаговой Галереи два бронзовых бюста, изображающих Греческого и Римского мудрецов». Так как отыскать пропавшие бюсты не смогли, то для замены в Петербурге в Гостином дворе удалось приобрести один «бронзовый бюст Фукидида отличной работы, такой же величины, как и прочие в оной галерее находящиеся бюсты за весьма умеренную плату» — 250 руб.[20]

В 1855 г. по желанию великого князя Константина Николаевича, владельца Павловска с 1849 г., все бронзовые бюсты, находившиеся в нишах дворцовых галерей, были перемещены к Галерее Гонзаго и установлены на серых гранитных пьедесталах между липами вдоль дорожки напротив галереи[21] (ил. 1). Новые изменения произошли уже в начале XX в. Следующий владелец Павловска, великий князь Константин Константинович записал в свой дневник 2 октября 1909 г.: «Бронзовые бюсты, стоявшие между липами против Гонзаговой галереи, разредили, оставив по одному уже не в каждом промежутке, а через промежуток, четыре поставили у тенниса около вольера, два перед моими окнами по сторонам косогора и один — Юпитера из Геркуланума — на мысу Еленинского острова, за спинкой скамейки»[22].

В первые послереволюционные годы в Павловском парке было много случаев вандализма. Вероятно, в это время утрачены еще три экспоната, так как инвентарь парковой скульптуры 1919 г. фиксирует наличие всего 15 бюстов. В начале Великой Отечественной войны все они были захоронены неподалеку от Галереи Гонзаго. Но в послевоенное время обнаружены только четыре бюста — Юпитера Геркуламского[23], Меркурия[24], Эскулапа[25] и Клавдия Марцелла[26] (ил. 2–5).



Ил. 1. Вид на дорожку с бюстами напротив Галереи Гонзаго. Фотография начала XX в. ГМЗ «Павловск»

Два бюста — Меркурия и Эскулапа — являются фрагментированными копиями известных произведений античной пластики. Мраморная статуя Меркурия с 1734 г. находится во Флоренции в Галерее Уффици. Скульптура бога врачевания Эскулапа происходит из собрания Фарнезе, которое в конце XVIII в. было перевезено в Неаполь и сегодня экспонируется в Национальном археологическом музее[27]. Античный прототип бюста Юпитера Геркуламского выявить не удалось — судя по названию, он был обнаружен при раскопках в Геркулануме во второй половине XVIII в. Образцом для бюста Клавдия Марцелла стал бронзовый бюст, найденный в 1754 г. на знаменитой Вилле Папирусов в Геркулануме[28]. В XVIII в. он считался изображением Марка Клавдия Марцелла (42–23 гг. до н. э.), племянника римского императора Октавиана Августа, а сегодня трактуется как портрет неизвестного.

К сожалению, до нас не дошли изображения других утраченных бюстов. Сохранился только общий вид на дорожку, где видна лишь часть бюстов. Судя по названиям и подробным описаниям в инвентаре 1919 г., было еще несколько предметов, изготовленных с антиков Виллы Папирусов.

Эта роскошная римская вилла в окрестностях Геркуланума, погребенная под пеплом Везувия в 79 г. н. э., была случайно открыта при рытье колодца в 1750 г. Ее первые раскопки велись до 1764 г. швейцарским военным инженером Карлом Вебером по заданию неаполитанского короля Карла VII. Свое название вилла получила из-за античной библиотеки, где было найдено свыше 1800 свитков папирусов, известные сегодня как «папирусы Геркуланума». Кроме того, комнаты и сады виллы украшали 87 статуй и бюстов, причем большая их часть — 63 предмета — выполнена из бронзы. Вилла Папирусов стала единственным местом в мире, где одновременно было обнаружено такое большое количество предметов античной бронзовой пластики.

При дальнейшей обработке «папирусов Геркуланума» оказалось, что они в основном содержат тексты философского содержания на древнегреческом языке. Не удивительно, что на вилле находились бюсты античных философов. В 1753 г. в дворике-перистиле был обнаружен бронзовый бюст основоположника учения о диалектике Гераклита [29]. Описание в инвентаре 1919 г. бюста Гераклита, отлитого в 1797 г. Иваном Баженовым, полностью соответствует этому античному портрету. Тогда же в 1753 г. в перистиле был найден бронзовый мужской бюст с тюрбаном на голове, первоначально идентифицированный как портрет философа-пифагорейца Архита Таренского, а сегодня считающийся изображением самого Пифагора [30]. Можно утверждать, что именно со слепка этого антика отлит бюст Архита Таренского, находившийся по описи 1801 г. в Светлой галерее и, вероятно, украденный в 1833 г. В 1759 г. в одной из комнат, где хранились свитки папирусов, раскопали мужской бюст со склоненной вниз вправо головой, с длинной окладистой бородой и повязкой на голове, которая фиксировала завитки прически. Первоначально этот бюст был определен как портрет афинского философа Платона [31]. Согласно инвентарному описанию, он полностью соответствует бюсту Платона, отлитому в 1797 г. в Академии художеств.

Почти десяток бюстов, найденных на вилле, представляли портреты правителей из эллинистической династии Птолемеев. Два из них можно опознать среди отлитых предметов в Академии художеств. Так, среди несохранившихся до 1919 г. числился бюст Птолемея Филадельфского. Вероятно, это была отливка с бронзового бюста, найденного в 1759 г. и идентифицированного как портрет Птолемея I Сотера (около 367–282 г. до н. э.), основателя династии [32].



Ил. 2. Бюст Меркурия. 1798
Отливал и чеканил П. Ажи
ГМЗ «Павловск»



Ил. 3. Бюст Эскулапа. 1797
Отливал и чеканил Никита Бирюков
ГМЗ «Павловск»



Ил. 4. Бюст Юпитера Геркуламского. 1797
Отливал и чеканил Василий Екимов
ГМЗ «Павловск»



Ил. 5. Бюст Клавдия Марцелла. 1798
Отливал и чеканил П. Ажи
ГМЗ «Павловск»

Гравюра с изображением этого бюста с названием Птолемей I Филадельфийский опубликована в 5-м томе издания «Древности Геркуланума», вышедшем в 1767 г.[33]

Другой бюст, считавшийся по инвентарю 1919 г. женским портретом с надписью на табличке «Berenice» (Береника), выделялся своеобразной прической. В инвентарном описании было отмечено: «Густые волосы расходятся на макушке и падают на лоб, уши и затылок отдельными тонкими локонами в виде трубочек. Вокруг головы диадема». Этот бюст бесспорно идентифицируется с бронзовой головой, обнаруженной на Вилле Папирусов в 1759 г. и сегодня считающейся изображением Птолемея Апиона (около 150–96 г. до н. э.), последнего царя из династии Птолемеев[34].

Издание «Древности Геркуланума» помогло определить прототип утраченного до 1919 г. бюста под загадочным названием «Силла». В 5-м томе представлена гравюра мужского бюста с подписью «Lucio Cornelio Silla»[35]. Именно так на итальянском пишется имя римского полководца и диктатора Луция Корнелия Суллы (138–78 г. до н. э.). Сегодня местонахождение оригинала неизвестно.

Подводя итоги, можно констатировать, что восемь из 20 отлитых в 1797–1798 гг. в Академии художеств бюстов действительно были сделаны по слепкам, снятым с античных произведений Геркуланума. По-видимому, остальные несохранившиеся бюсты были копиями антиков из собрания Капитолийского музея и коллекции Фарнезе. Этот факт частично подтверждает справедливость утверждения скульптора Й. Мюллера, что многие его слепки сняты с «отборнейший и самых редких статуй Геркуланума». А сохранившийся в собрании ГМЗ «Павловск» бюст Клавдия Марцелла, отлитый Пьером Ажи в 1798 г., является самой ранней бронзовой копией знаменитых бюстов с Виллы Папирусов.

[1] Цит. по: *Кириллина Л. В.* Андрей Кириллович Разумовский как покровитель искусств. По материалам его писем 1790-х годов из Архива внешней политики Российской Империи // Научный вестник Московской консерватории. Т. 12. Вып. 1 (март 2021). С. 152–153.
[2] *Hautecouer L.* Rome et la renaissance de l' Antiquite a la fin du XVIII siecle. Paris, 1912. P. 80.
[3] *Баженова О. К.* Бельэтаж Большого дворца в Павловске в 1791 году // Павловск. Парк. Дворец. Музей. СПб., 2007. С. 42–44. Все три слепка погибли во время пожара Павловского дворца в 1803 г. При восстановлении дворца сделан новый алебастровый отлив только «Пьяного Фавна», причем моделью, вероятно, стал слепок, купленный у Й. Мюллера и доставленный в Академию художеств в 1797 г. Этот отлив утрачен в 1941–1944 гг.

[4] Описание дворца в Павловске, составленное и собственноручно написанное великой княгиней Марией Фёдоровной в 1795 г. // Художественные сокровища России. 1903. Т. 3. С. 299.
[5] *Hatwagner G.* Die Lust an der Illusion — über den Reiz der «Scheinkunstsammlung» des Grafen Deym, der sich Müller nannte: Diplomarbeit. Wien: Universität Wien, 2008. S. 29–71.
[6] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 1268. Л. 18.
[7] РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 115. Д. 62077. Л. 12–13.
[8] Там же. Л. 18.
[9] Там же. Л. 20.
[10] Цит. по: *Кириллина Л. В.* Андрей Кириллович Разумовский… С. 154.
[11] РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 115. Д. 62077. Л. 27.
[12] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 1268. Л. 9.
[13] Там же. Л. 10. В списке числились бюсты: Агриппины Старшей, Тита Веспасиана, Юпитера из Геркуланума, Адриана, Клавдия Марцелла, Септимия Севера, Меркурия, Силлы, Паллады, Плаутиллы, Платона, Архита Тарентского, Гераклита, Марка Аврелия, Марка Антония, Птолемея Филадельфа, Береникс, Эскулапия, Юпитера из Капитолии, Еврипида, Демокрита, Юпитера Сераписа, Сенеки, Музы Мельпомены, Сципиона Африканского, Александра, Сафы, Антония Пия, Кайя Цезаря, Юноны, Люция Вера.
[14] Сборник Императорского Русского исторического общества. Т. XXIII. С. 576.
[15] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1 Д. 1296. Л. 11–23.
[16] Там же. Л. 1.
[17] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 1271. Л. 21, 25.
[18] Там же. Л. 45.
[19] РГИА. Ф. 493. Оп. 7. Д. 86. Л. 2, 37 об.
[20] РГИА. Ф. 493. Оп. 2. Д. 11714. Л. 2, 11.
[21] РГИА. Ф. 493. Оп. 3. Д. 14811. Л. 135.
[22] Дневник великого князя Константина Константиновича. Москва, 2015. С. 148–149.
[23] ГМЗ «Павловск». № П-137.
[24] ГМЗ «Павловск». № ЦХ-252-VIII.
[25] ГМЗ «Павловск». № ЦХ-262-VIII.
[26] ГМЗ «Павловск». № П-178.
[27] Национальный Археологический музей Неаполя. № 6360.
[28] Национальный Археологический музей Неаполя. № 5614.
[29] Национальный Археологический музей Неаполя. № 5623.
[30] Национальный Археологический музей Неаполя. № 5607.
[31] Национальный Археологический музей Неаполя. № 5618. Сегодня этот бюст трактуется как бюст Диониса либо Приапа.
[32] Национальный Археологический музей Неаполя. № 5594.
[33] Le anticità di Ercolano. Napoli, 1769. T. 5. P. 207–210.
[34] Национальный Археологический музей Неаполя. № 5598.
[35] Le anticità di Ercolano. Napoli, 1769. T. 5. P. 147–149.

Бардовская Лариса Валентиновна

ЕКАТЕРИНА ВЕЛИКАЯ — МИНЕРВА РОССИЙСКОЙ ИМПЕРИИ

К ИСТОРИИ КАРТИНЫ ИВАНА ТУПЫЛЕВА «СОЮЗ ЕКАТЕРИНЫ II С ИОСИФОМ II, ИМПЕРАТОРОМ АВСТРИЙСКИМ» ИЗ ФОНДОВ ГМЗ «ЦАРСКОЕ СЕЛО»

Аннотация: В статье рассматриваются сюжет, аллегорический смысл, история бытования забытой картины художника Ивана Тупылева «Союз Екатерины II с Иосифом II, императором Австрийским». Документы, хранящиеся в архиве Павловского дворца-музея, позволили установить, как композиция, написанная в 1784 г. по случаю союза России с Австрийской империей и в течении столетия пребывавшая в Павловском дворце, оказалась в собрании ГМЗ «Царское Село». Автор реконструирует первоначальную композицию, немалая часть изображения которой была утрачена.

Ключевые слова: Хронос-Сатурн, время, аллегория, Екатерина II, Иосиф II, греческий проект.

Время приносит забвение событиям, людям и картинам, но оно же в определенные моменты возвращает их к жизни. Неслучайно бог Времени Хронос-Сатурн изображается с крыльями и косой. Крылья символизируют полет времени и бессмертие, а коса — смерть и забвение.

Именно с этими атрибутами Хронос-Сатурн изображен в центре картины, многие годы хранившейся в безвестности в музейных фондах. Сюжет казался неактуальным, имя художника незначительным, да и фигуры на картине были уже едва различимы. В документах и публикациях картина иногда упоминалась вскользь, но само изображение до сих пор, очевидно, мало кто не видел.

Между тем, сегодня аллегорическая картина «Союз Екатерины II с Иосифом II, императором Австрийским», написанная в 1784 г. академиком живописи И. Ф. Тупылевым (1758–1821), представляется вновь актуальной. Хронос словно специально вынес ее из Прошлого на своих крыльях, явив нам.

Картина впервые упомянута в описи собрания произведений живописи Павловского дворца, составленной конференц-секретарем



Ил. 1. И. Ф. Тупылев. Союз Екатерины II с Иосифом II, императором Австрийским. 1784

Императорской Академии художеств В. Д. Григоровичем в 1848 г.[1] Каким образом полотно, прославляющее деяния Екатерины Великой, оказалось в резиденции не любившего ее сына императора Павла I, остается неясным. Однако в Павловском дворце-музее картина оставалась и после революции (в описи 1925 г., возможно по технической ошибке, указана дата создания «1789»). Здесь картина находилась даже во время немецкой оккупации. При освобождении пригородных дворцов в 1944 г. она была обнаружена советскими войсками. Об этом свидетельствует акт передачи № 115а от 24 февраля 1944 г.[2] В акте сказано, что начальник воинской части С. В. Тяженов и главный хранитель при Ленинградских пригородных дворцовых музеях Н. Я. Крылов передают «от воинской части полевая почта 86653 Музейному отделу Управления искусства при Ленгорисполкоме — дворцового

имущества, найденного в поселке Коммунар Слуцкого района Ленинградской области, вывезенного немцами из Павловского дворца музея во время оккупации ими района. Передано следующее имущество: 1. Картина масляной краской в массивной золоченой раме (инв. № ЦХ-1881-III Центрального хранилища музейных фондов пригородных дворцов-музеев приписан позднее красными чернилами. — *Л. Б.*) работы художника Путлова 1789 г.».

На второй странице акта имеется уточняющая приписка сотрудника Центрального хранилища Скерлетовой от 6 апреля 1951 г.: «В акте указана картина работы художника Путлова (1789 г.) без указания инв. №, при сличении наличия с инвентарной книгой установлен инв. № картины ПДМ 3740/1 (ЦХ-1881-III) работа худ. Тупылева»[3]. В музейных описях указаны размеры полотна 312 × 213 и золоченой рамы 351 × 249, там же есть описание композиции: «Ив. Фил. (1758–1821): на фоне пейзажа, у жертвенника, фигура Ек. II в виде Минервы с щитом в левой руке и правой рукой на жертвеннике; рядом Сатурн в белом плаще; слева спиной к зрителю Иосиф II в виде Марса, в красном плаще и шлеме с перьями, внизу четыре маленьких гения, вдали Константинопольский храм св. Софии, внизу надпись: Тупылевъ 1784»[4].

После слияния в 1956 г. ЦХМФ с Павловским дворцом-музеем произведение было передано в собрание Дворцов-музеев и парков г. Пушкина (Екатерининский дворец-музей) по акту № 175/304 от 23.11.1959 г. При этом в инвентарной записи было зафиксировано, что картина имеет иные размеры — 183 × 195. Композиция уменьшилась более чем на метр по ширине и на 30 см по высоте[5]. При передаче в Екатерининский дворец-музей живопись находилась в аварийном состоянии: судя по описанию сохранности в реставрационном паспорте 1990 г., картина была без подрамника, т. е. на валу, под слоем темного масляного лака, полностью заклеенная папиросной бумагой. Возможно, по этой причине в новую инвентарную запись перешло старое описание с четырьмя путти и собором Св. Софии на фоне. В этом состоянии живопись пребывала на валу до 1990 г., когда была передана в реставрацию[6]. После удаления заклеек выяснилось, что утрачены изображения части пейзажа с храмом Св. Софии и фигуры трех путти (гениев) внизу, очевидно, с частью холста, на котором была написана дата. Композиция утратила часть смысла своего аллегорического сюжета и потому оставалась в фондах до последнего времени.

Первая биография автора картины составлена А. И. Сомовым (1830–1909), хранителем собрания Императорского Эрмитажа около 1902 г. для Энциклопедического словаря Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. Сомов говорил о И. Ф. Тупылеве как «историческом живописце и портретисте», который «писал исключительно образа и портреты особ царской фамилии и других знатных лиц»[7]. При этом среди наиболее известных его работ Сомов не упоминает «Союз Екатерины II с Иосифом II». Скорее всего, к началу XX в. изображение почти скрылось под слоями лака, а сюжет потерял свою значимость. В последующее время все сведения о художнике ограничивались данными из заметки А. И. Сомова, и только Н. И. Уварова в нескольких публикациях о творческом наследии Тупылева вернула его забытое имя в историю русской культуры. Однако изучая деятельность Тупылева как руководителя Шпалерной мануфактуры, Уварова только предположила, что художник мог писать портреты «царских особ». Она писала: «Можно было бы считать это сообщение легендарным, если бы не сохранившийся портрет из музея-заповедника „Царское Село“ „Клятва Екатерины Великой в виде Минервы и Римского императора Иосифа в виде Марса освободить от турок Св. Софию Константинопольскую“. Данный портрет включает в себя изображение Екатерины Второй и условную фигуру Иосифа Второго со спины. Это полотно является иносказательным изображением константинопольского проекта канцлера А. Безбородко»[8]. Скорее всего, Н. И. Уварова назвала историческую картину портретом, не видя изображения, исходя из каких-то описаний.

Между тем, И. Ф. Тупылев — из числа первых выпускников Императорской Академии художеств — мог получить заказ на столь важную для России тему только по распоряжению самой императрицы или ее канцлера князя Александра Безбородко. Художник был награжден Малой (1778) и Большой золотой (1779) медалями академии. П. Н. Петров в своей истории Академии художеств писал о награждении: «…по окончании… речи удостоенным по вынятии из ящиков литер господин президент роздал при открытых дверях… большие золотые медали при играний труб и литавр ученикам живописи исторической Ивану Тупылеву…»[9] Недавний пансионер Академии, Тупылев только что вернулся в Санкт-Петербург (1784) после совершенствования в искусстве у Л. Ж.-Ф. Лагрене Старшего (1725–1805) в его парижской мастерской.

Сюжет, действительно, в аллегорической форме раскрывал коллизию европейской политики Екатерины II, которая задумала не только воссоздать античный Рим в своей царскосельской резиденции, но и возродить Великую Византийскую империю на руинах Порты под управлением своего внука Константина. Победа в первой Русско-турецкой войне (1768–1774) и завоевание Крыма, казалось, сделала идею так называемого Греческого проекта осуществимой. Она намеренно дала второму сыну Павла Петровича и Марии Фёдоровны имя Константин (1779–1831) в честь императора Константина Великого, предполагая для внука новый трон.

В своей летней резиденции в Царском Селе Екатерина II велела архитектору В. И. Неёлову в 1774–1776 гг. выстроить комплекс кордегардий в восточном стиле, где в 1777 г. была установлена Крымская колонна. На дальнем берегу Большого пруда с Чесменской колонной в центре были выстроены Турецкий киоск (арх. И. В. Неёлов, 1779–1781), Красный (Турецкий) каскад (арх. И. В. Неёлов, инженер И. К. Герард, 1770–1780-е гг.) и Башня-руина с «турецкой» беседкой на вершине (арх. Ю. М. Фельтен, 1773). Екатерина II любила рассматривать в подзорную трубу отстроенный по ее прихоти «турецкий берег». С «Греческим» проектом также связано основание рядом с Царским Селом города София, в центре которого был возведен Софийский собор (арх. Ч. Камерон, И. Е. Старов, 1782–1788). Прообразом классического по своей архитектуре здания послужил храм Св. Софии в Константинополе.

Екатерина II ради достижения своей цели начала выстраивать политический российско-австрийский союз (1780–1790)[10]. Иосиф II Габсбург Лотарингский (Joseph II von Habsburg-Lothringen, 1741–1790), король Германии (1764), император Священной Римской империи германской нации (1765), старший сын императрицы Марии-Терезии (1717–1780), стал ее личным другом и союзником в надежде на свою долю при разделе Турции. Он неофициально дважды под именем графа Фалькенштейна посещал Россию и имел встречи с Екатериной II в 1780[11] и в 1787 гг.[12] Во всех городах, где останавливался император, он предпочитал жить в трактирах или частных домах, которые переоборудовались по такому случаю в гостиницы. Во время своего первого визита в конце путешествия Иосиф II прибыл в Царское Село. По этому случаю канцлер А. А. Безбородко писал в своем распоряжении от 6 мая 1780 г.: «Граф Фалькенштейн будет к Вам числа не прежде 20 июня. Он имеет обычай не жить нигде, как по трактирам, и сего обычая ни для чего не переменяет. Угодно потому Ея Величеству, чтоб Вы в новой бане (Верхняя ванна в Екатерининском парке. — *Л. Б.*) заперли ту комнату, где ванна, изготовя все потребные мебели, назвали сие здание постовым или вольным домом. Поставили на нее вывеску… а вместо знака приказали написать герб графа Фалькенштейна, изображенный на пакете при сем прилагаемом… и пакет целостью сберегли. Г. Буш (придворный садовник Дж. Буш. — *Л. Б.*) должен представлять трактирщика сего дома. Прошу меня уведомить об исполнении сего»[13]. Несмотря на секретность миссии, приезд графа Фалькенштейна в Россию, по мнению современников, «произвел великую сенсацию во всех иностранных министрах, при императорском дворе резидеющих»[14].

Инкогнито императора и таинственность вокруг переговоров, содержание которых старались скрыть от Пруссии, Англии и других конкурентов, предопределили ракурс, в котором художник представил Иосифа II, — он изображен со спины в парадном одеянии римского воина в алом плаще (палудаментум) поверх панциря, шлеме с орлом и плюмажем, высоких поножах. В левой руке он держит копье, правая возложена на жертвенник. Идеализированный профиль все же позволяет узнать в герое портретные черты молодого императора. Художник представил его в образе, скорее, римского центуриона или легата, чем бога войны Марса, которого согласно римской традиции изображали обычно бородатым, с мечом и щитом. Напротив Иосифа II в величественной позе в образе богини Минервы стоит Екатерина Великая, воздев левую руку со щитом и словно открывая себя своему верному другу и союзнику. Правую руку она также возложила на жертвенник с воскурениями богам, подтверждая дружественный союз. Клятва совершается в присутствии седовласого старца в «библейских одеждах» с крылами за спиной и косой руке. Его атрибуты указывают на бога Хроноса-Сатурна — аллегорию Времени. У ног Минервы-Екатерины сохранилась одна из четырех фигур путти, рядом с которым лежат на чем-то, похожем на фартук, молоток и циркуль — символы масонства и одновременно архитектуры. Путти, молитвенно сцепив пальцы, обращается к Минерве с просьбой о спасении, возможно, олицетворяя собой Грецию. Его младенческое тело опутано порванной цепью. Хронос-Сатурн решительным жестом указывает союзникам на цель их союза. Судя по старым описаниям, вдали было изображение храма Софии Константинопольской, которое сегодня отсутствует на картине. Хотелось бы верить,

что Тупылев мог изобразить его подобным Софийскому собору, строящемуся в это время в царскосельской Софии.

Нет сомнения, что Тупылев, исполнив государственный заказ, представил картину в Совет Императорской Академии художеств, который в 1785 г. «по учиненному балотированию, по заданным задачам и по представленным работам» произвел «Ивана Тупылева в академики живописи исторической»[15].

Таким образом, в ряд парадных презентаций в собрании ГМЗ «Царское Село», прославлявших Екатерину II — покорительницу Крыма, наряду с ее портретом на фоне Крымского берега кисти Р. Бромтона (1784), картиной А. К. Гюне «Екатерина II дает законы Тавриде» (1791), встала аллегория Греческого проекта — «Союз Екатерины II с Иосифом II, императором Австрийским». Желание императрицы не было осуществлено, что мистическим образом, возможно, повлияло на судьбу картины И. Ф. Тупылева, которая утратила важную часть изображения главной цели всего предприятия — Софийский собор. Именно на него своим перстом указывало Время в образе Хроноса-Сатурна.

[1] Каталог картин и рисунков, находящихся в общем кабинете в Большом дворце в Павловске. Раздел каталога 1848 г. Е. В. Григорович // Каталоги мастерскихъ, оригинальныхъ картинъ, копий, портретовъ, произведений трудовъ Императорской фамилии, мозаиковъ… находящихся во Дворцахъ, Церквахъ и другихъ помещенияхъ принадлежащихъ дворцовому ведомству города Павловска, составленные по воле Его Императорского Высочества Великого Князя Михаила Павловича, и в настоящемъ 1848 году вновь пересмотренные, исправленные и дополненные Императорской Академии Художеств Конференцъ-Секретаремъ Статскимъ Советникомъ Василиемъ Григоровичемъ. ГМЗ «Павловск. Фонд «Рукописи». ЦХ-1298-XIII. Л. 47. С. 107.

[2] Здесь и далее сведения любезно предоставлены А. Б. Никифоровой, начальником Научно-фондового отдела ГМЗ «Павловск».

[3] Архив ГМЗ «Павловск».

[4] Архив ГМЗ «Павловск». Копия записи в инвентарной книге.

[5] Инвентарная опись Отдела учета ГМЗ «Царское Село». Инв. № ЕД-1000-Х.

[6] Архив ГМЗ «Царское Село». Реставрационный паспорт № 1. 04.04. 1990 г. Описание сохранности составили художники-реставраторы И. А. Алексеев, В. Г. Журавлев, Б. Н. Лебедев. Протокол реставрационного совета № 14.

[7] Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. Т. XXXIV. С. 82, 83.

[8] *Уварова Н. И.* О возможном авторстве картона для шпалерного портрета императрицы Елизаветы Алексеевны // Страницы истории отечественного искусства. XII — первая половина XIX века. Вып. VIII. Государственный Русский музей. СПб., 2002. С. 163.

[9] Сборник материалов для истории Императорской С.-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования / сост. П. Н. Петров. СПб., 1864. Т. 1. С. 52.

[10] См.: *Петрова М. А.* Екатерина II и Иосиф II. Формирование российско-австрийского союза 1780–1790. М., 2011; *Арш Г. Л.* О Греческом проекте Екатерины II // Россия и борьба Греции за освобождение: от Екатерины II до Николая I. Очерки. М., 2013. С. 35–52; *Гриффитс Д. М.* Был ли у Екатерины II «греческий проект»? // Екатерина II и ее мир: статьи разных лет. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 349–368.

[11] *Зазулина Н.* Миссия Великого Князя. Путешествие Павла Петровича в 1781–1782 годах. М.: ООО Бослен, 2015, с. 75–115.

[12] *Ивонин Ю. Е.* От Вены до Санкт-Петербурга через Могилев и Смоленск // Вестник Тамбовского ун-та. Гуманитарные науки: журнал Тамбовского гос. ун-та им. Г. Р. Державина: научно-теоретический и прикладной журнал широкого профиля. № 6. 10 (26), 2013. С. 98–102.

[13] *Вильчковский С. Н.* Царское Село. СПб.: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1911. С. 145.

[14] Цит. по: *Петрова М. А.* Екатерина II и Иосиф II. Указ. соч. С. 178.

[15] Сборник материалов для истории Императорской С.-Петербургской Академии художеств… Указ. соч. С. 144.

Бардовская Лариса Валентиновна,
Ремизова Юлия Владимировна

ПОРТРЕТ ФРЕЙЛИНЫ ЕКАТЕРИНЫ II. ПОПЫТКА АТРИБУЦИИ

Аннотация: В статье сделана попытка атрибуции работы неизвестного художника «Портрет фрейлины Екатерины II» из собрания ГМЗ «Царское Село», которая, вероятно, является повторением полотна, находящегося в коллекции Мордовского республиканского объединенного краеведческого музея имени И. Д. Воронина (г. Саранск).

При проведении реставрационных работ в 2021 г. А. А. Романова (Мордовский республиканский музей изобразительных искусств имени С. Д. Эрьзи, г. Саранск) обнаружила на портрете авторскую подпись И. П. Аргунова и дату создания. Это открытие подсказало направление для дальнейшего исследования и дало возможность предположить имя портретируемой.

Ключевые слова: Екатерина II, ГМЗ «Царское Село», Иван Аргунов, Мордовский республиканский объединенный краеведческий музей имени И. Д. Воронина, Екатерина Ивановна Нелидова, Екатерина Романовна Дашкова, Андрей Иванович Полянский, Александр Иванович Полянский, Анна Александровна Полянская, Екатерина Андреевна Полянская, Авдотья Андреевна Полянская, Григорий Александрович Потёмкин, Петр Борисович Шереметев.

В собрании ГМЗ «Царское Село» находится «Портрет фрейлины» неизвестного художника, поступивший в музей в 1973 г. и датированный, предположительно, концом XVIII в. (холст, масло; 79,0 × 64,0; приобретен закупочной комиссией Главного Управления культуры у Т. А. Стакман; инв. № ЕД-933-Х).

На портрете изображена молодая девушка в парадном платье с фишю, прикрывающим плечи и грудь. Причесана она по моде 1770-х гг. с цветком живой розы в волосах. Такая же роза приколота на груди. Рядом на банте цвета Андреевской ленты прикреплен украшенный бриллиантами фрейлинский шифр — золотой знак с вензелем императрицы Екатерины II *«Е II»* под императорской короной. На шее — нитка прекрасных жемчужин. Драгоценности свидетельствуют о высоком статусе портретируемой (ил. 1).

Чувство стиля, присущее девушке на портрете, было свойственно самой Екатерине с юности. В своих знаменитых «Записках»



Ил. 1. Неизвестный художник. Портрет фрейлины Екатерины II. Конец XVIII в. (?) ГМЗ «Царское Село»

императрица вспоминает балы и маскарады времен Елизаветы Петровны. Она пишет: «Помню, что как-то раз, на одном из этих публичных маскарадов, узнав, что все делают себе новыя и прекраснейшия платья, и потеряв надежду превзойти всех женщин, я придумала надеть гродетуровый белый корсаж (у меня тогда была очень тонкая талия) и такую же юбку на очень маленьких фижмах; я велела убрать волосы спереди как можно лучше, а назади сделать локоны из волос, которые были у меня очень длинные, очень густые и очень красивые; я велела их завязать белой лентой сзади в виде лисьяго хвоста и приколола к ним одну только розу с бутонами и листьями, которые до неузнаваемости походили на настоящие; другую я приколола к корсажу; <…> я встретила императрицу, которая мне сказала: «Боже мой, какая простота! <…>» Не помню, чтобы когда-либо в жизни я получала столько от всех похвал, как в тот день. Говорили, что я прекрасна, как день, и поразительна хороша; правду сказать, я никогда не считала себя чрезвычайно красивой, но я нравилась, и полагаю, что в этом и была моя сила. Я вернулась домой очень довольная тем, что придумала такую простоту, в то время как остальные наряды были редкой изысканности»[1]. Став императрицей, Екатерина сама являлась законодательницей моды при Дворе и была образцом для подражания.

Портрет трижды участвовал во временных экспозициях[2]. В каталоге, выпущенном в 2004 г. к выставке «За любовь и Отечество. Фрейлины и кавалерственные дамы XVIII — начала XX века» в Государственном историческом музее, работа неизвестного художника была заявлена как портрет фрейлины Е. И. Нелидовой (1758–1839)[3]. В книге Е. В. Анисимова «Толпа героев XVIII века» (2013) есть глава, посвященная фаворитке Павла I, и в качестве иллюстрации опубликован портрет из коллекции ГМЗ «Царское Село»[4]. Однако сравнение



Ил. 2. Д. Г. Левицкий. Портрет Е. И. Нелидовой. Фрагмент. 1773. ГРМ;
Ж.-Л. Вуаль. Портрет Е. И. Нелидовой. 1780-е. Музей сословий России;
Неизвестный художник. Портрет Е. И. Нелидовой. 1787

изображенной на этом полотне девушки с другими известными портретами Нелидовой, написанными Д. Г. Левицким (1773, ГРМ), Ж.-Л. Вуалем (1780-е, Музей сословий России — Галерея Ильи Глазунова) и неизвестным художником в 1787 г. (опубликован во втором издании книги Е. С. Шумигорского[5]; местонахождение неизвестно), вызывает большие сомнения в правильности атрибуции[6] (ил. 2).

При подготовке к выставке «Зерцало» в ЦВЗ «Манеж» в 2022 г. нами был обнаружен «брат-близнец» царскосельского портрета, находящийся в коллекции Мордовского республиканского объединенного краеведческого музея имени И. Д. Воронина, г. Саранск (Инв. № КП 137/ Иж 160). Благодаря коллегам, любезно предоставившим информацию о предмете, удалось выяснить, что он поступил в музей в ходе национализации местных усадеб; в инвентарной книге 1923 г. имеется следующая запись: «Картина размером 79×65 сант. без рамы. Рисунок масляными красками на полотне «Фрейлина из времен Екатерины великой». Из'ято из имения помещика неизвестно какого за время 1917–1919 год» (ил. 3).

Начиная с XVII в. владельцами большей части сел и деревень Саранского уезда Пензенской губернии были члены старинного рода Полянских, и сразу три представительницы этого рода являлись фрейлинами высочайшего Двора эпохи Екатерины II.

Первое дворянское имение, заложенное на землях мордовского края думским дьяком М. А. Полянским (1650/51–1710) и получившее название Макаровка (Макаровский погост) по имени основателя,

находилось на территории современного города Саранска и сохранилось до наших дней[7]. Два внука Макара Артемьевича, единокровные братья Андрей Иванович и Александр Иванович Полянские, сыгравшие важную роль в истории России и Двора, в XVIII в. будут владеть не только саранскими имениями, но и некоторыми селами в Санкт-Петербургской, Московской, Владимирской, Нижегородской, Симбирской и Саратовской губерниях, а также великолепным домом на Английской набережной в Санкт-Петербурге, построенным их отцом И. М. Полянским, генерал-адъютантом А. Д. Меншикова[8].



Ил. 3. И. П. Аргунов (1729–1802). Портрет фрейлины Екатерины II. 1782. Мордовский республиканский объединенный краеведческий музей им. И. Д. Воронина (г. Саранск)

Андрей Иванович Полянский (1697–1764) — старший сын Ивана Макаровича Полянского, русский адмирал, кавалер орденов Св. Анны и Св. Александра Невского. По окончании Московского Морского училища и Санкт-Петербургской Морской академии в 1716 г. по указу Петра I в числе первых гардемаринов отправлен на обучение во Францию. Во время Русско-шведской войны (1741–1743) крейсировал на 66-пушечном корабле «Ревель» у острова Готланд. В ходе Семилетней войны (1756–1763) осуществлял блокаду прусских портов и командовал флотом при осаде и взятии Кольберга. Был командиром Балтийского флота и губернатором Ревельской губернии. Сопровождал императрицу Екатерину II во время путешествия в Нарву, Ревель, Ригу и Митаву летом 1764 г.: 30 июня в Ревеле «ЕЯ ВЕЛИЧЕСТВО вышед из Своих чертогов в мундире лейбгвардии Коннаго полку, соизволила пойти верхом к городу, и в препровождении всего Генералитета объехать и осмотреть все крепостныя строения. <…> В десять часов по полуночи изволила ЕЯ ИМПЕРАТОРСКОЕ ВЕЛИЧЕСТВО прибыть на корабль святаго Климента Папы Римскаго, на котором командующий флотом господин Адмирал (и кавалер Его Высокопревосходительство Андрей Иванович Полянской[9])

находился. По вступлении ЕЯ ВЕЛИЧЕСТВА на корабль, увидя Адмирал толь неоцененное для себя и всего Российскаго флота счастие, что великая его Монархиня, геройским преисполненна духом, безстрашно вдается мореплаванию, опустил немедленно Адмиральской флаг, и подняв Императорский штандарт, предался со всем флотом в высочайшия повеления своей Героини и Самодержицы»[10]. Екатерина II весьма лестно отозвалась о А. И. Полянском в своих «Записках», описывая визит в Санкт-Петербург кавалера Мальтийского ордена Сакромозо в 1748 г.: «…его приезд был своего рода событием. С ним обошлись как можно лучше и показали ему все достопримечательности Петербурга, а в Кронштадте один из лучших флотских офицеров был назначен на этот случай, чтобы сопровождать его; это был Полянский, капитан линейнаго корабля, впоследствии адмирал»[11].

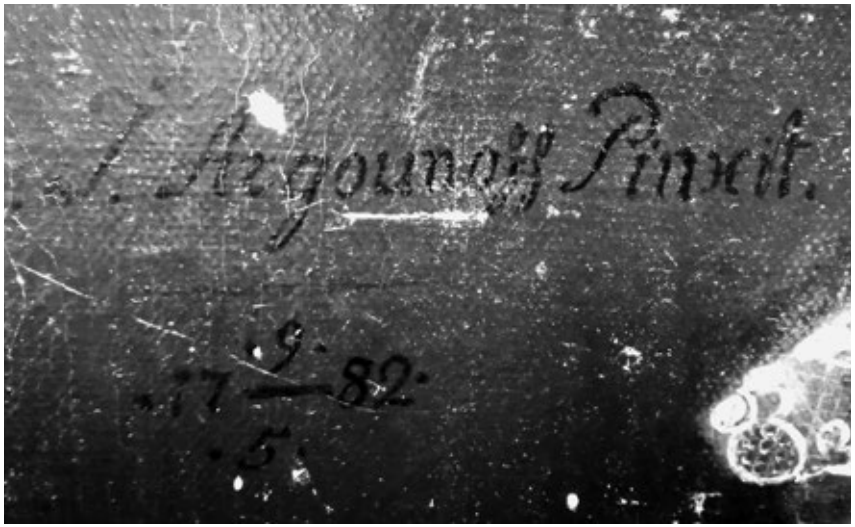
Александр Иванович Полянский (1721–1818) — младший брат адмирала А. А. Полянского, бригадир на военной и статский советник на штатской службе, был членом Екатерининской комиссии по составлению нового Уложения; приобщился к высшей аристократии благодаря браку с графиней Е. Р. Воронцовой, фавориткой Петра III.

При проведении реставрационных работ в 2021 г. сотрудник Мордовского республиканского музея изобразительных искусств имени С. Д. Эрьзи А. А. Романова обнаружила на портрете фрейлины авторскую подпись художника Ивана Аргунова (*I. Argounoff Pinxit*) и дату — *17 9/5 82* (ил. 4) (см. Приложение).

В ходе дальнейшего исследования Романова предположила, что на портрете изображена Анна Александровна Полянская (1766–1845), дочь графини Е. Р. Воронцовой и статского советника А. И. Полянского, назначенная фрейлиной Екатерины II 11 декабря 1781 г. по ходатайству своей тети, княгини Е. Р. Дашковой[12]. В 1800 г. А. А. Полянская вышла замуж за барона В. Д. Гоггера (Jan Willem Hogguer, 1755–1816), который являлся послом Нидерландов в Санкт-Петербурге (1791–1795) и курляндским губернатором (1808–1811).

Впоследствии нами были обнаружены документы, опровергающие дату назначения Анны Александровны фрейлиной в 1781 г. Первое свидетельство — письмо самой Е. Р. Дашковой к отцу, датированное 28 ноября 1782 г.: «За милостивое ваше письмо покорную мою приношу благодарность; также приношу мое поздравление с нашим Володимирским кавалером и с фрейлиною*, которою, по просьбе

* Графом Александром Романовичем и Анною Александровною Полянскою.



Ил. 4. Авторская подпись И. П. Аргунова, обнаруженная при реставрации полотна в 2021 г.

моей через князя Григорья Александровича, я несказанно утешена: ибо я чрез то оправдалась в дружбе своей к сестрице, которая отчаивалась оную милость получить, в коей никто, окроме князя Потемкина, участия не имел. Он ко мне и к сыну искренную дружбу показывает, и как я желала в Екатеринин день оную радость сестре принесть, так он и сделал»[13].

Е. Р. Дашкова в письме упоминает, что назначение случилось в Екатеринин день, т. е. 24 ноября 1782 г. Об этом же она позже напишет в своих знаменитых «Записках»: «Все-таки назначение моей племянницы фрейлиной затягивалось; наконец, 24 ноября, в день тезоименитства императрицы и моих именин, после большого придворнаго бала, я не последовала за императрицей во внутренние аппартаменты, но послала сказать князю Потемкину через его адъютанта, что не выйду из залы, пока не получу от него подарка, а именно копии с давно ожидаемаго мною указа о назначении моей племянницы фрейлиной. <…> Прошел целый час; наконец появился адъютант с бумагой в руках и я не помнила себя от радости, прочитав назначение моей племянницы фрейлиной. Я уехала с быстротой молнии, и зная, что моя сестра ужинает у нашего двоюроднаго брата, графа Воронцова, отправилась к нему и была свидетельницей безумной радости моей сестры; я сама была счастлива, что могла исполнить ея заветное желание»[14].

В подтверждение этих слов есть запись в Камер-фурьерском церемониальном журнале за 24 ноября 1782 г., где упоминается и награждение А. Р. Воронцова орденом Св. Владимира, и присутствие князя Г. А. Потёмкина и Е. Р. Дашковой на балу, устроенном в честь торжества тезоименитства императрицы[15]. Таким образом, не остается сомнений, что назначение Анны Александровны Полянской фрейлиной случилось именно 24 ноября 1782 г. (в Камер-фурьерских журналах и Месяцесловах ее имя появляется только в 1783 г.), т. е. уже после написания портрета, и, по всей видимости, она не может являться портретируемой особой.

Судя по воспоминаниям современников, Анна Александровна не пользовалась большим уважением при Дворе: «Баронесса д'Огер, будучи еще фрейлиной, участвовала в хоре певиц на празднестве, данном князем Г. А. Потемкиным в его доме, что ныне Таврический дворец (28 апреля 1791 г., посвященном взятию русскими войсками турецкой крепости Измаил. — *Ю. Р.*). <…> Баронесса д'Огер имела привычку повторять последния слова фраз и последние слоги слов, и о ней разсказывали, будто бы однажды, в разговоре о своем муже с императором Александром, она выразилась: „Le baron –ron gagne beacoup à etre connu –nu", в дополнение чего злые языки присовокупляли: „et la baronne d´Hoguère –guères"*»[16].

В 1782 г. фрейлиной высочайшего Двора стала и двоюродная сестра Анны Александровны — Екатерина Андреевна Полянская (1764/65–1789), младшая дочь адмирала А. И. Полянского. Сведений о ней крайне мало. Имеется скупое упоминание о ее фрейлинстве у П. Ф. Карабанова без указания годов жизни[17]. Также в историческом очерке Н. П. Черепнина и «Санкт-Петербургских ведомостях» ее имя встречается под № 12 в числе выпускниц 3-го приема Смольного института 1882 г.[18] Благодаря этим сведениям в Центральном государственном историческом архиве (Санкт-Петербург) удалось найти документ со списком 3-го приема в общество благородных девиц, состоявшегося 28 апреля 1770 г., где под № 51 зачислена Екатерина Андреевна Полянская[19]. В отличие от других воспитанниц, ее год рождения и возраст не указаны, но в числе принятых были девочки 1764 и 1765 г. р., поэтому можно примерно вычислить и дату рождения Екатерины: поскольку ее отец, адмирал А. И. Полянский,

* «Барон сильно выигрывает от своей популярности, а баронесса д'Огер — едва ли» (пер. с франц. — *Ю. Р.*).

скончался 17 октября 1764 г., она родилась не позднее июня 1765 г. Сразу же по окончании Смольного института (21 апреля 1782 г.[20]) она была принята фрейлиной ко Двору, и с 1782 по 1789 г. ее имя изредка встречается в Камер-фурьерских журналах и Месяцесловах. Последняя запись датируется 3 ноября 1789 г.: «Пред тем, по утру, по дошедшему сведению ЕЯ ИМПЕРАТОРСКОМУ ВЕЛИЧЕСТВУ о кончине Фрейлины ЕЯ ВЕЛИЧЕСТВА Екатерины Андреевны Полянской, ВСЕВЫСОЧАЙШЕ указать соизволила господину Обер-Маршалу похоронить тело означенной Фрейлины из суммы определенной для должности Камер-Цалмейстерской, с употреблением числа денег, на такой же случай по кончине пред сим покойной сестры ея Фрейлины же Авдотьи Андреевны Полянской»[21].

Авдотья Андреевна Полянская (1744–1781) — старшая дочь адмирала А. И. Полянского, пожалованная во фрейлины 17 декабря 1764 г. (через два месяца после смерти отца), была в числе первых любимец императрицы Екатерины II, которые именовались «каменными фрейлинами»: когда Двор переезжал в Петергоф, только избранные девушки жили в нижнем этаже дворца под комнатами императрицы, в то время как остальные помещались в особом корпусе[22]. Об особом расположении государыни свидетельствует и сделанный ею однажды подарок-сюрприз: «В день имянин фрейлины Авдотьи Андреевны Полянской I. Марта, прислала тайно к ея горничной серебрянный с позолотою рукомойник. Г. Полянская с начала удивилась, потом отгадала лестную шутку; но когда выпал из онаго еще бриллиантовый перстень, то удивление с благодарностию более увеличились»[23].

Авдотья Андреевна повсюду сопровождала Екатерину II: в поездках, на официальных церемониях, ежедневно присутствовала на обедах (часто сидела за первым столом подле императрицы); ее имя постоянно упоминается в хрониках того времени, причем в списке фрейлин в подавляющем большинстве случаев — под номером один[24].

Во время путешествия по Волге в 1767 г. Екатерина II, «со многочисленною свитою, чужестранными Министрами и двором, изволила прибыть на галерах 14 Маия, пополудни в 8 часу, к Ипатьевскому монастырю», где пожаловала герб Костроме. В свите императрицы были всего две фрейлины: Авдотья Полянская и Елизавета Штакельзберх[25].

18 июля 1769 г. накануне Русско-турецкой войны Екатерина II из Ораниенбаума «с малым числом персон соизволила идти на двух шлюпках к Кронштадту, к отправляющемуся в море в поход флоту, который стоял в гавани, и прибыть соизволила на корабль

флагманский, именуемый Евстафий…» На корабле произошла встреча императрицы с главнокомандующим флотом, адмиралом Г. А. Спиридовым, которого она вместе с другими командирами и офицерами благословила на поход в Средиземное море. В «малое число персон», присутствовавших на церемонии на флагманском корабле, входили: граф З. Г. Чернышёв, граф Г. Г. Орлов, статс-секретарь С. М. Козьмин, сенатор С. Ф. Стрекалов, полковник И. Е. Глебовский и единственная фрейлина — Авдотья Андреевна Полянская [26].

6 июля 1770 г. «ЕЯ ИМПЕРАТОРСКОЕ ВЕЛИЧЕСТВО Всевысочайше соизволила, по утру в 7-мь часов, предприять путешествие из Петергофа в Ямбург, состоящий от Петергофа в 107-ми верстах, для смотрения в оном городе вновь заведенной суконной фабрики, також и вновь строющагося каменнаго строения». В этой поездке императрицу также сопровождала единственная фрейлина — А. А. Полянская[27].

1 сентября 1772 г. Екатерина II с великим князем Павлом Петровичем «соизволили удостоить Высочайшим Своим присутствием быть в доме Его Высокопревосходительства Действительнаго Тайнаго Советника и кавалера Ивана Ивановича Бецкаго, имея в свите Своей Графа Никиту Ивановича Панина и Фрейлину госпожу Полянскую»[28].

29 сентября 1773 г. во время церемонии бракосочетания великого князя Павла Петровича и великой княгини Натальи Алексеевны в первой фрейлинской карете ехали графиня Е. К. Разумовская и А. А. Полянская [29].

Самый большой интерес для нас представляет путешествие Екатерины II (в сопровождении тайного супруга графа Г. А. Потёмкина, великого князя Павла Петровича и великой княгини Натальи Алексеевны) из Царского Села в Москву и обратно, длившееся почти весь 1775 год: с 16 января по 23 декабря. Поездка была связана с торжествами по случаю празднования Кучук-Кайнарджийского мира с Османской империей. В свите Ее Императорского Величества под № 1 указана фрейлина Авдотья Андреевна Полянская [30]. На страницах Камер-фурьерского журнала за 1775 г. ее имя встречается практически ежедневно: она присутствовала на всех официальных светских и церковных церемониях, сопровождала императрицу в ходе визитов в усадьбы высокопоставленных вельмож (за год они побывали в более чем 25 дворянских и купеческих усадьбах в Московской, Тульской и Калужской губерниях), на охоте. Среди прочих поездок хотелось бы выделить сообщения, связанные с визитами и встречами

Екатерины II с графом П. Б. Шереметевым, крепостным художником которого являлся И. П. Аргунов.

21 марта 1775 г. «ЕЯ ИМПЕРАТОРСКОЕ ВЕЛИЧЕСТВО соизволила с небольшою свитою фрейлин и кавалеров предприять шествие, в каретах, в село Кусково, к Его Сиятельству господину Оберъ-Камергеру Графу Петру Борисовичу Шереметеву»[31].

22 августа 1775 г. императрица снова посетила Кусково, и в саду, «в аллее, где сделано было на подобие театра место, представлена была французскими актерами опера комик…»[32]

7 октября 1775 г. «в начале 11-го часа, ЕЯ ИМПЕРАТОРСКОЕ ВЕЛИЧЕСТВО с Их Императорскими Высочествами изволила предприять шествие, для смотрения церемонии въезда Турецкаго посла, в дом Его Сиятельства Графа Петра Борисовича Шереметева, который на Никольской улице». В четвертой карете находились фрейлины Полянская, Мещерская, Белосельская[33].

С 13 по 16 октября 1775 г. императрица со своей свитой ездила из Москвы в Коломну и по пути туда и обратно останавливалась на ночлег в селах Марково и Мещериново, также принадлежавших графу П. Б. Шереметеву [34]. Во время всех этих поездок А. А. Полянская сопровождала императрицу.

Московское путешествие Екатерины II освещалось в газете «Санкт-Петербургские ведомости»; в частности, там сообщалось, что «Сей древний первопрестольный град, по семилетнем Всемилостивейшей Монархини своей отсутствии, сего Генваря 25 дня, к общему всех обрадованию, имел счастие паки узреть свою Самодержицу». Торжественный въезд императрицы в Москву описан со всеми подробностями, перечислены вся свита и встречающие; в первой фрейлинской карете находились княжна А. А. Куракина и А. А. Полянская [35].

Также газета сообщала, что 19–20 сентября 1775 г. Екатерина посетила графа З. Г. Чернышёва в его подмосковном имении Ярополчь (совр. Ярополец), и ее свиту составляли две любимые фрейлины: А. А. Полянская и Е. А. Сенявина [36].

26 марта 1776 г. «в большой придворной церкви (Зимнего дворца. — *Ю. Р.*) крещена была находящаяся при комнате ЕЯ ВЕЛИЧЕСТВА малолетняя турчанка в веру православнаго греческаго исповедания; восприемниками от Святыя купели были госпожа фрейлина Авдотья Андреевна Полянская с господином Гофмаршалом Его Превосходительством Григорьем Никитичем Орловым»[37].

22 августа 1779 г. «в половине 6-го часа, по полудни, ЕЯ ИМПЕРАТОРСКОЕ ВЕЛИЧЕСТВО изволила иметь выход с Фрейлинами и кавалерами для гулянья около села Царскаго. ЕЯ ВЕЛИЧЕСТВО села в открытую коляску с Фрейлиною Авдотьею Андреевною Полянскою, а прочия персоны в фаэтоне и в таратайках»[38].

«В числе придворных дам отличаются, особенно в отношении великолепия: княгиня Голицына, графиня Румянцева, графиня Чернышева, княгиня Куракина; в отношении вкуса: княгиня Дашкова, фрейлина Полянская, в отношении красоты: фрейлина Синявина, две фрейлины Энгельгардт; относительно остроумия особенно любуются фрейлиною Knowles. Из других придворных дам заслуживают быть названными: графиня Скавронская, графиня Матюшкина, графиня Брюс, фрейлины Шкурина, Молчанова. Вообще же признаю я дерзновенным высказывать суждения о таких особах», — написал один из проживавших в России иностранцев, которому в 1781 г. посчастливилось попасть на бал в Зимнем дворце[39].

А. А. Полянская находилась на службе при Дворе 17 лет вплоть до своей смерти и за все это время не была замешана ни в одном придворном скандале. В конце своих «Записок» среди писем, заметок и анекдотов Екатерина II поместила «Шутливую характеристику придворных» (всего 24 персоны), где «пофантазировала», отчего могут умереть ее приближенные. В этом списке есть Авдотья Андреевна: «Г-жа Полянская [умрет] — от сожаления»[40]. Она скончалась 17 мая 1781 г. и была погребена в некрополе Александро-Невской лавры. На саркофаге из серого и белого мрамора, украшенном рельефными гербом и вензелем, имеется эпитафия: «Здѣсь / лежитъ тѣло дѣвицы / Авдотьи Андреевны / Палянской / родилась 1744 году февраля 18 числа / высочайше пожалована ко двору / Ея Императорскаго Величества / во Фрелены въ 764 году декабря 17 числа / Сканчалась 1781 году Маия / 17 числа пополудни въ і часу / отъ раду было ей 37 лѣтъ / и 2 мѣсяца».

Несмотря на то что на портрете, находящемся в коллекции Мордовского республиканского объединенного краеведческого музея имени И. Д. Воронина, указан 1782 год (т. е. он был написан или закончен через год после смерти Авдотьи Андреевны Полянской), есть веские основания предположить, что художник И. П. Аргунов запечатлел именно ее образ, и мы имеем дело с изображением любимой фрейлины Екатерины II: прическа и наряд соответствуют 1770-м гг. (времени, на которое пришелся расцвет фрейлинства Авдотьи),

а шифр и серьги, украшенные бриллиантами, свидетельствуют о высоком статусе при Дворе; сам фрейлинский шифр можно отнести к ранним, «барочным», образцам, поскольку уже в 1780-х гг. форма шифра приобретает более классицистические черты; все остальные фрейлины, служившие в тот же период (А. С. Протасова, Е. А. Сенявина, В. Н. Голицына, А. А. Куракина, Е. И. Штакельберг, Е. И. Чернышёва, сестры Энгельгардт и др.), имеют не по одному портрету за авторством известных художников, и трудно представить, что самая любимая фрейлина императрицы оказалась незапечатленной.

Не вызывает сомнений, что частые и близкие контакты семейства Шереметевых с императрицей и ее свитой не раз давали возможность А. А. Полянской стать моделью для И. П. Аргунова (с 1768 по 1788 г. он являлся управителем Миллионного дома Шереметевых в Санкт-Петербурге и постоянно проживал в столице); художник мог делать наброски, которые позже воплотились в полноценный посмертный портрет. Также можно высказать предположение, что в 1782 г. И. П. Аргунов создал копию с портрета, написанного в 1770-х гг. другим известным художником, работавшим при Дворе Екатерины II. Такая практика имелась, о чем свидетельствует просьба П. Б. Шереметева в письме, датируемом 13 июня 1776 г.: «С портрета великой княгини (покойной Натальи Алексеевны. — *Ю. Р.*) мне хотелось иметь копию, о чем я к Ивану Аргунову писал, чтоб он чрез гр. Николая Петровича старался от Рослена достать; а во оригинале и в копии чтоб он Рослен для меня списывал: мне нужды нет, я его работу имею и так дорого платить не намерен; а мне хотелось достать таким образом, чтоб он с оригиналу дозволил только списать, которую может списать Иван Аргунов, о чем мое намерение гр. Николаю Петровичу сказать и чтоб он, ежели можно, постарался таким образом копию для меня достать»[41]. В исследовании В. К. Станюковича «Крепостные художники Шереметевых» особо подчеркивается, что «обычай размножения нравившихся оригиналов был очень распространен в то время, как и копирование популярных картин», и «Иван Аргунов был сильно занят как крепостной слуга или «служитель» своего господина. Ему то и дело заказывались копии с портретов родственников и знакомых для украшения дома. Так, им был написан посмертный портрет отца графини — канцлера А. М. Черкасского и ретроспективный портрет самого графа в молодости в охотничьем костюме, ибо дата 1753 г., когда графу было уже 40 лет, совершенно не соответствует юноше, изображенному на портрете»[42].

Для подтверждения данной версии и установления авторства портрета, находящегося в коллекции ГМЗ «Царское Село», требуется тщательное изучение полотна с применением современных технологий.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Анжелика Алексеевна Романова
Мордовский республиканский музей изобразительных искусств имени С. Д. Эрьзи, г. Саранск

Справка о реставрации полотна «Портрет фрейлины Екатерины II»

Произведение «Портрет фрейлины Екатерины II» (Инв. № КП 137/ Иж 160) хранится в фондах Мордовского республиканского объединенного краеведческого музея имени И. Д. Воронина (г. Саранск) с 1919 г.; сведения о предыдущих реставрациях отсутствуют. Основанием для обращения в мастерскую реставрации станковой масляной живописи Мордовского республиканского музея изобразительных искусств имени С. Д. Эрьзи послужила необходимость придания произведению экспозиционного вида.

В ходе реставрационных работ было проведено общее укрепление красочного слоя и грунта, устранены деформации основы с укладкой грунтового кракелюра, заделаны прорывы основы методом «встык». Картина была сдублирована на новую основу и натянута на отремонтированный подрамник, были изготовлены, затонированы в цвет подрамника и вставлены в пазы недостающие колки; подведен реставрационный грунт в местах утрат авторского, удалены поверхностные загрязнения; проведено утоньшение лаковой пленки, восполнены утраты красочного слоя. В результате проделанной работы картина обрела экспозиционный вид.

В процессе утоньшения потемневшей от времени лаковой пленки в нижней левой части картины была обнаружена подлаковая авторская подпись с точной датой создания произведения: *I. Argounoff Pinxit — 17 9/5 82*.

Наличие подписи и даты на полотне явилось толчком к более детальному обследованию произведения и изучению творческого

наследия выдающегося художника. В качестве справочного пособия было использовано издание «Русские художники XVIII–XX веков»*. В нем был обнаружен образец подписи художника, визуально соответствующий найденной подписи на исследуемой картине. Также были изучены авторские подписи на эталонных произведениях И. П. Аргунова.

Подпись, раскрытая при реставрации, сделана на латинице; инициалы, фамилия и дата соответствуют расположению и очередности соответствующих элементов на эталонных образцах. Стилистика начертания букв (таких, как *I*, *ff*) тоже совпадает. Характерной особенностью подписи является стоящее после фамилии слово *Pinxit* (*лат.* — написал, изобразил), а перед, после и над начертанием букв и цифр используются точки; между авторской подписью и датой наблюдается горизонтальная разделительная черта. Примечательно, что на некоторых полотнах («Портрет неизвестной в темно-голубом платье» (1760, ГЭ); «Портрет Т. А. Ветошниковой» (1786, ГТГ); «Портрет М. Н. Ветошникова» (1787, ГТГ)) число, обозначающее месяц, написано над разделительной чертой, а день — под ней. Таким образом, мы можем датировать исследуемую работу как 9 мая, так и 5 сентября 1782 г.

В процессе изучения техники написания портрета было важно в первую очередь исследовать грунт произведения, так как знание особенностей грунта помогает реставратору в выборе метода реставрации**. Перед началом консервационных работ было проведено исследование грунта под микроскопом ОГМЭ-ПЗ. С кромки была взята проба, исследование которой показало, что грунт является двухслойным: верхний — светло-серо-желтоватый, гладкий, а нижний – охристый, более рыхлый по сравнению с верхним, что вполне отвечает тенденции техники живописи XVIII в. и И. П. Аргунова в частности, хотя, судя по разнообразию цвета грунта на разных изученных портретах, можно предположить, что его цвет определялся поставленными перед художником задачами. В нашем случае он как будто помогал художнику и был использован в некоторых местах в качестве подложки под прозрачный подмалевок, придавая ему оттенок, необходимый художнику для построения тональности

* *Соловьев В. Д.* Русские художники XVIII–XX веков: сводный список художников, встречающихся в справ. лит. М.: Эксперт-клуб, 2005. С. 26.

** Русская живопись XVIII века. Исследования и реставрация. Сборник научных трудов. М.: ВХНРЦ им. И. Э. Грабаря, 1986. С. 116–118.

будущего портрета. И. Е. Ломизе в статье «О творческом почерке Ивана и Николая Аргуновых» утверждает, что «писать красками он (Иван Аргунов. — *А. Р.*) начинает с подмалевка, который определяет объемно-пространственную и цветовую композицию будущего изображения. Этому правилу художник не изменяет даже при создании копий и авторских повторений. Дальнейшая работа ведется с разной степенью тщательности и может ограничиться одним-двумя живописными слоями, которые лишь закрепляют намеченный в подмалевке объем»*. С использованием таких же приемов в написании подмалевка мы сталкиваемся и на портрете фрейлины Екатерины II.

Автор статьи считает, что еще одной из особенностей художника является работа довольно жесткими кистями в изображении лиц. Абсолютно такой же прием использует и автор изучаемого нами портрета. На изображении лица фрейлины очевидны мазки «по форме» с ощутимой фактурой жесткой кисти в области лба, переносицы, щек, носогубной складки и подбородка.

Особое внимание художником уделялось изображению улыбки на некоторых женских портретах. При сравнении различных произведений Аргунова было обнаружено сходство использованных приемов в написании легкой, еле уловимой улыбки: слегка приподнятые, мягко затененные уголки рта и характерная впадинка. Такими особенностями обладают лица на портретах графини В. П. Шереметевой (1766, ГМЗ «Кусково»), Е. А. Мельгуновой (1777, ГИМ), Т. А. Ветошниковой (1786, ГТГ) и др.

Стоит обратить внимание на схожесть в приемах прорисовки и светотеневого моделирования изображения глаз портретируемых; в верхней левой части зрачков обязательно присутствует блик в виде белой точки.

Все вышеперечисленные сравнения портрета фрейлины Екатерины II с эталонными произведениями, принадлежащими кисти И. П. Аргунова, свидетельствуют о художественном почерке одного мастера: использованы характерные приемы в написании лица и начертании авторской подписи.

* Аргуновы. Крепостные художники Шереметевых. Каталог выставки. М.: Пинакотека, Государственная Третьяковская галерея, 2005. С. 16, 17.

[1] Записки императрицы Екатерины Второй / пер. с подлинника, изданного Императорской Академией наук. СПб.: Издание А. С. Суворина, 1907. С. 315, 316.

[2] «Костюм и предметы быта в России конца XVIII — начала XX века» (1982 г., Камеронова галерея в Екатерининском парке, г. Пушкин); «За любовь и Отечество. Фрейлины и кавалерственные дамы XVIII — начала XX века» (2004 г., Государственный исторический музей, Москва); «Зерцало» (15 октября 2022 г. — 8 января 2023 г. ЦВЗ «Манеж», Санкт-Петербург).

[3] Фрейлины и кавалерственные дамы XVIII — начала XX века. Каталог выставки. М.: ИПЦ «Художник и книга», 2004. С. 31, 208.

[4] *Анисимов Е. В.* Толпа героев XVIII века. М.: Астрель, 2013. С. 655–660.

[5] *Шумигорский Е. С.* Екатерина Ивановна Нелидова (1758–1839). Очерк из истории императора Павла. 2-е изд. СПб.: П. О. Яблонский, 1902. 1 л. фронт.

[6] Следует отметить, что в интересующий нас 1782 год, а именно с 19 сентября 1781 г. по 20 ноября 1782 г., Е. И. Нелидова находилась в свите, сопровождавшей великого князя Павла Петровича и его супругу Марию Фёдоровну, которые под именами графа и графини Северных совершили Гран-тур по Европе.

[7] *Пивцайкина О. А.* Усадебная архитектура в региональном ландшафте: памятники дворянской культуры Мордовского края конца XVIII — первой половины XIX в. // Региональная идентичность в историческом и культурном пространстве России. VIII Сытинские чтения. Материалы международной научно-практической конференции, посвященной памяти историка С. Л. Сытина. Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2014. С. 49.

[8] ЦГИА. Ф. 268. Оп. 1. Д. 9329. Об опеке над наследниками и имениями в Петербургской, Пензенской и др. губерний статского советника А. И. Полянского.

[9] Камер-фурьерский церемониальный журнал 1764 года. СПб., 1853–1857. С. 288–292.

[10] Санкт-Петербургские ведомости от 9 июля 1764 г. № 55. С. 9–11.

[11] Записки императрицы Екатерины Второй. Указ. соч. С. 267, 268.

[12] *Карабанов П. Ф.* Гофмейстерины, статс-дамы и фрейлины русского двора XVIII и XIX вв. М., 2012. С. 215; *Шабалкина Л. А.* О Полянских: некоторые дополнения к родословной // Краеведческие записки. Саранск, 2010. С. 145.

[13] Архив князя Воронцова. Книга двадцать четвертая. Бумаги разного содержания. М., 1880. С. 140, 141.

[14] Записки княгини Дашковой / пер. с франц. по изданию, сделанному с подлинной рукописи. СПб.: Издание А. С. Суворина, 1907. С. 181, 182.

[15] Камер-фурьерский церемониальный журнал 1782 года. СПб., 1882. С. 547–557.

[16] Записки графа М. Д. Бутурлина // Русский архив. М., 1897. Кн. 1. № 3. С. 438, 439.

[17] *Карабанов П. Ф.* Указ. соч. С. 213.

[18] *Черепнин Н. П.* Императорское воспитательное общество благородных девиц. Исторический очерк. 1764–1914. Том третий. Пг., 1915. С. 477.

[19] ЦГИА. Ф. 2. Оп. 1. Д. 330. Список благородным девицам с 1764 года по 1774 год. 4 выпуска. С. 58.

[20] Санкт-Петербургские ведомости от 19 октября 1781 г. № 84. С. 34, 35.

[21] Камер-фурьерский церемониальный журнал 1789 года. СПб., 1888. С. 492.

[22] *Карабанов П. Ф.* Указ. соч. С. 199.

[23] *Сумароков П.* Черты Екатерины Великой. СПб.: Тип. департамента народного просвещения, 1819. С. 107.

[24] В Камер-фурьерских церемониальных журналах с 1766 по 1780 г. имя Авдотьи Андреевны Полянской встречается 616 раз — больше, чем любой другой фрейлины за тот же период службы (для сравнения: имя Анны Александровны Полянской за 18 лет фрейлинства упоминается 93 раза, Екатерины Андреевны Полянской за 8 лет — 12 раз).

[25] *Козловский А. Д.* Взгляд на историю Костромы. М., 1840. С. 108–110, 179.
[26] Камер-фурьерский церемониальный журнал 1769 года. СПб., 1853–1857. С. 142–144.
[27] Камер-фурьерский церемониальный журнал 1770 года. СПб., 1853–1857. С. 145–150.
[28] Камер-фурьерский церемониальный журнал 1772 года. СПб., 1857. С. 376.
[29] Описание торжества Высокобрачнаго сочетания Его Императорскаго Высочества Благовернаго Государя Цесаревича и Великаго Князя Павла Петровича с Ея Императорским Высочеством Благоверною Государынею Великою Княгинею Наталиею Алексеевною, счастливо совершившагося 1773 года, Сентября в 29 день. СПб., 1773. С. 20.
[30] Камер-фурьерский церемониальный журнал 1775 года. СПб., 1878. С. 37.
[31] Там же. С. 179.
[32] Там же. С. 530, 531.
[33] Там же. С. 638, 639.
[34] Там же. С. 663–679.
[35] Санкт-Петербургские ведомости от 13 февраля 1775 г. № 13. С. 16–20.
[36] Санкт-Петербургские ведомости от 6 октября 1775 г. № 80. С. 1, 2.
[37] Камер-фурьерский церемониальный журнал 1776 года. СПб., 1880. С. 136, 137.
[38] Камер-фурьерский церемониальный журнал 1779 года. СПб., 1883. С. 402.
[39] Екатерина Великая по рассказу современника немца // Русский архив. М., 1911. Кн. 2. № 7. С. 328.
[40] Записки императрицы Екатерины Второй. Указ. соч. С. 662, 663.
[41] Указы графа П. Б. Шереметева его управителям // Русский архив. М., 1898. Кн. 2. № 8. С. 454.
[42] *Станюкович В. К.* Крепостные художники Шереметевых (К истории Русского искусства XVIII в.) М. [б. и.], 1925. С. 18.

Бахарева Наталья Юрьевна

ЗАНЯТИЯ «ХУДОЖЕСТВАМИ» ПРИ ДВОРЕ ЕКАТЕРИНЫ ВЕЛИКОЙ

Аннотация: Занятия различными «художествами» процветали при Дворе Екатерины II. В них были вовлечены члены августейшей фамилии, вельможи, знатные дамы и даже слуги. Это позволяло разумно проводить досуг, избегать лености, воспитывать в себе трудолюбие, усердие и формировать хороший вкус. Императрица не только поощряла подобное времяпрепровождение, но и сама подавала пример прилежного освоения различных видов рукоделия.

Ключевые слова: рукоделие, глиптика, бумажные камеи, токарное художество.

«Буде Их Высочества окажут охоту точить, или к иному рукоделию, или ремеслу; то от оного их не отвращать, чрез то от праздности отвращены будут и время займется, питая в Их Высочествах добрую волю, свободность духа, веселость нрава и прилежание»[1]. Этот фрагмент из «Наставления» Екатерины II воспитателю ее августейших внуков Н. И. Салтыкову может вызвать удивление у людей, мало знакомых с подробностями жизни Двора великой императрицы. Но по мере погружения в исторические материалы, отражающие повседневное времяпрепровождение как самой монархини, так и ее приближенных, подобная рекомендация воспринимается как вполне отвечающая духу времени.

Рукоделие, занятие различными ремеслами, в том числе и совершенно не «царскими», такими как изготовление юными цесаревичами собственных игрушек[2] или работа в огороде, позволяли разумно проводить время, избегать лености, воспитывать в себе трудолюбие, аккуратность и прочие добрые качества. «Если бы вы видели, — писала Екатерина Ф. М. Гримму в 1783 г., — как господин Александр копает землю, сеет горох, сажает капусту, пашет сохой, плугом, боронит, потом весь в поту идет мыться в ручье, после чего берет свою сеть и с помощью сударя Константина принимается за ловлю рыбы»[3]. Весной следующего года она сообщала, что Александр и Константин «занимаются изучением столярного мастерства под руководством г. Майера, столяра-немца, и большую часть дня пилят,

стругают»[4]. В другом письме 1785 г. Екатерина извещает Гримма о том, что великие князья «белят снаружи дом в Царском Селе под руководством двух шотландских штукатуров, и, Бог знает, какими мастерствами они уже занимались»[5].

Но чаще время досуга при высочайшем Дворе посвящалось все же более изысканным, но не менее полезным, занятиям. Примером человека трудолюбивого была сама императрица. В одном из писем Гримму она писала: «Вы спрашиваете меня, почему я не скучаю. Я вам скажу: потому что я страстно люблю быть занятой и нахожу, что человек тогда только счастлив, когда он занят»[6].

В днях, насыщенных государственными заботами, визитами, торжественными приемами и прочими официальными мероприятиями, Екатерина находила несколько часов для сочинения «Бабушкиной азбуки» и оперных либретто, коллекционированию, а также рукоделию. Описывая в 1767 г. свой образ жизни, она, в частности, сообщала: «После обеда шью и заставляю читать себе книгу до четырех часов»[7]. Образ Екатерины II, сидящей в комнате за шитьем, представляется достаточно необычным, но у нас нет повода не верить ее собственным словам. Как любая девушка из благородного семейства, она должна была получить азы этого мастерства еще в детстве. И оно пригодилось, как известно, при создании ею кроя детских костюмов для внуков. Дамское рукоделие, такое как шитье и вязание, помогали императрице ненадолго отвлечься от государственных забот, так же как в свое время Петр I находил отдохновение в токарне. Екатерина так писала об этом барону Гримму: «Вяжу себе оборки. Это можно, потому что дозволяет думать совсем о другом и не раздражает»[8].

«Художества» также нашли себе место в расписании монархини. Екатерина, являвшаяся страстным коллекционером глиптики, постигала азы создания пат (паст из специальной стеклянной массы), или бумажных камей. Учителем ее был придворный мастер, химик-технолог Г. Г. Кёниг, мастерская которого располагалась в Большом Эрмитаже. Статс-секретарь А. Грибовский писал, что императрица «иногда делала бумажные слепки с каме, что случалось и при слушании почты»[9]. Другой современник, Г. Р. Державин, посвятил стихотворение творениям царственной мастерицы[10]. Он писал, что императрица в последний год жизни часто занималась в ранние часы дня «отпечатыванием антиков на картузной бумаге, кои дарила своим приближенным, а особливо многие из них находятся у графини Браницкой»[11]. Одно такое произведение ныне хранится

в собрании ГМЗ «Московский Кремль». Это небольшой медальон овальной формы с изображением воинов в античных одеждах и датой «1795». На обороте имеется подпись: «РАБОТЫ ИМПЕРАТРИЦЫ ЕКАТЕРИНЫ ВТОРОЙ, ПОЖАЛОВАНЫ ЕЮ ГРАФИНЕ БРАНИЦКОЙ»[12]. Можно уверенно говорить, что оригиналами для изготавливаемых Екатериной пат служили памятники глиптики из ее коллекции. Приходя в мастерскую Кёнига, изготавливавшего слепки, бережно перебирая свои «камейные сокровища», государыня могла выбрать один из резных камней, чтобы повторить его в патах. В богатом монаршем собрании находится оригинал и для упомянутой бумажной камеи 1795 г. Она является копией инталии итальянского мастера рубежа XVI–XVII вв. с изображением сцены из истории Гая Муция Сцеволы[13].

Невестка императрицы, великая княгиня Мария Фёдоровна, также посвящала время изготовлению пат. В Эрмитаже хранится парюра, созданная в мастерской Дювалей в 1795 г. и входившая в состав приданого великой княжны Александры Павловны[14]. Все предметы в ней украшены бумажными камеями, которые по преданию были исполнены Марией Фёдоровной. Сравнение их с имеющимися в коллекции Екатерины II камеями и инталиями позволяет сделать вывод, что именно они служили образцами для августейшей художницы. К этому же богатому собранию обращалась Мария Фёдоровна и при создании пат для находящихся в ГМЗ «Павловск» каминного экрана (1795 г.)[15] и рамки (1796 г.)[16]. Каждому медальону здесь находится аналог в екатерининской коллекции глиптики. Монархине явно импонировало внимание великой княгини к этому виду творчества, и она предоставляла невестке возможность работать со своим драгоценным собранием. А может быть, даже сама отбирала образцы для нее. Совпадение дат создания произведений обеими художницами и периода упоминания работ Екатерины Грибовским и Державиным свидетельствует о том, что именно в 1790-е гг. при Дворе особенно увлекались созданием пат, и Мария Фёдоровна совсем не случайно осваивает эту миниатюрную лепку из папье-маше.

Интерес императрицы к глиптике, который сама она называла «камейной болезнью», оказал существенное влияние на выбор художественных занятий при высочайшем Дворе. Помимо изготовления пат члены императорской семьи и приближенные императрицы вырезали камеи и инталии в твердых камнях. Этот вид творчества, судя по датам создания произведений, был особенно популярен в 1780-е гг.

и связан с особым периодом в формировании монаршей коллекции глиптики. Именно в это время в коллекцию императрицы поступают произведения из Кабинета резных камней герцога Орлеанского, а также несколько тысяч слепков, созданных в лондонской мастерской Д. Тасси. Это, по-видимому, способствовало предпочтению камнерезного искусства в выборе занятий для досуга.

Немаловажно и то, что увлечения резьбой на твердых камнях и изготовление слепков были в целом характерны для европейской придворной культуры, что не могло не сказаться на внимании к нему и в России. Например, «камейным художеством» занималась маркиза де Помпадур. Этому мастерству ее обучал придворный резчик Ж. Гюэ. Прилежная ученица, владевшая искусством гравирования, она создала целую серию эстампов с произведений своего наставника, которая была издана в 1782 г.[17] Экземпляр этой книги имелся, в частности у Г. А. Потёмкина[18]. Появление в его обширной библиотеке подобного издания несомненно связано с коллекцией Екатерины II.

«Камейным» и другими видами «художеств» владел видный государственный деятель второй половины XVIII в., ближайший соратник Екатерины в программе просвещения подданных И. И. Бецкой. Получив образование в Европе и проведя там многие годы, он не мог обойти вниманием творческие увлечения европейских дворов, интерес к коллекционированию, в том числе произведений глиптики. Бецкой овладел навыком изготовления слепков и в 1750-е гг. начал создавать свою дактилиотеку, для которой собственноручно делал слепки с принадлежавших ему резных камней и с произведений, находившихся у других владельцев[19]. Сегодня собранная Бецким коллекция хранится в Эрмитаже[20].

Камнерезное искусство освоил фаворит Екатерины II А. М. Дмитриев-Мамонов, создав в 1780-е гг. камею с ее портретом (ил. 1)[21]. Выбор им сюжета для своих «упражнений в художествах» не был случаен. Тем самым он особенно польстил своей покровительнице, не только проявив внимание к ее любимому виду искусства, но и придав ей облик богини Мудрости. Возможно, подобные произведения создавали и другие приближенные государыни.

Особенно высоким уровнем отличались творения великой княгини Марии Фёдоровны. Резные камни, созданные ею в период с 1787 по 1795 г., позволяют проследить эволюцию ее профессионального мастерства и оценить степень дарования как резчика[22]. Для нашей темы важно подчеркнуть связь этого увлечения великой княгини



Ил. 1. А. М. Дмитриев-Мамонов
Камея. Бюст Екатерины II
Россия, Санкт-Петербург. 1780-е
Государственный Эрмитаж



Ил. 2. Великая княгиня Мария Фёдоровна
Инталия. Пылающий жертвенник. 1788
Государственный Эрмитаж

с явным желанием угодить императрице. Во-первых, большинство работ или являются аллегориями, прославляющими Екатерину (ил. 2), или изображают членов августейшей фамилии (ил. 3). Они предназначались в подарок монархине и хранились в ее коллекции. Во-вторых, самое позднее произведение, портрет великой княгини Елизаветы Алексеевны, датирован 1795 г.[23] Это приводит нас к выводу, что, в отличие от других направлений творчества, камеи и инталии Мария Фёдоровна делала исключительно в период правления Екатерины II, помня о ее «камейной болезни». Позже она создавала резные медальоны для оформления настольных украшений и других предметов, но они являлись лишь повторениями ее более ранних работ.

Помня о страсти Екатерины к глиптике, великая княгиня сделала в подарок августейшей свекрови еще одну изящную вещицу, которая была принята с благодарностью, выраженной в письме, датированном 1794 г.: «Вырезанная вами печатка очень часто мне служит и всегда находится на моем столе»[24]. Можно высказать осторожное предположение, что хранящаяся ныне в собрании Эрмитажа печать-инталия из горного хрусталя с вензелем Екатерины[25] создана Марией Фёдоровной. Изображение на этом миниатюрном предмете близко



Ил. 3. Великая княгиня Мария Фёдоровна
Камея. Портрет великих князей Александра Павловича и Константина Павловича
1791. Государственный Эрмитаж

композиции штемпеля медали 1793 г.[26], также выполненного великой княгиней в честь монархини. Она же напоминает более раннюю инталию, преподнесенную императрице[27] великой княгиней в 1788 г. (ил. 2).

Нет сомнений, что и императорских детей обучали основам «камейного художества». По всей видимости, резьба на твердых камнях была не под силу юным ученикам. Но о внимании к этому виду искусства говорят другие их произведения. Это, к примеру, сделанные в подарок Екатерине II рисунки ее внучек Александры[28] и Елены[29], которые похожи на эскизы овальных медальонов, предназначенных для последующей резьбы на твердых камнях. Аллегории с вензелем императрицы напоминают инталию, выполненную Марией Фёдоровной в 1788 г.[30] Скорее всего, детей учили делать бумажные камеи, а также «сочинять» и выполнять в рисунках и в воске соответствующие композиции. Сохранившиеся миниатюрные лепные раскрашенные работы великих княжон Александры и Елены с профильными изображениями Минервы (Екатерины II?) и Петра I, исполненными в 1796 г.[31], а также изображением ландшафтов со строениями, созданные в 1791 г.[32], являются убедительным подтверждением подобного предположения. В литературе есть упоминания о работах великих княжон, выполненных из цветного воска, хранившихся в Гатчинском дворце. Среди них было изображение обелиска с вензелем Марии Фёдоровны[33], что могло служить моделью будущей камеи или инталии.

Еще одним видом ремесла, вошедшим в придворный быт второй половины XVIII в., стало токарное художество. В российской истории оно в первую очередь ассоциируется с именем Петра I, перенявшего этот вид творчества от европейских монархов во время своих заграничных путешествий. Именно с включением этой западной традиции в жизнь высшего сословия, а не с желанием подражать первому

императору, следует, на наш взгляд, связывать активное освоение членами императорской семьи и их окружением столь необычного занятия. Работа на токарном станке была чрезвычайно популярна. Этому ремеслу посвящали свой досуг прусский король Фридрих Вильгельм I, саксонский курфюрст Август II, английский король Георг III, французские короли Людовик XV, Людовик XVI и Карл X и другие правители. Обучение токарному художеству входило в программу обучения, причем не только мальчиков, но и девочек. Свидетельство тому — токарные изделия, созданные, например, Мадам Аделаидой (дочерью Людовика XV). Воспитанные при европейских дворах Екатерина II и Мария Фёдоровна, а также просвещенные российские вельможи способствовали укоренению этой традиции в русской культуре и включению ее в систему образования. Токарному и резному художествам обучали даже в Воспитательном обществе благородных девиц[34].

Осваивали этот вид творчества и члены августейшей фамилии. Указания на это обнаруживаются, в частности, в «Записках» воспитателя великого князя Павла Петровича С. А. Порошина. Начиная с десятилетнего возраста, цесаревич почти каждый день занимался токарным художеством, причем вместе с ним эту науку осваивали и находившиеся при нем кавалеры: «Токарному станку труда немало было: Великий Князь точил, мы все точили, и никто ничего не умел. Потом пришел Иван Иванович Бецкой; показывал, как с токарной сбруей обходиться. Его Высочество зачал точить получше, и мы, как настоящие токари, громотню опять подняли»[35]. Нередко в книге встречаются такие фразы: «Отучившись, Государь изволил точить в кости»[36]; «Перед обедом изволил точить Его Высочество»[37]. Иногда ему помогали приходившие во дворец вельможи, владевшие этим модным европейским навыком. В «Записках» имеются упоминания о работе на станке Н. И. Панина, Г. Г. Орлова, И. И. Бецкого[38]. В «Наставлении» Н. И. Салтыкову есть указание на обучение токарному ремеслу великих князей Александра и Константина Павловичей[39].

Самой известной «августейшей художницей», достигшей высочайшего уровня мастерства, была великая княгиня Мария Фёдоровна. Она резала и точила слоновую кость и янтарь, создавая небольшие медальоны, настольные украшения, канделябры, принимала участие в изготовлении предметов мебели[40]. Возможно, великая княгиня получила навыки токарной работы еще в юные годы. Но серьезное увлечение этим ремеслом началось в 1780-е гг. Одной из самых ранних



Ил. 4. Великая княгиня Мария Фёдоровна, при участии мастера Н. Фая
Ваза на постаменте. 1787
Государственный Эрмитаж



Ил. 5. Императрица Екатерина II
Пасхальное яйцо. Вторая половина XVIII в.
Государственный Эрмитаж

ее работ является хранящаяся в Эрмитаже янтарная ваза на костяном постаменте (ил. 4), датированная 16 апреля 1787 г.[41] Дата указывает на то, что настольное украшение вытачивалось ко дню рождения императрицы.

Презенты, созданные своими руками, стали чрезвычайно популярны при высочайшем Дворе. Многие произведения Марии Фёдоровны предназначались супругу, Екатерине II, придворным, в числе которых был, например, Г. А. Потёмкин, получивший от нее в дар костяной медальон с изображением императрицы[42].

Екатерина II собственноручно вытачивала костяные вещицы, использовавшиеся в качестве подарков. Сохранились произведения, свидетельствующие об освоении ею этого «художества». Одно из них — выточенное из кости пасхальное яйцо (ил. 5)[43], предназначенное в подарок ее внебрачному ребенку А. Г. Бобринскому. Эта информация содержится в записочке, вложенной в яйцо: «Выточено Императрицею Екатериною II-ою и подарено ею [графу] Алексею Григорьевичу Бобринскому». Вероятнее всего, этот презент создан в 1760–1770-е гг. для совсем еще юного сына. Предельно лаконичный предмет с гладкими стенками, полый внутри, требовал тем не менее



Ил. 6. Императрица Екатерина II. Ложка с вензелем польского короля Станислава Августа
1783. Государственный Эрмитаж

от мастерицы терпения и аккуратности, чтобы выточить тонкие и ровные стенки двух завинчивающихся половинок «скорлупы».

Вторая известная токарная работа Екатерины была предназначена для И. И. Бецкого. Он получил от государыни костяные шахматные фигуры, которые поместил в футляр с надписью на корешке: «Шахмат: точенные ЕЯ ИМПЕРАТОРСКИМЪ ВЕЛИЧЕСТВОМЪ. ЕКАТЕРИНОЮ ВТОРОЮ. получены 1766. год: февраля 25 дня.»[44].

Неизвестным современным исследователям памятником, связываемым с творчеством императрицы, является выточенная из кедрового дерева ложка (ил. 6). На ее ручке, украшенной перламутром, помещен вензель Станислава Августа Понятовского под королевской короной и дата: «1783»[45]. Согласно инвентарной описи Императорского Эрмитажа 1859 г., ложка вырезана Екатериной II в подарок польскому королю и поднесена ему графом Рачинским[46]. Барон Г. Ливен в описании Галереи драгоценностей Эрмитажа сделал дополнение к этой информации, указав, что ложка сделана императрицей во время ее путешествия на юг[47]. Но здесь он допустил явную ошибку, связав инвентарные данные с фактом встречи Екатерины и Понятовского, состоявшейся не в 1783, а в 1787 г.



Ил. 7. Табакерка-бонбоньерка со съемной крышкой. Мастер: Ж.-Ф.-К. Будде
В крышку вмонтирован рисунок одной из внучек Екатерины II. Последняя четверть XVIII в. Государственный Эрмитаж

Возможно, собственноручных работ Екатерины II сохранилось больше. Но выявить их крайне затруднительно. Главная проблема заключается в том, что императрица не подписывала свои произведения. Имеющиеся надписи на вышеперечисленных предметах — владельческие. Если же их нет и «биография» вещи утрачена, то отождествить какие-либо изделия с творениями Екатерины не представляется возможным.

Созданные монархиней презенты были особенно дороги их владельцам. Но и сама она бережно хранила в своей коллекции преподносимые ей рукотворные подарки. В этом отношении весьма показательна принадлежавшая императрице табакерка, в крышку которой вмонтирован детский рисунок одной из ее внучек (ил. 7)[48]. Это был предмет гордости Екатерины успехами юной принцессы.

Рисование входило в программу обучения августейших детей уже с самого раннего возраста и часто оставалось любимым увлечением на долгие годы. Великие князья и княжны, так же как и их мать, великая княгиня Мария Фёдоровна, делали рисунки на бумаге и молочном стекле. Это могли быть копии с классических произведений, изображение пейзажей с домиками, портреты, аллегорические композиции. Свои работы внуки и внучки императрицы дарили по случаю памятных событий любимой бабушке, родителям и воспитателям[49].

Мы не располагаем сведениями о занятиях Екатерины II рисованием или живописью, неизвестны созданные ею произведения. Но представляется вполне обоснованным предположение, что и этому искусству нашлось место в часы отдыха императрицы.

«Художества» процветали при Дворе. В них были вовлечены члены августейшей фамилии, вельможи, знатные дамы и даже слуги. О творчестве последних сведений сохранилось крайне мало, но тем ценнее эти маленькие частицы общей картины частной жизни Екатерины II и ее ближайшего окружения. Сохранился высочайший

указ от 30 апреля 1794 г. о выплате 200 руб. придворному лакею Андрееву за написание портрета императрицы[50]. Дата документа указывает на то, что полотно, скорее всего, являлось подарком государыне в день ее рождения 21 апреля. А образцом для него, несомненно, служило какое-либо произведение, висевшее в залах дворца. Единственной известной сегодня работой, исполненной слугами императрицы, является недавно выявленная в собрании Эрмитажа живописная картина камер-юнгферы А. Паликучи, предположительно предназначенная для поднесения графу А. Г. Орлову-Чесменскому[51].

Вряд ли занятия «художествами» при монаршем Дворе предполагали совместную работу императрицы и ее приближенных. Продемонстрировать свои таланты каждый мог на собраниях в императорской резиденции, обмениваясь дарами собственной работы. Екатерина II способствовала установлению традиции изготовления «художественных» подарков своими руками, что служило знаком особого расположения и одновременно демонстрировало освоение автором-любителем определенного уровня мастерства, было проявлением трудолюбия, усердия и хорошего вкуса. Находя время для занятий «искусствами», Екатерина II не только поощряла подобное времяпрепровождение, но и сама подавала пример прилежного освоения различных видов рукоделия.

---

[1] Собственноручный именной указ и наставление имп. Екатерины II ген.-аншефу Н. И. Салтыкову о воспитании великих князей Александра и Константина Павловичей (13 марта 1784 г.) // Сборник Императорского Русского исторического общества. Т. 27. СПб., 1880. С. 318.
[2] Там же. С. 328.
[3] Письма императрицы Екатерины II к Гримму (1774–1796) // Сборник Императорского русского исторического общества. Т. 23. СПб., 1878. С. 279.
[4] Там же. С. 297.
[5] Там же. С. 358.
[6] Там же. С. 427.
[7] Собственноручное письмо Екатерины II к г-же Бельке с описанием своего времяпрепровождения (9 сентября 1767 года) // Сборник Императорского Русского исторического общества. Т. 10. СПб., 1872. С. 238, 239.
[8] Письма императрицы Екатерины II к Гримму // Указ. соч. С. 87.
[9] Записки о императрице Екатерине Великой полковника, состоявшего при Ея особе статс-секретарем Адриана Моисеевича Грибовского. М., 1864. С. 31.
[10] Там же.
[11] Сочинения Державина с объяснительными примечаниями [и предисловием] Я. Грота: [в 9 т.]. Т. 3. Стихотворения. Ч. III. СПб., 1866. С. 360.
[12] ГМЗ «Московский Кремль». Инв. № ДК-746 (Екатерина Великая и Москва. Каталог выставки / Государственная Третьяковская галерея. М., 1997. С. 65).

[13] Государственный Эрмитаж. Инв. № И-8070.
[14] Государственный Эрмитаж. Инв. № Э-4675–4685.
[15] ГМЗ «Павловск». Инв. № ЦХ-289-V.
[16] ГМЗ «Павловск». Инв. № ЦХ-286-V.
[17] Suite D'estampes gravées par madame La Marquise de Pompadour d'apres les Pierres gravées de Guay Graveure du Roy. [Paris], [1782].
[18] Сейчас экземпляр этой книги, принадлежавший Потёмкину, хранится в Библиотеке Казанского (Приволжского) университета (Инв. № XLII/7 № 1640).
[19] *Дмитриева Е. Н.* Дактилиотека — studiensammlung эпохи классицизма (по материалам эрмитажной коллекции слепков с античных гемм): дис. … канд. искусствоведения. СПб., 2018. С. 89. URL: https://www.dissercat.com/content/daktilioteka-studiensammlung-epokhi-klassitsizma-po-materialam-ermitazhnoi-kollektsii-slepko (дата обращения: 01.07.2025).
[20] *Неверов О. Я.* Дактилиотека И. И. Бецкого // Труды Государственного Эрмитажа. XLI. СПб., 2008. С. 183–193; *Дмитриева Е. Н.* Дактилиотека — studiensammlung эпохи классицизма (по материалам эрмитажной коллекции слепков с античных гемм).
[21] Государственный Эрмитаж. Инв. № К-1082.
[22] ГМЗ «Московский Кремль». Инв. № ДК-733/1; Государственный Эрмитаж. Инв. № И-3642; К-962; К-1077; К-1085; К-1090; К-1091; К-1092.
[23] Государственный Эрмитаж. Инв. № К-1085.
[24] Императрица Екатерина II. Исторические материалы, хранящиеся в Библиотеке дворца города Павловска // Русская старина. 1874 г. Январь. С. 44.
[25] Государственный Эрмитаж. Инв. № И-12698.
[26] Государственный Эрмитаж. Инв. № РМ-1803.
[27] Государственный Эрмитаж. Инв. И-3642.
[28] Государственный архив Российской Федерации. Ф. 728. Оп. 1. Д. 238. Л. 4.
[29] Государственный архив Российской Федерации. Ф. 728. Оп. 1. Д. 238. Л. 8.
[30] Государственный Эрмитаж. Инв. № И-3642.
[31] Государственная Третьяковская галерея. Инв. № 4939, 4940.
[32] ГМЗ «Гатчина». Инв. № ГДМ-255-VIII; ГДМ-256-VIII.
[33] Столетие города Гатчины. 1796–1896. Т. 1. Гатчина, 1896. С. 54; *Казнаков С.* Павловская Гатчина // Гатчина. Императорский дворец. Третье столетие истории. СПб., 1994. С. 175.
[34] Хроника Смольного монастыря в царствование Екатерины II / сост. Нина Р[аспопова]. СПб., 1864. С. 53.
[35] *Порошин С. А.* Записки, служащие к истории Его Императорского Высочества благоверного государя цесаревича и великого князя Павла Петровича. СПб., 1881. Стб. 16.
[36] Там же. Стб. 58.
[37] Там же. Стб. 30.
[38] Там же. Стб. 16, 58, 135, 435.
[39] Собственноручный именной указ и наставление имп. Екатерины II ген.-аншефу Николаю Ивановичу Салтыкову… // Указ. соч. С. 318.
[40] Библиография, посвященная токарным работам Марии Фёдоровны. Наиболее полно работы систематизированы в: *Елкина А. С.* Венценосная художница творческое наследие императрицы Марии Фёдоровны. СПб., 2007.
[41] Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРК-878.
[42] Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРК-1098.
[43] Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРК-1054.
[44] ГМЗ «Московский Кремль». Инв. № ДК-1503/1–32 / Екатерина Великая и Москва. Каталог выставки. Государственная Третьяковская галерея. М., 1997. С. 65.
[45] Государственный Эрмитаж. Инв. № Э-2834.

[46] Сведения о записях в инвентаре любезно предоставлены О. В. Съединой.
[47] Путеводитель по Кабинету Петра Великого и галерее драгоценностей / [сост. барон Г. Ливен, ст. хранитель Эрмитажа]. СПб., 1902. С. 94.
[48] Государственный Эрмитаж. Инв. № Э-4104.
[49] *Бахарева Н. Ю.* Упражнения в художествах // Павел I. Мир семьи. Каталог выставки. М., 2004. С. 53–65; *Бахарева Н. Ю.* Собственноручные работы членов семьи императора Павла I в собрании Государственного Русского музея // ГРМ. Страницы истории отечественного искусства. XVI–XX вв. Выпуск XIII. СПб., 2007. С. 274–281.
[50] Российский государственный исторический архив. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3909. 1794. Л. 60 об.
[51] Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРЖ-77 (*Бахарева Н. Ю.* Анна Паликучи — камер-юнгфера Екатерины II. Реконструкция биографии // «Жизнь во дворце. Взгляд изнутри». Сборник научных статей XXVIII Царскосельской конференции / ГМЗ «Царское Село». СПб., 2022. С. 49, 51; *Бахарева Н. Ю.* К истории создания портрета А. Г. Орлова-Чесменского работы камер-юнгферы Екатерины II А. А. Паликучи // Труды Государственного Эрмитажа: [Т.] CXXIV: Культура и искусство от Древней Руси до Советской России. Новые материалы и научные открытия. К 80-летию Отдела истории русской культуры (1941–2021) / Государственный Эрмитаж. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2025. С. 71–83.

Боровкова Наталья Валерьевна

«УВЛЕЧЕННАЯ КАМНЕМ»: ЕКАТЕРИНА II И ЕЕ МИНЕРАЛЬНЫЙ КАБИНЕТ

Аннотация: Статья посвящена исследованию личной минералогической коллекции императрицы Екатерины II, ее формированию, составу и судьбе. Коллекция раскрывается как отражение эпохи Просвещения, когда увлечение естественными науками и коллекционирование минералов стало признаком образованности. Основу собрания Екатерины II составили образцы, приобретенные у академика П. С. Палласа, а также материалы, доставленные из разных регионов России, включая Урал, Алтай, Карелию и даже самые отдаленные территории Дальнего Востока. Особое внимание уделено коллекциям проб декоративного камня, которые использовались в архитектурных проектах императрицы, таких как Мраморный дворец и Агатовые комнаты в Царском Селе.

На основе архивных документов автор реконструирует историю коллекции, демонстрируя ее научное и культурное значение. В статье также рассматриваются методы изучения сохранившихся образцов, включая неразрушающий рентгенофлуоресцентный анализ, который позволил уточнить их происхождение.

Ключевые слова: Екатерина II, минералогическая коллекция, П. С. Паллас, Эрмитаж, декоративный камень, Горный музей, архитектура XVIII в., естественнонаучные собрания.

«*Минералогия сделалась нынче болезнью всеобщею, все руды собирают, у всех просят, а потому судить можете, что и я в числе оных не забыт*», — писал в 1787 гг. начальнику Колывано-Воскресенских заводов Г. С. Качке вице-президент Берг-коллегии П. А. Соймонов [1]. И действительно, во второй половине XVIII столетия страсть к коллекционированию охватила буквально всех, а личные коллекции минералов, редкостей и диковин стали признаком просвещенности и образованности. Собственное естественнонаучное собрание имела ближайшая сподвижница императрицы Екатерины II, президент Академии наук княгиня Е. Р. Дашкова [2]. В этот период активно развивались два главнейших естественнонаучных собрания Санкт-Петербурга: академическое — Кунсткамера и минеральный кабинет Горного училища. Стимулом для распространения интереса к естественным наукам и особенно минералогии стали научные трактаты

М. В. Ломоносова, активное освоение новых, ранее не исследованных территорий Российской империи, а также публикации результатов многочисленных академических экспедиций. Как следствие, во второй половине XVIII в. в Россию были приглашены видные европейские ученые, которые внесли большой вклад в развитие науки: в 1761 г. — И. Г. Леман, в 1762 г. — Э. Г. Лаксман, с конца 1760-х гг. — И. Г. Георги, в 1767 г. — П. С. Паллас и др.

Не вызывает удивления факт существования собственного минерального кабинета Екатерины II, о котором она упоминает в личной переписке с разными корреспондентами. В 1790 г. императрица писала М. Гримму: «Мой музей в Эрмитаже состоит, не считая картин и Лоджий Рафаэля, <…> из 10 000 резных камней <…> и собрания естественнонаучного, заполняющего две большие залы» [3]. Впервые краткую характеристику собрания минералов, цветных камней и иных редкостей, принадлежавшего Екатерине II и хранившегося в Императорском Эрмитаже, привел И. Г. Георги [4]. Однако долгое время судьба этой коллекции оставалась неизвестной, что порождало большое количество мифов. За последние годы были опубликованы статьи, где подробно рассмотрена история этого собрания [5].

Основу его составила крупная коллекция минералов, приобретенная у академика П. С. Палласа [6] в 1786 г. Ее приобретение стало одним из первых шагов в формировании обширного собрания, которое пополнялось образцами из разных регионов России. Изучение архивных документов позволило выявить дополнительные источники поступления образцов для коллекции Екатерины II. Полученные сведения опровергают распространенный тезис о том, что минеральный кабинет, хранившийся в Императорском Эрмитаже, состоял исключительно из собрания П. С. Палласа. Известно, что пополнением личной коллекции императрицы занимался П. А. Соймонов (1737–1800), статс-секретарь императрицы (1778–1793), одновременно, с 1784 по 1793 г., начальник экспедиции Кабинета по Колывано-Воскресенским заводам [7]. В 1793 г. от его имени были разосланы письма, адресованные командиру Нерчинских заводов Е. Е. Барбот де Марни, начальнику Колывано-Воскресенских заводов Г. С. Качке и др., в которых содержалась следующая просьба: «Для наполнения собственнаго ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА Эрмитажнаго кабинета нужно иметь некоторыя руды и минералы <…> сим исполняя, покорнейше прошу приказать оныя собрать и отправлять хотя по частям встретившихся на то удобных

случаях»[8]. В ответ направлялись не только заверения, что для поиска необходимых образцов будут приложены максимальные старания, но и требуемые образцы[9].

В итоге за несколько лет активного сбора минералогического материала из разных регионов страны в Эрмитаже была сформирована весьма представительная коллекция, представляющая обширную географию. В ее состав входили образцы с Урала (Мурзинской и Аяцкой слобод, Гумешевского и Турьинских рудников, Полевского и Сысертского заводов); из Нерчинского горного округа; с берегов Онежского и Ладожского озер, а также с озера Байкал, с Алтая и даже таких отдаленных от столицы регионов, как Алеутские и Курильские острова.

Систематизировать и составить научное описание всего собрания Екатерина поручила академику П. С. Палласу. Поскольку опись была написана на немецком языке, после смерти императрицы, в 1797 г., выпускники и офицеры Горного училища по поручению Кабинета выполнили его перевод, который в настоящее время хранится в архиве Государственного Эрмитажа и датирован 1798 г. Это три рукописные книги в красных сафьяновых переплетах с золотым обрезом, исполненные переплетным мастером И. Мейером[10]. Описанная Палласом коллекция насчитывала более 7500 образцов минералов и горных пород. Для ее хранения и экспонирования придворному мебельному мастеру Х. Мейеру были заказаны «большие кабинеты, имеющие вид столов, и великое число выдвижных ящиков, и <…> 31 комод, под зеркальными стеклами»[11].

В Описании Санкт-Петербурга И. Г. Георги писал: «Подле Рафаиловой ложи во всю длину оной, на другой половине, имеющей окошки на двор, есть три комнаты, коих стены также украшены картинами. В середине комнаты, находящейся наиболее к северу, стоят два больших кабинета наподобие столов, каждый с 30 выдвижными ящиками. На оных поставлены ящики за стеклами, наполненные *раковинами и граненьми, каменными дощечками*; на каждом есть также собрание кораллов и других морских растений; в выдвижных ящиках содержится все остальное, что на досках помещено быть не могло. У стен находится 17 преизрядно работанных комодов со стеклами, содержащих *Палласовые минералы*, коими наполнены также шесть выдвижных ящиков в каждом комоде. Средняя комната есть зал с паникадилами и двумя большими вазами из белого прозрачного мрамора с украшениями в барельеф. Вокруг стен расставлены

14 таковых же комодов с минералами»[12]. Описание однозначно дает понять, что коллекция, приобретенная у П. С. Палласа в 1786 г., была лишь частью более обширного собрания и располагалась исключительно в ящиках 17 малых комодов одного из залов.

Особую любовь императрица испытывала к природному декоративному камню. Даже среди многочисленных руд, минералов и горных пород особо в каталоге выделены образцы проб цветного камня. В рамках настоящего исследования основное внимание автора обращено к подобным образцам и мини-коллекциям, входившим в состав обширного естественнонаучного собрания, хранившегося в Императорском Эрмитаже. Наличие большого количества образцов декоративного природного камня (мраморы, яшмы, порфиры) — знак особого внимания императрицы. Не случайно в период царствования императрицы Екатерины II в Санкт-Петербурге и пригородах появляются уникальные архитектурные памятники, в отделке которых использовано большое количество декоративных камней из разных регионов России, что обусловило востребованность новых видов декоративных материалов, которые не требовалось закупать за границей. В 1785 г. завершается строительство Мраморного дворца, в его отделке были использованы российские декоративные породы: первый байкальский лазурит, мраморы Урала и Карелии. Только в декоре Мраморного зала использовано 12 видов российских и итальянских мраморов.

С 1765 г. по указу императрицы Екатерины II была организована особая экспедиция для поиска, добычи и обработки декоративного камня под управлением Я. И. Данненберга. За время деятельности экспедиции открыто несколько сот месторождений цветных яшм на Урале, началась активная разработка мраморов Карелии на побережьях и островах Ладожского и Онежского озер.

На 1798 г. в составе минерального кабинета императрицы числились две крупные коллекции проб декоративного камня. Одна — коллекция проб яшм, порфиров и других видов горных пород «1525–1725. Виды всех яшмовых и других твердокаменных пород, находящихся в Уральских горах, начиная от реки Туры к полудню за Ую и Урал, которые по причине их красоты и плотного сложения частей могут быть употреблены на разные изделия, и по большей части так, как горные породы находятся целыми горами и отдельными глыбами по полям»[13]. В более позднем описании коллекции уточняется, что «оные пробные ошлифованные дощечки различной

величины находятся в особо сделанных местах числом двести семьдесят девять в большом ящике за стеклом против мраморов»[14]. Более ста проб этой коллекции в настоящее время хранится в собрании Горного музея.

Однако даже первичное визуальное обследование имеющихся проб позволило сделать предположение, что в состав данной коллекции входят не только уральские образцы. Таким образом, она включает в себя образцы более широкой географической локализации, чем указано в каталоге эрмитажного собрания. Возникла необходимость проведения их более точного исследования, но для изучения музейных объектов понадобилось использовать исключительно неразрушающие методы. На первом этапе образцы были распределены на семь групп (коргонский порфир, тигерецкие белки, уразовская яшма, офикальцит, мрамор, андезит и роговик) для определения валового химического состава пластинок горных пород и выявления расхождения у пластин, имеющих внешнее сходство. Всего было сделано 50 определений[15]. Для исследований был выбран рентгенофлуоресцентный метод анализа с использованием портативного XRF-анализатора Delta Olympus. Данный метод позволил выявить расхождение по химическому составу некоторых примесей в пластинах и таким образом определить характерные признаки, позволившие разделить региональную принадлежность пластинок горных пород Урала и Алтая. Данное предположение подтвердилось при дальнейшем исследовании аналогичных образцов горных пород Алтая из других коллекции Горного музея.

Появление образцов алтайского декоративного камня в собрании императрицы связано с именем П. А. Соймонова, который привез в столицу коллекцию проб из местных твердокаменных горных пород. С 1785 г. на Алтае начинается активный поиск не только руд, но и камней, пригодных для изготовления декоративных изделий. В 1786 г. последовали распоряжения горным начальникам организации розыскных семи партий по берегам рек Чарыша, Убы и Ульбы. Итогом стали богатейшие месторождения коргонского порфира, риддерской брекчии, ревневской и копейчатой яшм. На месте бывшего медного завода на реке Локоть началось строительство новой шлифовальной мельницы. Очевидно, после передачи пробных образцов в эрмитажное собрание они были перемешаны вместе с другими аналогичными пластинами, доставленными с Урала.

Среди пластин, отнесенных к «уральским», преобладают темно-красные с белыми кварцевыми прожилками пробы так называемого «мясного агата», или уразовской яшмы, в меньшем количестве присутствуют чисто серые и полосчатые образцы ленточных яшм. Наличие существенного разнообразия таких проб может объясняться интересом к подобным материалам при перестройке в 1780–1794 гг. двух кабинетов второго этажа павильона «Холодная баня» в Царском Селе по проекту Ч. Камерона. В отделке стен и дверей так называемых «Агатового» и «Яшмового» кабинетов были использованы именно уральские декоративные камни из месторождений Южного Урала. Это уразовская, калканская и кошкульдинская яшмы, которые активно использовали для производства камнерезных изделий Петергофская и Екатеринбургская камнерезные фабрики. Все работы по внутренней облицовке природным декоративным камнем проводились под руководством мастерового Императорской Петергофской гранильной и шлифовальной фабрики Петра Балакшина, откуда специально в Царское Село доставили необходимое камнесамоцветное сырье[16].

Вторая коллекция — мраморы Олонецкой губернии: «С 189 по 297. Сто восемь дощечек пробных финляндских мраморов разных цветов с четырьмя планами в особом ящике в своих местах за стеклами»[17]. В современной коллекции Горного музея имеется четыре планшета с прямоугольными пробами мраморов. В общей сложности на планшетах имеется 64 ячейки (по 16 в каждом) для размещения образцов. В центре каждого планшета помещаются карты с очертаниями берегов и островов Ладожского и Онежского озер, с обозначением топонимики мест, взятия проб для коллекции. Два планшета посвящено Ладожскому озеру и образцам с его побережья, и два планшета — образцам с Онежского озера. Кроме того, в коллекции Горного музея сохраняются пробы карельских мраморов, на которых указаны номера эрмитажных каталогов.

Можно предположить, что появление подобной коллекции в собрании Екатерины II связано с именем академика Н. Я. Озерецковского, который в 1785 г. по заданию Академии наук совершил научное путешествие по Ладожскому и Онежскому озерам, а по его завершении опубликовал описание и составил подробную карту с указаниями мест мраморных ломок[18]. За эту экспедицию в 1792 г. он был награжден орденом Св. Владимира 4-й ст. Известно, что в ходе экспедиции он «собрал знатное количество различных минералов

и других натуральных тел, которыми приумножил собрание редкостей в Императорской кунсткамере»[19]. Это обстоятельство не мешало поднести отдельную образцовую коллекцию и для императрицы. Однако вопрос о происхождении данной коллекции требует дальнейшего изучения.

30 марта 1816 г. значительная часть естественнонаучного собрания Императорского Эрмитажа по указу императора Александра I была передана на постоянное хранение в Горный кадетский корпус. Коллекцию раковин целиком передали в Кунсткамеру. В Эрмитаже остались только лучшие образцы, выбранные гофмаршалом графом Н. А. Толстым. Их разместили в 20 шкафах в Лоджиях Рафаэля.

В дальнейшем личная минералогическая коллекция Екатерины II растворилась внутри обширного собрания музея Горного кадетского корпуса. Перед музеем не ставилась задача по сохранению ее целостности, поэтому на протяжении всего XIX столетия образцы использовали для включения в коллекции, сформированные для передачи частным лицам и организациям. В 1818 г. составлена коллекция для Варшавского лицея, в которую были отобраны и образцы из эрмитажного собрания. В 1820 г. подобрана коллекция для Ф. С. Лагарпа — воспитателя императора Александра Павловича, в 1825 г. — для великой княгини Анны Павловны. Это далеко не исчерпывающий перечень коллекций, в составе которых образцы эрмитажного собрания покинули стены Горного корпуса. Оставленная в Эрмитаже часть минералогической коллекции находилась там до 1833 г., после чего тоже поступила в музей Горного института.

Изучение истории минерального кабинета императрицы Екатерины II позволило реконструировать историческое собрание, хранящееся сегодня в Горном музее. В ходе исследования обозначены основные источники его пополнения и определена связь с личными архитектурными проектами, реализованными по воле императрицы. Коллекции проб цветного камня помогали Екатерине сделать сознательный выбор каждого вида камня для отделки задуманных ею архитектурных сооружений. В середине XVIII в. повсеместное увлечение минералогией оказало существенное влияние на развитие декоративно-прикладного искусства и архитектуры.

[1] Цит. по: *Немцев М. С.* Филипп Риддер и его время: жизнеописание с историческими отступлениями. Риддер: Терра, 2006. С. 56. Выдержки из переписки П. А. Соймонова с Г. С. Качкой в указанной монографии приводятся без ссылки на первоисточник. Ранее цитаты из писем использовал в своих трудах А. Е. Ферсман (Очерки по истории камня. Т. II. М.: Изд-во Академии Наук СССР, 1961. С. 137). Там же А. Е. Ферсман упоминает, что данную переписку обнаружил среди архивных документов Салаирского края Н. С. Гуляев. В 1902 г. Н. С. Гуляев составил первый подробный очерк по истории камнерезного дела на Алтае и работе Колыванской шлифовальной фабрики, где упомянул сохранившееся в архиве Главного управления Алтайского округа дело, озаглавленное «Письма Соймонова заводов начальнику Качке», и привел полную цитату указанного дела (*Гуляев Н. С.* Колыванская шлифовальная фабрика на Алтае: краткий исторический очерк, составленный к столетию фабрики. 1802–1902. Барнаул: Типо-литография Главного управления Алтайского округа, 1902. С. 15).

[2] *Зеленова С. А.* Е. Р. Дашкова как коллекционер эпохи просвещения / С. А. Зеленова, В. В. Каширина // Universum: филология и искусствоведение. 2022. № 1 (91). С. 10–14. DOI 10.32743/UniPhil. 2022.91.1.12929. EDN SGJPNO.

[3] *Георги И. Г.* Эрмитаж Ея Императорского Величества // Эрмитаж Ея Императорскаго Величества / коммент. М. О. Дединкина. СПб., 2014. С. 149.

[4] *Георги И. Г.* Описание российско-императорского столичного города Санкт-Петербурга и достопамятностей в окрестностях оного, с планом. СПб., 1996. С. 402.

[5] *Боровкова Н. В.* Судьба личной естественно-научной коллекции императрицы Екатерины II / Н. В. Боровкова // Коллекция в пространстве культуры: Материалы международной научной конференции, Калининград, 18–21 сент. 2017 г. / под ред. И. А. Поляковой, Т. Ю. Суворовой; Калининградский областной музей янтаря. Калининград: Государственное бюджетное учреждение культуры «Калининградский областной музей янтаря», 2018. С. 189–215. EDN REOUBA; *Боровкова Н. В.* Личная минералогическая коллекция императрицы Екатерины II в собрании Горного музея / Н. В. Боровкова // Вестник С.-Петерб. гос. ун-та технологии и дизайна. Сер. 2: Искусствоведение. Филологические науки. 2017. № 1. С. 8–15. EDN ZVIKEV.

[6] *Pallas, Peter Simon* (1741–1811).

[7] *Боровкова Н. В.* «В память трудов и попечения…» // Записки Горного института. Т. 163: Горный институт и петербургская высшая школа в пространстве образования, науки и культуры. СПб.: РИЦ С.-Петерб. гос. горного ин-та, 2005. С. 25–27.

[8] Цит. по: РГИА. Ф. 468. Оп. 19. Д. 534. Л. 3.

[9] 10 апреля 1793 г. Нерчинский завод. Рапорт начальствующаго над Нерченскими заводами коллежскаго советника Барботъ Демарни Рапортъ. «*Повеленіе вашего высокопревосходительства от 21 генваря сего года под № 25 о доставленіи в Кабинет по царству ископаемых разных камней, минералов и редкостей, имел я честь сего месяца 8-го числа получить, по которому что лучшее здесь получить можно будет представить не премину*». РГИА. Ф. 468. Оп. 19. Д. 534. Л. 9.

[10] Рапорт маркшейдера И. Рижского. ЦГИА СПб. Ф. 963. Оп. 1. Д. 75. Л. 1.

[11] Цит. по: *Георги И. Г.* Описание российско-императорского столичного города Санкт-Петербурга… С. 402.

[12] Там же. С. 370.

[13] Всеобщее описание находящегося в Императорском Эрмитаже Минерального кабинета, составленное П. С. Палласом. Ч. 1. Горные и жильные породы. 1798. ОР ГЭ. Ф. 1. Оп. 6 л. Д. 3а. № 1525–1725; без пагинации.

[14] Описание минералам и раковинам, находящимся в Императорском Эрмитаже, систематически расположенное 1811 года. ОР ГЭ. Ф. 1. Оп. 6 л. Д. 1а. № 2052–2330; без пагинации.

[15] *Borovkova N.* Identifying the Decorative Stone Samples from the Mining Museum's Collection: First Results / N. Borovkova, M. Machevariani // 14th International Congress for Applied Mineralogy (ICAM2019): Springer Proceedings in Earth and Environmental Sciences, Belgorod,

23–27 сент. 2019 г. Belgorod: Belgorod State Technological University named after V. G. Shukhov, 2019. P. 475–478. DOI 10.1007/978-3-030-22974-0_117. EDN WVBDYU.

[16] *Ходасевич Г. Д.* Агатовые комнаты Екатерины II в Царском Селе. «Терем, Олимпу равный» / Г. Ходасевич. М.: Связь Эпох, 2019. С. 37.

[17] Описание минералам и раковинам, находящимся в Императорском Эрмитаже, систематически расположенное 1811 года. Часть первая, заключающая земли, камни, соли и горючие тела. ОР ГЭ. Ф. 1. Оп. 6 л. Д. 1а. № 189–296; без пагинации.

[18] *Озерецковский Н. Я.* Путешествие по озерам Ладожскому и Онежскому Надворнаго советника, Императорской Академии наук академика, Императорского шляхетного Сухопутного кадетскаго корпуса профессора в российском слове, медицины доктора, Императорской Российской академии, С. П. Б. Вольнаго экономическаго общества и Бернскаго в Швейцарии члена, Николая Озерецковскаго. СПб.: При Имп. Акад. наук, 1792. 335 с.

[19] Цит. по: *Петровский М. Н.* Очерки по истории экспедиций Петербургской академии наук в XVIII веке в Русскую Лапландию / М. Н. Петровский. М.: Наука, 2024. С. 263. ISBN 978-5-02-041117-3. EDN DAIRJC.

Ботт Ираида Куртовна

МЕБЕЛЬ В КОМНАТАХ ЕКАТЕРИНЫ II В БОЛЬШОМ ЦАРСКОСЕЛЬСКОМ ДВОРЦЕ

Аннотация: В статье предпринята попытка на основе архивных материалов и иконографии реконструировать состав мебельного убранства покоев Екатерины II в Большом Царскосельском дворце в 1780-х гг. и выявить предметы, входившие в число первых поставок, сохранившиеся в коллекции музея.

Ключевые слова: Царское Село, Большой Царскосельский дворец, комнаты Екатерины II в Зубовском флигеле, польско-королевский подданный Гампель, Камерон, убранство интерьеров, мебель, историческая коллекция.

Царское Село вошло в историю как любимая резиденция Екатерины II — юная императрица вскоре после восшествия на престол среди существовавших дворцовых комплексов отдала предпочтение именно этому месту. Выбор в окрестностях Санкт-Петербурга у хозяйки российской столицы был невелик — Петергоф и Царское. Однако морская резиденция болезненно напоминала о первых годах ее жизни в России, и даже амбициозные мечты стать преемницей Петра I не смогли примирить Екатерину Алексеевну с мыслью сделать Петергоф своей главной резиденцией [1].

Выбрав Царское, уже в конце 1760-х гг. Екатерина II развернула сначала в парках, а затем и во дворце активную деятельность, не прекращавшуюся до конца ее дней. Именно в Царском Селе ей удалось овеществить волновавшие ее идеи и реализовать грандиозные замыслы, продемонстрировав широту интересов, осведомленность в искусствах и изысканный вкус [2]. Именно в Большом Царскосельском дворце на склоне лет она обрела личную половину, задуманную и созданную по ее — покровительницы наук и художеств — воле.

Обычно императрица выезжала в Царское Село в первых числах мая (по свидетельству кабинет-секретаря А. М. Грибовского — «всегда инкогнито») и в сентябре также тайно возвращалась в столицу, в Зимний дворец. Независимо от возраста и места пребывания распорядок дня монархини не менялся в течение многих лет. Вставала она в 7 утра и до 9 часов занималась делами — отвечала на письма, работала с документами, писала пьесы и сказки для подрастающих

внуков. Екатерина утверждала, «что, не пописавши, нельзя и одного дня прожить»[3], и следовала этой потребности всю свою жизнь. Находясь в резиденции, в утренние часы она принимала с докладами подданных, начиная свой день с общения с обер-полицмейстером столицы. Для этих целей в альковной части Опочивальни, куда она переходила из кабинета, у двери в Уборную (Туалетную) находились «два выгибные столика, которые впадинами стояли один к ней (за ним сидела императрица. — *И. Б.*), а другой в противоположную сторону» (для докладчика. — *И. Б.*). По звонку в колокольчик камер-фрейлина или «безотходно» дежуривший у спальни камердинер вводили к Екатерине того, кого «приказано было». Представляя сегодня этот интерьер, остается удивляться, как в крохотном пространстве самой интимной части своих апартаментов императрица слушала донесения подданных и обсуждала дела…[4] Помимо Опочивальни, Екатерина II принимала посетителей и в «Табакерке», где беседа носила, вероятно, более доверительный характер. В теплые летние дни в своеобразный «зеленый кабинет» превращалась Зеркальная площадка, выходившая на Висячий садик.

Императрица жила в созданном ею пространстве из полированного стекла и зеркал, постоянно и многократно отражаясь в зеркальных анфиладах, раздвигавших границы маленьких комнат. Из их окон и с террасы Висячего садика открывались панорамы рожденного ее воображением парка с перспективами, уводившими взгляд вдаль, к Крымской колонне на Запасном дворе и к Софии — овеществленным напоминаниям о Греческом проекте, которому не суждено было осуществиться…

Как выглядели личные покои Екатерины II в Большом Царскосельском дворце, уничтоженные в годы Великой Отечественной войны, сегодня мы представляем не только по сохранившейся иконографии, но благодаря реконструкции интерьеров, осуществленной в 2019–2024 гг.[5] При этом необходимо понимать, что оформление этих комнат с конца XVIII в. вплоть до 1941 г. претерпело незначительные изменения, в то время как их предметное наполнение с годами неоднократно и существенно менялось.

Традиционно такая ситуация во дворцах объяснялась сменой владельцев и художественных вкусов — морально устаревшие предметы новые хозяева отправляли в кладовые. Как известно, на половине Екатерины II в 1840-х гг. поселилась великая княгиня, с 1855 г. — императрица Мария Александровна. Изменив отделку в некоторых

помещениях (главным образом, в парадных залах) и поменяв назначение комнат, она обставила теперь уже свои покои современной ей мебелью, а старые предметы обстановки разместила в павильонах[6].

Однако не только вкусы изменили облик комнат Екатерины. Часть высокохудожественных предметов, вернувшихся после национализации дворцов на свои исторические места усилиями Царскосельской художественно-исторической комиссии, была продана в 1930-е гг., часть — погибла или исчезла в годы Великой Отечественной войны. От первоначального убранства сохранилось лишь несколько разрозненных образцов, и, тем не менее, получить некоторое представление о том, как были меблированы личные покои Екатерины II, можно, сопоставив все сохранившиеся свидетельства: архивные документы, дворцовые описи, публикации дореволюционного и довоенного периодов, музейные инвентари, акварели и фотографии.

Какая же мебель находилась в этих нарядных комнатах при жизни коронованной хозяйки, уделявшей большое внимание убранству своих покоев, и что из этих предметов сохранилось до наших дней?

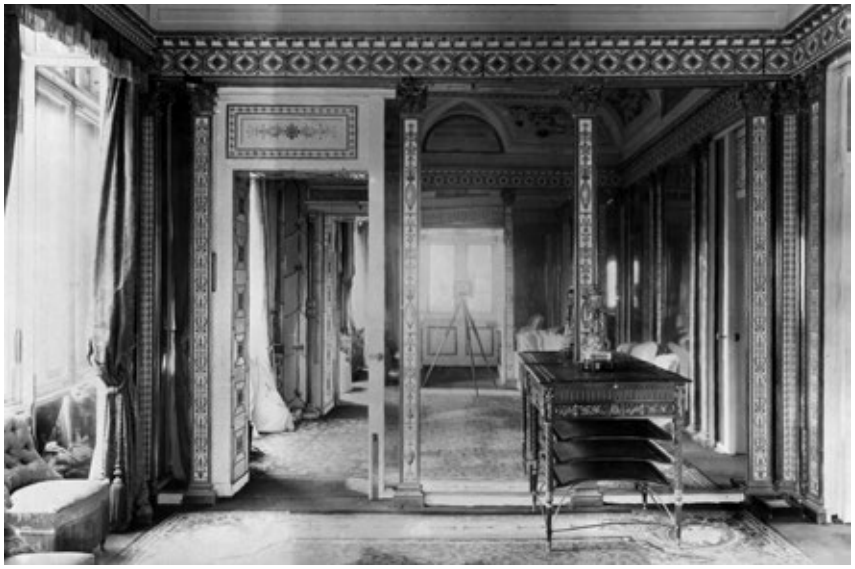
Как известно, флигель был построен по проекту Ю. М. Фельтена, который, не без участия заказчицы, определил назначение всех помещений. Весьма вероятно, что именно Фельтен предложил художественное решение Серебряного кабинета, Опочивальни и «Табакерки». Однако, несмотря на замысел Фельтена и существование к приезду Ч. Камерона моделей некоторых интерьеров, нельзя не заметить, что в окончательном виде и Опочивальня, и Серебряный кабинет отличались от утвержденных проектов[7]. Камерон, руководивший работами по отделке комнат, вполне мог изменить первоначальные решения — доработка и переделка эскизов одного архитектора другим были в практике дворцового строительства. Шотландский архитектор был и автором мебели — стульев, кресел, консолей и экранов, появившихся в интерьерах уже в 1781 г.[8], когда основные работы в покоях еще не были завершены.

Первая партия мебельных предметов в «Табакерку», Опочивальню, Уборную (Туалетную), «кабинет с эстампами Рафаэля» и служебные помещения[9] включала в себя помимо диванов, изготовленных по месту (Опочивальня и «Табакерка»), стол и два табурета «из стекла и бронзы», столы с лаковыми, наборными и мраморными столешницами, комплекты окрашенных, расписных и позолоченных стульев и кресел, «ночные стулья», кровать[10], встроенный шкафчик розового дерева (в Опочивальню), канапе и экраны[11].

Счет на поставку этой мебели [12] был подписан польско-королевским подданным К. Гампелем, личность которого еще несколько лет назад вызывала много вопросов: почему появился в России именно в 1779 г., почти одновременно с приглашенными императрицей Камероном и Кваренги, почему поступил на службу с жалованьем в 1000 руб., сопоставимым с жалованьем архитекторов, и почему именно ему она доверила меблировать свои новые апартаменты? Сегодня, благодаря исследованиям последних лет, ответ на эти вопросы, думается, найден [13].

Карл Гампель (Гампельн) происходил из варшавских купцов, и незадолго до приезда в Россию, 30 сентября (11 октября) 1778 г., получил звание коммерции советника. В июле 1779 г. он прибыл в Санкт-Петербург на службу к русской императрице, скорее всего, по рекомендации польского короля Станислава Августа II, почему и получил особые полномочия и монаршее покровительство. Екатерина Великая была явно удовлетворена его услугами — в 1789 г., после десяти лет пребывания в России, Гампель получает от польского короля чин надворного советника. За эти годы коммерсант, должно быть, неоднократно возвращается в Варшаву, в том числе и по роду своей деятельности, а в 1793 г. в столице Польского королевства вступает в брак с Ф. М. Копш. Уже на следующий год вместе с юной супругой Гампель возвращается в Москву, куда переехал из Санкт-Петербурга в том же 1793 г.; в Москве он записывается в купцы 3-й гильдии Басманной слободы. Известно, что в древней столице Гампель открывает магазин «Под знаком Белого орла», в котором успешно торгует предметами преимущественно английского происхождения — англомания в то время была в большой моде [14]. По свидетельству его старшего сына, художника К. К. Гампельна, все имущество родителей, включая домашний архив, погибло в пожаре Москвы 1812 г. Этой потери Гампель-старший пережить не смог и вскоре скончался, оставив супругу «в крайней бедности» [15].

Почти 15 лет надворный советник Гампель служил Екатерине, хотя свойственная его натуре коммерческая жилка не позволяла ему ограничивать деятельность только поручениями Двора — коммерсант Гампель выполнял многочисленные частные заказы, чем иногда вызывал недовольство императрицы. Тесные деловые отношения сложились у Гампеля и с Камероном. Коллежский асессор и архитектор, которым императрица поручила меблировку своей личной половины в Большом Царскосельском дворце, почувствовали себя



Ил. 1. Серебряный кабинет в Екатерининском дворце-музее. Фотография. 1930-е
ГМЗ «Царское Село»

настолько свободными в решении поставленной задачи, что Екатерине пришлось сдерживать их активность [16]. Видимо, к 1793 г. деятельность Гампеля при Дворе завершается, он принимает решение остаться в России и переезжает в Москву, где у него уже несколько лет существует собственное дело.

Но вернемся назад, в первые годы пребывания Гампеля в России. Спустя два года после первой поставки, в 1783 г., польский коммерсант представляет на подпись императрице еще один счет с новым составом мебели для тех же комнат [17]: в Уборной (Туалетной) вместо восьми белых кресел появляются восемь кресел «с ножками индейского дерева», комод с бронзовыми украшениями и мраморной доской и позолоченный ночной стул, в Опочивальне — еще один каминный экран, по-видимому, из бронзы [18], стол «за коим писать стоя, богатой столярной и бронзовой работы», стол «поменьше для письма», столик перед канапе, два столика у кровати с белым мрамором и бронзовым декором. На смену восьми креслам, окрашенным в коричневый цвет, появляются восемь дубовых кресел с ножками «индейского дерева, с бронзовой работой».

В поставке 1783 г. была и мебель для Серебряного кабинета: в счете Гампеля указаны диван [19], столы, стулья, табуреты и экран,



Ил. 2. А. А. Зеест. Мебель из Синего кабинета («Табакерки»). Автохром. 1918
ГМЗ «Царское Село»

покрытые «серебряным листом», с «литыми украшениями» и «посеребренная решетка перед камином»[20]. Столики для этого кабинета, как и мебель для сидения, решенная в той же стилистике, были созданы, скорее всего, по проекту Камерона (ил. 1).

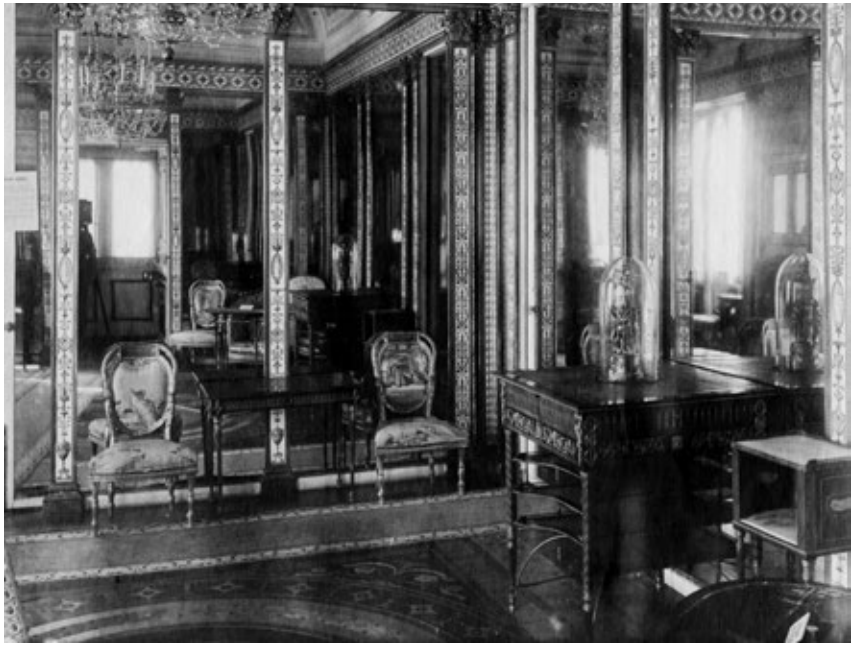
Кроме серебряных столов из поставок Гампеля 1781 и 1783 гг. до наших дней сохранились стеклянный стол из «Табакерки»[21] (ил. 2), бронзовый экран из Опочивальни и шесть (из восьми) стульев из Рафаэлевской[22] (ил. 3). Эта мебель, находившаяся перед Великой Отечественной войной на своих исторических местах, была вывезена в эвакуацию.

Сопоставив названия в счетах Гампеля с описаниями в инвентарях и довоенными фотографиями, удалось идентифицировать еще несколько мебельных объектов из первых поставок, в числе которых своей неординарностью выделялось бюро-конторка из Опочивальни — перед войной оно находилось в Зеркальном кабинете (ил. 4).

В счете 1783 г. этот предмет числился как стол «за коим писать стоя, богатой столярной и бронзовой работы»; в дворцовой описи 1818 г. описан как «бюро из разных дерев, оклеенное зеленым сафьяном, с бронзою и тремя полочками с галерейками, с чехлом»[23],



Ил. 3. Стулья по проекту Ч. Камерона. *Из кн.: Lukomskij G. K.* Zarskoje Sselo. Innenräume und Möbel des ehemals Kaiserlich russischen Residenzschlosses. Berlin, 1924. S. 51



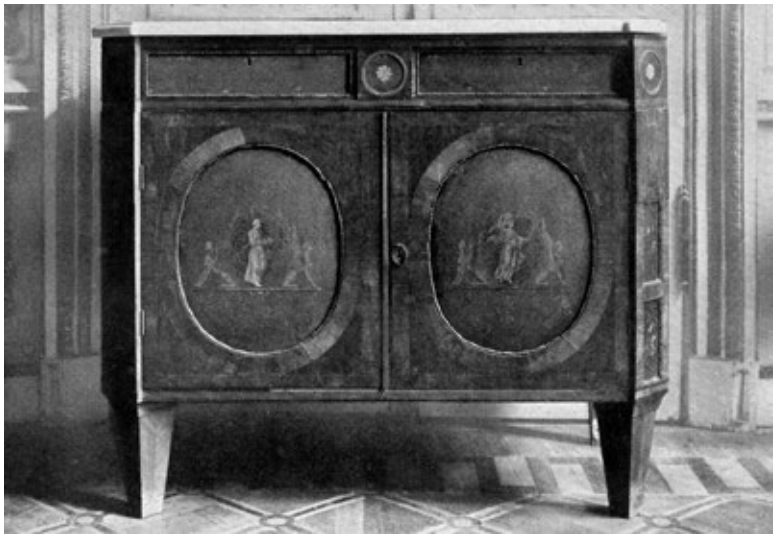
Ил. 4. Зеркальный кабинет в Екатерининском дворце-музее. Фотография. 1930-е
ГМЗ «Царское Село»

а в каталоге Д. В. Григоровича назван «бюро-этажеркой французской работы» и помечен звездочками как образец «особенно редкий и ценный в художественном отношении»[24]. В предвоенной описи, в которой дано развернутое описание этой мебели, создание «канцелярского стола» сотрудники музея связывали с именем известного парижского мастера Ж.-А. Ризенера[25]. Остается сожалеть, что такой необычный и редкий предмет не был вывезен в эвакуацию и исчез в годы войны.

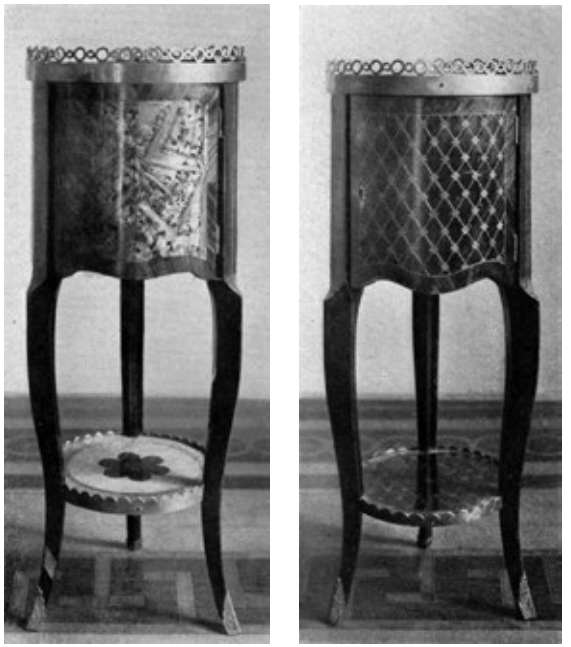
С комнатами Екатерины хотелось бы связать и комод, известный по фотографиям и описанию (ил. 5). «Комод с бронзовыми украшениями и мраморной доской» появился в Уборной (Туалетной) в 1783 г. В 1818 г. один «комод из разных дерев с бронзою о двух ящиках с мраморной доской» по-прежнему находился в этом интерьере; видимо, его же мы встречаем в инвентарной книге 1938–1940 гг. и из подробного описания в инвентаре узнаем, что предмет был украшен 19 живописными филенками разной формы и размера с «классическими сюжетами и орнаментами» и считался французской работой[26]. Судя по форме комода и характеру декора, а также учитывая изначальное его размещение в Уборной, стены которой украшали 114 живописных вставок в технике лаковой живописи Г. Клея (H. Clay), живописный декор мебели мог быть английского происхождения, как живопись на стенах, которую поставил в Уборную императрицы тот же Гампель.

В счете 1783 г. присутствуют и «два столика у кровати с белым мрамором, украшенные бронзой». Думается, что они воспроизведены в книге Г. К. Лукомского «Zarskoje Sselo. Innenräume und Möbel des ehemals Kaiserlich russischen Residenzschlosses»[27]. В пользу такого предположения свидетельствуют их форма и размеры, позволяющие безошибочно определить назначение предметов: подобные столики назывались «ночными» (у Лукомского — «Schlafzimmertischchen») и ставились у кровати (ил. 6).

В комнатах Екатерины (возможно, в Опочивальне) мог находиться стол, обозначенный в счете 1781 г. как «стол с овальной лаковой столешницей (tableaux verni)». Возможно, именно этот предмет в 1930-е гг. был продан и в 2014 г. приобретен музеем у частного лица в Нью-Йорке[28]. За годы существования вне музея стол утратил свое главное украшение — лаковую плиту, имевшую в центре сюжетную или орнаментальную композицию[29], но сохранил на подстолье живописную цветочную гирлянду. Сочетание подобной живописи на светлом фоне с лаковой столешницей позволяет причислить стол



Ил. 5. Комод из Уборной (Туалетной) в Екатерининском дворце (?)
Из кн.: *Lukomskij G. K.* Zarskoje Sselo. Innenräume und Möbel des ehemals Kaiserlich russischen Residenzschlosses. Berlin, 1924. S. 88



Ил. 6. Столики ночные. Из кн.: *Lukomskij G. K.* Zarskoje Sselo. Innenräume und Möbel des ehemals Kaiserlich russischen Residenzschlosses. Berlin, 1924. S. 46

к изделиям королевских мастерских Станислава Августа Понятовского в Лазенках — несколько образцов мебели из дворцов в Лазенках и Неборове, декорированных аналогичным образом, представлены в собрании Национального музея польской столицы. Если вспомнить, что Гампель прибыл из Варшавы с рекомендацией польского короля, то предположение о королевском происхождении столика имеет право на существование [30].

Возвращаясь к истории предмета, можно добавить, что косвенным доказательством его нахождения в комнатах императрицы служит тот факт, что с середины XIX в. стол входил в убранство Агатовых комнат, а его фотография, вероятно перед продажей, была сделана на Зеркальной площадке (ил. 7).

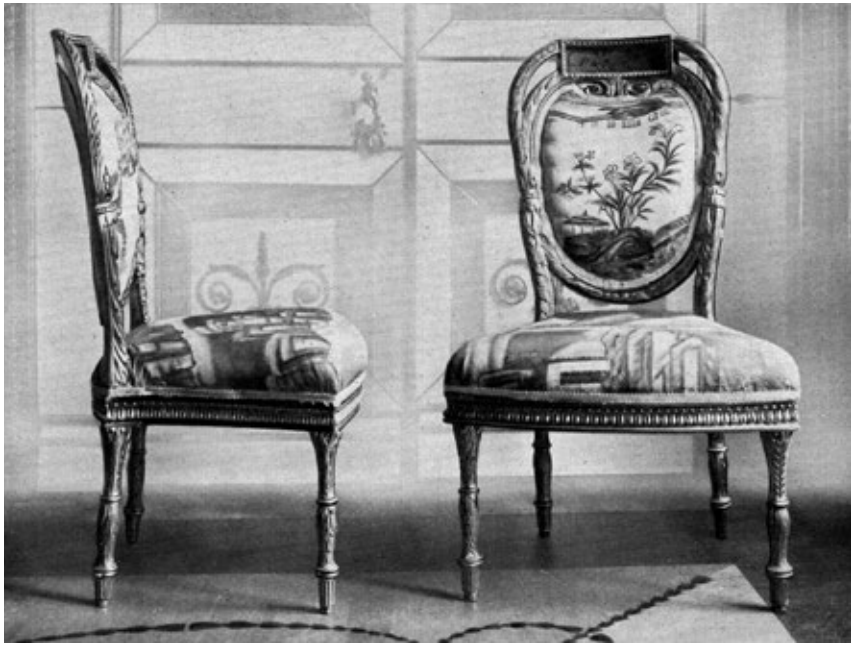
Нельзя не назвать еще два предмета екатерининского времени, дворцовое происхождение которых подтверждается иконографией и публикациями [31]. Речь идет о двух уникальных «полуовальных фигурных» столиках с лаковыми столешницами, которые с середины XIX в. также находились в Агатовых комнатах, откуда были проданы в 1931 г. на аукционе Р. Лепке в Берлине. Не только номера, но живописный декор столов в виде барельефов Дж. Веджвуда, на одном из которых в образе Минервы предстает Екатерина Великая, не оставляют сомнения в том, что происходят они из комнат императрицы или ее фаворитов, располагавшихся на первом этаже флигеля [32].

Помимо поставок Гампеля, значительное количество мебели для сидения было создано по проектам Камерона в содружестве с Ж.-Б. Боде-Шарлеманем и П. Брылло, которые выполняли резные и позолотные работы «из своего материала и своими мастерами». Речь идет о креслах, канапе, стульях и консолях для парадных залов, отличавшихся большим диапазоном художественных форм. Так, для Китайского зала по проекту Камерона был изготовлен комплект мебели «со змеями», состоявший из четырех кресел и 34 стульев, от которого в собрании музея сохранилось только три предмета. Дошли они до нас, несколько изменив свой первоначальный облик: в середине XIX в., при реконструкции зала под руководством И. А. Монигетти некоторые элементы стульев и кресел получили окраску в два цвета — синий и коралловый, в то время как в XVIII в. предметы были полностью позолоченными в два тона [33].

Несмотря на классицистические формы, комплект для Китайского зала принадлежит к самым экзотическим созданиям архитектора — корзину, венчающую спинки, оплетают две змеи, а по локотникам



Ил. 7. Столы из Агатовых комнат на Зеркальной площадке. Фотография. Конец 1920-х ГМЗ «Царское Село»



Ил. 8. Стулья по проекту Ч. Камерона. Из кн.: *Lukomskij G. K.* Zarskoje Sselo. Innenräume und Möbel des ehemals Kaiserlich russischen Residenzschlosses. Berlin, 1924. S. 51

сползают фантастические ящерицы. Все предметы в верхней части украшены вставками из жести с росписями на сюжеты из китайской жизни.

Прием использования жестяных живописных вставок в мебели для сидения встречаем и в замечательно своеобразных стульях, создание которых также связывается с Камероном: эти стулья в 1917 г. перенесли в Зеркальный кабинет из Китайского театра [34]. К сожалению, в годы Великой Отечественной войны и оккупации они были утрачены (ил. 8).

Мебель, созданная шотландским архитектором для русского Двора, отличалась особым художественным языком. В ее декоративном строе помимо английских угадывались формы и пластика, характерные для итальянской неоклассической мебели. Можно допустить, что сочность резного декора, полихромность и полиматериальность работ Камерона были инспирированы итальянской мебельной традицией, которую архитектор, проживший несколько лет в Италии, должен был знать. Однако, следя за формирующейся в Европе новой художественной формой, в своих мебельных проектах Камерон настолько изобретателен, что говорить о заимствованиях не приходится: мебель, изготовленная по его проектам для Екатерины, — явление абсолютно уникальное.

При этом Камерон мог создавать и более привычную для русского Двора мебель «на французский манер». Для Арабесковой гостиной по его эскизам был изготовлен самый большой комплект предметов: дюжина кресел, четыре дюжины стульев, диваны, консоли, а также три больших стола — зал использовался не только для торжественных приемов, но и как парадная столовая. Для расположенного рядом Лионского покоя, в который был поставлен гарнитур Ж. Жакоба, приобретенный также через Гампеля [35], понадобилось добавить зеркальные рамы с подзеркальниками, соответствующие остальным предметам. В связи с этим в 1782 г. Камерон писал: «Потребно в Лионской покой два стола и две зеркальные рамы… по рисункам и по повелению Е. И. В., схожи бы были с прочими мебелями. Еще должен я припомнить, что их неотменно надобно сработать с самою крайною осторожностью и самой чистою и искусной работы, чтобы не хуже той работы, которую из-за моря привозят и при том усмотреть, нет ли у Е. И. В. таких мастеров в ея царстве, в состоянии равняться ежели им укажут, с прочими из других земель». Два «трюмо или зеркальные рамы, с богатым украшением и резною работою, у которых внизу будут сделаны два ребенка, держащих в руках две ветви на арабейской вкус» изготовил Ж.-Б. Боде-Шарлемань, «исправя все оное, как надлежит хорошею работою всходственность с парижскими мебелями и по апробации архитектора Камерона» [36].

К мебельному убранству в комнатах императрицы можно отнести и великолепную решетку, изготовленную в подарок Екатерине II в 1782 г. по заказу Г. А. Потёмкина на Тульских оружейных заводах (мастер Гнидин, автор проекта Г. И. Козлов). Решетка стала еще одним украшением Опочивальни — ее разместили у большого зеркала между окон, в котором, отражаясь, удваивался сложный и изящный рисунок ее узоров [37].

В числе сохранившихся предметов особое место занимает и катальное кресло, которое с середины XIX в. находилось в Агатовых комнатах [38]. В предвоенной описи предмет датируется 1794 г. — в это время проблемы со здоровьем существенно ограничили подвижность императрицы, и для прогулок в парк изготавливается передвижное кресло. Несмотря на то что оно было изделием каретного мастера, еще в дореволюционной жизни дворца кресло оставалось в покоях императрицы и сегодня является редким мемориальным предметом, принадлежавшим коронованной хозяйке Царского Села [39].

Выявленная мебель на половине Екатерины Великой в Большом Царскосельском дворце — сохранившаяся и известная по иконографии — не может дать полного представления о том, как выглядело мебельное убранство ее апартаментов. В обнаруженных счетах поставок и других архивных документах описания кратки и позволяют лишь в некоторых случаях идентифицировать предметы. Однако даже по этим образцам можно составить понимание, что уникальные по отделке интерьеры императрицы — «поистине царственные чертоги», по выражению С. Н. Вильчковского, имели столь же неординарное мебельное убранство.

[1] «Я сегодня оставила мое любезное, мое прелестное Царское Село и отправилась в отвратительный, ненавистный Петергоф, которого я терпеть не могу, чтобы праздновать там день моего восшествия на престол и день святого Павла», — писала императрица своей многолетней корреспондентке И. Д. Бьельке 25 июня 1772 г. (см.: Екатерина II. Фасад и задворки империи. М., 2007. С. 335, 336).

[2] Планы императрицы создать грандиозные ансамбли под Москвой (Царицыно, 1775–1785, 1790) и в окрестностях Санкт-Петербурга («Пелла», 1785–1889) не увенчались успехом — их строительство не было доведено до конца.

[3] *Грибовский А. М.* Воспоминания и дневники. Образ жизни Екатерины II // Екатерина II и ее окружение. М., 1996. С. 355, 357–359.

[4] Возможно, кабинет-секретарь ошибался, «поместив» два столика в альковную часть Опочивальни. С. Н. Вильчковский, опираясь в своем описании на воспоминания А. М. Грибовского, «переносит» слушание докладов в Серебряный кабинет (см.: *Вильчковский С. Н.* Царское Село. Репринтное воспроизведение издания 1911 года. СПб., 1992. С. 124).

[5] Масштабная реконструкция отделки комнат Екатерины II оказалась возможной благодаря финансовой поддержке ПАО «Газпром».

[6] Мебельное убранство парадных залов — Арабескового и Китайского — осталось на своих местах, а некоторые высокохудожественные образцы мебели из личных покоев были перемещены в Агатовые комнаты. В книге Д. В. Григоровича «Царское Село. Опись предметам, имеющим преимущественно художественное значение» отмечено, что из предметов XVIII столетия на половине Марии Александровны оставались «комод из светлого орехового дерева. XVIII в.», бюро из моржовой кости, «бюро-этажерка. Французская работа к. XVIII — начала XIX в.», «стол из Табакерки», «два стола с приморским видом (гуашь) на подстолье», а в Агатовых комнатах оказались овальный стол с лаковой столешницей, серебряные столы и табуреты; перламутровый стол, два комода «с музыкальными атрибутами. Франция»; два столика-бобика и др. (см.: Опись казенному имуществу по Камерцалмейстерской части, находящемуся в Старом дворце. Колоннада. 1860. ГМЗ «Царское Село». Инв. № ЕД-113-XV; *Григорович Д. В.* Царское Село. Опись предметам, имеющим преимущественно художественное значение. СПб., 1888. С. 95, 96, 97, 108, 113 и т. д.).

[7] До 1941 г. в павильоне «Арсенал» хранились модели царскосельских павильонов и интерьеров XVIII в., погибшие в годы Великой Отечественной войны. Модели Серебряного кабинета и Опочивальни известны по довоенным изображениям.

[8] *Воронов М. Г.* Справка о мебельном убранстве залов Екатерининского дворца, отделанных по проектам Ч. Камерона. 1966. ГМЗ «Царское Село». Рукописный и исторический архив. Инв. № 1122. Фельтен, возможно, также проектировал предметы обстановки. Известно, к примеру, что в марте 1781 г. по его рисунку мастер П. Брылло изготовил в спальню А. Д. Ланского на первом этаже Нового флигеля резную «готическую» перегородку «так, как на рисунке», из 22 звеньев, выкрашенную белилами и позолоченную. При этом диван «при ней» был выполнен по рисунку Камерона (РГИА. Ф. 487. Оп. 13. 1780. Д. 44. Л. 2 об.). В 1782 г. перегородка была повторена «в новопостроенном… при придворной церкви каменном флигеле <…> на вкус готической сделать из шестнадцати звеньев деревянную с резьбою перегородку точно такову, какова сделана в покоях его превосходительства господина ген.-л. Ланского…» (Там же. Л. 39 об.).

[9] На половине Екатерины было пять служебных помещений: гардеробная, две прихожие и две комнаты «за Рафаэлевской», для которых изготовлено 46 предметов мебели: 35 кресел, два шкафа, один комод, три зеркала и пять ломберных столов.

[10] Кровать была выполнена по проекту Дж. Кваренги, который также работал на половине императрицы в Большом Царскосельском дворце.

[11] Экраны, входившие во все интерьеры с каминами, — бесспорные творения Камерона. Эти бытовые предметы Камерон превратил в не имеющие аналогов художественные произведения, составлявшие уникальную коллекцию (полностью утрачены во время Великой Отечественной войны). По описаниям в довоенных инвентарях известно, что окрашенные или позолоченные двусторонние «каминные ширмы» в виде затянутых тканью прямоугольных рам с выдвижными фигурными щитками, на двух резных ножках или одной стойке, имели декор в виде гирлянд, ваз, розеток и дополнялись вставками из жести с живописными аллегорическими композициями. Казалось бы, прототип этой мебели следовало искать в творчестве английских мастеров, с особой любовью разрабатывавших так называемую мебель малых форм. Однако то, что было изготовлено по рисункам

Камерона для Екатерины, не находит поддержки в истории английской мебели, косвенную связь с которой можно усмотреть лишь в наличии трансформирующихся элементов и в исключительно изящном рисунке антикизированного декора.

[12] Счета 1781 и 1783 гг. на поставки мебели в комнаты Нового (Зубовского) флигеля обнаружены и опубликованы старшим научным сотрудником ГМЗ «Царское Село» О. А. Федосеевой (см.: *Федосеева О. А.* Деятельность «польско-королевского подданного Карла Гампеля в Царском Селе // Россия—Польша. Два аспекта европейской культуры. Материалы XVIII Царскосельской научной конференции. СПб., 2012. С. 578, 587). Исследователь проанализировала весь комплекс мебельных предметов, представленных в счетах, детально рассмотрела предметы не только для комнат императрицы, но и в помещениях первого этажа (в так называемых покоях фаворитов) и классифицировала мебель по типам, характеру исполнения, декору и ценам. Большой заслугой публикации Федосеевой является введение в научный оборот обнаруженных документов, в которых присутствуют, в том числе, указания на характер и цвет первоначальной обивки мебели, следовательно, драпировочных тканей того или иного интерьера, — эти сведения дополняют представления о первоначальном убранстве покоев императрицы.

[13] См.: *Долгов Д. В.* Гампельн (генеалогия). 3-е изд., исправленное и дополненное. М., 2020. Автор собрал информацию о семействе Гампельн из архивов Варшавы и Москвы, из периодики начала XIX в. и других публикаций и реконструировал картину жизни семьи после приезда в Россию. Из предложенной информации сомнение вызывает дата рождения К. Гампеля — 1769 г., получившего, таким образом, звание коммерции советника в сентябре 1778 г. в возрасте девяти лет! Дата присуждения звания подтверждается копией патента, хранящегося в московском архиве (Там же. С. 7).

[14] Подробнее об этом см.: *Ефремова И. К.* Московская мебель эпохи классицизма в «английском вкусе» // Россия — Англия. Страницы диалога: Краткое содержание докладов V Царскосельской научной конференции. СПб., 1999. С. 80–85.

[15] *Долгов Д. В.* Указ. соч. С. 10, 11.

[16] Екатерина, выделив на убор покоев в царскосельском дворце 30 000 рублей, писала: «…никаких вещей без точного от нас повеления сами не подряжали, а когда что сделать приказано будет, то приносили бы не только рисунки, но и самые образцы вещей с верным описанием и исчислением, что стоит и с сметами во сколько вся повеленная работа обойдется, как скоро те рисунки и образцы от нас апробированы будут, то должны они представить их в Контору строения села Царского» (РГИА. Ф. 487. Оп. 13. 1781. Д. 15. Л. 1).

[17] В феврале этого года императрица распорядилась заплатить «асессору Гампелю» 29 916 руб. серебром за «разные внутренние работы», в том числе мебель для Опочивальни, Туалетной комнаты, «Кабинета эстампов», «Табакерки» и Серебряного кабинета.

[18] В описи 1818 г., наряду с креслами, обитыми парчой, назван экран «такой же парчи в раме бронзовой с чехлом» (см.: РГИА. Ф. 487. Оп. 221. Д. 667. Опись имущества Большого и Александровского дворцов. 1818. Копия. ГМЗ «Царское Село». Л. 3, 3 об.)

[19] Автором проекта углового дивана с красно-зеленой парчовой обивкой под зеркальным балдахином, опиравшимся на четыре колонны, был, скорее всего, Фельтен — очертания дивана можно видеть на плане флигеля 1779 г.

[20] В сентябре 1779 г. с французом А. Барбазаном и его помощником Г. Шолем был заключен договор «о сделании в Царскосельском дворце одной комнаты тянутым серебром». В октябре 1780 г. работы «под смотрением Камерона» продолжил петербургский часовой фабрикант И. Басселье, который изготовил из посеребренной меди детали убранства «по данному ему чертежу» (подробнее об этом см.: *Ботт И. К.* Мебель из Серебряного кабинета Екатерины II // Россия — Англия. Страницы диалога. Краткое содержание докладов V Царскосельской научной конференции. СПб., 1998. С. 77; Серебряный кабинет

императрицы в Царском Селе // Art & Time. Специальный выпуск. Царское Село. 2004. С. 42, 43).

[21] Два табурета из «Табакерки» не были эвакуированы; судя по фотографии военного времени, их вывезли вместе с другой мебелью в Кёнигсберг; далее следы табуретов теряются. Воссозданы по фотографии в 2023 г. благодаря финансовой поддержке члена Клуба друзей музея-заповедника А. И. Извекова.

[22] Экран (инв. № ЕД-131-V); шесть позолоченных стульев с овальными спинками и резьбой в виде плетенки (инв. № ЕД-97-102-V) в описи 1938–1940 гг. названы в «стиле Louis XVI» (Л. 4 об.–6 об.); в 1917 г. перенесены комиссией из Китайского театра, поэтому имели обивку из расписного китайского шелка.

[23] Опись комнатного убранства Большого Царскосельского дворца. 1818. Л. 3 об.

[24] *Григорович Д. В.* Указ. соч. С. 96.

[25] Инвентарная книга № 9 наличия музейных ценностей. 1938–1940. Л. 43 об., 44. ГМЗ «Царское Село». Инв. № ЕД-162-XV. Поступивший в том же году стол «поменьше для письма» (в описи 1818 г. — «бюро небольшое из разных дерев с бронзою, верхняя подъемная доска оклеена сафьяном» (Л. 3 об., 4), возможно, также просуществовал до Великой Отечественной войны. В инвентарной книге 1938–1940 гг. присутствует стол «наборного дерева с отделкой золоченой бронзы, стиль Louis XVI» работы Ризенера (Л. 41 об., 42). Однако, как выглядел этот предмет, неизвестно.

[26] Опись комнатного убранства Большого Царскосельского дворца. 1818. Л. 10; Инвентарная книга № 9 наличия музейных ценностей. 1938–1940. Л. 67 об., 68.

[27] *Lukomskij G.* K. Zarskoje Sselo. Innenräume und Möbel des ehemals Kaiserlich russischen Residenzschlosses. Berlin, 1924. C. 56.

[28] Стол приобретен в 2014 г., вскоре после аукциона Sotheby's (октябрь 2013 г.), на котором не был продан.

[29] *Григорович Д. В.* Указ. соч. С. 113.

[30] В статье о мебели с лаковым декором в 2015 г. я выдвинула версию появления стола в России в 1790-е гг., когда племянник польского короля прибыл в Санкт-Петербург и был представлен русской императрице. Таким образом, обе версии рассматривают происхождение предмета из королевских мастерских в Лазенках (см.: *Ботт И. К.* О столах Екатерины Великой, китайском лаке «разбрызганным золотом» и не только // Образ Поднебесной. Взгляд из Европы. Сборник научных статей XXI Царскосельской научной конференции. СПб., 2015. С. 40–53).

[31] Опись казенному имуществу по Камерцалмейстерской части, находящемуся в Старом дворце. Колоннада. 1860. ГМЗ «Царское Село». Инв. № ЕД-113-XV. Л. 19 об., 20; *Григорович Д. В.* Указ. соч. С. 115; *Премацци Л. О.* Яшмовый кабинет Агатовых комнат. Акварель. 1859. ГМЗ «Царское Село». Инв. № ЕД-23-XI.

[32] Подробнее об этом см.: *Ботт И. К.* О столах Екатерины Великой, китайском лаке «разбрызганным золотом» и не только. С. 40–53.

[33] В 1784 г. Шарлемань изготовил для Китайского зала четыре кресла, 34 стула и один экран. К 1825 г. в зале находились два кресла и 24 стула; к 1860 г. часть стульев из зала была также перенесена в кладовую, а затем поставлена в Китайскую гостиную Большого Царскосельского дворца, где находилась до начала Великой Отечественной войны (подробнее об этом см.: *Воронов М. Г.* Справка о мебельном убранстве залов Екатерининского дворца, отделанных по проектам Ч. Камерона. Указ. соч. Л. 19).

[34] Китайским расписным шелком предметы были обиты при директоре императорских театров В. А. Теляковском (см.: Инвентарная книга № 9 наличия музейных ценностей. 1938–1940. Л. 37 об., 38, 39).

[35] Комплект гостиной мебели, изготовленный Ж. Жакобом, сохранился в коллекции музея (подробнее об этом см.: *Воронов М. Г.* Справка о мебельном убранстве залов Екатерининского дворца, отделанных по проектам Ч. Камерона. Указ. соч. Л. 26–28; *Федосеева О. А.* Жорж Жакоб: приключение французского гарнитура в России // Мебельный мир. 2007. № 1. С. 32, 33).

[36] *Воронов М. Г.* Справка о мебельном убранстве залов Екатерининского дворца, отделанных по проектам Ч. Камерона. Указ. соч. Л. 21, 22.

[37] В счете Гампеля от 13 февраля 1783 г. на оплату работ, выполненных в Опочивальне, есть сумма в 12 руб. «за окрашение (лаком под воронение. — *И. Б.*) решетки под большим зеркалом». «Сочетание синеватой лакировки стальных деталей и золотого покрытия бронзы, — писал М. Г. Воронов, — придает решетке изящество и нарядность» (подробнее об этом см.: *Воронов М. Г.* О неизвестных работах Гавриила Козлова // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1980 г. Л., 1981. С. 493–507).

[38] См.: Опись казенному имуществу по Камерцалмейстерской части, находящемуся в Старом дворце. ГМЗ «Царское Село». ЕД-113-XV. Л. 35 об.; *Вильчковский С. Н.* Указ. соч. С. 133.

[39] Кресло (инв. № 164-V) не было эвакуировано. Найдено после Великой Отечественной войны в Гатчине.

Будрина Людмила Алексеевна

ЦВЕТНОЙ КАМЕНЬ ПРИ ДВОРЕ ЕКАТЕРИНЫ II: ОТ СОБИРАНИЯ ЕВРОПЕЙСКОГО К ФОРМИРОВАНИЮ РУССКОГО

Аннотация: В статье рассматривается становление камнерезного искусства как самостоятельного направления в придворной художественной практике России, влияние на этот процесс вкусов эпохи Просвещения и личных предпочтений императрицы Екатерины II, а также европейских образцов художественной обработки цветного камня и опыта включения произведений из этого материала в дипломатический обмен.

Ключевые слова: камнерезное искусства, Екатерина II, коллекционирование.

Одним из проявлений эпохи Просвещения, с идеологами которого состояла в активной переписке императрица Екатерина II, стало всеевропейское увлечение минералогией, а интерес к коллекционированию и публикации образцов быстро распространился и на произведения резчиков, в которых использовались минералы. Для большей части Европы это направление пополнения монарших коллекций было многовековой традицией: Медичи, Габсбурги, Бурбоны на протяжении всего Нового времени поддерживали это увлечение. К началу XVIII в. не только Флоренция, Прага, Вена и Париж, но Неаполь, Мадрид и многие столицы немецких княжеств создавали формулу включения камнерезных произведений в репрезентацию своих государств. Особое место резного камня в этой деятельности обусловливалось спецификой таких произведений искусства, созданных благодаря сочетанию природного ресурса (предпочитали использовать материал, добываемый на территории государства или находящийся в полной или частичной монополии), виртуозного мастерства (при внимательном анализе становится заметно, что каждый двор стремился к наличию собственного производства — комплекса из художников, ремесленников, инструментов), а также возможности обильного финансирования (например, к закрытию придворной мозаичной мастерской в Гобеленах привел дефицит бюджета в связи с масштабной войной во Фландрии).

Российская империя, начиная с реформ и нововведений Петра I, осваивает европейский уклад, а русский Двор перенимает обычаи монархов Западной Европы. К концу XVII в. резные предметы из цветного камня уже находились в сокровищнице русских царей, попав туда как дипломатические дары [1]. В этом контексте закономерным видится стремление первого русского императора создать собственные мастерские, что нашло отражение в указе 1721 г. о создании Петергофской мельницы. Развитие русского камнерезного производства, возникшего практически одновременно в Петергофе и Екатеринбурге (1726), долгое время сдерживалось отсутствием кадров, скудной сырьевой базой и географической удаленностью мест добычи материала от мест его обработки. Завершение этапа формирования собственного камнерезного производства связано с временем правления Екатерины II. Личный интерес государыни, атмосфера эпохи Просвещения, освоение регионов стали катализаторами становления этого вида отечественного декоративного искусства.

Собрание европейского резного камня в собственном Эрмитаже Екатерины Алексеевны традиционно описывается как собрание камей. Страсть императрицы к этому виду искусства хорошо известна, как и ставшие ее жертвами памятники (например, кубок с камеями Оттомара Эллигера, известный сегодня лишь по акварели [2]). В свой «Императорский музей» императрица разместила и масштабный surtout работы Л. Валадье, приобретенный в 1777 г. при посредничестве Ф. М. Гримма у французского дипломата Б. де Бретея [3]. Составленное из множества декоративных элементов в виде вольно интерпретированных античных архитектурных и декоративных мотивов, вырезанных из разных пород цветного камня, это произведение, между тем, заслужило некоторую критику со стороны императрицы. Она отметила, что «работу намного лучше исполняют на мельнице в Петергофе»[4]. Сравнение схожих по типологии предметов из римского ансамбля и произведений Петергофа (например, колонки из яшм [5]) заставляет согласиться с этим замечанием Екатерины.

К сожалению, неизвестно, когда именно попала в коллекцию Екатерины II бомбоньерка с декором из разновидностей саксонских цветных камней работы И. Х. Нойбера [6]. Между тем, в 1777 г. работы этого ювелира и резчика стали знаковыми дипломатическими дарами при заключении Тешенского мира. Один из этих подарков прибыл в Россию, однако предназначался не для императрицы, а для князя Н. В. Репнина [7].

Существенное влияние на русские предприятие оказал еще один любопытный пример пополнения коллекции императрицы. Несмотря на наличие указаний на то, что в Янтарной комнате уже в 1757 г. находились «четыре картины из мозаики»[8], нельзя проигнорировать и еще один документ, отражающий усилия по пополнению коллекции резного камня. Это известное письмо российского дипломата М. И. Воронцова, направленное в 1763 г. из Пизы российской императрице. В нем Воронцов сообщает: к письму приложен «рисунок для сделания четырех картин Флорентийской работы в янтарный кабинет Царского Села, которые Ваше Императорское Величество желать изволили», а также указание стоимости, список камней и размеры, предоставленные из Царского Села, по которым выполнен рисунок[9]. Учитывая историю создания большого комплекса схожих произведений (серии о взаимосвязанных явлениях, например времена суток, аллегории искусств и т. п.), исполнявшихся во Флоренции для владевшего тосканской мастерской в это время императора Священной Римской империи Франца I и использованных в убранстве венского Хофбурга[10], можно предположить, что эти предметы приобретены русским дипломатом с согласия венского двора, либо в связи с началом правления Екатерины II стали дипломатическим подарком из Австрии[11]. К сожалению, сохранившиеся в коллекции Графического кабинета Уфицци рисунки к серии «Пять чувств» (три листа: «Слух», «Зрение» — на отдельных листах, «Вкус» и «Осязание и обоняние» — на одном листе)[12] не содержат данных о точной датировке, что оставляет вопрос открытым.

Между тем в середине 1760-х гг., возможно в связи с этими приобретениями, возникает интерес к флорентийской мозаике в работах Петергофской гранильной фабрики, где в 1763–1766 гг. создано по крайней мере три мозаики из цветного камня[13], при этом одна из них чрезвычайно близка к флорентийским образцам по композиционному решению сюжета[14].

Развитие собственного камнерезного производства, связанное с расширением сырьевой базы (разведки цветного камня в 1760-е гг. активно ведутся на Урале, в 1780-х гг. — на Алтае) и завершением формирования системы императорских фабрик (к учрежденной Петром I в 1721 г. Петергофской, в 1751 г. добавилась Екатеринбургская, а в 1785 г. — Локтевская, позднее перемещенная в Колыванский завод), сделали возможным создание разнообразных произведений. Так, в Екатеринбурге в середине 1780-х гг. появляется

«грот-фонтан» — своего рода интерьерная минералогическая коллекция в виде подражающего природным нагромождениям скал основания и яшмового обелиска с вензелем императрицы на нем[15]. Этот опыт сыграл значительную роль в сложении типа минералогической горки в камнерезной практике мастеров Урала[16]. Следующее десятилетие пополнило императорские собрания более строгим вариантом — на гранях достаточно крупного интерьерного обелиска были закреплены образцы уральских и сибирских цветных камней, оформленные в виде одинаковых квадратных пластин в бронзовой оправе[17].

С 1770-х гг. на императорских фабриках стремительно растет производство интерьерных предметов — прежде всего разнообразных ваз. Высоко ценится разнообразие материалов, расширяющих палитру представленного в императорской коллекции русского цветного камня. Так, уральская яшма из разных месторождений и амазонит широко обрабатываются в Петергофе, локтевская фабрика поставляет в Санкт-Петербург вазы из розового кварца и голубоватого берилла Тигерецких белков и разноцветных брекчий, Екатеринбург отправляет ко Двору предметы из яшм и «союзного камня». Благодаря активному наращиваю производства формируется декор императорских резиденций.

Эти предметы также начинают играть, пусть пока не очень значительную, роль в дипломатической активности России. Известно, что в 1774 и 1777 гг. императрица определила в дар шведскому королю Густаву III пару ваз и пару столешниц из яшмы, а также разрешила ему приобретение еще нескольких произведений Петергофской фабрики[18].

Не менее важным для формирования особенностей собственного русского камнерезного искусства представляется и эволюция выбора камня в архитектурном декоре резиденций. Так, в постройках, задуманных и начатых в конце 1760-х — первой половине 1770-х гг., основная декоративная роль отводится мраморам, с выраженным интересом к их полихромии. В этом можно видеть как большое влияние концепции декора Версальского дворца, где использование собственного французского мрамора стало частью декоративной программы[19], так и активное разведывание и разработка собственных мраморных месторождений в Карелии и на Урале.

Такова была «Третья Исаакиевская церковь», заложенная в 1768 г. по проекту А. Ринальди. Согласно сделанному в 1794 г. описанию,

«стены… внизу покрыты диким камнем, а вверху полированным финляндским и сибирским мрамором разного цвета… Внутри все стены и столбы покрыты прекрасным мрамором разных цветов, а попеременно также сибирскою яшмою и багровиком [красным порфиром]»[20]. К сожалению, понять, на каком этапе в убранстве появились твердые камни (яшма и порфир, роль последнего играл, скорее, шокшинский кварцит), затруднительно. Однако обилие карельского мрамора разных оттенков перешло в возведенный с использованием частей этого сооружения Исаакиевский собор О. Р. Монферрана.

Не менее богата цветным мрамором и палитра возводимого Ринальди в 1770-х гг. Мраморного дворца: архитектурные детали фасадов исполнены из карельских бело-розового тивдийского и пепельно-серого рускеальского мраморов, белого зернистого и белого с сине-серыми прожилками горнощитского уральских мраморов[21]. Большее разнообразие материалов отличает Мраморный зал дворца, где использованы семь разновидностей цветного камня — к уже упомянутым отечественным сортам мрамора здесь добавлены зеленый antico verde и золотистый итальянские мраморы, а в небольших филенках выполнена мозаика из светлого лазурита[22]. Появление этого материала стало своего рода перекличкой с проектами следующего десятилетия, выполненными Ч. Камероном для убранства покоев в Царском Селе.

Лазурит в декоре Лионского зала, решение об использовании которого было принято в 1781 г.[23], не имел аналогов в интерьерном использовании. Любовь к этому материалу ограничивалась причудливыми сосудами, панелями в дверцах кабинетов и редчайшими единичными столешницами. Не менее эффектно на фоне европейских предшественников было и решение со сплошной облицовкой стен пластинами уральских яшм в Холодной бане.

Приведенный в статье скупой на детали обзор демонстрирует развитие русского камнерезного искусства во второй половине XVIII в., когда общее для эпохи Просвещения увлечение минералами совпало с личным интересом русской императрицы, что стало мощным импульсом для формирования узнаваемых форматов обращения к отечественному резному камню в практиках государственной репрезентации через насыщение парадных интерьеров отдельными произведениями, включение камня в архитектурный декор резиденций и храмов, использование камнерезных предметов в дипломатии. Наследники Екатерины II добавят к этой базе обязательную

демонстрацию работ русских камнерезов на национальных стендах Всемирных выставок, закрепляя за цветным камнем обязательное место в образе страны.

[1] *Будрина Л. А.* Собственное камнерезное производство как необходимый элемент европеизации русского двора // Народное художественное творчество в контексте сохранения историко-культурных традиций Среднего Урала. Камнерезное и ювелирное искусство. Сборник статей региональной научно-практической конференции: [Сб. ст.]/ Министерство культуры Свердловской области; Центр традиционной народной культуры Среднего Урала [сост. С. Н. Кучевасова]. Екатеринбург, 2023. С. 26–33.

[2] Петр Первый. Коллекционер, исследователь, художник. М.: Музеи Московского Кремля, 2019. С. 227.

[3] Сборник Императорского Русского Исторического Общества. Т. 23: Письма Императрицы Екатерины II барону Мельхиору Гримму (годы с 1774 по 1796). Сообщено из государственного архива Министерства Иностранных Дел в С.-Петербурге / изд. и снабдил предисловием акад. Я. К. Грот. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1878. 4, X, 734 с. Текст писем на франц. языке. С. 68.

[4] Сборник Императорского Русского Исторического Общества. СПб., 1867–1916. Т. 23. 4, X. 734 с. Текст писем на франц. языке. 69.

[5] Государственный Эрмитаж. Инв. № ЗИ. 1891, ЭРКм-939, ЭРКм-949, ЭРКм-940, ЗИ. 1466.

[6] Gold, Jasper and Carnelian. Johann Christian Neuber at the Saxon Court / Ed. Alexis Kugel. London: Paul Holberton publishing, 2012. P. 365.

[7] *Будрина Л. А.* Осколки Тешенского дара: атрибуция фрагментов surtout князя Николая Васильевича Репнина / Л. А. Будрина // Проблемы атрибуции памятников декоративно-прикладного искусства XVI–XX веков. Матералы IV научно-практической конференции 20–22 октября 2015 г. М., 2017. Вып. 208. С. 210–217.

[8] РГИА. Ф. 487. Оп. 12. Д. 254. Л. 6 об.; цит. по: *Хайкина Л. А.* Без эпилога. Исследования по архитектуре Петербурга. СПб.: Государственный Русский музей, 2008. С. 206. За информацию об этой публикации благодарю Ю. В. Ремизову.

[9] Архив князя Воронцова / ред. П. И. Бартенев. М.: Тип. А. И. Мамонтова, 1870–1897. Кн. 7: Бумаги государственного канцлера графа Михаила Илларионовича Воронцова. 1875. С. 630. Ссылка на этот источник встречается в тексте: *Бардовская Л. В.* Династия Неёловых // Архитекторы Царского Села от Растрелли до Данини: [альбом / Л. В. Бардовская и др.; общ. ред.: И. К. Ботт]. СПб.: Аврора, 2010. С. 72, однако из источника не сделаны выводы о возможном времени появления мозаичных «картин» в убранстве Янтарной комнаты.

[10] Arte e manufattura di corte a Firenze dal tramonto dei Medici all'Impero (1732–1815). Livorno: Sillabe, 2006. P. 108–130.

[11] Эту версию создания и попадания в Россию серии из четырех флорентийских мозаик «Пять чувств» высказал, не опираясь на документы из архива Воронцова, в 2018 г. доктор Э. Колле, один из ведущих исследователей декоративно-прикладного искусства Тосканы.

[12] *Maser E. A.* Drawings be Giuseppe Zocchi for Works in Florentin Mosaic // Master Drawings. Vol. 5. No. 1 (Spring), 1967. P. 52.

[13] *Мавродина Н. М.* Государственный Эрмитаж. Искусство русских камнерезов XVIII–XIX веков: кат. коллекции. СПб.: Гос. Эрмитаж, 2007. С. 49–51.

[14] Государственный Эрмитаж. Инв. № Э. 5713.

[15] Государственный Эрмитаж. Инв. № Э/РО 6502.

[16] *Будрина Л. А.* «Минералогические горки»: из эпохи Просвещения в эпоху модерна / Л. А. Будрина // Русские: материалы VII Сибир. симпозиума «Культурное наследие народов Западной Сибири» (9–11 дек. 2004 г., Тобольск). Тобольск, 2004. С. 443–447.
[17] Минералогический музей им. А. Е. Ферсмана РАН, Москва. Инв. № ПДК-846.
[18] *Будрина Л. А.* Малахитовая дипломатия. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2020. С. 146.
[19] *Mouquin S.* Versailles et ses marbres. Politique royale et marbrerriers du roi. Paris: Arthena, Association pour la diffusion de l'histoire de l'Art, 2018. 464 p.
[20] *Георги И. Г.* Описание российско-императорского города Санкт-Петербурга… С. 91, 92; цит. по: *Яковлев В. О.* Мраморный собор: очерки истории третьей Исаакиевской церкви в Санкт-Петербурге (1762–1822) / В. О. Яковлев: Государственный музей «Исаакиевский собор» [и др.]. СПб.: Государственный музей «Исаакиевский собор», 2024. С. 53.
[21] *Ухналиев А. Е.* Мраморный дворец в Санкт-Петербурге. Век восемнадцатый. СПб.: «Лев-ша. Санкт-Петербург», 2002. С. 35, 36.
[22] *Булах А. Г., Абакумова Н. Б.* Каменное убранство центра Ленинграда. Л.: Ленингр. гос. ун-т, 1987. С. 74–76.
[23] *Распопова И. С.* Лионский покой Екатерины Великой // Лионский зал. Возрождение шедевра. СПб.: Изд-во «Русская коллекция», 2019. С. 16.

Векшин Владимир Алексеевич

СРАЖЕНИЯ ЕКАТЕРИНИНСКОГО ВРЕМЕНИ В ГРАВЮРАХ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ МУЗЕЯ ИСТОРИИ РУССКИХ ВОЙН В РАТНОЙ ПАЛАТЕ

Аннотация: В статье рассказывается о коллекции гравюр по истории войн екатерининского времени, поступившей в фонды Государственного музея-заповедника «Царское Село» из Музея истории русских войн в 1918 г.

Ключевые слова: Музей истории русских войн, Ратная палата, военный музей, Царское Село, Елена Третьякова, Сергей Третьяков, батальная гравюра.

В фондах Государственного музея-заповедника «Царское Село» хранится коллекция батальных гравюр екатерининского времени, некогда входившая в состав обширного собрания западноевропейского искусства известного предпринимателя и мецената, городского головы Москвы С. М. Третьякова [1], брата П. М. Третьякова, основателя Третьяковской галереи. Они были подарены императору Николаю II вдовой коллекционера Е. А. Третьяковой [2] вместе с денежными средствами для «устройства коллекции» — строительства здания Музея истории русских войн (Государевой Ратной палаты).

История Ратной палаты началась летом 1911 г., в дни работы в Царском Селе юбилейной выставки, приуроченной к празднованию 200-летия императорской резиденции в 1910 г. Выставка была перенесена на год из-за эпидемии ящура и за это время выросла из изначально предполагавшейся сельскохозяйственной в универсальную экспозицию, рассказывающую о всех сторонах жизни империи, включая и художественную.

Частные коллекционеры выставлялись в павильоне «Эрмитаж»[3], одна из стен которого была предоставлена Е. А. Третьяковой. Елена Андреевна выставила собрание гравюр, посвященное войнам, которые вела Россия. В день посещения выставки императором многие участники преподносили монарху подарки. Так же поступила и Третьякова, подарившая Николаю II экспонировавшиеся предметы [4].

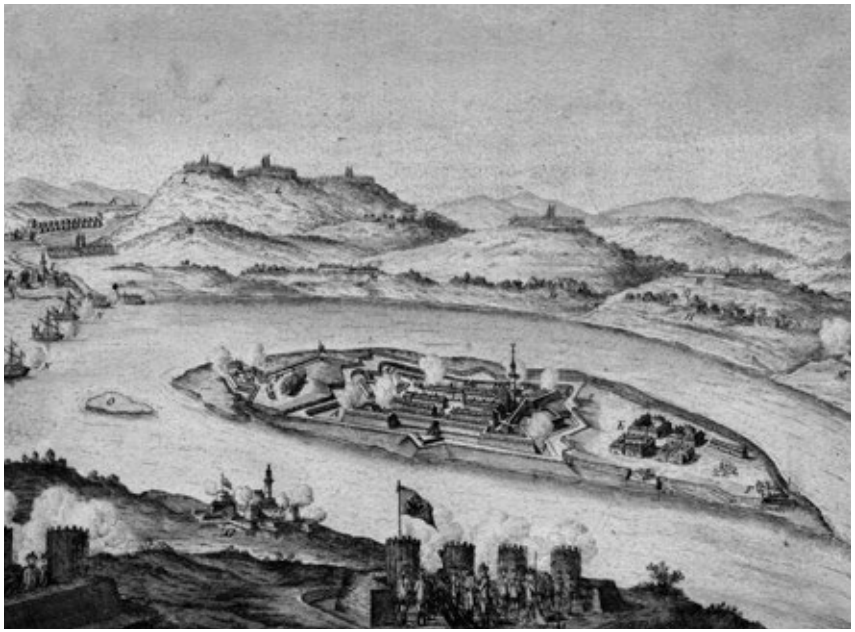
Через несколько месяцев, в январе 1912 г. император пожелал вновь осмотреть полученные на царскосельской выставке дары и обратил внимание на необычный подарок Третьяковой. Подаренные

ею гравюры рассказывали о военных сражениях России, но были выполнены по большей части иностранными художниками, работавшими на другие страны, в том числе на стороне противника. Подобные гравюры были редки в отечественных собраниях и представляли исторический интерес. Император распорядился в знак благодарности послать Третьяковой свой фотографический портрет в раме с собственноручной подписью [5]. Именно этот неожиданный знак монаршего внимания, последовавший через полгода после закрытия выставки, побудил Третьякову передать все собрание — около 400 военных гравюр и рисунков, старинные иконы и документы, несколько образцов оружия, фарфор с изображениями военных сцен — в дар императору [6], а также подарить деньги [7] для создания музея, посвященного военным победам России [8].

В начале XX в. в России работало около 300 военных музеев как общего профиля (артиллерийский, морской), так и мемориальных или посвященных какому-либо одному сражению, а также многочисленные полковые музеи [9]. В 1912 г. в Москве даже состоялся съезд представителей военных музеев. Однако военно-исторического музея, охватывавшего всю историю России, не было создано, хотя было предпринято несколько попыток и прошел конкурс [10] на здание музея, на котором победил проект архитектора В. А. Покровского [11] — огромный комплекс сооружений, выполненный в стиле московского зодчества XVII в.[12] Отказ от строительства военно-исторического музея был вызван как непомерной стоимостью, огромными размерами, так и нежеланием руководства некоторых музеев делиться своими коллекциями или вливаться в будущий музей.

Дар Третьяковой оказался как нельзя кстати. Особое совещание при императоре, созванное летом 1912 г., приняло решение для постоянного хранения коллекции возвести в Царском Селе, недалеко от Александровского дворца, специальное здание — Палату-хранилище собрания «Войны России», названную позднее «Государева Ратная палата. Музей истории русских войн»[13]. Автором проекта здания стал гражданский инженер С. Ю. Сидорчук, работавший в Дворцовом управлении Царского Села [14].

Построенный в 1913–1917 гг. архитектором Сидорчуком комплекс опирался, по-видимому, на проект Военно-исторического музея, созданный архитектором В. А. Покровским [15], хотя и был значительно меньше и воспроизводил формы не московского, а древнего новгородского зодчества [16]. К сожалению, создание Музея истории русских



Ил. 1. Осада Оршова. Конец XVIII в. ГМЗ «Царское Село»

войн после революции было остановлено. В 1918 г. все строительные работы в Ратной палате были прекращены, а собрание гравюр передано в Екатерининский дворец [17]. В годы Великой Отечественной войны лишь некоторые гравюры были эвакуированы, основная часть коллекции погибла.

В XVIII — начале XIX в. печатная графика, иллюстрировавшая происходившие военные события, преследовала как политические цели, так и удовлетворяла возросшие интеллектуальные запросы европейского общества. Гравюры выпускались не только в виде отдельных листов, но и становились приложением специализированных книг, альбомов, публиковались в периодической печати. Такие печатные листы, представляющие собой многофигурные батальные композиции, посвященные конкретным фронтовым событиям, приведшим к значительным тактическим и стратегическим результатам, являются ценным историческим источником.

В настоящее время в ГМЗ «Царское Село» хранится около 40 гравюр из собрания Третьяковой, 12 из которых относятся к сражениям екатерининского времени. Две из них посвящены Русско-турецкой войне 1787–1791 гг., а остальные гравюры иллюстрируют события

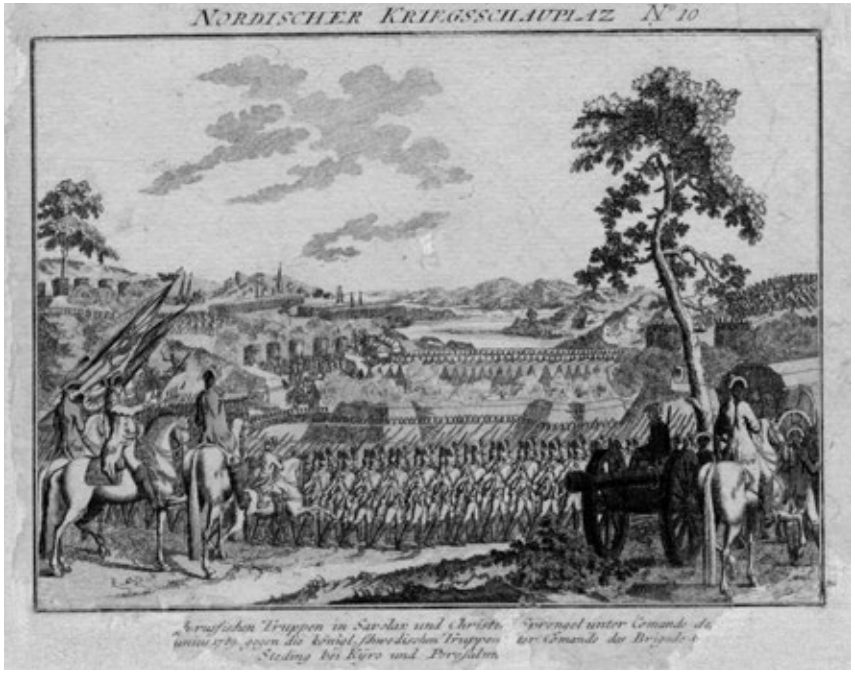


Ил. 2. К. Понхеймер. Осада русской крепости Фридрихсгам шведским генералом Армфельтом. Вена. Конец XVIII в. ГМЗ «Царское Село»

Русско-шведской войны 1788–1790 гг.[18] Все 12 гравюр раскрашены акварелью.

Как и для всех российских монархов XVIII в., наиболее важными направлениями во внешней политике Екатерины II являлись отношения с Османской империей и Швецией. Главные внешнеполитические успехи были достигнуты в ходе Русско-турецкой войны 1768–1774 гг. Победы России в сражениях на суше и море вынудили Турцию подписать Кючук-Кайнарджийский мирный договор. Позднее, в апреле 1783 г., это сделало возможным присоединение Крыма к России. Через несколько лет, собрав силы, жаждущая реванша Османская империя вновь развернула военную кампанию. В ходе второй Русско-турецкой войны 1787–1791 гг. российские войска под командованием Г. А. Потёмкина одержали блестящие победы и практически уничтожили турецкую армию и флот.

Одной из таких побед посвящена гравюра «Штурм Измаила»[19], выполненная С. П. Шифляром[20] в 1820-х гг. Гравюра создана на основе натурной зарисовки М. М. Иванова[21], который в чине майора с 1780 г.



Ил. 3. И. К. Вайнраух. Наступление русских войск в Саволаксе. Вена. Конец XVIII в. ГМЗ «Царское Село»

был прикомандирован к князю Г. А. Потёмкину в качестве «полевого корреспондента», обязанного зарисовывать все значимые сражения и виды местностей. Офорт показывает взятие турецкой крепости Измаил русскими войсками под командованием А. В. Суворова 11 (22) декабря 1790 г. Покорение Измаила имело большое политическое значение: оно повлияло на дальнейший ход войны и на заключение 29 декабря 1791 г. (9 января 1792 г.) Ясского мира между Россией и Турцией, который подтвердил присоединение Крыма к России. В награду за эту победу главнокомандующий русской армией князь Потёмкин получил Таврический дворец в Санкт-Петербурге.

Вторая гравюра, посвященная турецкой кампании, «Осада Оршова»[22] изображает осаду турецкой крепости на Дунае около города Оршова австрийскими войсками в ноябре 1789 г. В январе 1788 г. Австрия вмешалась в Русско-турецкую войну, так как имела обязательства перед Россией по союзному договору 1781 г. В ноябре 1789 г. австрийцы заняли Крайову и осадили город Оршова на Дунае, который взяли весной 1790 г.



Ил. 4. Наступление русских войск под командованием майора М. Муханова вблизи Нишлота. Вена. Конец XVIII в. ГМЗ «Царское Село»

На следующих десяти гравюрах, входящих в одну серию «Nordischer Kriegsschauplaz» («Северный театр военных действий»), представлены этапы войны против Швеции в 1788–1790 гг. Данная серия состояла из 40 офортов и была издана в Вене в конце XVIII в. (в коллекции ГМЗ «Царское Село» находятся листы № 6, 8, 9, 10, 13, 15, 16, 23, 28 и 29). Гравюры предназначались для массового распространения, о чем говорит достаточно грубая раскраска акварелью.

Воспользовавшись тем, что Россия вела войну с Османской империей, шведский король Густав III в 1788 г. попытался вернуть потерянные в результате Северной войны (1700–1721) территории. Швецию в войне поддержали Великобритания, Голландия и Пруссия. На стороне России выступило Датское королевство. В ходе войны шведский флот потерпел поражение в нескольких крупных морских сражениях на Балтийском море. Победу России закрепил Верельский мирный договор, подписанный в августе 1790 г.

Первый из сохранившихся в коллекции ГМЗ «Царское Село» листов серии «Северный театр военных действий» — гравюра



Ил. 5. Наступление русских войск под командованием генерал-майора Раутенфельда 4 и 5 мая 1790 г. Вена. Конец XVIII в. ГМЗ «Царское Село»

К. Понхеймера[23] по рисунку И. К. Вайнрауха[24] «Взятие шведской крепости Бохус»[25] повествует о событиях датско-шведской войны 1788–1789 гг., в ходе которой датские войска при поддержке русских войск заняли Бохусскую крепость.

Подпись К. Понхеймера стоит также под гравюрой «Осада русской крепости Фридрихсгам шведским генералом Армфельтом»[26]. Художник изобразил попытку шведского флота 2 августа 1788 г. осуществить высадку возле Фридрихсгама. Контратака русских вынудила шведский десант вернуться на свои корабли. 3 августа высадка прошла успешно, однако сопротивление русских войск заставило шведский десант вернуться обратно. В это же время войска генерала К. Г. Армфельта Младшего должны были поддержать захват Фридрихсгама с суши и пересекли границу, достигнув плацдарма к северу от крепости. Когда же неудача десанта под Фридрихсгамом стала очевидной, шведские войска отошли к границе.

Гравюра И. К. Вайнрауха «Морское сражение у острова Гогланд»[27] рассказывает о сражении, произошедшем 17 июля 1788 г. Во время

сражения русская эскадра под командованием адмирала Грейга отразила натиск шведского флота под командованием брата короля — герцога Карла Зюдерманландского, вынудив его отойти в Свеаборг. Это означало крушение шведского плана войны — нанесение быстрого удара по неподготовленным к войне русским морским и сухопутным силам с захватом Санкт-Петербурга. За отличие в Гогландском сражении адмирал Грейг был награжден высшим российским орденом Св. апостола Андрея Первозванного.

Следующий лист из серии «Северный театр военных действий» также был выполнен И. К. Вайнраухом. Гравюра «Наступление русских войск в Саволаксе»[28] относится к сражениям между русскими и шведскими войсками, произошедшим в июне 1789 г. у деревни Парасальми в Саволакской области в Финляндии. Проиграв сражение при Парасальми, шведская армия была вынуждена отступить, оставив важный проход у Пуумала русским войскам.

Гравюра «Победа русского флота 24 августа 1789 г. под командованием принца Нассау-Зигена»[29] рассказывает о первом Роченсальмском сражении. В ходе этого сражения русский флот под командованием К. Г. фон Нассау-Зигена атаковал шведский флот адмирала К. Эренсверда и прорвался к главному плацдарму шведского прибрежного флота у города-крепости Роченсальм, где уничтожил 39 кораблей. За эту победу флотоводец Нассау-Зиген был награжден орденом Св. апостола Андрея Первозванного, а все участники морского сражения получили серебряные медали, на одной стороне которой было изображение императрицы Екатерины II, а на другой — надпись: «За храбрость в водах Финских 13-го августа 1789 года».

Следующая гравюра, также относящаяся к событиям 1789 г., «Наступление русских войск под командованием майора М. Муханова вблизи Нишлота»[30] показывает атаку русских войск 2 октября 1789 г. на шведские батареи у моста Лайта-Сильда (Лайтаатсалми).

Гравюра «Отступление шведских войск 1 сентября 1789 г.»[31] также повествует о событиях, завершавших военную кампанию 1789 г. С целью нанесения удара главным силам шведской армии, расположенным на позиции на правом берегу реки Кюмень у Гекфорса, флотилия принца Нассау-Зигена предприняла операцию против фланга и тыла шведской армии. Однако, обнаружив движение русских отрядов, шведская армия спешно уничтожила переправы на реке, оставила свои позиции и отступила по прибрежной дороге к городу Аборфорс.



Ил. 6. Нападение шведских войск под командованием Армфельта 24 мая 1790 г. на русских, где генерал Армфельт был ранен. Вена. Конец XVIII в. ГМЗ «Царское Село»

Гравюра «Наступление русских войск под командованием генерал-майора Раутенфельда 4 и 5 мая 1790 г.»[32] относится к началу кампании 1790 г. В первых числах мая русские войска начали интенсивный обстрел противоположного берега реки Кюмийоки, и в ночь на 5 мая в Аньяле пересекли реку на лодках. Батареи шведов попали в руки противника, и сломленные оборонявшиеся отступили.

Две гравюры «Нападение шведских войск под командованием Армфельта на русские войска под командованием Хрущёва 24 мая 1790 г.»[33] и «Нападение шведских войск под командованием Армфельта 24 мая 1790 г. на русских, где генерал Армфельт был ранен»[34] посвящены последнему крупному сражению на суше в Русско-шведской войне 1788–1790 гг., которое произошло возле деревни Савитайпале. В ходе сражения отряд генерал-майора А. И. Хрущёва разбил двукратно превосходивший его шведский отряд генерала Г. М. Армфельта. Войска Армфельта понесли тяжелые потери, многие шведские офицеры и сам Армфельт оказались ранены.

Военные победы Екатерины II продолжили начатое Петром I становление Российской империи как великой державы. Батальные гравюры, иллюстрировавшие непосредственно происходившие в тот момент события и игравшие в XVIII в. важную информационную, а также пропагандистскую роль, и в настоящее время имеют большое историческое значение.

---

[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.: Русская коллекция, 2020. С. 129.

[2] Елена Андреевна Третьякова (урожд. Матвеева) родилась в Москве 14 февраля 1846 г. В 1868 г. вышла замуж за С. М. Третьякова (1834–1892). После смерти мужа жила в Санкт-Петербурге.

[3] Каталог состоящей под высочайшим его императорского величества покровительством Царскосельской юбилейной выставки 1911 г. СПб.: Тип. П. П. Сойкина, 1911. С. 329.

[4] В день высочайшего посещения выставки Е. А. Третьякова подарила императору 92 гравюры, два барельефа, табакерку и фотографии (РГИА. Ф. 472. Оп. 43. Вн. оп. 511/2840. Д. 139. Л. 228, 244, 460).

[5] РГИА. Ф. 472. Оп. 43. Вн. оп. 511/2840. Д. 139. Л. 447, 455.

[6] Там же. Л. 460, 461.

[7] В 1912 г. Е. А. Третьякова поднесла императору 200 тыс. руб., затем на содержание музея и пополнение коллекции еще 100 тыс. руб.

[8] РГИА. Ф. 525. Оп. 2. Вн. оп. 215/2713. Д. 83. Л. 2, 37.

[9] *Разгон А. М.* Очерк истории военных музеев в России (1861–1917 гг.) // Труды Научно-исследовательского института музееведения. Выпуск VII. М., 1962. С. 202.

[10] Русский инвалид. 1908. № 132. С. 8.

[11] Владимир Александрович Покровский (1871–1931) — архитектор, реставратор, исследователь архитектуры, действительный член Императорской Академии художеств.

[12] Результаты конкурса опубликованы в журнале «Зодчий» (К конкурсу проектов здания Русского военно-исторического музея в Санкт-Петербурге // Зодчий. 1908. № 41. С. 383–384. Табл. 41–45).

[13] Подробнее см.: *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.: Русская коллекция, 2020. С. 130.

[14] Семен Юлианович Сидорчук (1882–1932) — гражданский инженер. С 1909 г. работал в Дворцовом управлении Царского Села. В 1910–1911 гг. состоял в Комитете по организации Царскосельской юбилейной выставки. В 1913–1917 гг. построил в Царском Селе по собственному проекту здание Государевой Ратной палаты. С 1919 г. жил и работал в Польше.

[15] *Векшин В. А.* Сохранение исторической памяти о военных победах России. Государева Ратная палата: от замысла до воплощения // Великая война 1914–1918. Альманах Российской ассоциации историков Первой мировой войны. Вып. 10. М.: Квадрига, 2025. С 290–298.

[16] Некоторое представление об экспозиции Ратной палаты может дать сравнение здания, выполненного С. Ю. Сидорчуком, и неосуществленного проекта Военно-исторического

музея В. А. Покровского, повлиявшего на чертежи Сидорчука. Например, Большой двусветный зал Военно-исторического музея с галереями на втором этаже напоминает центральный зал Ратной палаты. Круглая башня, увешанная в три ряда трофейными знаменами, похожа на Орудийную палату.

[17] Рукописный и исторический архив ГМЗ «Царское Село». Ф. III. Ед. хр. 19. Л. 47.

[18] О других гравюрах Е. А. Третьяковой в собрании ГМЗ «Царское Село» см.: *Векшин В. А.* Наполеоновские войны в экспозиции Музея истории русских войн в Царском Селе // Отечественная война 1812 года. Источники. Памятники. Проблемы: Материалы XXIV Международной научной конференции. М., 2021. С. 433–438; *Векшин В. А.* Батальная гравюра петровского времени из коллекции Музея истории русских войн в Царском Селе // Мир оружия: история, герои, коллекции. Сборник материалов X Международной научно-практической конференции. Тула, 2023. С. 101–105.

[19] Инв. № ЕД-542-XII. Штурм Измаила 11 декабря 1790 г.

[20] Шифляр Самуил Петрович (1786–1840) — русский живописец, рисовальщик, гравер и литограф. Служил в Военно-топографическом депо Главного штаба Русской императорской армии.

[21] Иванов Михаил Матвеевич (1748–1823) — живописец и акварелист. Сын солдата Лейб-гвардии Семеновского полка, ставший академиком живописи. Был под Измаилом и панораму штурма писал с натуры.

[22] Инв. № ЕД-470-XII. Prospect der Belagerung Orsova von den K. K. Truppen unter Com-do des F. M. B-on Loudon im November 1789 (Перспектива осады Оршова императорскими и королевскими войсками под командованием фельдмаршала барона Э. Г. фон Лаудона в ноябре 1789 г.).

[23] Килиан Понхеймер (Kilian Ponheimer) — австрийский гравер. Родился в Вене в 1757 г., умер там же в 1828 г.

[24] Иоганн Каспар Вайнраух (Johann Caspar Weinrauch) — рисовальщик и гравер, родился в Бамберге в 1765 г., умер в Вене в 1846 г.

[25] Инв. № ЕД-318-XII. J. C. Weinrauch del., K. Ponheimer Sc.: Wienn. Nordischer Kriegsschauplaz. № 6. Besiznehmung von der schwedischen Festung Bahus durch die kaiserlich russischen und königlich dänischen Hülfs-Völker im Jahre 1788. (К. Понхеймер в Вене по рис. И. К. Вайнрауха. Северный театр военных действий. № 6. Занятие шведской крепости Бохус войсками Российской империи и Королевства Дании в 1788 г.).

[26] Инв. № ЕД-317-XII. K. Ponheimer Sc.: Wienn. Nordischer Kriegsschauplaz. № 8. Berennung der russischen Festung Friedrichshamn in russisch Finnland durch den schwedischen General Armfeld und den Obersten Montgomerÿ, dann der schwedischen Flotte der Armee unter Comdo des Obersten Aukersvärd, und General Lieutenant Baron Siegroth den 2 und 3 August 1788 (К. Понхеймер в Вене. Северный театр военных действий. № 8. Осада русской крепости Фридрихсгам в русской Финляндии шведским генералом Армфельтом и полковником Монтгомери, а затем шведским армейским флотом под командованием полковника Аукерсверда и генерал-лейтенанта барона Зигрота 2 и 3 августа 1788 г.).

[27] Инв. № ЕД-326-XII. J. C. Weinrauch. Nordischer Kriegsschauplaz. № 9. Seetreffen zwischen der Kaiserlichen russischen Flotte unter den Oberbefehlshaber Admiral Greigh und der Königlich schwedischen Flotte unter den Oberbefehlshaber Herzog von Südermannland am 6/17 Iuli auf der Ost See 7 1/2 Meile westwärts von Hochland (И. К. Вайнраух. Северный театр военных действий. № 9. Морское сражение между императорским российским флотом под командованием главнокомандующего адмирала Грейга и королевским шведским флотом под командованием главнокомандующего герцога Зюдерманландского 6/17 июля в Балтийском море в 7 1/2 милях к западу от Гогланда).

[28] Инв. № ЕД-320-XII. Weinrauch. Nordischer Kriegsschauplaz. № 10. Angriff der kaiserlich-russischen Truppen in Savolax und Christina-Sprengel unter Comando des General Lieutenant

Michelson am 10, 11, 12 Junius 1789 (И. К. Вайнраух. Северный театр военных действий. № 10. Атака императорских русских войск в Саволаксе и Кристине-Шпренгель под командованием генерал-лейтенанта И. И. Михельсона 10, 11, 12 июня 1789 г.).

[29] Инв. № ЕД-321-XII. Nordischer Kriegsschauplaz. № 13. Sieg der kaiserlich-russischen Galeerenflotte am 24. August 1789 unter den Com-do des Prinzen Nassau Siegen über die königlich-schwedische Galeerenflotte (Северный театр военных действий. № 13. Победа императорского русского галерного флота 24 августа 1789 г. под командованием принца Нассау-Зигена над королевским шведским галерным флотом).

[30] Инв. № ЕД-322-XII. Nordischer Kriegsschauplaz. № 15. Attaque der kaiserlich russischen Truppen unter Comando des Majors Muchanow am 2 October 1789 auf die königl schwedischen Batterien an der Brücke Laita Silda unweit Nislot unter Comando des schwedischen General Majors Stedingh (Северный театр военных действий. № 15. Атака императорских русских войск под командованием майора Муханова 2 октября 1789 г. на королевские шведские батареи у моста Лайта-Сильда близ Нишлота под командованием шведского генерал-майора Стединга).

[31] Инв. № ЕД-323-XII. Nordischer Kriegsschauplaz. № 16. Rückzug der Königlichen schwedischen Truppen von Högfors und Broby nach Abborfors am 1 September 1789 unter Comando des General Platen und Grafen Schwerin (Северный театр военных действий. № 16. Отступление королевских шведских войск из Гекфорса и Броби в Аборфорс 1 сентября 1789 г. под командованием генерала Платена и графа Шверина).

[32] Инв. № ЕД-324-XII. Nordischer Kriegsschauplaz. № 23. Angrif des russischen kaiserlichen General Majors von Rautenfeld gegen den königlich swedischen General Major Stedingk zu Pertumaki am 4 und 5 May 1790 (Северный театр военных действий. № 23. Атака русского генерал-майора фон Раутенфельда против шведского генерал-майора Стединга в Пертумаки 4 и 5 мая 1790 г.).

[33] Инв. № ЕД-325-XII. Nordischer Kriegsschauplaz. № 28. Angrif der königlich schwedischen Truppen unter Comando des Generals von Armfeld gegen die kaiserlich russischen Truppen unter Comando des Majors Grutschow bei Sawatoipala und Maritla am 24 May 1790 (Северный театр военных действий. № 28. Атака королевских шведских войск под командованием генерала фон Армфельта против императорских русских войск под командованием генерал-майора Хрущёва у Савитайпалы и Маритлы 24 мая 1790 г.).

[34] Инв. № ЕД-319-XII. Nordischer Kriegsschauplaz. № 29. Attaque des königlich schwedischen Generals von Armfeld bei Suminemy am 24 May 1790 auf den kaiserlich russischen linken Fliegel, wo zugleich gedachter General von Armfeld verwundet worden ist (Северный театр военных действий. № 29. Атака шведского генерала фон Армфельта при Шуминеме 24 мая 1790 г. на левый фланг императорской русской армии, где вышеупомянутый генерал фон Армфельт в то же время был ранен).

Выжевский Сергей Викторович

«ИГРА В АНТИЧНОСТЬ» В ПАВЛОВСКЕ. ПОПЫТКА ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЭЛЕМЕНТОВ СКУЛЬПТУРНОГО, ЛЕПНОГО И ЖИВОПИСНОГО ДЕКОРА В РЕЗИДЕНЦИИ МАРИИ И ПАВЛА

Аннотация: В статье делается попытка истолковать лепное, скульптурное и живописное убранство первоначальных Павловского дворца и парка, которое создается Ч. Камероном и его помощниками в тесном взаимодействии с хозяевами Павловска Павлом Петровичем и Марией Фёдоровной и является проявлением игры в античность, которую вела Екатерина II, продолжая европейские традиции, сложившиеся со времен Ренессанса. На примере нескольких объектов вскрывается смысловое единство этого убранства, раскрывается синкретичность античных, египетских, христианских и даже масонских образов.

Ключевые слова: павловский парк, Павловский дворец, игра в античность, Осирис, Дионис, Аполлон, Гермес.

Гуляя по Павловскому парку и проходя по залам Павловского дворца, мы не всегда обращаем внимание на лепное, скульптурное и даже живописное убранство, тем более мы не задумываемся над смыслом, который мог быть вложен в ту или иную композицию при ее создании. Может показаться, что детали убранства — дань моде соответствующего времени, носящего декоративный, отчасти случайный характер. Мол, хозяевам Павловска когда-то что-то понравилось, и они это приобрели или скопировали, что-то им подарили — в результате сложилась определенная коллекция вещей и идей, которым нашли место во дворце.

Однако не так все просто. Возьмем Храм Дружбы в Павловском парке (архитектор Ч. Камерон). Изначально его украшала статуя Екатерины II в виде Афины (у римлян — Минервы), греко-римской богини, совмещавшей и мудрость, и воинственность, и покровительство ремеслам. Затем эту статую сменила статуя Екатерины II в обличии богини Цереры (у греков — Деметры), покровительницы земледелия (основную массу трудового населения в Российской империи составляли тогда крестьяне). При этом Ж. Д. Рашетт изобразил Цереру в короне богини Кибелы — покровительницы городов и вообще государства.

Изображения Цереры, Фемиды (у римлян — Юстиции) и Виктории (у греков — Ники, по-русски — Победа или Слава) размещены в медальонах за колоннадой Храма Дружбы, и их выбор также нельзя назвать случайным: Церера дает урожай и плодородие трудящимся на земле, Фемида — основа справедливого (правосудного) общества, Виктория приносила победу в сражениях, ассоциируясь с силой государства на международной арене.

В четвертом (главном) медальоне размещены две фигуры — не то Диоскуры (Близнецы), античный пример неразрушимой дружбы, не то сами Мария и Павел, чья дружба (друг с другом и вытекающая из этого союза дружелюбность к подданным) должна была принести плоды в виде процветающего, справедливого и побеждающего любых врагов государства.

Символами дружбы являются и изображения переплетающихся дельфинов — животных, приходящих на помощь тонущим людям. По легенде, греческий бог Дионис плыл на корабле, моряки которого оказались пиратами и захотели продать его в рабство. Разгневанный, он превратил их в дельфинов, при этом злые пираты стали самыми дружелюбными из морских обитателей.

О дружбе говорят и сопоставленные друг другу виноград и терновник (и во внутреннем оформлении пространства над арками, и в метопах), которые отсылают нас не только к Дионису, но и к Библии. Упоминания о виноградной лозе пронизывают и Ветхий, и Новый Завет: как правило, ее быстрый рост и обильный урожай являются символом Божьего благословения, дружелюбия Бога к своему народу; с виноградной лозой, посланной к людям, сравнивает себя и Иисус Христос в Евангелии от Иоанна. То же дружелюбие Бога отразилось в несгорающем терновом кусте, в котором Моисею явился ангел и сделал его предводителем народа; в таком же горящем, но не сгорающем терновом кусте изображают Марию с младенцем Иисусом («Неопалимая Купина»). Примечательно, что на первоначальном эскизе Камерона не было ни винограда, ни терновника — на их месте изображены оливковые ветви [1] (согласно греко-римской мифологии Афина (Минерва) создала оливковое дерево).

Немаловажно и то, что в масонских легендах по воткнутой в землю терновой ветке (иногда заменяемой на ветку акации) была обнаружена могила Хирама — легендарного строителя Соломонова Храма («храм дружбы» — это еще и масонский храм как по названию и оформлению, так и по упомянутым статуям Минервы и Цереры)[2].

Все это создает нам живую объемную картину того, как представляли Мария и Павел свою миссию будущих правителей России (их определяющее участие в разработке художественной программы декора не вызывает сомнения), и все это (за исключением разве что масонских аллюзий) могло быть понятно людям их круга без специального растолкования. При этом соседство языческих и христианских образов нас смущать не должно: в конце XVIII в. самые популярные направления масонства позиционировали себя добрыми христианами и наследниками рыцарских орденов, связанных с походами в Святую Землю — тамплиеров (храмовников) и госпитальеров (мальтийцев).

В эту же образную систему органично вписываются Колонна Флоры (архитектор А. Ринальди?) и Храм (Колоннада) Аполлона (архитектор Ч. Камерон), сооруженные на противоположном берегу Славянки вблизи дороги из Царского Села, встречавшие посетителей парка (в период, когда их построили, парк начинался от того места, где сейчас стоят Чугунные ворота). В данном случае выбор персоналий очевиден: Флора — богиня сада и посевов (что обеспечивало урожай), а мы знаем, что сад и дворец изначально принадлежали Марии Фёдоровне, любившей растения и цветы, подбиравшей для Павловска талантливых садовников; в свою очередь Аполлон, самый популярный персонаж мужского скульптурного убранства Павловска, помимо воинственности, еще и Мусагет — предводитель муз. Не вызывает сомнения, что с этими божествами в рамках «игры в античность» скромно олицетворяли себя молодые хозяева строящегося Павловского села — Мария и Павел.

В таком случае логично предположить, что скульптурное, лепное и живописное убранство Павловского дворца может иметь такую же логичную и очевидную для образованного дворянина того времени расшифровку.

Подойдем ко входу во дворец со стороны парадного двора. На фасаде нас приветствуют три медальона над окнами бельэтажа с аллегорическими изображениями трех искусств — Архитектуры, Скульптуры и Живописи, а также две статуи в нишах справа и слева от входа на уровне первого этажа — Аполлино (молодой Аполлон) и Вакх (Дионис). Нынешние бронзовые статуи установлены в этих нишах в 1797 г.[3], и так как они были отлиты специально для этого места, то можно предположить, что они планировались здесь изначально или сменили предшествующие аналогичные им гипсовые.

Отметим, что вновь встречающийся нам Вакх (Дионис), как и Аполлон, — мужской персонаж (а значит, и в этом образе Павел Петрович находил что-то важное и близкое) и что гроздь винограда в руке у Вакха заставляет вспомнить о виноградной лозе в лепной отделке Храма Дружбы.

Открыв двери, мы попадаем в Парадные сени, или Египетский вестибюль. Проблема анализа его убранства осложняется тем, что он дважды горел (в 1803 и 1944 гг.) и что мы точно не знаем, какие изменения были внесены при его восстановлении А. Н. Воронихиным после первого из этих пожаров.

Не вызывает сомнения, что структуру декора Парадных сеней полностью разработал Ч. Камерон. Именно он (в диалоге с владельцами) оформил стены рустовкой (имитацией каменной кладки), разработал значимый скульптурный декор (статуи 12 месяцев с атрибутами и медальоны со знаками зодиака) и распределил сюжеты плафона. Кстати, рустовка стен (элемент внешней отделки здания) и окраска их под желтый известняк, а также голубой (небесный) фоновый цвет плафона подсказывают, что мы находимся в храмовом дворике, у стен которого стоят колоссы, символизирующие двенадцать месяцев года (скульптор И. П. Прокофьев). Не забудем, что внешний фасад дворца по замыслу Камерона должен был быть белым, в таком случае желтые русты сеней переносили нас в египетский храм, вырезанный из известняка.

Прототипы колоссов известны: это статуи египетских богов Осириса-Антиноя и Исиды, найденные в XVIII в. на вилле Адриана под Римом. С оригиналами этих статуй Павел и Мария могли познакомиться в 1782 г. в Риме во время Большого заграничного путешествия. Кроме того, черномраморная копия статуи Осириса-Антиноя[4] (возможно, имитирующая базальт как материал египетских статуй), по-видимому, находилась и в Гатчинском дворце к моменту подарка его Павлу Петровичу матерью в 1783 г. (в 1796 г. эта статуя находились в Белом зале, где стоит и сейчас)[5], а прототип статуи Исиды и примеры оформления статуй в виде прислоненных к стене колоссов находим в труде Б. де Монфокона «Древность изъясненная и представленная в рисунках» (1719–1724)[6], который хранился в библиотеке Павла Петровича[7].

Учитывая, что во время пожара 1944 г. большинство колоссов-месяцев, исполненных из алебастра и окрашенных под темную бронзу, пострадало несильно, логично предположить, что и в 1804 г. они



Ил. 1. Фрагмент плафона Египетского вестибюля Павловского дворца. Слева — Исида-Афродита в зарослях на берегах Нила, над ней лебедь, справа — два изображения Гора, тот, что слева обращается к Анубису, у которого недорисованы уши (Государственный музей-заповедник «Павловск»). Полный каталог коллекций. Том I. Дворец. Вып. 2 М. Н. Третьякова (составитель). Интерьеры. Парадные залы. СПб., 2008. С. 22

были восстановлены (или повторены) практически в том же виде. На это же указывает восстановление после пожара 1803 г. в прежнем виде сопровождающих эти статуи лепных медальонов со знаками зодиака и расположенных у ног статуй атрибутов[8]. Примерно такая же ситуация сложилась и после пожара 1944 г.

Что же касается плафона Парадных сеней, погибшего в пожаре 1803 г., то восстанавливал его не А. Н. Воронихин, а Дж. Б. Скотти, сын К. Скотти, написавшего плафон изначально[9], возможно, в свое время помогавший отцу. Так что и здесь можем предполагать воссоздание в 1804 г. плафона по прежнему эскизу. Что касается содержания плафона, то до сих пор подвергалась растолкованию только четырехчастная многофигурная композиция, в которой представлены амуры, предающиеся тем или иным занятиям в соответствии с временами года.

Попытаемся истолковать и другие элементы плафона.

Крылатые женские фигуры по четырем углам — это изображения Исиды, известной в крылатом виде и Б. де Монфокону[10]. На плафоне Исида изображена в зарослях, ее сопровождает лебедь, сидящий на ветке аканта (лебедь у греков — спутник богини Афродиты, что, возможно, намекает на то, что, с одной стороны, образ Исиды-Афродиты надо воспринимать синкретично, с другой стороны, эта композиция напоминает изображения фараонов или вельмож, охотящихся в зарослях папируса.

Чтобы понять, что делает Исида на берегах Нила, обратимся к мифу об Исиде и Осирисе, известному в изложении Плутарха и Диодора Сицилийского. Один из томов «Исторической библиотеки» Диодора сохраняется в библиотеке Павловского дворца и сегодня[11].

Диодор утверждает, что известная эллинам история человечества начинается в Египте и что египтяне, впервые увидевшие мир, «были потрясены и восхищены природой всего сущего и решили, что извечных и первых богов два — Солнце и Луна, они назвали их (соответственно. — *С. В.*) Осирисом и Исидой»[12]. Согласно представлениям египтян, «эти боги… правят всем миром, давая питание и рост всему на протяжении всех времен года, образующих при незримом движении полный круг (период) — весны, лета и зимы…»[13] Иными словами, речь идет о календарном цикле, отраженном в Парадных сенях в статуях двенадцати месяцев и процессиях амуров, соответствующих четырем временам года на плафоне.

Далее Диодор отождествляет Исиду с Деметрой, а Осириса с Дионисом и рассказывает об их браке, получении царской власти и благодеяниях в отношении человечества: «Перво-наперво он (Осирис. — *С. В.*) положил конец людоедству среди рода человеческого, поскольку Исида открыла пшеницу и ячмень, которые произрастали в стране, где придется, вместе с другими растениями, однако не были известны людям. Когда Осирис изобрел возделывание этих плодов, все с удовольствием сменили свою пищу, как потому что новонайденная еда была приятна по своей природе, так и потому что люди поняли выгоду в отказе от жестокости в отношениях между собой… Говорят, что Исида установила также законы, в соответствии с которыми люди блюдут справедливость, и страхом перед наказанием положила конец преступному насилию и глумлению»[14]. Также Осирис «открыл виноград и, изобретя обработку этих ягод, первым ввел употребление вина и научил людей выращивать виноград, пить вино, а также собирать виноград и хранить вино»[15]. Ближайшим помощником Осириса

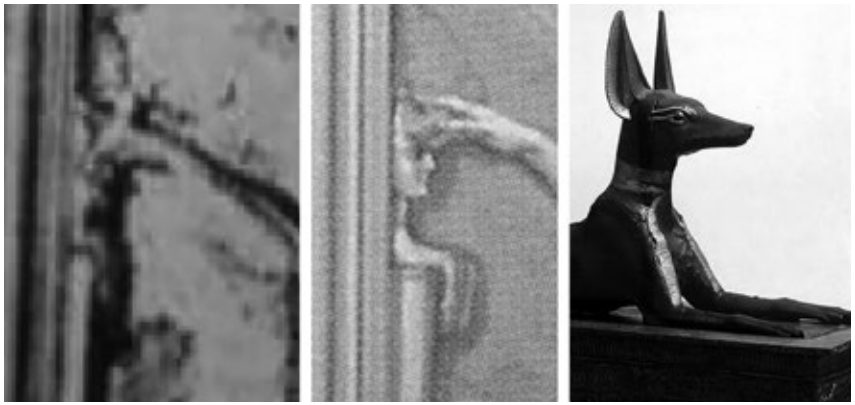
в управлении Египтом был Гермес (у римлян — Меркурий; по Плутарху, Гермес — отец Исиды[16]), который «впервые сделал членораздельной общеупотребительную речь, установил названия для многих безымянных прежде вещей, изобрел письменность, а также ввел почитание богов и жертвоприношения. Он же стал первым исследователем расположения звезд, гармонии и природы звуков, а также учредил палестры и позаботился о прекрасном строении и [правильном] развитии тела посредством соответствующих упражнений…»[17]

Далее Диодор рассказывает, что Осирис «собрал большое войско, замыслив пройти по всей ойкумене и научить род человеческий выращивать виноград, а также пшеницу и ячмень. Он ведь считал, что, покончив с человеческой дикостью и приобщив людей к упорядоченной жизни, удостоится за столь великое благодеяние божеских почестей. Так и произошло…»[18], «в тех же странах, где виноградная лоза не принималась, он научил изготовлять напиток из ячменя, который благоуханием и крепостью лишь незначительно уступает вину»[19] (речь идет о пиве). Кстати, в этом походе Осириса-Диониса сопровождал его брат Аполлон[20].

Согласимся, что этот миф придает совершенно новое измерение отраженному в декоре Парадных сеней «календарному циклу» (и скульптурному, и живописному), превращая Осириса-Диониса и Исиду-Деметру в героев, от которых проистекает едва ли не вся человеческая культура. Отметим, что в таком случае в четырехчастной процессии на плафоне отображена не только смена времен года, но и описанный поход Осириса-Диониса, благодаря которому смена времен года стала важна для человечества.

То, что участниками процессий календарного цикла на плафоне являются амуры (у римлян — купидоны), в принципе характерно для древнеримского искусства, где купидоны нередко изображаются с фруктами и животными — атрибутами времен года или бога вина Диониса[21]. Часто Амура (Купидона) изображают верхом на дельфине, и эту сцену опять-таки связывают с культом Диониса[22].

Но это не все. Согласно мифу, Осирис был убит своим братом, которого Диодор и Плутарх называют Тифоном, а египтяне Сетом. Исида искала сначала гроб, который попал в ствол дерева; в дальнейшем Сет, узнав, что Исида отыскала тело мужа, расчленил это тело на четырнадцать кусков, которые Исиде пришлось заново искать по болотистым берегам Нила. Очевидно, что по четырем углам плафона изображена одна из сцен этих поисков.

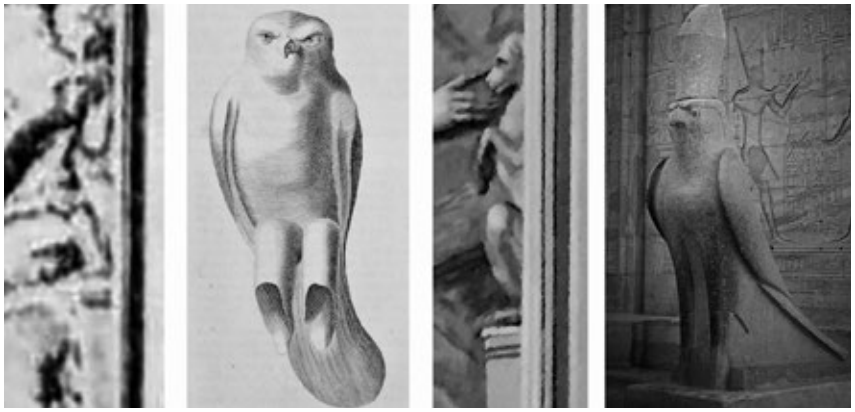


Ил. 2. Изображение Анубиса: слева — на плафоне Египетского вестибюля (четко видны вытянутая морда, торчащие вверх уши и опущенные длинные лапы), фотография до 1941 г.; по центру — Анубис, превратившийся в сфинкса в процессе воссоздания после 1944 г.; справа — классическая статуя Анубиса из Каирского музея (фрагмент)

По торцевым сторонам плафона мы видим также две пары мужчин в динамичных позах, протягивающих руки к каким-то зооморфным божествам на пьедесталах. В божестве слева на фотографии, сделанной до 1941 г., узнается Анубис[23] (сын Осириса от Нефтиды, сестры Исиды), справа же однозначного вывода об изображенном на фотографии сделать невозможно. На одной из фотографий это божество напоминает обезьянку[24] (этот вариант принял послевоенный реставратор[25]), на другой фотографии[26] — это либо фигура Ибиса, в образе которого выступает бог Тот (отождествляемый с греческим Гермесом), либо (что более вероятно) фигура Сокола, в образе которого, согласно Монфокону, выступает Осирис[27] (позднее египтологи установили, что в виде Сокола египтяне изображали Гора, сына Осириса от Исиды).

В таком случае четыре мужские фигуры (над парами мужчин изображена Медуза Горгона, что говорит об их участии в какой-то битве) следует признать идентичными, это сын Осириса Гор, который был втайне выращен Исидой и в конечном итоге отомстил Сету. Готовясь к битве с Сетом, Гор обращался за наставничеством к находящемуся в загробном мире отцу[28] и Анубису.

Можно отметить также, что центральный элемент плафона напоминает глаз со зрачком и может быть интерпретирован как глаз Гора, выбитый Сетом, который Гор впоследствии дал проглотить отцу, после чего Осирис ожил. Таким образом, Око Гора стало «охраняющим глазом», своеобразным амулетом, а также символом Истины…



Ил. 3. Изображение Сокола (Гора), слева направо: на плафоне Египетского вестибюля на первом фрагменте (фотография до 1941 г.) различимы клюв и выпяченная вперед грудь; на втором фрагменте (фотография до 1941 г.) — обезьянка (результат неудачной реставрации 1958 г.?), на третьем — обезьянка, воссозданная после 1944 г., не четвертом — статуя Гора в виде сокола в храме в Эдфу, современное фото

Согласимся, что картина складывается захватывающая, и, чтобы ее продолжить, перейдем в Итальянский зал. Оставим в стороне подлинные античные медальоны «Обряд римской свадьбы» и «Три грации», а также восемь медальонов с портретами римских императоров и императриц и сосредоточимся на скульптурном убранстве. Согласно послепожарной описи 1803 г., «в нишах четыре статуи стоячие мраморные белые»: «1-я — Бахус», которая утрачена «разбившись в мелкие куски», «2-я — Венера», которую постигла та же участь, «3-я — купидон с крыльями, луком и колчаном» и «4-я — купидон лук натягивает», две последние статуи были просто повреждены[29]. Разбитые статуи на свои места не вернулись, однако в лепном фризе зала до сих пор остаются лебеди (птицы, сопровождающие Афродиту-Венеру) и гепарды — спутники Диониса, а в десюдепортах угадываются искаженные дельфины, знакомые нам по Храму Дружбы.

Отметим наличие двух амуров (напомним, что во время создания Итальянского зала у великокняжеской четы было два сына — Александр и Константин), которое лишний раз подсказывает, что Дионис и Афродита — это ипостаси, которые в интеллектуальной игре, свойственной своему времени, примеряли на себя хозяева Павловска.

Далее следует Греческий зал — на самом деле еще один внутренний дворик, атриум, над которым по смыслу архитектуры должно быть открытое голубое небо. И оно действительно присутствовало



Ил. 4. Лебедь (слева) и гепард/пантера (справа) из фриза Итальянского зала
Современное фото

здесь на плафоне до пожара 1803 г. В центре плафона, который написал работавший под началом Ч. Камерона В. Бренна, в центральном круге помещалась живописная композиция «Коронование Ариадны Бахусом», что продолжает уже знакомую нам тему. Новый женский персонаж не должен нас смущать — на острове Крит Ариадна почиталась как Афродита, и ее святилище располагалось недалеко от святилища Диониса.

Отметим также, что в лепном фризе Греческого зала присутствуют грифоны — крылатые (дело ведь происходит на небе!) спутники Диониса (и Аполлона), причем грифоны еще в античности связывались со скифами и далеким севером (а значит, с Россией). Например, Геродот приводит историю о царе скифов Скиле, который возвел в Ольвии дворец в честь бога виноделия Диониса и украсил его изображениями грифонов и сфинксов из белого мрамора. Но ведь и сфинксы в верхнем Вестибюле Павловского дворца задумывались — мы видим их на одном из чертежей Ч. Камерона [30]. Показательно, что Сфинкса к Фивам, согласно Гесиоду, послал Дионис, а Эдип разгадывает загадку



Ил. 5. Изображения дельфинов: вверху — с тростником в метопах Храма Дружбы, внизу — с чешуей (аналогично с чешуей на Чугунном мостике Росси у Храма Дружбы) и водорослями с ягодками в десюдепорте Итальянского зала
Современные фото

Сфинкса, вдохновленный тем же Дионисом. Спутниками Диониса являются и кентавры на Кентавровом мосту в Павловском парке.

Возвращаясь к Греческому залу, нельзя не коснуться его скульптурного убранства. Статуи, которые украшали его изначально, были выполнены из алебастра и рассыпались при пожаре 1803 г. Однако материал позволял их легко воспроизвести (как и после пожара 1944 г.),



Ил. 6. Купидон на дельфине. Римская мозаика из города Зевгма. Современное фото

и сейчас в Греческом зале в нишах находятся гипсовые копии «Афродита», «Афродита Медицийская», «Гермес с флейтой», «Сатир с козленком», «Психея с бабочкой», «Аполлон», «Афродита и Сатир»[31]. Почти все эти персонажи нам хорошо знакомы, включая сатиров, входивших в свиту Диониса. Не забудем и Гермеса (египетского Тота, римского Меркурия) — во фризе Туалетной Павла Петровича в Павловском дворце расположены головы в крылатых шлемах, а в саду у дворца расположился летящий Меркурий.

И еще один важный момент — с Дионисом в классической Греции был связан театр. Древнегреческая трагедия родилась из обрядов, посвященных Дионису, и связана с пением сатиров, так же как комедии изначально разыгрывались на праздниках в честь Диониса. А мы знаем, что театр был важным элементом повседневной жизни Марии и Павла и в Павловске, и в Гатчине, и в Санкт-Петербурге. И частью этой театральной игры, по-видимому, являлась и раскрытая нами игра в античность.

[1] *Ламеко О. И.* Архитектурная графика конца XVIII — начала XIX века. Государственный музей-заповедник «Павловск». Полный каталог коллекций. Том XV. Графика. Вып. 1. СПб., 2011. С. 67, 68.

[2] *Выжевский С. В.* Павловск Павла Петровича и Марии Фёдоровны. Предыстория. 1777–1782. СПб.; Павловск, 2018. С. 238–242.

[3] *Королев Е. В.* Скульптура Павловского парка. Государственный музей-заповедник «Павловск». Полный каталог коллекций. Том III. Скульптура. Вып. 2. СПб., 2011. С. 38, 39, 78, 79.

[4] Отметим также, что существуют статуи Антиноя в образах Аполлона, Гермеса и Диониса, Адониса и Геракла.

[5] *Хмелева Е. Н.* Две скульптуры Белого зала Гатчинского дворца // За гранью стиля: Оригинальное в искусстве. Материалы научной конференции, 14 мая 2007 г. Сборник статей. СПб.: ООО «Принт-лайн», 2007.
[6] *Montfaucon B. de*. Supplément au livre de l'antiquitée expliquée et représentée en figures. Tome second. Le culte des Grecs, des Romains, des Egyptiens, et des Gaulois. Paris, 1757 (первое изд. — 1724). Pl. XXIV (колосс), XXXV (Исида), XXXVI (колосс Исиды), XXXVII (колосс Исиды), XL (статуя Исиды, откуда была заимствована одежда на женской статуе месяцев в Египетском вестибюле).
[7] *Алексеева И. В.* Иллюстрированная книга XV–XVIII веков. Государственный музей-заповедник «Павловск». Полный каталог коллекций. Том VI. Редкая книга. Вып. 1. СПб., 2010. С. 81–87.
[8] *Громова Н. И.* Научное исследование к реставрации Нижнего или Египетского вестибюля Павловского дворца. 1946. Машинописная авторская копия с вклейками фотоиллюстраций из собрания Музея истории города Павловска. С. 7–20, 30–32.
[9] Интерьеры. Парадные залы. Государственный музей-заповедник «Павловск» / сост. М. Н. Третьякова. Полный каталог коллекций. Том I. Дворец. Вып. 2. СПб., 2008. С. 23; *Громова Н. И.* Научное исследование к реставрации Нижнего или Египетского вестибюля Павловского дворца. 1946. С. 22, 23.
[10] *Montfaucon B. de*. Supplément au livre de l'antiquitée expliquée et représentée en figures. Tome second. Le culte des Grecs, des Romains, des Egyptiens, et des Gaulois. Pl. XXXVII (Исида и Осирис).
[11] *Алексеева И. В.* Иллюстрированная книга XV–XVIII веков. С. 63.
[12] *Диодор Сицилийский.* Историческая библиотека. Том 1. СПб.: Наука, 2022. С. 14.
[13] Там же. С. 15.
[14] Там же. С. 17.
[15] Там же. С. 18.
[16] *Плутарх.* Об Исиде и Осирисе // Плутарх. Исида и Осирис. М.: Эксмо, 2006. С. 20.
[17] *Диодор Сицилийский.* Историческая библиотека. Том 1. С. 18.
[18] Там же. С. 19.
[19] Там же. С. 21.
[20] Там же. С. 19.
[21] *Sorabella J.* A Roman Sarcophagus and Its Patron // Metropolitan Museum Journal. 2001. № 36. P. 75.
[22] *Huskinson J.* Roman Children's Sarcophagi: Their Decoration and Its Social Significance. Oxford University Press, 1996.
[23] *Громова Н. И.* Научное исследование к реставрации… Указ. соч. Ил. 43.
[24] Там же. Ил. 41.
[25] Н. И. Громова упоминает, что в 1858 г. живопись плафона была «вычищена и исправлена». См.: *Громова Н. И.* Научное исследование к реставрации… Указ. соч. С. 21. Возможно, именно тогда и появилась обезьянка.
[26] *Громова Н. И.* Научное исследование к реставрации… Указ. соч. Ил. 43.
[27] *Montfaucon B. de*. Supplément au livre de l'antiquitée expliquée et représentée en figures. Tome second. Le culte des Grecs, des Romains, des Egyptiens, et des Gaulois. Pl. XLI.
[28] *Плутарх.* Об Исиде и Осирисе. С. 26, 27.
[29] РГИА. Ф. 493. Оп. 7. Д. 99. Опись сгоревших комнат в среднем этаже Павловского дворца с указанием перегородок, дверей, окон, полов и каминов. 1803. Л. 3, 3об.
[30] *Ламеко О. И.* Архитектурная графика конца XVIII — начала XIX века. С. 67, 68. С. 89.
[31] Интерьеры. Парадные залы. С. 107.

Герасимов Владимир Валентинович

О ДВУХ ПОРТРЕТАХ ЕКАТЕРИНЫ II ИЗ ИСТОРИЧЕСКОГО СОБРАНИЯ СЕМЬИ ПОЛОВЦОВЫХ

Аннотация: Исторические интересы государственного секретаря А. А. Половцова были сосредоточены на изучении и популяризации наследия императрицы Екатерины II. Многое из задуманного Половцову удалось осуществить под эгидой Русского исторического общества при помощи коллег — членов общества и августейших покровителей. На этом фоне не случайным выглядит коллекционирование им документов и различных предметов екатерининского царствования. В этом смысле большой удачей следует считать приобретение живописного и скульптурного портретов императрицы. Они перешли по наследству следующему поколению Половцовых, среди которых оказались лица также неравнодушные к эпохе Екатерины II.

Ключевые слова: Екатерина II, государственный секретарь А. А. Половцов, живописный и скульптурный портрет, Русское историческое общество, Государственный Эрмитаж, мемуары.

Александр Александрович Половцов (1832–1909) — известный мемуарист и государственный секретарь в период правления императора Александра III (1845–1894), незаурядная фигура в отечественной истории. Одаренный от природы искренним интересом к истории и искусству, он сумел качественно развить эти склонности и дать им общественно полезное проявление. Прежде всего, это выразилось участием А. А. Половцова в создании и дальнейшей работе Русского исторического общества, ставившей своей целью изучение и популяризацию документов по истории государства. Половцов, председатель общества с 1879 по 1909 г., являлся не просто номинальным руководителем, а движущей силой организации, а также, что особенно важно, финансовой опорой издательской работы общества.

Среди главных персонажей российской истории личность Екатерины II особенно интересовала А. А. Половцова, называвшего императрицу в своих записках «умной» и «великой» женщиной. Любая информация о жизни и деятельности императрицы воспринималась им с большим вниманием.

Совершая визиты в гостиные старинных петербургских домов, Половцов с удовольствием слушал, а потом записывал в дневнике

рассказы о екатерининских временах. Достоверность некоторых сюжетов он порой ставил под сомнение, как, например, рассказ товарища министра иностранных дел Н. А. Муханова (1802–1871) о судьбе подлинных записок императрицы [1]. Последние, по его утверждению, вынес из рабочего кабинета императрицы в Зимнем дворце камердинер Секретарский сразу после ее кончины. Когда же по указанию Павла I их стали разыскивать, камердинер сжег их в печке своего дома. В то же время из стола императрицы были изъяты запечатанные записи с надписью: «A remettre à mon fils après ma mort»[2]. Эти материалы и были изданы на русском языке А. И. Герценом в 1859 г. в Лондоне [3] по экземпляру копии, снятой для князя А. Б. Куракина (1752–1818).

Посещая антикварные лавочки в Санкт-Петербурге и за границей, Половцов обращал внимание на предметы, которые могли относиться к царствованию Екатерины Великой. Так, в мае 1863 г. он сожалел, что не смог выкупить на парижском аукционе «Drouot» украшенные бриллиантами табакерки. Одна из приобретенных им «безделушек» оказалась с миниатюрным на эмали портретом Екатерины и была украшена множеством камней, «находимых в России»[4].

С целью достоверно представить события екатерининского царствования и дополнить личный портрет императрицы, Половцов активно содействовал подготовке к изданию деловой переписки Екатерины [5] и документов за ее подписью из государственных хранилищ [6].

Поступив на службу в Правительствующий Сенат, в январе 1863 г. Половцов получил на хранение «генерал-прокурорские инструкции» Петра I и Екатерины II, хранившиеся в зале Общего присутствия в специальных футлярах. Со временем он планировал их также издать [7].

Вышеупомянутый приятель Муханов в 1864 г. рассказывал Половцову об обнаруженных в Государственному архиве запечатанных пакетах, в которых оказались исписанные рукой Екатерины II тетради под заглавием: «Pensées détachées» («Обрывки мыслей»)[8]. Очевидно, и они стали предметом профессионального интереса Половцова.

Благодаря содействию великого князя Владимира Александровича (1847–1909), с которым у Половцова сложились близкие дружеские отношения, с отдельными документами удавалось знакомиться в домашних условиях. Так, в декабре 1869 г. Половцов получил возможность читать переписку о предстоящем замужестве и приезде будущей императрицы в Россию [9].

Великий князь являлся посредником в передаче в декабре 1872 г. Половцовым императору Александру II писем Екатерины II к графу П. В. Завадовскому (1739–1812). Они были приобретены Половцовым у графини Завадовской (урожд. Влодек, 1807–1874) и относились к периоду 1775–1777 гг., когда П. В. Завадовский являлся фаворитом императрицы и состоял в должности кабинет-секретаря. Письма были лично переданы императору со следующим комментарием: «…замечательны они потому, что даже и в слабостях женщины постоянно блещет величие императрицы…»[10] Любопытно, что старший сын Половцова — А. А. Половцов-младший (1867–1944) описывал в своих воспоминаниях историю с письмами к Завадовскому несколько иначе. По его утверждению, именно с этого момента Александр II, восприняв слова Половцова как упрек в свой адрес, более не общался с ним, и отношения были навсегда испорчены [11].

В вопросе увековечения памяти императрицы показательны записи Половцова относительно установки монумента Екатерине Великой в сквере Александринского театра. За церемонией закладки 24 ноября 1869 г. Половцов наблюдал из окон Публичной библиотеки. В память об этом событии великий князь Владимир Александрович в феврале 1871 г. подарил Половцову точную копию футляра с монетами, уложенного при закладке памятника [12]. В день открытия монумента, 24 ноября 1873 г., Половцов записал в своем дневнике, что остался дома: «…опасаясь простуды и не желая напоминать своим присутствием о том, что я, быть может, больше других сделал для ее памяти…»[13]

Вышеприведенные свидетельства не оставляют никаких сомнений в особом отношении Половцова к императрице как исторической фигуре. Не могут быть случайными в собрании председателя Русского исторического общества и портреты Екатерины II, в дальнейшем поступившие в собрание Государственного Эрмитажа, где хранятся и в настоящее время [14].

Один из них, большой парадный портрет Екатерины II, по мнению составителя научного описания [15], является авторским повторением портрета, созданного датским художником В. Эриксеном (1722–1782) в Москве, после коронации в осенне-зимний период 1762–1763 гг. Молодая императрица изображена в полный рост в коронационном платье из серебряного глазета, с подбитой мехом горностая мантией золотого глазета, с лентой ордена Св. Андрея Первозванного. На голове Екатерины II — большая императорская

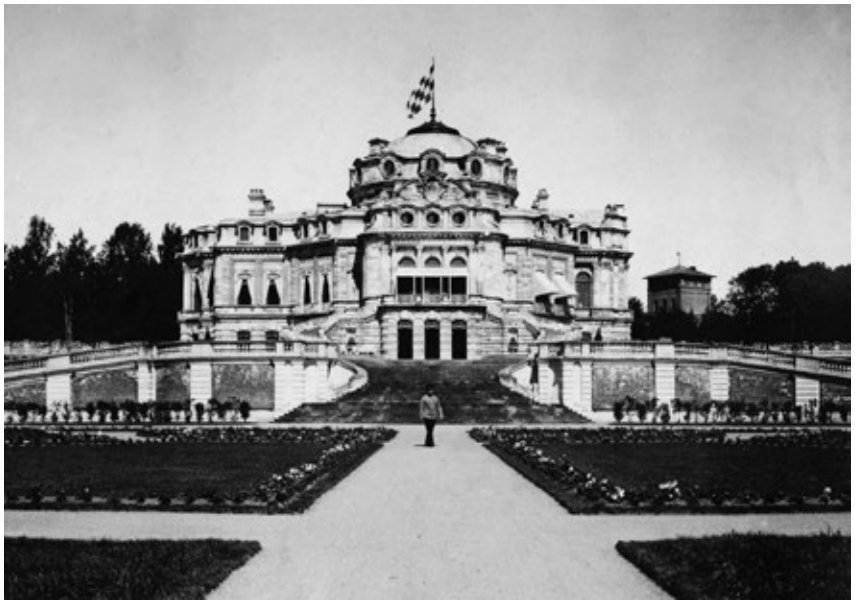
корона работы Г.-Ф. Экгерта и И. Позье, в руках — атрибуты императорской власти, скипетр и держава. Потрет не подписан, однако высокое качество живописи не оставляет сомнений в принадлежности кисти В. Эриксену. Точные сведения о поступлении портрета в музей отсутствуют, что дает возможность связать его с собранием Половцова.

По нашему мнению, именно этот портрет экспонировался в центральном зале усадебного дома Половцова в имении «Рапти» Лужского уезда Петербургской губернии. Об этом позволяют судить фотографии из личного альбома семьи Половцовых, хранящегося в частном собрании в Париже.

Усадьба Рапти с 1849 г. принадлежала семье Половцовых и находилась в живописной местности, на северной стороне Черменецкого озера. По его берегам расположились другие дворянские усадьбы, на западной стороне находился старинный Иоанно-Богословский мужской монастырь, где упокоились родители А. А. Половцова — действительный статский советник А. А. Половцов (1805–1892) и А. Ф. Половцова (урожд. Татищева, 1811–1877)[16].

С начала 1880-х гг. наследник имения А. А. Половцов производил перестройку усадебных построек. Строительство главного дома в приемах французской архитектуры XVII–XVIII вв. вел петербургский архитектор И. А. Стефаниц (1850–1902)[17]. Проектированием интерьеров занимался преподаватель Центрального училища технического рисования (ЦУТР) архитектор Л. Х. Маршнер (1847 — после 1917)[18]. Последний, блистательно владеющий рисунком и знанием европейских стилей, вероятно, был представлен А. А. Половцову директором ЦУТР М. Е. Месмахером (1842–1906) и рекомендован для исполнения интерьеров со сложным орнаментальным декором (ил. 1).

Центральный зал усадебного дома перекрыт пологим куполом и освещен окнами-люкарнами. Это парадное помещение, круглое в плане, по периметру обнесено филенчатой панелью, колоннами и пилястрами композитного ордера, поддерживающими карниз и насыщенный лепным декором потолок. Простенки между колоннами оформлены полуциркульными нишами в рокайльных лепных рамах. Коронационный портрет Екатерины Великой помещен в штукатурную раму, оформленную сложным лепным цветочно-растительным декором. Под портретом — большой мраморный камин, на полке которого размещены часы, парные японские фарфоровые вазоны



Ил. 1. Главный дом в усадьбе Рапти. Вид из нижнего парка со стороны озера
Фотография. 1910-е. Частный архив (Франция)

с канделябрами и декоративные пагоды в технике клуазоне. Помещение обставлено разнообразной мебелью для отдыха и общения, что указывает на его использование владельцами в качестве большой гостиной. Местонахождение здесь парадного императорского портрета свидетельствует о его особенном мемориальном значении. К сожалению, обстоятельства появления портрета в собрании Половцовых пока не установлены.

Необходимо отметить, что размещение портрета императрицы в штукатурную раму потребовало приспособления размера холста под заданный размер рамы с изготовлением нового подрамника. Очевидно, что эти действия привели к изменению пропорций живописного полотна. Действительно, на фронтальном фотоснимке портрета в интерьере хорошо видно, что императорские платье и мантия по боковым сторонам оказались частично скрыты рамой (ил. 2).

Последствия изменения полотна обнаружились и на эрмитажном портрете при проведении его реставрации в 2011 г., о чем сообщается в сопроводительной статье научного каталога: «Загнутые края, покрытые живописью, уменьшали размер картины на 10 см по вертикали и на 18,5 см по горизонтали»[19]. Это прямое подтверждение



Ил. 2. Главный дом в усадьбе Рапти
Центральный зал с портретом Екатерины II
1910-е. Частный архив (Франция)



Ил. 3. В. Эриксен. Портрет императрицы Екатерины II. Холст, масло. Около 1763
Государственный Эрмитаж

того, что в собрании Государственного Эрмитажа хранится портрет Екатерины II из собрания Половцовых (ил. 3).

Поступление портрета в Государственный Эрмитаж, по всей видимости, произошло после 1918 г. Одновременно из имения Рапти в собрание музея были переданы три французские шпалеры-вердюры XVIII в., ранее украшавшие стены соседнего с центральным залом помещения главного дома — Биллиардной[20]. Вероятно, в музей могли поступить и другие предметы из роскошной обстановки усадебного дома в бывшем имении, занятого в советское время под санаторий Наркомата внутренних дел имени Дзержинского[21].

Не менее интересна и судьба скульптурного портрета Екатерины II из собрания Половцовых, также вошедшего в коллекцию Государственного Эрмитажа. Это мраморный бюст императрицы работы французской портретистки М.-А. Колло (1748–1821), ученицы Э.-М. Фальконе (1716–1791)[22].

Обстоятельства появления бюста императрицы в семейной коллекции описывает Половцов-младший: «…бюст этот был найден отцом на толкучем рынке и подарен им мне. Это тот бюст, про который упоминается в переписке Императрицы с Фальконе, просившим ее

найти заработок для его племянницы. Екатерина ему в ответ предлагает прислать M-lle Collot к ней в Царское Село, обещая позировать ей для бюста. Убегая из России, я отдал этот бюст в Штиглицкий музей»[23].

Данное пояснение в написанных в эмиграции воспоминаниях было дано Половцовым-младшим по поводу хорошо известной истории о происхождении его матери — Н. М. Юниной (1843–1908), воспитанницы барона А. Л. Штиглица (1814–1884). Согласно семейному преданию в саду каменноостровской дачи барона Штиглица в июне 1844 г. была найдена шестимесячная девочка «…с запиской, гласившей, что младенец Надежда Михайловна, рождена 10 декабря 1843 года и крещена в православной вере; одета она была в рубашку тончайшего полотна с нательным крестом на цепочке из янтарных бусинок (я храню и рубашку, и крест)»[24].

Принять ребенка в семью и воспитать убедил барона лично император Николай I (1796–1855), как будто знавший, что ее отцом был его младший брат, великий князь Михаил Павлович (1798–1849). Позднее многие отмечали ее портретное сходство не только с великой княгиней Екатериной Михайловной (1827–1894), но и с императрицей Екатериной II. Об этом в личных беседах с Половцовым говорили и члены императорской фамилии, и лица, по роду службы посвященные в семейные тайны правящей династии.

Половцов-младший так описывал подобное сходство: «…форма лица и особенно подбородка настолько напоминает Екатерину II, что, когда я одно время поставил у себя бюст Императрицы, работы M-lle Collot, перед окном против света, разные люди, входя в комнату, говорили мне: „Quel joli buste de votre mére“»[25].

Возвращаясь к скульптурному портрету Екатерины II, созданному около 1770 г., следует подчеркнуть, что он был приобретен А. А. Половцовым на «толкучем» рынке. При каких обстоятельствах мраморный бюст оказался в свободной продаже, установить не удалось. Возможно, он не был приобретен императрицей из-за качества мрамора и остался в петербургской мастерской автора после отъезда из России. Однако нельзя преуменьшать значение и качество антикварного рынка Санкт-Петербурга XIX в., который был переполнен не только привозными произведениями искусства, но и предметами из собраний разорившихся дворян или буржуа. Как известно, на Апраксином, Александровском, Ново-Александровском и Никольском рынках не стеснялись совершать приобретения известные петербургские коллекционеры.



Ил. 4. Дом А. А. Половцова-младшего на Каменном острове. Вид из парка в период завершения строительства. 1910-е. Частный архив (Франция)

После смерти родителей Половцов-младший занялся перестройкой унаследованной деревянной дачи барона Штиглица на Каменном острове при содействии архитекторов К. К. Шмидта (1866–1945) и И. А. Фомина (1872–1936)[26]. Несмотря на продажу за границей многих художественных предметов из дома на Большой Морской, а также собранной отцом уникальной библиотеки, наследники оставили для себя некоторые значимые предметы и семейные реликвии. Так, в новый каменный дом на Каменном острове были перевезены старинные шпалеры из серии «История Константина», ранее оформлявшие стены парадной лестницы городского особняка[27], мраморная скульптура, часть китайской коллекции и прочие вещи[28] (ил. 4).

Мраморный бюст императрицы был установлен Половцовым-младшим в Библиотеке, устроенной рядом с рабочим кабинетом на первом этаже дома. Примечательно, что интерьер Библиотеки существенно отличался от отделки остальных помещений, где были использованы приемы неоклассицизма, — классический лепной декор, искусственный мрамор, декоративные росписи, наборный паркет геометрического рисунка и пр. Деревянная резная Библиотека была решена в стиле рококо, по периметру стен были смонтированы сетчатые шкафы для хранения сбруи, перенесенные из манежа Половцовых на Крюковом канале[29].

На историческом фотоснимке интерьера Библиотеки среди предметов рабочей обстановки хорошо виден скульптурный портрет Екатерины II на высоком постаменте цветного мрамора. Его появление здесь не случайно — это память историческим и собирательским увлечениям отца. В шкафах — избранные книги из его собрания, на деревянном потолке — владельческая монограмма А. А. Половцова, использовавшаяся для экслибрисов (ил. 5).

В 1917 г. А. А. Половцов-младший оставил государственную службу и посвятил свое время работе по учету и сохранению художественных коллекций императорских дворцов. В 1918 г. он сосредоточил свою деятельность на инвентаризации Павловского дворца и создания в нем первичной музейной экспозиции. Этот период подробно описан им в изданной в Париже в 1919 г. книге: «Les trésors d'art en Russie sous le régime bolcheviste»[30].

Предчувствуя неминуемую расправу как с представителем привилегированного класса, А. А. Половцов-младший планирует отъезд из России. Он покидает дом на Каменном острове и переезжает с супругой С. А. Половцовой (урожд. Куницкая, 1884–1970) на Дворцовую



Ил. 5. Дом А. А. Половцова-младшего на Каменном острове. Библиотека с мраморным бюстом Екатерины II. 1910-е. Частный архив (Франция)



Ил. 6. М.-А. Колло. Портрет императрицы Екатерины II. Мрамор. Около 1770
Государственный Эрмитаж

набережную, 20, в дом статс-дамы А. Н. Нарышкиной (1839–1919)[31]. Большая часть надежно упакованного ценного художественного имущества перевозится на хранение в Музей ЦУТРа в Соляном переулке, попечителем которого Половцов-младший являлся последние годы. Именно туда отправился и мраморный бюст императрицы Екатерины Великой. Через несколько лет основанный его родителями Музей вместе с замечательной коллекцией западноевропейского и азиатского искусства, а также находившимися в нем на временном хранении частными собраниями переходит в ведение Государственного Эрмитажа. С 1931 г. бюст Екатерины II работы М.-А. Колло влился в собрание музея и по настоящее время экспонируется в залах французского искусства в Зимнем дворце (ил. 6).

Покинув Санкт-Петербург осенью 1918 г. и проживая в эмиграции, А. А. Половцов-младший занимался антикварной торговлей и являлся известным экспертом в области искусства.

В 1935 г. он выступил одним из организаторов грандиозной выставки «Русское искусство», развернутой с 4 июня по 13 июля в помещениях старинного особняка на Белгрейв-сквер, 1 в Лондоне. Экспозиция насчитывала свыше 1000 экспонатов из частных собраний, включая предметы из коллекции королевской семьи, среди которых было немало предметов екатерининской эпохи[32].

Наконец, после ряда публикаций Половцова на историческую и искусствоведческую тематику, в 1939 г. в Париже им была издана книга «Les favoris de Catherine la Grande»[33] с подробным исследованием биографий фаворитов императрицы Екатерины Великой. Предисловие к изданию подготовил писатель, член Французской академии и бывший французский посланник в России Ж.-М. Палеолог (1854–1944).

В таких разнообразных проявлениях императрица Екатерина II, заслуги которой в различных областях российской жизни трудно переоценить, оказалась в сфере исторических и коллекционерских интересов двух поколений семьи Половцовых.

[1] *Половцов А. А.* Дневник. 1859–1882. В 2 т. Т. 1: 1859–1877. М.: Фонд «Связь Эпох», 2022. С. 255, 256.
[2] «Отдать моему сыну после моей смерти» (пер. с франц. яз.).
[3] Записки Императрицы Екатерины II / пер. с франц. Лондон: Издание Искандера [А. И. Герцена]; Trübner & Co, 1859.
[4] *Половцов А. А.* Дневник. Указ. соч. С. 196.
[5] Предложение об издании переписки Екатерины II А. А. Половцов сделал на заседании Совета РИО 15 ноября 1869 г., проходившего в его доме на Большой Морской (см.: *Половцов А. А.* Дневник. Указ. соч. С. 453).
[6] Предложение об издании «всех бумаг Екатерины» было озвучено министром просвещения графом Д. А. Толстым 22 марта 1871 г. на общем собрании членов РИО в Аничковом дворце (см.: *Половцов А. А.* Дневник. Указ. соч. С. 518).
[7] *Половцов А. А.* Дневник. Указ. соч. С. 169.
[8] Там же. С. 255.
[9] Там же. С. 462.
[10] Там же. С. 571, 572.
[11] Воспоминания А. А. Половцова (младшего). Библиотека Йельского университета (г. Нью-Хейвен, США). Архив и рукописи. Коллекция MS 403. Бокс 5. Папка 2. А. Половцов. Воспоминания. Машинопись. 1934 г. С. 11–13.
[12] *Половцов А. А.* Дневник. Указ. соч. С. 514.
[13] Там же. С. 601.
[14] Государственный Эрмитаж. Инв. № ГЭ 9499.
[15] Государственный Эрмитаж. Живопись Скандинавских стран и Финляндии XVIII–XX веков: каталог коллекции / А. А. Бабин, Е. П. Ренне; Государственный Эрмитаж. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2018. С. 39–41.
[16] *Герасимов В.* Проекты памятных сооружений в творческом наследии М. Е. Месмахера. По следам недавних открытий // Месмахеровские чтения — 2020: материалы международной научно-практической конференции, 19–20 марта 2020 г.: сб. науч. ст. СПб., 2020. С. 72–80.
[17] Архитектор И. А. Стефаниц состоял на службе у Половцовых, производил текущие ремонты и перестройки в их домах и на предприятиях.
[18] Архитектору Л. Х. Маршнеру принадлежит авторство в отделке нескольких помещений в петербургском доме А. А. Половцова на Большой Морской улице, 52, а именно: Нотной библиотеки (Библиотеки Оппенора), Курительной — во втором этаже и Серой гостиной — в первом этаже.
[19] Государственный Эрмитаж. Живопись Скандинавских стран и Финляндии XVIII–XX веков: каталог коллекции. С. 39–41.
[20] Государственный Эрмитаж. Инв. №№ Т-2962, Т-2963, Т-2964.
[21] В советское время место портрета Екатерины II занял фотографический портрет Ф. Э. Дзержинского.
[22] Государственный Эрмитаж. Инв. № Н. ск. 1805.
[23] Воспоминания А. А. Половцова (младшего). Указ. соч. С. 20, 21.

[24] Там же. 19, 20.
[25] «Какой красивый бюст Вашей мамы» (пер. с франц. яз.).
[26] *Герасимов В. В.* Дача барона А. Л. Штиглица (позднее Половцовых) на Каменном острове. Новые материалы о перестройках и использовании // Атрибуция, история и судьба предметов из музейных коллекций: сборник докладов научной конференции «Кучумовские чтения» / Государственный музей-заповедник «Павловск». СПб.: ГМЗ «Павловск», 2024. С. 142–158.
[27] *Герасимов В. В.* «Гобеленовые истории» особняка Половцовых на Большой Морской // Реликвия. Реставрация. Консервация. Музеи. СПб., 2014. № 31. С. 41–49.
[28] *Андреева В. И., Герасимов В. В.* Дом Половцовых на Большой Морской улице в Санкт-Петербурге: владельцы, архитекторы и основные строительные периоды // Месмахеровские чтения — 2023: материалы междунар. науч.-практ. конф., 21–22 марта 2023 г.: сб. науч. ст. / СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2022. С. 30–41.
[29] *Фогт Э., Кириков Б.* Архитектор Карл Шмидт. Жизнь и творчество. СПб., 2011. С. 91–92.
[30] «Художественные ценности в России при большевистском режиме» (пер. с франц. яз.).
[31] По нашему предположению, дом на Каменном острове был продан А. А. Половцовым-младшим в 1917 г., а дом А. Н. Нарышкиной, по всей видимости, арендован.
[32] Catalogue of the exhibition of Russian art: 1 Belgrave Square, London S. W. 1, 4th June to 13th July, 1935.
[33] «Фавориты Екатерины Великой» (пер. с франц. яз.).

Герасимов Владимир Валентинович,
Щедрин Петр Георгиевич

ДОМ ПРИДВОРНОГО БАНКИРА И. ФРЕДЕРИКСА НА АНГЛИЙСКОЙ НАБЕРЕЖНОЙ. ОБЛИК ЗДАНИЯ В ЕКАТЕРИНИНСКОЕ ВРЕМЯ

Аннотация: Дом придворного банкира И. Фредерикса находился на месте, где сегодня расположен объект культурного значения «Особняк П. П. Дурново» (Английская наб., 16). Здание неоднократно перестраивалось, и его облик в екатерининское время был известен только по общим графическим и живописным видам Английской набережной. Недавно, в процессе реставрации здания и проводившихся в связи с этим историко-архивных изысканий были обнаружены чертежи неизвестного архитектора, фиксирующие лицевой фасад, поэтажные планы и фасады дворовых построек. Эти графические документы на основании стилистических характеристик можно определенно датировать 1770-ми гг. Введение этих чертежей в научный оборот позволит исследователям подробнее изучить ранний период истории постройки.

Ключевые слова: объект культурного наследия, архитектурная графика, РГИА, ранний классицизм, И. Кочет, Скавронские, барон Фредерикс, Бетлинг, княгиня Дашкова, Дурново, Английская набережная.

Объект культурного наследия регионального значения «Особняк П. П. Дурново», расположенный на Английской наб., д. 16, являющийся важным звеном в застройке одной из парадных набережных Санкт-Петербурга, имеет давнюю историю и сменил несколько владельцев.

В ходе разработки проекта реставрации главного фасада дома, а также выборочной реставрации интерьеров специалистами ООО «Возрождение Петербурга» были не только проанализированы работы петербургских историков архитектуры, но и изучены документы федеральных архивов, библиотек и музеев. Благодаря этому исследованию выявлен значительный комплекс неизвестных текстовых и графических документов, позволяющих существенно дополнить архитектурную историю здания.

Первым владельцем земельного участка, занимаемого рассматриваемым в настоящем исследовании объектом культурного наследия, являлся Иван Данилович Кочет (1672 — после 1733). Личность

И. Д. Кочета весьма интересна, поскольку представляет собой пример человека простого происхождения, одаренного деловыми качествами, которые особенно ценил Пётр I. Начав службу в Потешном войске царевича Петра Алексеевича, Кочет дослужился до чина бомбардира Преображенского полка. Со временем он был определен в штат строящегося в Санкт-Петербурге Адмиралтейства с жалованием 180 руб. в год. Именно с этим можно связывать его появление среди первых домовладельцев на территории, прилегающей к Адмиралтейству. По сведениям из «Книги переписные дворовому числу при Санкт-Питербурге на Адмиралтейском острову» (1717): «*…двор лейб-гвардии Преображенского полку прапорщика Ивана Данилова сына Почета, а по скаске ево построен в 1706 году…*»[1] Позднее Кочет стал заведовать парусным производством на петербургских верфях и укрепился в своем положении благодаря приобретенным профессиональным навыкам. Более того, в 1712 г. И. Д. Кочет был назначен шафером на бракосочетании царя Петра Алексеевича с Екатериной Алексеевной[2] (урожд. Марта Скавронская, 1684–1727).

В сентябре 1715 г. из «кабинетных» средств царя Кочет, наряду с другими лицами, получил 400 руб. «на строение»[3]. Вероятно, эти средства были использованы владельцем на обновление и расширение деревянного дома. Сын парусного мастера — Макар Иванович Кочет — в 1729 г. заменил отцовский деревянный дом на мазанковый.

Вошедшая в 1730 г. на престол императрица Анна Иоанновна уделяла большое внимание преобразованиям Санкт-Петербурга, а именно приведению «к соответствию» застройки городских набережных и улиц. Перечень петербургских строений 1732 г. зафиксировал, что на участке сына парусного мастера Кочета «полатного строения нет». По этой причине и, очевидно, ввиду отсутствия достаточных средств для постройки каменного дома, участок у Кочета был изъят[4].

Именным указом от 30 апреля 1733 г. «об отводе в С.-Петербурге по реке Неве, ниже Исаакиевской церкви, мест» участок Кочета передали графу К. С. Скавронскому (?–1729) в числе других поименованных «…для постройки каменных палат…»[5]

Первое свидетельство о появлении на участке Скавронских каменного строения датируется 10 июля 1738 г., когда составляется «Реестр к Резолюции кабинет-министров… о сломке… деревянного строения по Набережной, ниже Исаакиевской церкви», линии «для опасности от пожарного случая…», где было указано: «Графини госпожи Скавронской, в нем стоит барон Менгден — Все каменное…»[6]

Наличие на участке каменного дома и деревянных построек во дворе подтверждают важные графические документы: план Санкт-Петербурга 1738 г. («план И. Б. Зихгейма») и чертеж из коллекции камер-юнкера Ф. В. Берхгольца (1699–1765) с изображением в ряду сплошной застройки береговой Нижней набережной улицы «Дома камергера графа Скавронского» (в оригинале — «Des Kammerherrn Grafen Skoworonskys»)[7]. Последний, условная датировка которого соответствует 1730–1740-м гг., представляет двухэтажный на высоком цокольном этаже дом в 15 осей по главному фасаду[8] (ил. 1).

Проект дома Скавронского, по всей вероятности, исполнен штатными архитекторами Канцелярии от строений и имел сходство с другими постройками, расположенными по набережным Большой Невы. Композиция фасада образована тремя ризалитами: двумя симметричными на две оси по бокам и одним на три оси в центре. Боковые ризалиты завершены треугольными фронтонами, центральный — мезонином с трехскатной кровлей. Фасад здания декорирован в характерных для петербургских построек второй четверти XVIII в. приемах барокко.

Каменное строение с участком перешло по наследству к вдове К. С. Скавронского, а затем к старшему сыну — Мартыну Карловичу Скавронскому (1714–1776), генерал-аншефу и обер-гофмейстеру. Незадолго до своей кончины, граф М. К. Скавронский продал дом на набережной придворному банкиру И. Ю. Фредериксу за 15 тыс. руб.[9]

Новый владелец дома — Иоганн (Иван Юрьевич) Фредерикс (1723–1779) являлся придворным банкиром Екатерины II.

Своим возвышением Фредерикс обязан не только природным качествам коммерсанта, но и давним отношениям с братьями Орловыми, которые после восшествия на престол Екатерины Алексеевны продолжали покровительствовать ему и способствовали получению высокой придворной должности. За «прилагаемые старания к улучшению распространения коммерции и многие оказанные им услуги» 5 августа 1773 г. И. Ю. Фредерикс был «пожалован с потомками рожденными и впредь рождаемыми в достоинство и честь Всероссийской Империи Баронов»[10].

В браке с Р.-Л. Фредерикс (урожд. Христинек) родились девять детей. Представители мужского поколения состояли на военной службе и принимали участие во всех военных кампаниях, выйдя в отставку занимали высокие посты на гражданской службе и были отмечены российскими наградами. К прямым потомкам барона

И. Ю. Фредерикса относится известная историческая личность — граф Владимир Борисович Фредерикс (1838–1927) — генерал от кавалерии, последний Министр императорского Двора и уделов, кавалер российский и иностранных орденов, член Государственного совета.

В истории российской экономики барон Фредерикс известен тем, что являлся первым придворным банкиром, производившим с помощью векселей финансовые операции по внешним займам российской казны, которые были весьма значительны ввиду больших военных расходов. Фредерикс с компаньонами основал в Санкт-Петербурге банкирский дом «Велден, Бакстер и Фредерикс», обороты которого достигали десятков тысяч руб. серебром и сотен тысяч руб. ассигнациями [11].

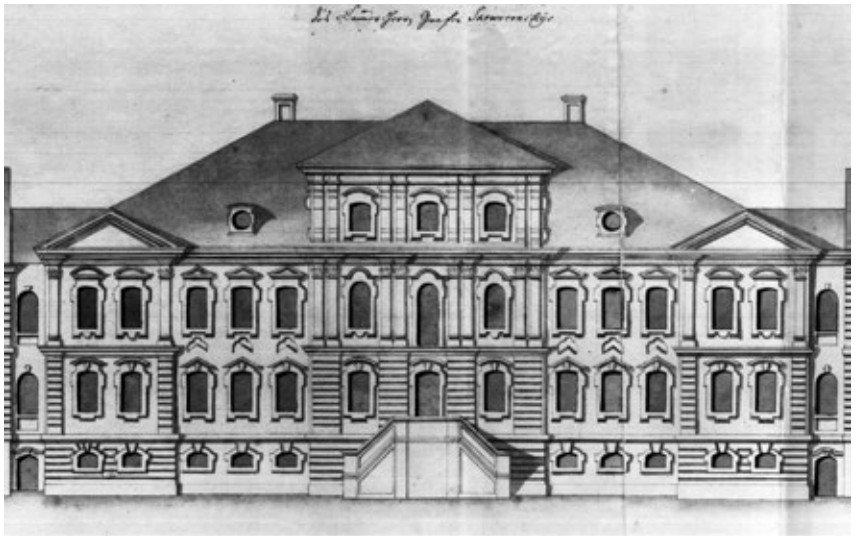
Богатая и многочисленная семья барона Фредерикса владела домом на набережной около 10 лет. Положение придворного банкира, которого могла навестить императрица и лица из ее ближайшего окружения, обязывало иметь дом с достойной отделкой и меблировкой.

По нашему предположению, в 1770-е гг. бароном Фредериксом была осуществлена перестройка дома на Английской набережной с переделкой главного фасада, внутренней перепланировкой и перестройкой дворовых флигелей по проекту неустановленного архитектора.

Основанием для данного вывода служит обнаруженный в Российском государственном историческом архиве комплект неподписанных и недатированных чертежей, зафиксировавших облик здания, характерный для построек периода раннего классицизма. Вероятно, комплект чертежей использовался при оформлении купчей на дом следующими владельцами, на что указывает характерная надпись рукой М. Н. Дурново (урожд. Демидова, 1776–1840), супруги Д. Н. Дурново (1769–1834).

Главный фасад дома придворного банкира И. Ю. Фредерикса зафиксирован на чертеже «Фасад Большому дому от реки Невы» [12] (ил. 2).

На обнаруженном чертеже видно не только точное соответствие прежнему размеру дома в 15 осей, как это было показано на чертеже из коллекции Берхгольца, но и первоначальной трехчастной композиции главного фасада с симметричными боковыми и центральным ризалитами. Вероятно, ввиду повышения уровня набережной уменьшилась высота окон цокольного этажа — они превратились в узкие прямоугольные проемы. Парадное крыльцо к этому времени уже



Ил. 1. Неизвестный архитектор. Главный фасад дома графа Скавронского
Фиксационный чертеж. Из коллекции камер-юнкера Ф.-В. Берхгольца. 1730–1740-е
Шведский национальный музей изобразительных искусств, Стокгольм

оказалось разобрано, и на его месте устроен вход на первый этаж здания. Полностью изменилась конфигурация кровли здания, которая имеет повышение только над центральной частью дома, завершенной треугольным фронтоном. Первый этаж боковых и центрального ризалитов получил обработку горизонтальной рустовкой. Окна первого и второго этажей (кроме ризалитов) имеют прямоугольные очертания и фигурные наличники. Наличники остальных окон нижнего этажа декорированы гирляндами и маскаронами. Фасад центрального ризалита оформлен филенками различной конфигурации и изящной лепкой в виде овальных медальонов с мужскими и женскими профилями в обрамлении гирлянд. Наконец, треугольный фронтон украшен сложной геральдической композицией, включавшей в себя герб барона Фредерикса. В целом постройка получила характерный для раннего классицизма облик элегантно оформленного здания богатого вельможи.

О планировке главного (лицевого) корпуса можно судить по выявленным в архиве планам.

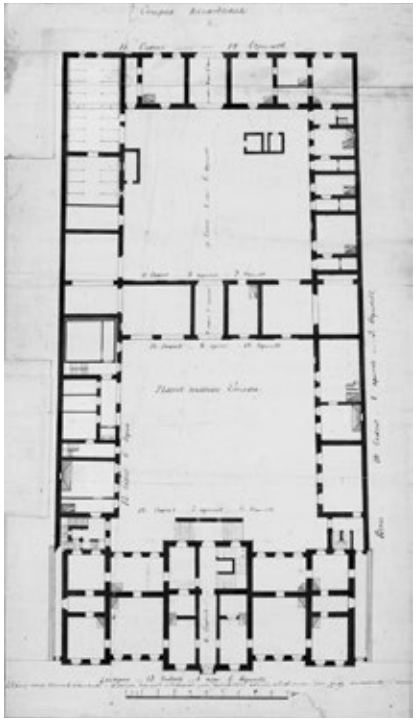
По центральной оси первого этажа лицевого корпуса устроены проходные сени, ведущие от входа с набережной к каменной трехмаршевой лестнице на второй этаж, а также к крыльцу со стороны



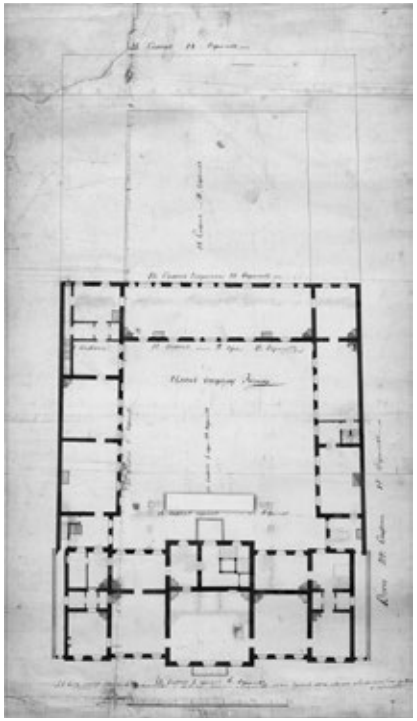
Ил. 2. Неизвестный архитектор. Главный фасад дома барона И. Ю. Фредерикса
Фиксационный чертеж. Начало XIX в. (?) РГИА

первого внутреннего двора. По обеим сторонам от сеней находятся симметричные в плане «половины», напоминающие личные комнаты владельцев или членов семьи. В каждой из них имеются служебные, приемные и жилые помещения. В примыкающих к ним дворовых корпусах находятся кухни, комнаты прислуги и вспомогательные помещения. Последние предназначены для обслуживания проживающих в лицевом корпусе [13] (ил. 3).

На втором этаже лицевого корпуса находились парадные помещения, на что указывают их объемно-планировочные характеристики. Центральный, самый большой по площади, зал обращен тремя окнами в сторону Большой Невы и имеет выход на балкон. К нему по общей анфиладной оси примыкают гостиные и кабинеты, предназначенные для самых разных целей времяпрепровождения светского общества. Во всех помещениях установлены угловые фаянсовые печи со скругленными фасадами. В одной из небольших комнат по оси анфиладного проема устроен камин. Несмотря на то что других сведений о внутренней отделке этих помещений не имеется, нет сомнений в наличии в комнатах бельэтажа лепных украшений потолков и стен, декоративных обивочных и драпировочных тканей, паркетных полов и пр. В примыкающих дворовых корпусах на уровне второго этажа были расположены большие по площади залы, очевидно предназначенные для приемов. В поперечном корпусе-перемычке,



Ил. 3. Неизвестный архитектор. Дом барона И. Ю. Фредерикса. План 1-го этажа
Фиксационный чертеж. Начало XIX в. (?) РГИА

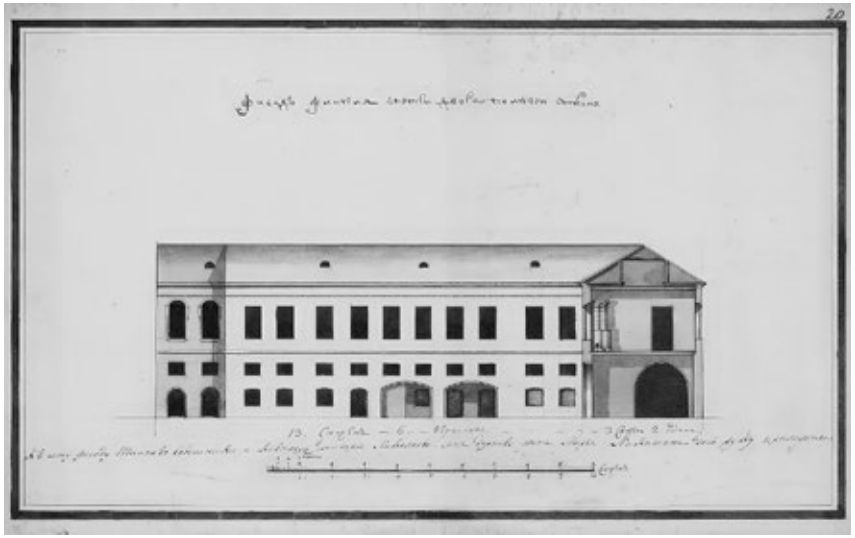


Ил. 4. Неизвестный архитектор. Дом барона И. Ю. Фредерикса. План 2-го этажа
Фиксационный чертеж. Начало XIX в. (?) РГИА

разделяющем первый и второй двор, вероятно, находился танцевальный зал [14] (ил. 4).

Для изучения постройки интересны выявленные чертежи с продольными и поперечными разрезами здания, на которых представлены фасады дворовых корпусов [15].

На продольном чертеже первого двора с изображением дворового фасада восточного флигеля хорошо определяется поэтажное функциональное назначение. Так, нижний этаж освещается окнами в двух уровнях, в одном из них находятся кухня со смежными помещениями для хранения продуктов, в другом — антресоли для проживания персонала. Высота окон второго этажа явно указывает на представительский характер помещений, составляющий с парадными помещениями лицевого корпуса общий периметр. На разрезе большого зала в поперечном корпусе показана угловая изразцовая



Ил. 5. Неизвестный архитектор. Дом барона И. Ю. Фредерикса
Продольный разрез по первому двору с фасадом восточного флигеля
Фиксационный чертеж. Начало XIX в. (?) РГИА

печь, аналогичные печи находились и в других помещениях второго этажа[16] (ил. 5).

Второй двор по периметру был также застроен каменными корпусами: с севера — двухэтажным поперечным, по остальным сторонам — одноэтажными. Второй двор имел преимущественно хозяйственное назначение, здесь готовились экипажи и содержались лошади. Восточный корпус в основном был занят большой конюшней на 24 стойла и сопутствующими отделениями. В западном флигеле находились службы, мастерские, кухни для приготовления пищи прислуге, лошадям и скоту. В южном флигеле, вероятно, располагались «людские» казарменного типа. На чердаках флигелей хранили различные запасы, в том числе сено для лошадей[17] (ил. 6).

Таким образом, в период владения домом семьей придворного банкира Фредерикса здание представляло собой сложный многофункциональный комплекс, предназначенный для проживания семьи высокопоставленного чиновника с большим семейством и обслуживающим персоналом.

После смерти в 1779 г. придворного банкира, на могиле которого на Волковском лютеранском кладбище был поставлен мраморный обелиск с рельефом «Коммерция» (скульптор Я. Земмельгак,

1780-е гг.)[18], полновластной хозяйкой дома становится его вдова — Регина Луиза (Ирина Захарьевна) Фредерикс (1735–1821).

Регина Луиза Фредерикс родилась в немецкой семье в Санкт-Петербурге. Приходилась младшей сестрой художнику Карлу Людвигу Христинеку (1732–1792), получившему большую известность в России портретами российской знати; художник написал и портрет своей сестры[19].

Вдова придворного банкира была предприимчивой особой и не только продолжила управление основанными супругом предприятиями, в частности торфяными разработками в имении «Ириновка» Петербургской губернии (приобретено в 1773 г.), но и основала завод по производству стекла на реке Морье. Спустя несколько лет успешный опыт был продолжен открытием в 1794 г. второго стекольного завода. Предприятия, развиваясь и сменив ряд собственников, просуществовали до 1917 г.

В 1782 г. новым владельцем дома становится княгиня Е. Р. Дашкова, урожденная графиня Воронцова (1743–1810), дочь члена Правительствующего Сената генерал-аншефа графа Р. И. Воронцова (1717–1783) и племянница канцлера Российской империи графа М. И. Воронцова (1714–1767)[20].

Обстоятельства приобретения дома на Английской набережной Дашкова подробно и интересно описывает в собственных воспоминаниях, особенно подчеркивая в них личное участие императрицы[21]. Выделенных из Кабинета средства в размере 30 тыс. руб. оказалось недостаточно, и княгиня взяла в долг три тыс. руб. на меблировку дома.

В период владения княгиней Е. Р. Дашковой домом на Английской набережной, с 1782 по 1794 г., она занимала высокие государственные посты, и ее деятельность, по всей видимости, была тесно связана с новым домом. В нем находился рабочий кабинет княгини и обширная библиотека, предоставленная также в пользование коллегам. В доме на Английской набережной проводились совещания, принимались представители отечественной культуры и науки, дипломаты и сановники.

Возможно, что до женитьбы в 1788 г. в доме матери проживал сын — П. М. Дашков (1763–1807), будущий московский губернский предводитель дворянства. Старшая дочь княгини — Анастасия (1760–1831) к этому времени уже состояла в браке и жила отдельно.

Некоторые источники указывают на проживание в доме Дашковой на правах арендаторов английских посланников, это могли быть

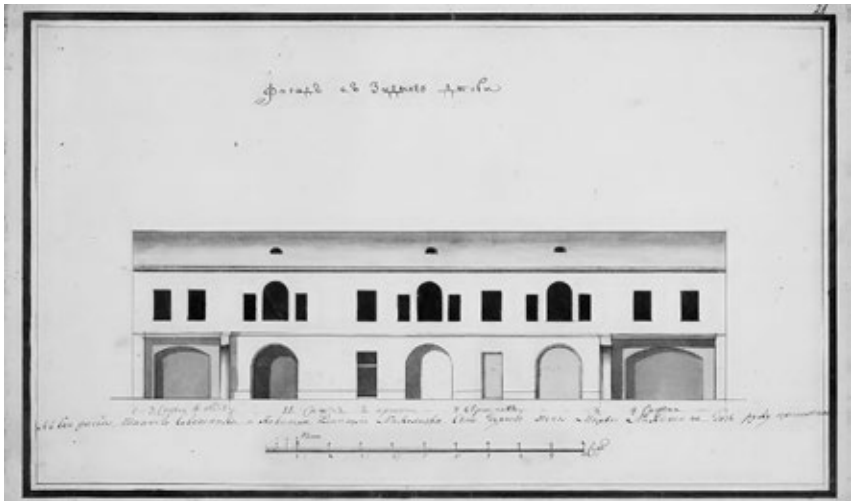
послы Великобритании в Российской империи. В это время — Аллейн Фицгерберт (1783–1788) или позднее — граф Чарльз Уитворт (1788–1800). Документальные подтверждения этим сведениям не выявлены.

Причину продажи княгиней Дашковой петербургского дома и отдаление ее от императорского Двора современники связывали не столько с разногласиями с императрицей, сколько с дворцовыми интригами. Как известно, в дальнейшем княгиня оставалась жить в подмосковном имении, управлением хозяйством которого успешно занималась на протяжении нескольких лет. Официальная отставка и окончательный отход от государственных дел состоялись уже после кончины Екатерины в 1796 г.

В мае 1794 г. дом на набережной приобрел богатый коммерсант Логин Петрович (Леви Фабиан) Бетлинг (1727–1800). Одновременно им были приобретены еще два дома на той же набережной — дом № 42 (по современной нумерации) и дом для собственного проживания (находился на месте левой части современного дома № 68).

Приобретение дома княгини Дашковой для Бетлинга, по всей вероятности, было надежным вложением капитала в недвижимость. Бывший дом Дашковой сдавался в наем и приносил постоянный доход. Значительных строительных работ в доме не производилось, лишь проводились необходимые косметические ремонты.

В 1804 г., уже после кончины вдовы Бетлинга, продажей дома № 16 распоряжался ее сын, Н. Л. Бетлинг. Он же являлся юридическим представителем своих братьев и сестер, которые, согласно завещанию отца, также считались наследниками этого дома. В ЦГИА СПб была обнаружена нотариальная копия с купчей на продажу дома Н. Л. Бетлингом семье Дурново следующего содержания: «Лета 1804 года 28 мая Санкт-Петербургской первой гильдии купец Николай Логинов сын Бетлинг и по поверенным мне от братьев и сестер моих родных письмам… продал я, Николай, господина тайного советника и кавалера Дмитрия Николаевича Дурново супруги Марье Никитичне собственной дом мой и тех вышеописанных братьев и сестер моих каменный дом со всем при нем имеющимся строением, доставшийся нам после покойного родителя нашего голландского купца Логина Петрова сына Бетлинга по наследству, а ему родителю нашему дошедшей 1794 года мая 2 дня от придворной статс дамы и кавалера Екатерина Романовны Дашковой по купчей… взял я, Николай, у нее у Марьи… денег государственными ассигнациями 80 000 рублей…»[22]



Ил. 6. Неизвестный архитектор. Дом барона И. Ю. Фредерикса. Поперечный разрез по второму двору с фасадом корпуса-перемычки. Фиксационный чертеж. Начало XIX в. (?) РГИА

На протяжении последующих ста лет здание принадлежало знатному дворянскому роду Дурново, ведущему свою летопись с самых начал российской государственности. Именем последнего владельца дома — П. П. Дурново (1835–1919), осуществившего по проекту архитектора Л. Ф. Фонтана (1824–1894) коренную реконструкцию здания, памятник архитектуры получил свое современное наименование.

Представленные в настоящем сообщении графические документы позволяют подробнее исследовать историю дома при ранних владельцах, заметных персонажей екатерининского царствования, а также в будущем установить архитекторов и других мастеров, работавших над перестройкой и отделкой дома в 1770-е гг. Немалый интерес представляет также дополнительное изучение периода пребывания в этом доме княгини Дашковой, в чем могут помочь личные документы, мемуары и документы академических учреждений.

[1] *Долгова С. Р.* «…Ехать и переписать имянно без медления». Первые жители Петербурга. 1717 г. // Исторический архив. № 2. 2003. С. 12.
[2] *Веселаго Ф. Ф.* Материалы для истории русского флота. СПб.: Типография Морского Министерства, 1865. Т. I. С. 22.
[3] 200-летие Кабинета Его Императорского Величества. 1704–1904. СПб., 1911. С. 221.
[4] *Антонов В. В.* Родовое гнездо. От парусного мастера — до генерала от инфантерии // Санкт-Петербургские ведомости. Вып. № 248 (4776). 30 декабря 2010 г. С. 5.

[5] Опись высочайшим указам и повелениям, хранящимся в С.-Петербургском Сенатском архиве. За XVIII век / сост. П. Баранов. СПб., 1875. Т. II. С. 308.
[6] Бумаги кабинета министров императрицы Анны Иоанновны. 1731–1740 гг. Т. VIII. 1738 г. (июль–декабрь) // Сборник Императорского Русского Исторического общества. Юрьев, 1906. Т. 124. С. 47.
[7] «Des Kammerherrn Grafen Skoworonskys». Шведский национальный музей изобразительных искусств, Стокгольм. THC № 9035.
[8] Архитектурные чертежи и планы Санкт-Петербурга (1730–1740-е гг.): из коллекции Фридриха Вильгельма Берхгольца, Шведский национальный музей изобразительных искусств / [чертежи подготовили: С. С. Атапин и др.; пер. с нем.: А. Ю. Краснолуцкий]. СПб.: Крига, 2017.
[9] *Тапильский С. С.* Историко-топографическое описание Санкт-Петербурга. Около 1860 г. РГИА. Ф. 834. Оп. 4. Д. 750. Л. 10, 10 об.
[10] В родовом гербе барона Фредерикса были помещены орлиное крыло и кодуцей — символ покровителя коммерсантов древнеримского бога Меркурия.
[11] *Мошенский С. З.* Рынок ценных бумаг Российской империи. М., 2014. С. 512.
[12] РГИА. Ф. 934. Оп. 1. Д. 782. Л. 1.
[13] РГИА. Ф. 934. Оп. 1. Д. 782. Л. 12 а.
[14] РГИА. Ф. 934. Оп. 1. Д. 782. Л. 6 а.
[15] РГИА. Ф. 934. Оп. 1. Д. 782. Л. 3, 19, 20, 21.
[16] РГИА. Ф. 934. Оп. 1. Д. 782. Л. 20.
[17] РГИА. Ф. 934. Оп. 1. Д. 782. Л. 21.
[18] *Пирютко Ю., Кобак А.* Исторические кладбища Санкт-Петербурга. М.; СПб., 2009.
[19] В настоящее время портрет хранится в собрании Национального музея Финляндии (Хельсинки).
[20] *Бройтман Л. И.* Петербургские адреса Е. Р. Дашковой // Российская Академия наук. Санкт-Петербургский научный центр. Екатерина Романовна Дашкова. Исследования и материалы. СПб.: «Дмитрий Буланин», 1996. С. 183–196.
[21] *Дашкова Е. Р.* Воспоминания княгини Е. Р. Дашковой писаные ею самой. 2-е изд. Лейпциг [1876]. С. 214–218.
[22] ЦГИА СПб. Ф. 573. Оп. 87. Д. 216. Л. 5–10.

Герман Наталия Дмитриевна

ПО СЛЕДАМ ПУТЕШЕСТВИЯ ЕКАТЕРИНЫ ВЕЛИКОЙ: КРЫМСКИЕ ПЕЙЗАЖИ ХУДОЖНИКОВ-УЧАСТНИКОВ ВОЯЖА И СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ИХ СЮЖЕТОВ С ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ АВТОРА

Аннотация: Целью данной статьи явилась задача посмотреть глазами императрицы Екатерины Великой и ее окружения на ландшафтные и архитектурные памятники городов Крыма и провести сравнительный анализ того, что видела императрица, и того, что открывается взору современного художника. Для этого были использованы как произведения искусства того времени: гравюры, акварели, живописные произведения художников-участников поездки: У. Т. Хэдфилда, М. М. Иванова, В. П. Петрова и художников XIX в.: К. Боссоли, Ж.-К. Мивилля, У. Ривли, Ф. Гросса, К. фон Кюгельгена, В. В. Пассека, П. П. Свиньина, так и акварельные и живописные работы автора.

Ключевые слова: Путешествие Екатерины II в Крым, У. Т. Хэдфилд, М. М. Иванов, В. П. Петров, К. Боссоли, Ж.-К. Мивилль, У. Ривли, Ф. Гросс, К. фон Кюгельген, В. В. Пассек, П. П. Свиньин.

В 1787 г. Екатерина Великая совершила историческое путешествие в Тавриду — событие, значимое во многих отношениях. Оставив в данной статье в стороне огромной важности политические свершения и завоевания Екатерины II, автор сосредоточила свое внимание на том, что собственно могла увидеть в новом «волшебном» крае императрица вместе со своим окружением. Тем более что в поездке ее сопровождали художники У. Т. Хэдфилд [1] и М. М. Иванов, призванные запечатлеть для потомков природные ландшафты и памятники старины «полуденного края». О том, каким видели полуостров путешественники конца XVIII в., можно составить представление по сериям их пейзажей.

Эти же архитектурные пейзажи и природные ландшафты, частично видоизмененные, частично сохранившиеся, можем видеть и мы. А значит, испытывать восхищение и любоваться ими так же, как и участники путешествия.

Целью данной статьи является задача посмотреть глазами императрицы и ее окружения на прекрасные пейзажи Тавриды и провести

сравнительный анализ того, что видела Екатерина Великая, и того, что открывается взору современного художника. Для этого будут использованы как произведения искусства того времени: гравюры, акварели, живописные произведения, так и акварельные и живописные работы автора, петербургского художника. Автор совершила несколько поездок в Крым, где, по возможности, прошла по маршруту следования Екатерины Великой[2] и создала ряд пейзажей с натуры с тех точек, с которых их предположительно или с большой долей вероятности видела императрица. Ряд работ автора находится в собраниях музеев Крыма: Бахчисарайского историко-культурного и археологического музея-заповедника, Феодосийской картинной галереи им. И. К. Айвазовского, Алупкинского дворцово-паркового музея-заповедника и других. В отдельных случаях были выполнены эскизы для будущих картин, которые создавались позже — в Санкт-Петербурге.

Переходим непосредственно к путешествию Екатерины II в Крым. 18 января 1787 г.[3] императрица со свитой выехала из Царского Села.

Целью путешествия были Херсон, приобретший значение военного порта, Бахчисарай — бывшая столица крымских ханов, Севастополь — одна из лучших гаваней в мире с флотом, созданным Г. А. Потёмкиным, Феодосия с древнейшей генуэзской крепостью.

29 января императрица Екатерина II приехала в Киев, где путешественники остались ждать открытия навигации для продолжения пути. Зима миновала. 22 апреля императрица отправилась в путь на галере в сопровождении флотилии. Через 5 дней, 27 апреля, она остановилась в Каневе, где встретилась с польским королем Станиславом. 30 апреля Екатерина прибыла в Кременчуг. Далее ее путь пролегал в Херсон. Император Иосиф II приехал туда раньше императрицы, осмотрел постройки, верфи, склады и отправился навстречу Екатерине II в Кайдаки[4]. В Херсоне между дипломатами России, Франции, Англии и Австрии состоялись переговоры.

17 мая путешественники отправились из Херсона в Кизикермен, в 75 верстах от города, переправились через Днепр и поехали Ногайской степью к Перекопу. Перекоп — это ключ и ворота ко входу в Крымский полуостров, которому императрица Екатерина II возвратила старинное название Таврида. Как отмечали современники, Перекоп представлял собой крепость, ворота которой были украшены афоризмом, принадлежащим Г. А. Потёмкину: «*Предпослала страх и принесла мир*». Путь в Крым был открыт. Путешествие по крымской земле началось 19 мая 1787 г. и продолжалось 13 дней, до 31 мая.



Ил. 1. У. Т. Хэдфильд. Дворец в Бахчисарае. 1787. Акварель. ГЭ

Екатерина II прибыла в Бахчисарай — столицу Крымского ханства 20 мая. Это был торжественный въезд.

Посещению государыней Бахчисарая было уделено особое внимание. Этот город являлся одним из важнейших пунктов ее путешествия. Бывшая столица враждебного государства лежала у ее ног. Бахчисарай основательно готовился к приезду высочайшей особы. При въезде в город построили арку, ее замковый камень был украшен надписью: «мая 1787 года»[5]. В Бахчисарае Екатерина II и сопровождавшие ее лица расположились в бывшем Ханском дворце, где провели три дня (ил. 1).

Резиденция крымских ханов начала строиться в XVI в. одновременно со строительством города. Архитектурный стиль дворца продолжает традиции османской архитектуры XVI–XVII вв. На картине У. Т. Хэдфилда мы видим на переднем плане Дворцовую площадь комплекса построек Ханского дворца, на среднем плане в центре — Северные ворота, фланкированные Свитскими палатами. Справа от ворот находится Большая Ханская мечеть, построенная в 1532 г., с двумя устремленными ввысь 28-метровыми минаретами. Рядом с мечетью — два ханских дюрбе (мавзолей, усыпальница). На дальнем плане — живописные горы Бахчисарая.

Композиция акварели выстроена ярусами, которые перебиваются вертикалями минаретов, в легкой, светлой гамме с преобладанием



Ил. 2. Н. Д. Герман. Ханская мечеть в Бахчисарайском дворце. 2015. Холст, масло

теплых золотистых цветов, передающих яркий солнечный свет и подчеркнутых холодными сине-зелеными оттенками гор вдали и крыш дюрбе. На среднем плане прочитывается ступенчатая линия, образованная красными черепичными крышами построек дворцового архитектурного ансамбля.

В 2015 г. автор совершила поездку в Бахчисарай и написала несколько работ под впечатлением от красоты ландшафтов города и описания путешествия Екатерины II (ил. 2).

На картине автора Большая Ханская мечеть изображена с несколько иного ракурса, чем на предыдущей картине. Цветовая гамма построена на сочетании светлых оттенков стен мечети, минаретов и гор на дальнем плане с красными черепичными крышами, с разными оттенками зеленого в архитектурных деталях мечети, деревьев и голубого неба.

Возвратимся к путешествию. С наступлением ночи склоны ущелья, в котором прятался город, и все дома вдруг осветились многотысячными огоньками. Всем казалось, что они находятся в каком-то волшебном городе из сказок Шехеразады.

Большой сюрприз ждал Екатерину Великую в Севастополе. Г. А. Потёмкин по традициям того времени устроил грандиозный обед в Инкермане, куда 22 мая отправились путешественники.

Специально для императрицы в Инкерманской бухте (ил. 3) на территории бывшей крепости Каламита на самом высоком месте горы возвели павильон с огромным занавесом, за которым скрывались бухта Севастополя, сам город и флот.

На картине Хэдфилда мы видим панораму Инкермана — в центре расположен один из наиболее древних пещерных монастырей Крыма. На плато находятся несколько сохранившихся башен крепости Каламита. Слева на дальнем плане — горы в голубой дымке, а справа возвышаются скалы с вырубленными в них жилищами. На переднем



Ил. 3. У. Т. Хэдфильд. Древние татарские жилища в скалах Инкермана. 1787. ГЭ

плане — дорога с двумя всадниками, а двое путников любуются этим пейзажем. На среднем плане — древние татарские жилища с красными черепичными крышами.

Акварель решена в изысканной гамме, построенной на сочетании золотисто-охристых и серебристо-голубых оттенков. На картине отчетливо прослеживается воздушная перспектива — скалы на переднем плане решены более контрастно, в теплых тонах; постепенно от плана к плану колорит высветляется, становится более холодным и подчеркивает глубину изображения.

После присоединения Крыма к России монастырь, основанный в VIII в., в 1850 г. был возрожден и освящен во имя Св. Климента (ил. 4). В 1867 г. по проекту архитектора Д. М. Струкова была построена каменная домовая церковь во имя Святой Троицы при настоятельском доме. В 1895 г. в память о спасении царской семьи в железнодорожной катастрофе в Борках построили храм во имя святого великомученика Пантелеймона.

На картине автора крупным планом изображена крепость Каламита. Композиционный центр картины сфокусирован на башне крепости. От подножия крепости взгляд следует за ритмично расположенными по плавной дуге храмами Инкерманского



Ил. 4. Н. Д. Герман. Крепость Каламита. Инкерманский Свято-Климентовский мужской монастырь. 2010. Холст, масло

Свято-Климентовского мужского монастыря, а по обратной дуге взгляд снова возвращается к башне. С левой стороны, на переднем плане, видна Троицкая церковь, в центре — Святые ворота с треугольным фронтоном, справа — храм святого великомученика и целителя Пантелеймона. Все постройки завершены золочеными куполами и главкой с крестом.

В картине преобладают холодные оттенки. Небо написано с использованием динамичных направлений движения кисти и различной насыщенности сине-голубого и бирюзового тонов. В целом картина подчиняется диагональной композиции. При сравнении изображений на картинах Хэдфилда и автора видно, что архитектурного ансамбля церковных построек во время путешествия Екатерины II не существовало.

Вернемся к путешествию. Обед проходил по-обычному — чинно и пышно: смена блюд, приятная музыка, неспешные беседы. И тут Потёмкин, большой любитель эффектов, подготовил гостям грандиозный сюрприз. По его команде занавес, скрывавший большой балкон, обращенный к Ахтиарской бухте, был раздвинут, и изумленные участники увидели… город! На рейде красовался флот. Приветствуя высоких гостей, корабли и береговые батареи открыли огонь. Гром



Ил. 5. У. Т. Хэдфилд. Новый порт в Севастополе. ГЭ

пушек возвестил европейское сообщество о том, что Россия пришла на берега Черного моря всерьез и надолго.

В тот же день 22 мая императрица со свитой на шлюпке прибыла в Севастополь, где Потёмкин удивил Екатерину II еще одним своим творением — он основал порт Севастополь (ил. 5). Екатерина II в сопровождении свиты отправилась осматривать порт на шлюпках.

Хэдфилд в своей акварели «Новый порт в Севастополе» изобразил порт в Южной бухте. Обращает внимание своеобразное композиционное построение его картины — изображение города и порта занимает одну треть пространства произведения, и Южная бухта, идущая вправо от Севастопольской, будучи скрытой берегом, практически не видна. Несмотря на то, что акварель написана с низкого горизонта, художнику удалось мастерски передать глубину пространства. Передний план написан в теплых насыщенных тонах, переходящих через светло-охристые к зеленовато-голубым оттенкам.

В левой части картины Хэдфилда мы видим фрагмент Севастопольской бухты с парусными кораблями, а на картине автора (ил. 6) — современный вид бухты при проведении регаты с участием старейшего в Крыму яхт-клуба Черноморского флота. На заднем плане видна Константиновская батарея середины XIX в.

Императрица была восхищена Севастополем и деятельностью Г. А. Потёмкина. Утром 24 мая императорский кортеж отправился в Байдарскую долину, в имение Потёмкина Скели. Затем они осматривали гавань и порт Балаклавы (ил. 7).



Ил. 6. Н. Д. Герман. Севастопольская бухта. 2020. Бумага, акварель

Перед нами Балаклавская бухта, окруженная живописными горами. На картине мы видим сцены повседневной жизни: люди ловят рыбу, беседуют, набирают воду из источника. В бухте — несколько парусников. На среднем плане — городские строения, расположенные вдоль набережной, в том числе мечети и кварталы османского города.



Ил. 7. Вид гавани и порта Балаклавы в конце XVIII в. С английской гравюры XVIII в.



Ил. 8. Н. Д. Герман. Балаклавская крепость. 2009. Холст, масло

На дальнем плане, на горе Кастрон, находится генуэзская крепость Чембало. Ее стены с многочисленными башнями спускаются к морю. Эта картина отражает хорошую сохранность генуэзской крепости.

На картине автора «Балаклавская крепость» (ил. 8) видно, что существование цитадели с XVIII по XXI в., естественно, проходило не без потерь — из построенных в XIV в. 15 башен многие утрачены. Но оставшиеся крепостные сооружения, в том числе и донжон, и сегодня производят сильное эмоциональное впечатление. Уже нет парусников, и мы видим современные яхты. На картине крупным планом изображена гора Кастрон с остатками древней генуэзской крепости и донжоном. На переднем плане бухта, в которой, как в зеркале, отражаются небо, гора и городские постройки.

На картине «Ранней весной в Балаклаве» (ил. 9) панорама Балаклавы в сторону горы Таврос выполнена с набережной у подножия горы Кастрон, под крепостью Чембало. Картина написана в светлых нежно-розовых, голубых, сиреневых тонах. Композиция произведения подчеркнута очертаниями гор и бухты с движением вглубь пространства картины. На среднем плане слева мы видим Охотничий



Ил. 9. Н. Д. Герман. Ранней весной в Балаклаве. 2009. Холст, масло

домик Ф. Ф. Юсупова, построенный в стиле модерн с использованием мавританских мотивов в начале XX в.

Продолжаем путешествие. 24–26 мая вновь остановка в Бахчисарае, а 26 мая императрица Екатерина II прибыла в город Ак-Мечеть — недавно созданный губернский центр, который был назван ею Симферополем. Оттуда в тот же день императрица прибыла в Карасубазар, а днем 27 мая выехала в Старый Крым — через пять часов путешественники прибыли в город. Здесь специально для ночлега императрицы построили небольшой дворец. Там же, специально к ее приезду, был построен Екатерининский фонтан в виде крытого черепицей павильона в восточном стиле[6]. Сверху, над фонтаном, возвышалась беседка, где царица отдыхала, пила чай.

28 мая Екатерина прибыла в Феодосию — конечную точку крымского путешествия. Взору императрицы открылись величественная панорама средневековой генуэзской крепости. Фортификационное сооружение состояло из цитадели и внешнего оборонительного кольца и строилось в период с 1382 по 1449 г. Крепость имела конфигурацию полумесяца, открытого амфитеатром в сторону моря. Общая

протяженность крепостных стен с башнями составляла более 5 км, высота стен — 10–12 м, толщина доходила до 2 м. Цитадель возводилась вокруг Карантинного холма в форме неправильного четырехугольника с 16 башнями.

Панорама средневековой генуэзской крепости Каффа запечатлена на гравюре Химмеля «Феодосия в конце XVIII в.» (ил. 10), на картине М. М. Иванова «Панорама крепости Каффа», в произведениях К. Ф. Богаевского и других художников. Сегодня можно видеть лишь отрезок стены цитадели, остатки внешней или большой крепости с несколькими башнями.

На гравюре Химмеля изображена панорама города Феодосии, расположенного на берегу залива, и остатки генуэзской крепости XIV в. в виде стен и нескольких башен. В их числе башня Св. Климента, Криско и отдельно стоящая башня Св. Константина. Наиболее выразителен облик башни Св. Константина (1382–1448) — одной из главных достопримечательностей города. Изображение ее силуэта присутствует на гербах Феодосии с 1811 г. по настоящее время. Башня Св. Константина была двухъярусной, четырехсторонней. Однако до нас дошли лишь три стены башни. Башня увенчана тройным аркатурным поясом и зубцами — мерлонами.

На картине автора изображена панорама города Феодосии (ил. 11), слева на Карантинном холме — башня Криско со стенами генуэзской крепости, спускающимися к морю. За холмом в центре картины видна верхняя часть Доковой башни — башня стоит на песчаном берегу



Ил. 10. Химмель. Феодосия в конце XVIII в. Гравюра XVIII в.



Ил. 11. Н. Д. Герман. Панорама Феодосии. 2009. Картон, масло

и омывается морем. У подножия Карантинного холма расположена церковь Св. Георгия Победоносца XIV в. (бывш. армянская церковь Св. Параскевы). Справа стоит храм иконы Иверской Божией Матери, основанный армянами в 1348 г. как церковь Иоанна Крестителя (Иоанна Предтечи). Карантинный холм скрывает от зрителя центр города, башню Св. Константина и идущую дугой береговую линию.

Картина написана в предзакатные часы. Левая часть башни Криско ярко освещена золотыми лучами заходящего солнца. Этот свет скользит по стенам крепости, скатам холма, по фасадам церквей и растворяется к краю картины. Для передачи волнующегося моря автор использовал широкую гамму оттенков: от светло-бирюзового у берега до насыщенного ультрамаринового, изумрудного и фиолетового вдали. Карантинный холм с Генуэзской крепостью оттеняется небом, написанным динамичными мазками в бело-голубых тонах с вкраплениями сиреневого, розового и бирюзового цветов.

На картине автора «Башня Криско» (ил. 12) изображена одна из сохранившихся башен генуэзской крепости в Феодосии. Башня стоит на вершине Карантинного холма. Она прямоугольная в плане, размером 4,8 × 4,8 м. Облицовка башни выполнена из известняковых отесанных камней. Внизу — церковь Иконы Иверской Божией Матери.



Ил. 12. Н. Д. Герман. Башня Криско. 2010
Холст, масло

Башня написана с внутренней стороны крепости. Завершается она несколькими сохранившимися зубцами. На стене, обращенной к зрителю, видно окно второго яруса. Внешнее оформление башни передано в декоративном ключе. Это крепостное сооружение напоминает о времени блистательного расцвета города генуэзцев — Кафы. Громада башни словно нависает над зрителем. Композиция построена на сочетании доминирования башни, пересекающей горизонт, и диагонали, уходящей в правый угол картины.

По всему пространству художественного полотна разливается вечерний мягкий розово-золотистый свет. Эти теплые оттенки подчеркиваются холодными изумрудно-зелеными и темно-голубыми тонами клубящихся облаков, моря и растительности. В небе отражается движение воздуха, а в море мы наблюдаем волнение воды. Стихии воздуха и воды тесно связаны и объединяются цветными рельефными мазками. В колорите также присутствуют различные оттенки сиреневого, светло-оранжевого и фиолетового тонов. Картина выполнена в многослойной рельефной технике с использованием мастихина.

Башня Криско, кроме своей оборонительной функции, выполняла еще и роль городских часов. На одной из ее стен были установлены первые в Европе механические часы. Их циферблат имел всего одну стрелку. Караульные, находившиеся постоянно возле часов, были обязаны каждый час отбивать колокольным звоном.

Путешествие Екатерины II завершилось. Из Феодосии в тот же день кортеж вернулся в Старый Крым на ночлег. 29 мая императрица вновь въехала в Карасубазар и остановилась там на ночлег. Утром 30 мая кортеж выехал из города, с ночевкой в Бабасане. Прибыв на Перекоп 31 мая, путешественники в тот же день покинули Крым.

В заключение необходимо отметить, что, проходя по следам путешествия Екатерины Великой по Крыму и пытаясь посмотреть

природные ландшафты и архитектурные ансамбли городов глазами императрицы, автор старалась определить точки восприятия объектов путешественниками и создать серию пейзажей. Затем, в плане увиденного и отображенного, сравнить их с произведениями художников-участников поездки: У. Т. Хэдфилда, М. М. Иванова, В. П. Петрова и художников XIX в.: К. Боссоли, Ж.-К. Мивилля, У. Ривли, Ф. Гросса, К. фон Кюгельгена, В. В. Пассека, П. П. Свиньина.

Результаты этого анализа показывают, что за период с XVIII по XXI в. значительных изменений природных ландшафтов не произошло. Они по-прежнему остаются узнаваемыми, а некоторые средневековые постройки претерпели изменения. Стены и башни фортификационных сооружений постепенно разрушались. Города, посещенные императрицей, активно развивались, строились новые памятники и сооружения. Дворцовые комплексы Крыма сохранили свою аутентичность благодаря заботе Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры (Крымское отделение) и их научной реставрации.

Иностранные участники путешествия Екатерины Великой оставили подробные описания этого путешествия (Луи-Филипп Сегюр, Шарль-Жозеф де Линь и др.). В частности, они поделились своими впечатления от эффектного представления флота Г. А. Потёмкиным в Севастопольской бухте, которое они наблюдали из Инкермана, от экзотического восточного Бахчисарайского дворца, средневековых генуэзских крепостей Балаклавы и Феодосии, а также пещерных монастырей и городов — Инкермана и Чуфут-Кале.

Несомненно, природные ландшафты вместе с архитектурой вдохновляли художников, в том числе и иностранных, на создание произведений живописи, графики и путевых альбомов как во время путешествия Екатерины Великой, так и позже. Эти произведения присутствуют в коллекции Государственного Эрмитажа, Государственного Русского музея, Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина и многих других музеев в России и за рубежом, не говоря уже о собраниях художественных, краеведческих, исторических музеев самого Крыма.

Конечно, за прошедшее время в облике городов произошли значительные изменения. Например, на склоне горы Таврос в живописной Балаклавской бухте на Таврической набережной в 2010-х гг. было построено огромное здание, исказившие пейзаж до неузнаваемости. Оно доминировало, привлекая к себе ненужное внимание

из-за своего масштаба, неудачного силуэта, отсутствия связи с природным ландшафтом и существующей исторической застройкой (рядом находятся Охотничий дом Ф. Ф. Юсупова, дача Фата-Моргана). К счастью, это здание, а также ряд других сносят. Кроме того, огромные рекламные щиты, баннеры, которые нередко закрывают наиболее интересные видовые точки и мешают обзору памятников истории, присутствуют и сегодня в городах. Это же относится и к «зеленым легким». По мере «взросления» деревья могут частично скрывать от наших глаз памятники архитектуры. Ясно, что в этом отношении восприятие и обзор некоторых архитектурных пейзажей по сравнению с концом XVIII в. изменились.

На землях с уникальными памятниками архитектуры, присоединенных в Екатерининские времена, продолжается изучение древнейшей культуры Крыма — идут раскопки (в Балаклаве, в крепости Чембало много лет работает археологическая Южно-Крымская экспедиция Государственного Эрмитажа), продолжаются научные исследования, таким образом, пополняются музейные коллекции, ведется огромная работа по сохранению памятников — консервация и реставрация исторического и архитектурно-градостроительного наследия.

Наконец, благодаря участию в путешествии высокопоставленных лиц Европы, в том числе австрийского императора Иосифа II, французского дипломата графа Л.-Ф. Сегюра, австрийского фельдмаршала, дипломата Ш.-Ж. де Линя и других известных личностей, возросли авторитет и культурное влияние России на Европу, с одной стороны, интерес и приток иностранных деятелей культуры в Россию, в частности в Крым, с другой.

---

[1] По итогам этой поездки У. Т. Хэдфилд создал серию акварелей «Путешествие в Крым, совершенное ее величеством императрицей всея России», часть из которых хранится в ГЭ.
[2] *Брикнер А. Г.* История Екатерины Великой. М.: ООО «Издательство АСТ», 2004; Записки графа Сегюра о пребывании его в России в царствование Екатерины II. СПб., 1865; *Сенявин Д. Н.* Путешествие императрицы Екатерины II в Тавриду // Морской сборник. 1855. Т. 15; Журнал Высочайшаго Ея Императорского Величества путешествию… с 2 января по 12 июля // Записки Одесского общества истории и древностей. Т. 3. Одесса, 1853. 1853.
[3] Все даты в статье даются по старому стилю.
[4] *Брикнер А. Г.* История Екатерины Великой. С. 432.
[5] Ныне замковый камень ворот хранится в экспозиции Бахчисарайского дворцового комплекса.
[6] Екатерининский фонтан изображен на картине И. К. Айвазовского «Фонтан в Старом Крыму».

Глазунова Ольга Николаевна,
Кузина Инна Николаевна

СИНЯЯ ТАБАКЕРКА ГАРДЕМЕБЕЛЯ ОСИПА ПЕТРОВА*

Аннотация: В 2022 г. в Москве при археологических работах экспедиции Института археологии РАН в 4-м Крутицком переулке в слое пожара деревянного строения второй половины XVIII в. найдена небольшая табакерка синего стекла с остатками тонкой металлической обкладки — предмет неординарный, непременный атрибут екатерининской эпохи. Раньше при археологических работах в Москве такие вещи не попадались. Остатки постройки связаны с гардемебелем Осипом Петровым — московским барином. При раскопках зафиксированы предметы обстановки и ежедневного быта.

Неожиданная находка, сделанная при недавних раскопках Института археологии РАН в Москве, добавила несколько ярких штрихов к картине жизни богатых вельмож екатерининской эпохи XVIII в.

Ключевые слова: табакерка, синее стекло, Москва, екатерининская эпоха.

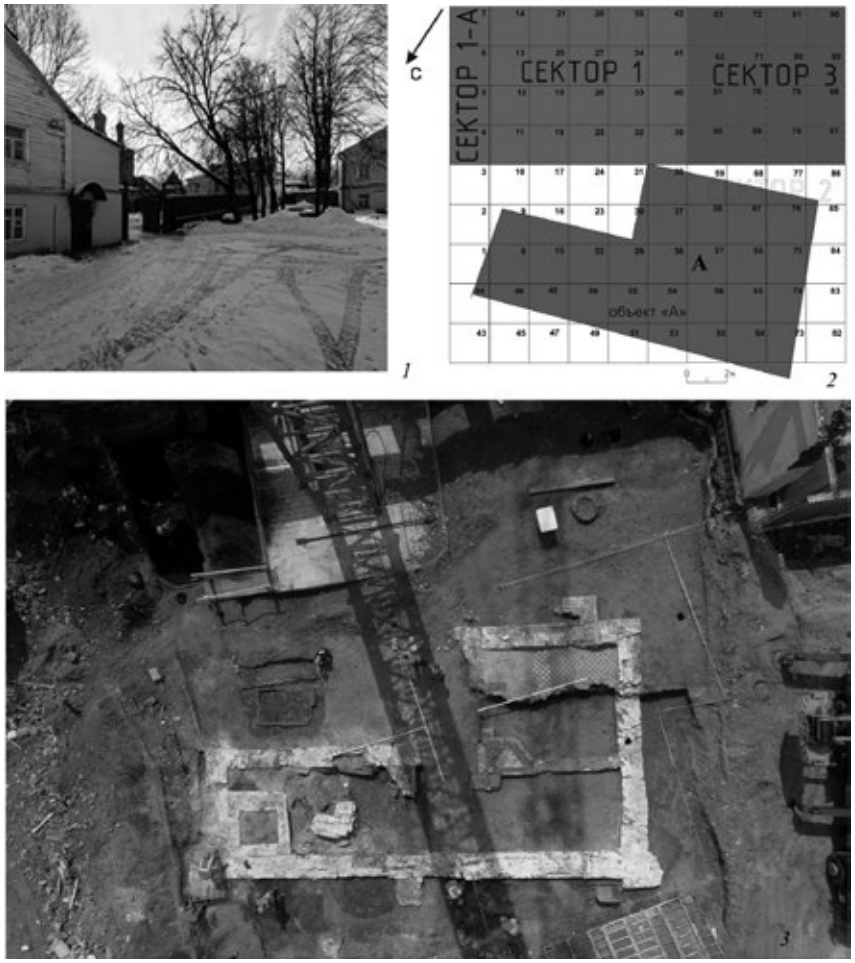
В 2022 г. в Москве при археологических работах** в 4-м Крутицком переулке в слое пожара деревянного строения XVIII в., сильно разрушенного поздними перекопами (ил. 1), найдена небольшая овальная коробочка синего стекла с остатками тонкой металлической обкладки (ил. 2). Когда вещицу очистили от покрывшего ее слоя копоти, обрывков сгоревшей ткани и прочего прилипшего мусора, стало очевидно, что предмет — неординарный. По крайней мере, раньше при археологических работах в Москве такие вещи не попадались. Вероятнее всего, это табакерка.

Помимо табакерки в остатках дома оказалось немало необычных престижных вещей, дающих представление о вкусах хозяина.

Их перечень начнем с изразцовой печи. Покои отапливались печью, облицованной уникальными «фарфоровыми» изразцами, изготовленными из светлой шамотной глины и покрытыми высококачественной белой эмалью. Рельеф в виде листьев аканта обрамлял овальные медальоны с пейзажной синей росписью. Единственная

* Публикация подготовлена в рамках гос. задания ИА РАН № 122011200385-1.

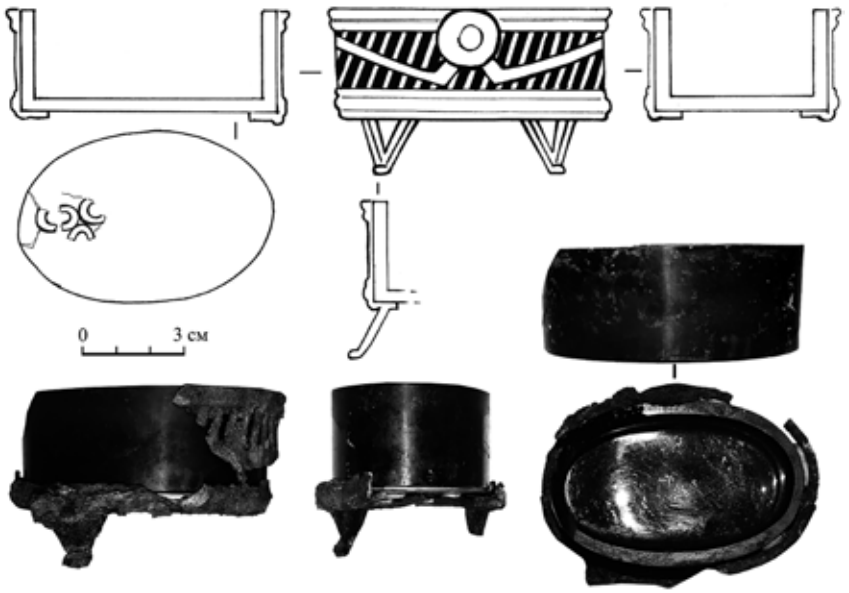
** Археологические раскопки проводила экспедиция Института археологии РАН под руководством одного из авторов настоящей публикации — О. Н. Глазуновой.



Ил. 1. Работы экспедиции ИА РАН в 4-м Крутицком переулке (Москва). 1 — в районе Крутицких переулков в наши дни; 2 — план раскопа, буквой А обозначены остатки дома Осипа Петрова; 3 — расчищенный фундамент дома О. Петрова

известная подобная печь стоит в Летнем дворце Петра Великого в Санкт-Петербурге. Ее поставили к свадьбе Петра с Екатериной. Изразцы для нее выполнил один из лучших мастеров Гамбурга, работавший обычно по заказам Фридриха Вильгельма Первого.

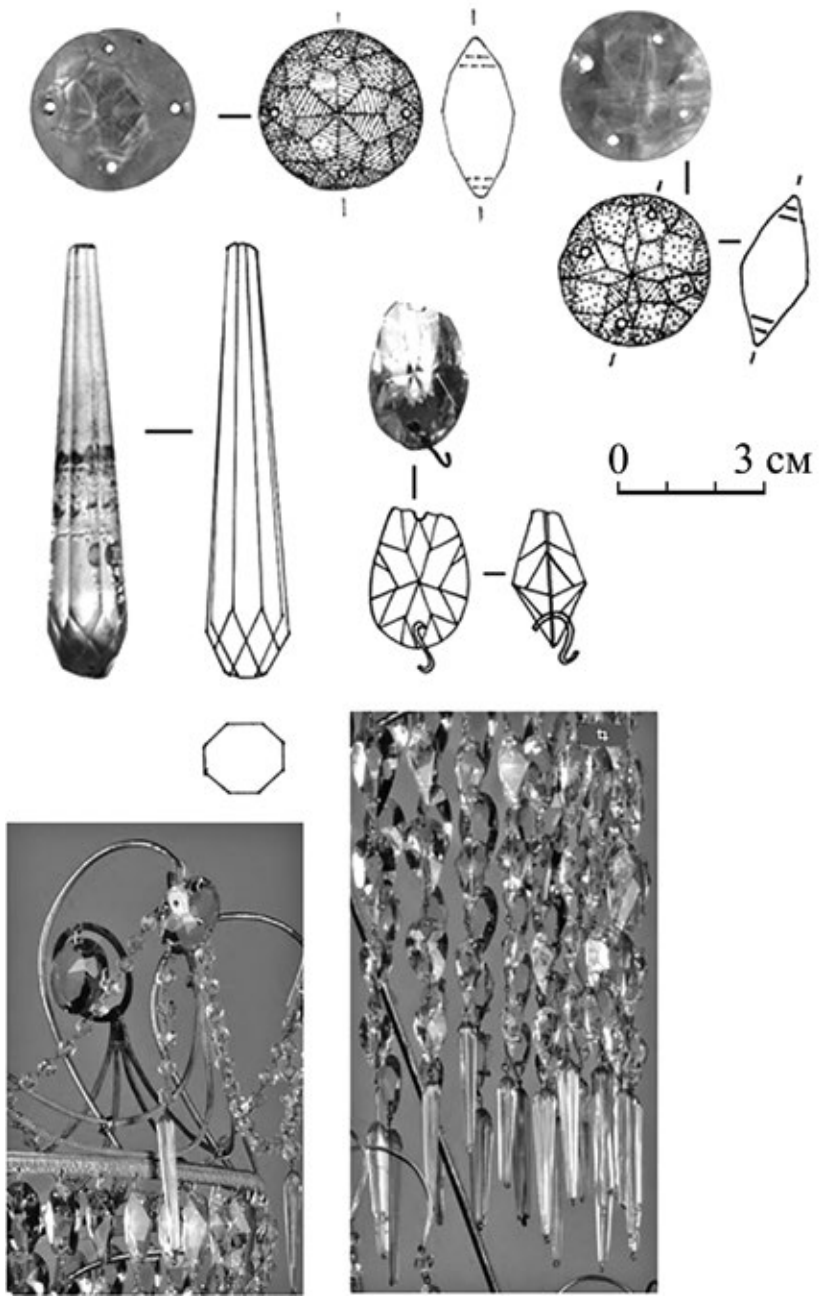
В других помещениях также стояли рельефно-расписные печи, но русского производства. Судя по сохранившимся изразцам, их было три: две — производства мастерских Троице-Сергиевой лавры, одинаковые по рисунку, но разные по расколеровке; изразцы третьей



Ил. 2. Синяя табакерка из раскопок дома О. Петрова
Прорисовка и реконструкция С. Борзовой

печи, скорее всего, изготовлены в нижегородском Поволжье. Это тоже весьма необычно: традиционно единовременные печи облицовывали или одинаковыми, или близкими комплектами изразцов. В данном случае, как мы видим, все четыре печи разные, при этом три печи русского производства прекрасно сочетаются, создавая определенную линию. К сожалению, мы не можем сказать, как они располагались по отношению друг к другу, можем лишь предположить — основания печей практически не сохранились. Но продуманный эффект визуального впечатления от сочетания различных цветов и рисунков очевиден.

Освещалось помещение хрустальной люстрой, или жирандолью. Сохранилось несколько подвесок с родными посеребренными креплениями (ил. 3): две маленькие миндальные стразы, сосулька и круглая страза с четырьмя креплениями. Маленькие миндальные стразы соединялись между собой; завершал такую гирлянду элемент, называемый сосулькой. В коллекции есть еще круглая страза с четырьмя креплениями, соединявшая гирлянды. Подобные люстры датируются последней третью XVIII в. Аналог недавно отреставрирован для Останкинского дворца в Москве.



Ил. 3. Детали хрустальной люстры, найденные при раскопках дома О. Петрова, и примеры их размещения. Рисунок С. Борзовой

Помимо люстры в доме имелись и керамические подсвечники — как обычные, так и выполненные в виде фигурок людей, держащих в руках чашу для свечи. Комнатные цветы стояли в имитирующих деревянные ведра белых хорошего качества фаянсовых цветочных кадках, что было модно в то время в домах знати.

Столовая посуда почти исключительно с характерной синей росписью в виде мелких цветов с веточками по белому фону — знаменитый дельфтский фарфор (фаянс). Производили его в огромных количествах и в основном на продажу в другие страны. Известны затонувшие корабли с трюмами, полными этой посуды. Целые ряды стопок, поднятые с такого корабля, выставлены, в частности, в одном из музеев польского Вроцлава. Справедливости ради следует отметить, что в тот период подобный фарфор был практически в каждом богатом доме Москвы, что хорошо подтверждается материалами раскопок в центре столицы.

На сохранившихся обломках керамических голландских курительных трубок сохранились клейма западноевропейских мастерских. В те времена так называемые голландские трубки уже производил завод Гребенщикова в Москве, и подавляющая часть собранных при археологических работах обломков — это его продукция[1]. В доме же в Крутицком переулке предпочитали оригинальный продукт.

Перечень можно продолжать: обломки изящных статуэток из фарфорового бисквита, великолепные металлические пуговицы с рядами круглых стеклянных вставок, осколки дорогой стеклянной посуды. Хозяин явно не относился к числу простых обывателей, был, скорее всего, неплохо образован и имел возможность потакать своим склонностям, окружая себя необычными и красивыми вещами.

Архивные изыскания показали, что дом во второй половине XVIII в. принадлежал «двора Ее Императорского Величества гардемебелю Осипу Петрову». Сохранившиеся исповедальные ведомости прихода церкви Успения Богородицы на Крутицах отмечают его уже немолодым (в 1790 г. ему было 58 лет) одиноким человеком. С ним жили его крепостные Роман Терентьев 49 лет и вдова Праскева Егорова[2]. К 1793 г. хозяина не стало, участок перешел к другому владельцу и был кардинально перепланирован[3]. Именно это позволило сохранить многие детали обстановки жизни Петрова, открытые нами при археологических раскопках. Полная перепланировка законсервировала остатки старого деревянного дома под засыпкой. Его, безусловно, нарушили многочисленные поздние перекопы, но полному разрушению он не подвергся. Фундамент дома прекрасно лег на старые планы с обозначенной деревянной застройкой XVIII в.

Что касается должности хозяина, то существовала она в таком виде только в XVIII в. Слово «гардемебель» встречается в словарях русского языка XVIII в. и в словаре галлицизмов. Это калька с французского «*garde-meuble*» («хранитель мебели»), что обозначало дворцовую должность, но в русском языке слово использовалось недолго. В словаре галлицизмов русского языка Н. И. Епишкина указано, что «на обязанности их лежало наблюдение за всеми уборами и вещами, находившимися в дворцах, и хранение подобных вещей по их приеме, а также „отправление палатных уборов“, составление на последние смет и вообще наблюдение за работами»[4].

Во второй половине XVIII в. район Крутиц только начал застраиваться жилыми домами. Знать тут селилась редко, дома ставились в основном деревянные, даже для зажиточных граждан. Скорее всего, к ним принадлежал и двора Ее Императорского Величества гардемебель Осип Петров. Однако по долгу службы он имел возможность наблюдать обстановку императорских дворцов во всех ее мелочах и в своем доме в Крутицком переулке воспроизводил роскошь и изящество дворцового интерьера — благо, средства позволяли.

В числе вещей Осипа Петрова — изящная табакерка синего стекла в резной металлической обкладке (Рис. 2). Табакерка овальная, с вертикальными стенками (в поперечном разрезе — прямоугольник). Размеры овала 7,5 × 5,0 см, высота стенок почти 3 см, толщина 0,4–0,5 см. Табакерка кажется почти черной из-за толщины стенок, но настоящий цвет стекла — глубокий синий, он хорошо виден на просвет более тонкого хорошей прозрачности дна табакерки. Крышка не найдена. Стеклянная часть вставлялась в ажурную цветного металла оправу на четырех изогнутых ножках. В отличие от стекла металл оправы сильно разрушен, можно лишь сказать, что в его составе была медь, возможно, и серебро.

Эпоха царствования в России Екатерины Великой считается временем наивысшей популярности нюхательного табака среди знати и, следовательно, распространения моды на табакерки[5]. У самой императрицы, большой любительницы табака, их было множество. Как известно, одна из комнат Зубовского флигеля Большого Царскосельского дворца, где располагалась половина Екатерины II, называлась «Табакеркой», или Синим кабинетом, — за небольшой размер и цвет отделки потолка, стен и даже мебели. В декоре этой комнаты

использовали именно синее стекло, что важно для нашего сюжета. Это стекло изготавливалось на стеклянном заводе Григория Потёмкина под Петербургом, там же, где производились другие стеклянные изделия, в первую очередь, для дворцового обихода. Можно предположить, что там делали и стеклянные табакерки, но конкретных данных о нашей находке нет. Такое стекло могли изготовить и на других стекольных заводах России (к концу XVIII в. здесь их было уже около 200) или за границей. Анализ состава стекла синей табакерки из района Крутиц не проводился, но он бы мало помог: сырье на российских заводах использовали разное, как местное, так и привозное.

Металлическое обрамление для нашей табакерки также могли сделать как отечественные, так и европейские ювелиры. К сожалению, каких-либо особых признаков места изготовления сохранившегося металла не обнаружено.

Табакерки изготавливались из самых разнообразных материалов: металла, поделочных камней, черепахового панциря, раковин, керамики, из рога и кости, стекла. Круглые, овальные, прямоугольные, фигурные — их украшали драгоценными камнями, расписывали эмалями[6]. Центром изготовления и законодательницей моды была Франция[7], производили их и в других странах, в том числе в России. Табакерки коллекционировали, дарили, ими награждали. Это был особый пласт культуры тогдашнего высшего общества и, по всей вероятности, менее знатного, но зажиточного населения. Конечно, самые дорогие отделывали со всей роскошью — золотом и драгоценными камнями.

Табакерка Осипа Петрова более скромная, хотя и не рядовая. Ее темно-синий цвет подражает каменным табакеркам, например лабрадоритовой табакерке, сделанной в 1792 г. мастером И. Кайзером (из собрания Государственного Эрмитажа, инв. № Э-3984)[8]. Синий цвет пользовался большой популярностью во все эпохи, XVIII столетие не было исключением. Известна табакерка из синего стекла с золотом в виде глобуса, изготовленная в середине XVIII столетия в Германии (Государственный Эрмитажа, инв. № Э-1559). Из темно-синего стекла выполнена основа круглой табакерки с портретом турецкого султана Абдул-Гамида (мастера И. Шарф и Г. Козлов. Государственный Эрмитаж, инв. № Э-4492), прямоугольная табакерка с морскими сценами французской работы (Государственный Эрмитаж, инв. № Э-4046) и многие другие изделия.

Синюю краску получали разными способами. Стекло с древности окрашивали в разные оттенки синего окислами меди и кобальта, иногда добавляя азурит или ляпис лазурь. В отличие от меди кобальтовая руда значительно дороже, изначально она добывалась в странах Востока, а к описываемому времени европейцы уже несколько веков добывали ее в Саксонии[9], что удешевляло производство.

С окончанием екатерининской эпохи уходила в прошлое и мода на нюхательный табак, более распространенным стало курение трубок. Изящные вещицы из синего стекла стали использовать в повседневном обиходе в сервировке стола как солонки или сахарницы, популярными эти предметы были в течение всего XIX столетия. Табакерку Осипа Петрова от предметов сервировки отличает качество стеклянной основы: значительно более толстые и ровные по толщине стенки по сравнению с поздними изделиями, идеально ровный край; темный, почти черный, цвет в подражание камню. Размеры табакерки соответствуют другим подобным изделиям из разных материалов.

Синяя табакерка Осипа Петрова — сама по себе вещь редкая, хотя не уникальная. Однако в общем комплексе обстановки она отражает дух той эпохи, роскошь и изящество вещей, европейский колорит, стремление москвичей следовать петербургской моде.

---

[1] *Полюлях А. А.* К вопросу об атрибуции курительных трубок завода А. К. Гребенщикова в Москве // Археология Подмосковья. Материалы научного семинара. Вып. 9. М.: ИА РАН, 2013. С. 288–301.

[2] ЦГА Москвы. Ф. 203. Оп. 747. Д. 605. Л. 28–30.

[3] 1788–1813 годы. Исповедные ведомости владений, вошедших в состав исторического домовладения Крутицкая улица, 5 (Рогожская часть, 1019/932) // Указатель Москвы… М.: В Университетской типографии, у В. Окорокова, 1793. Ч. 2. С. 183.

[4] Исторический словарь галлицизмов русского языка [Текст] / Николай Иванович Епишкин. М.: ЭТС, 2010.

[5] *Казакова В. В.* «Век табакерки»: эволюция модного аксессуара // Труды Санкт-Петербургского гос. ин-та культуры. Т. 175. СПб., 2007. С. 83–88.

[6] *Игорь Меринов.* Табакерка. URL: https://www.raritetus.ru/texts/tabakerka/ (дата обращения: 28.06.2025).

[7] *Казакова В. В.* «Век табакерки»… С. 86.

[8] См. официальный сайт Государственного Эрмитажа.

[9] *Patrick Baty.* The Anatomy of Colour. London: Thames&Hudson, 2017. P. 54, 55.

Гребенкин Алексей Николаевич

ОТРАЖЕНИЕ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ВЗГЛЯДОВ ЕКАТЕРИНЫ II В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЕННОЙ КУЛЬТУРЕ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XVIII В.

Аннотация: В статье на основе официальных документов и воспоминаний бывших кадет и их современников осуществлен анализ реализации педагогических взглядов Екатерины II в рамках системы отечественного военного образования в последней трети XVIII в. Приведены многочисленные мемуарные свидетельства, в которых отмечались достоинства и недостатки военно-культурной политики, проводившейся И. И. Бецким и Ф. Е. Ангальтом. Автор приходит к выводу, что концепция создания «новой породы» людей не имела прочной связи с практикой и не была адаптирована к социокультурному облику российского общества, что предопределило ее фиаско.

Ключевые слова: Российская империя, Екатерина II, И. И. Бецкой, Ф. Е. Ангальт, военная культура, «новая порода» людей, Императорский сухопутный шляхетный кадетский корпус.

Прямым следствием реализации концепции просвещенного абсолютизма в России в правление императрицы Екатерины II была попытка создания «новой породы» людей, способной воспринять просветительские идеалы и стать их носителями и трансляторами. Уровень умственного и нравственного развития дворян, которые должны были служить опорой трона и источником людей «новой породы», по мнению царицы, был крайне низок. Отличавшаяся редкой энергией и деятельностью, Екатерина II крайне негативно относилась к узаконенной ее супругом возможности дворян жить за счет крепостных крестьян, ничего не делая: «Непозволительно дворянству быть праздным, когда вокруг столько дел»[1]. В то же время, сознавая свою зависимость от представителей благородного сословия, она не рискнула посягнуть на их «вольность». Дворянство должно было по-прежнему служить фундаментом трона-престола, ибо найти другую опору не представлялось возможным. Однако дворянство нужно было «очистить» от грубости и пошлости, смягчить нравы, привить интерес к книгам, знаниям, науке. Решить эту задачу можно было только путем организации систематического обучения и воспитания молодых дворян. При этом одним из принципов образования была изоляция обучавшейся молодежи

от той среды, к которой они принадлежали и которая могла оказывать на нее негативное воздействие, не давая созреть плодам просветительской политики.

Деятельным помощником Екатерины II в деле создания «новой породы» людей стал известный просветитель, ее личный секретарь И. И. Бецкой.

В 1764 г. он подготовил «Генеральное учреждение о воспитании обоего пола юношества», которое 22 марта того же года удостоилось Высочайшего утверждения. На первый план было выдвинуто нравственное образование, основанное на богобоязненности, трудолюбии, милосердии и опрятности. Бецкой писал: «…один только украшенный или просвещенный науками разум не делает еще доброго и прямого гражданина… корень всему злу и добру воспитание»[2]. В воспитательные училища, которым надлежало создавать первое поколение «новой породы» людей, следовало принимать детей в возрасте 5–6 лет, когда их характер находился в стадии становления и они представляли податливый материал, удобный для работы. Пребывание в школе продолжалось до 18–20-летнего возраста, то есть до того времени, когда молодой человек или девушка уже сформируются как личности. Учащиеся должны были воспитываться в строгой изоляции, общение с родителями и родственниками фактически находилось под запретом (видеться разрешалось только с самыми близкими и лишь в стенах учебных заведений, причем обязательно в присутствии начальства). Этот принцип следовало соблюдать до тех пор, пока у выпущенных из школы носителей просветительских идеалов не появятся свои дети, на которых они смогли бы оказывать уже не пагубное, а благотворное влияние.

Главной площадкой реализации концепции воспитания «новой породы» людей в военной школе должен был стать сухопутный шляхетный кадетский корпус, реорганизованный Бецким в интернат и наименованный Императорским. Соратник Екатерины II подготовил проект устава корпуса, и императрица утвердила его 11 сентября 1766 г. В соответствии с этим документом, в основу подготовки молодых дворян к офицерскому званию полагались не традиционные репрессии, а «кротость, учтивство, человеколюбие с неразрывной от прямого воспитания благопристойностью»[3]. Генерал-директор корпуса должен был являть собой пример кротости и благопристойности. Корпусному цензору полагалось «рассуждать с определенными к воспитанию благородных, как бы в нежные их сердца вложить

семена истинной добродетели, приучить к благопристойному поведению и учтивству, словом, вселить в них такие мысли, кои с праводушием и человеколюбием совершенно сходствуют, дабы заблаговременно предохранить их от примеров, к злонравию влекущих»[4]. Преподаванию военных и гражданских дисциплин уделялось одинаковое внимание. Образованию молодого дворянина должно было сопутствовать «воспитание достойное его званию и добродетельное»[5]. За ошибки следовало не сечь розгами, а «выговаривать с возможной умеренностью»[6].

Курс корпуса делился на пять возрастов, а обучение в каждом из них длилось три года. Родители при поступлении детей в корпус давали подписки, что обязуются в течение всех 15 лет не брать своих детей даже во временные отпуска.

Воспитательницами кадет первого возраста были женщины, затем воспитанники передавались инспекторам-мужчинам. Поскольку в первый возраст принимались 5–6-летние дети, выпускникам должно было быть уже более 20 лет. Учебные дисциплины делились на четыре группы: 1) «руководствующие к познанию прочих наук» (логика, начальные основания математики, красноречие, география, механика и т. д.), 2) «предпочтительно нужные гражданскому званию» (нравоучение, естественное, всенародное и государственное право, государственная экономия), 3) «полезные» (астрономия, химия, воинское искусство, фортификация и артиллерия и т. д.) и 4) «художества» (рисование, живопись, гравирование и т. д.). Таким образом, воспитанникам предстояло освоить фактически университетский курс. В конце третьего возраста воспитанников, в зависимости от их предпочтений и успехов в науках, предназначали либо к военной карьере, либо к гражданской службе, а четвертый и пятый возрасты предназначались для специализированной подготовки. При этом Бецкой указывал, что «хотя воинские экзерциции и требуют в команде строгости, однако (офицеры. — *А. Г.*) не будут препятствовать, чтоб и при сем так же, как и при других случаях, кротость, учтивство, человеколюбие с неразрывной от прямого воспитания благопристойностью соединены были»[7].

Сама Екатерина II считала, что Императорский сухопутный шляхетный кадетский корпус способствовал реализации ее педагогических взглядов, и называла его «рассадником великих людей». «Золотым веком» в истории корпуса стала период с 1787 по 1794 г., когда его директором являлся «известный умница граф Ангальт…

который для облегчения маленьким кадетам будущего их учения придумал расписать каменную стену вокруг их сада фресками и изобразить на них известные исторические события, страны света, географические карты, светила, планеты небесные и все, что впоследствии должно было войти в их уроки»[8]. Столь же просвещенным и гуманным руководителем был и директор Артиллерийского и Инженерного шляхетного корпуса генерал П. И. Мелиссино. Культ знаний, свободный доступ к книгам, поощрение серьезных умственных занятий, постоянный обмен мнениями и дискуссии под руководством педагогов и самих директоров, индивидуальный подход к каждому воспитаннику, полный отказ от телесных наказаний — все это действительно способствовало созданию «новой породы» людей — мыслящих, гуманных, свободных от сословных предрассудков, стремившихся к созидательному творческому труду, к принесению пользы Отечеству.

Ангальт искренне любил каждого из своих многочисленных питомцев, внимательно относился к их нуждам, наставлял личным примером и ласкал[9]. Он не уставал повторять офицерам и учителям, что наставникам юношества следует «предоставлять себе тернии, а в руки воспитанников передавать цветы»[10].

По мнению известного драматурга Д. И. Фонвизина, брат которого обучался в корпусе, кадеты «изрядно содержатся и… строгости ни малейшей не употребляют при их воспитании»[11]. Женщины, в руки которых попадали кадеты-малыши сразу же после зачисления в корпус, относились к ним с терпением и любовью. Один из кадет ангальтовой эпохи, С. Н. Глинка, утверждал: «…счастливый выбор Бецкого дал нам в надзирательницах наших вторых матерей. Без книг и перьев их ласковый голос научил нас обыкновенному разговору»[12]. Столь же признателен был своим наставницам и его товарищ И. С. Жиркевич, который писал: «…не могу без признательности вспомнить первых моих попечителей. Поступил я в первое отделение малолетних, в камеру к madame Савье, а по увольнении ея, к mademoiselle Эйлер; как в первой, так и в другой, и особенно в последней я нашел истинную материнскую заботу и нежность…»[13]

Стремясь к тому чтобы воспитанники не скучали по дому, с которым они были надолго разлучены, воспитательницы часто приглашали их в гости. Так, будущий литературный критик Ф. В. Булгарин ходил к «самой нежной, к самой ласковой, добродушной надзирательнице мадам Боньот». В ее квартире находились личные вещи кадета

(не только книги и игрушки, но также гитара и даже фортепиано), и он мог приходить туда в любое время, за исключением классного.

Связь с наставницами не прерывалась и после перехода в старшие возрасты. Так, С. Н. Глинка писал: «Сердце билось от радости, когда взоры наши встречались с их взорами и когда нам удавалось прокричать через забор: „Здравствуйте, здравствуйте, мы вас помним, мы вас любим!“»[14]

Столь же глубокую признательность кадеты питали и к своим наставникам. Так, филолог и поэт А. Х. Востоков, чье пребывание в корпусе также пришлось на директорство Ангальта, вспоминал: «Из учителей моих я привязался более всех к Петру Семеновичу Железникову, преподававшему русскую словесность. Он познакомил нас с сочинениями Карамзина, выступившего тогда только на сцену в Московском журнале»[15].

Но самое существенное воздействие на ум и душу воспитанников оказывали законоучители. Ф. Н. Глинка дал следующее описание урока Закона Божия, который провел Михаил (Десницкий), впоследствии ставший митрополитом Новгородским и Санкт-Петербургским: «Ровный, приятный голос достиг во все концы довольно пространной комнаты; прекрасные, гармонические периоды лились из уст оратора. Высокопросвещенный муж, он черпал свои доводы из природы, опыта и наук, чтоб говорить об одной и, может быть, важнейшей, о науке жизни. Его слушали, слушали и заслушались. Давно прозвонил колокольчик; в галерее пронесся рокот барабана, возвещавший окончание класса. Никто не вставал с места. Вошел офицер, чтоб вызвать кадет, остановился и слушал…»[16] Послушать Михаила приходили кадеты других классов; многие были готовы отдать за место самое любимое кадетское лакомство — пшеничную булку. Прошло всего несколько месяцев, и нравы кадет изменились в лучшую сторону, они стали воздерживаться от шалостей, размышлять, беседовать на серьезные темы.

Как и требовал устав, офицеры относились к кадетам приветливо и не стремились «подтянуть» их и запугать наказаниями. И. С. Жиркевич, несмотря на то что «…был крошкою и необыкновенно моложав, еще в самом корпусе… пользовался расположением и дружбою капитана Черкасова — он же был… учителем фортификации — и у других офицеров»[17].

Корпусное воспитание действительно способствовало улучшению нравов кадет, которые стремились к жизни, отличной от той, которую вели даже представители аристократии. Внебрачный сын Екатерины II граф А. Г. Бобринский, 25 декабря 1781 г. занес в свой дневник следующее описание сцен на большом балу у девицы Давиа: «Боже, когда же люди, имеющие возможность оказывать важные услуги, перестанут делать глупости и дурачества! Он (обер-шталмейстер Л. А. Нарышкин. — *А. Г.*) со всеми обнимался; он был пьян как свинья и кидался беспрестанно на шею к пьяному же Бригонци. Тут были: Бибиков в орденской ленте, Брандорф, Комачино, Брошар и прочие. Они ужинали и пьянствовали как свиньи. О люди, люди, как вы развращенны!»[18]

Таким образом, можно сказать, что концепция создания «новой породы» людей, судя по отзывам самих кадет, достигла своей цели. Из корпусов выходили не Митрофанушки Простаковы и Тарасы Скотинины, а люди образованные, развитые, мыслящие, деятельные. Как отмечала современный исследователь А. М. Болгова, «лучшие представители дворянского сословия внесли достойный вклад в историю и культуру России, явились основой для формирования первых поколений российской *интеллигенции* (выделено А. М. Болговой. — *А. Г.*)»[19].

Вместе с тем педагогическая система, созданная в рамках отечественной военной школы в конце XVIII в. в соответствии с принципами, разработанными Екатериной II и И. И. Бецким, не сумела выдержать столкновения с той средой, от которой всеми силами стремилась изолировать своих питомцев. Рафинированная военная культура, носителями которой являлись питомцы Ангальта и Мелиссино, на службе и в повседневной жизни выглядели белыми воронами. Ошибка Ангальта заключалась в том, что он сознательно превращал военное учебное заведение, призванное готовить офицеров к походам, бивуакам и боям, кочевой, полной опасностей жизни, в некую «башню из слоновой кости», не имевшую ничего общего с чересчур жестокой действительностью. Директор не раз сам говорил своим питомцам: «Мне кажется, мои милые дети, что в этом саду, в наших рекреационных залах, в наших дортуарах и классах мы окружены, как оболочкой… приятными и полезными средствами для нашего развлечения, для наших занятий и нашего образования»[20].

То, что вышедшие из корпуса офицеры были слабо подготовлены к службе в русской армии, не осталось незамеченным современниками. Так, с критикой университетской системы подготовки кадров, принятой в корпусе, выступил известный дипломат, генерал

от инфантерии С. Р. Воронцов. Он утверждал: «Стремление быть универсальным и знать все приводит к тому, что не знают ничего… Офицеры, выходившие из нашего старого кадетского корпуса, были хорошие военные и только, воспитанные же Бецким, играли комедии, писали стихи, знали, словом, все, кроме того, что должен знать офицер»[21]. Недаром знаменитый Суворов, который в юности посещал занятия в Сухопутном корпусе в качестве вольного слушателя, не любил офицеров из бывших кадет, называл их курочками и стремился отказывать в приеме в те войска, которыми командовал, «а если это оказывалось неизбежно, то довольно жестоко издевался над наивными и не знающими жизни вчерашними кадетами»[22].

Молодые офицеры, не видевшие реальной жизни с детских лет и до выхода из корпуса, были неприятно шокированы столкновением с неприглядной действительностью, которая ждала их за стенами родной школы. Реальная Россия не имела ничего общего с просветительскими идеалами. Некоторые питомцы Ангальта оказались не в силах вынести крушение своих идеалов и сводили счеты с жизнью. Едва ли не при каждом полку было кладбище молодых офицеров-идеалистов.

Как отмечал Ф. Н. Глинка, «ангальтову систему воспитания порицали и не без основания. Метода Ангальта превращала корпус в какую-то нравственную оранжерею. Отделенные своею стеною от мира гражданского, питомцы науки и теории оставались за этою стеною безвыходно около двух десятилетий. Живя жизнью анахоретов, без всякого общения с деятельностью, страстями и нравами внешнего мира, — кадеты составили свой особенный мир. У них были свои поверья, предания, свой собственный, может быть, слишком утопический взгляд на жизнь… Эти молодые растения слишком разнеживались в их искусственном климате и становились малоспособными к перенесению стужи внешнего быта общества, в которое должны же были, наконец, вступить после долговременного затворничества… Вынося из своего уединения избыток чувствительности, доброты, часто простодушной до забавного, и романтическую наклонность к мечтам, они, несмотря на всю роскошь своего воспитания, долго не могли сделаться деловыми, годными работниками…»[23]

Когда Ангальт умер, новый директор, опытный боевой генерал М. И. Кутузов, решил отказаться от строительства воздушных замков и приблизить обучение в корпусе к боевой практике. Приняв

дела, он сразу же заявил кадетам: «Граф Ангальт обращался с вами, как с детьми, а я буду обходиться с вами, как с солдатами»[24].

Педагогические взгляды Екатерины Великой оставили заметный след в истории отечественного военного образования и в русской военной культуре в целом. Попытка воплощения в жизнь концепции «новой породы» людей обогатила отечественную военную педагогику просветительскими и гуманистическими идеями, позволила избавиться от репрессий, возбуждавших в кадетах ненависть к учебе и калечивших их нравственно. Из стен екатерининских корпусов выходили энергичные, полные благих намерений люди, искренне верившие в то, что в основе всего сущего лежат добро, гармония и красота. Системная ошибка, допущенная в процессе организации воспитания «новой породы» людей, заключалась в том, что военно-просветительские центры были превращены в оторванные от реальной жизни инкубаторы, и отсутствие прочной связи с армией и обществом воспринималось некоторыми их руководителями (например, Ф. Е. Ангальтом) не как существенный недостаток, а как преимущество, которым следовало гордиться. Методика И. И. Бецкого не была плоха сама по себе, но ее продукт не был готов к жизни в том обществе, от которого его тщательно изолировали в течение 15 лет. Преодоление разрыва между теорией и практикой, изгнание из стен военно-учебных заведений умозрительной схоластики, не имевшей никакой связи с действительностью, стали приоритетными задачами для новых руководителей отечественной военной школы. Они уже не ориентировались на просветительские идеалы, отвергнутые почти сразу же после кончины их венценосной покровительницы.

---

[1] Сочинения императрицы Екатерины II. СПб., 1907. Т. 9. С. 73.

[2] *Бецкой И. И.* Генеральное учреждение о воспитании обоего пола юношества, конфирмованное Ея Императорским Величеством 1764 года марта 12 дня. СПб.: Сенатская типография, 1764. С. 2.

[3] *Бецкой И. И.* Устав Императорского Шляхетного сухопутного кадетского корпуса: дан в Санкт-Петербурге сентября 11 дня, 1766 года. СПб.: Сенатская тип., 1766. С. 18.

[4] Там же. С. 6.

[5] Там же. С. 1.

[6] Там же. С. 2.

[7] Там же. С. 18.

[8] *Каменская М. Ф.* Воспоминания. М.: Художественная литература, 1991. С. 47.

[9] *Михайлова Л. Б.* Фридрих фон Ангальт — директор Сухопутного Шляхетного кадетского корпуса // Немцы и развитие образования в России. СПб., 1998. С. 15.

[10] *Аурова Н. Н.* Кадетские корпуса в системе дворянского образования и культурной жизни России: конец XVIII — первая половина XIX в.: дис. … канд. ист. наук. М., 1999. С. 121.
[11] *Фонвизин Д. И.* Собрание сочинений в двух томах. Т. 2. М.; Л.: Гос. изд-во художественной литературы, 1959. С. 348.
[12] *Глинка С. Н.* Записки. М.: Захаров, 2004. С. 52.
[13] *Жиркевич И. С.* Записки (1789–1808) // Русская старина. 1874. № 2. С. 214.
[14] *Глинка С. Н.* Записки. С. 60.
[15] Заметки А. Х. Востокова о его жизни. Сообщ. В. И. Срезневский. СПб.: Типография Академии Наук, 1901. С. 8.
[16] *Глинка Ф.* Взгляд на прошедшее. Первый кадетский корпус. Волынь и дальнейшие сношения мои с Милорадовичем (Отрывок 3-й) // Москвитянин. 1846. Ч. 1. № 2. С. 40–41.
[17] *Жиркевич И. С.* Записки (1789–1808) // Русская старина. 1874. № 2. С. 215.
[18] Дневник графа Бобринского, веденный в кадетском корпусе и во время путешествия по России и за границею // Русский архив. 1877. № 10. С. 120.
[19] *Болгова А. М.* Педагогические воззрения Екатерины II: дис. … канд. пед. наук. Белгород, 1999. С. 128.
[20] *Аурова Н. Н.* Кадетские корпуса в системе дворянского образования и культурной жизни России: конец XVIII — первая половина XIX в.: дис. … канд. ист. наук. Москва, 1999. С. 123.
[21] *Шпанагель С. Л.* Историко-педагогический анализ духовно-нравственного воспитания в кадетских корпусах России: дис. … канд. пед. наук. Екатеринбург, 2002. С. 81.
[22] *Данченко В. Г., Калашников Г. В.* Кадетский корпус. Школа русской военной элиты. М.: Центрполиграф, 2007. С. 168.
[23] *Глинка Ф.* Взгляд на прошедшее. Первый кадетский корпус… Ч. 1. № 2. С. 37–38.
[24] *Глинка С. Н.* Записки. С. 138.

Грибанов Василий Витальевич,
Кенько Светлана Михайловна

ВЗАИМООТНОШЕНИЯ М. К. ОГИНСКОГО С ИМПЕРАТОРСКИМ ДВОРОМ ВСЕРОССИЙСКОЙ САМОДЕРЖИЦЫ ЕКАТЕРИНЫ II

Аннотация: В 1791 г. князь Михал Клеофас Огинский посетил Могилёв, где принес присягу верности российской императрице Екатерине II, встретился с генерал-губернатором П. Б. Пассеком и имел аудиенцию с князем Г. А. Потёмкиным-Таврическим. В 1792 г. в Санкт-Петербурге Огинского представили российской императрице, которая была в восторге от его произведений и имела их в личном альбоме. Под полонез Огинского F-dur танцевали на императорских балах в российской столице. В город на Неве Огинский прибыл с целью получения документов на возвращение секвестрированных Тарговицкой конфедерацией своих земель. В период нахождения Огинского в столице происходят революционные события во Франции, и князь в своих Мемуарах описывает атмосферу Санкт-Петербурга в то время. Там в 1792 г. Огинский встречается с П. Зубовым и получает разрешение вопроса по поводу конфискованных земель, секвестрированных по недоразумению на территории Польши. Одновременно Огинский решает также вопрос по землям в составе Российской империи на Могилёвщине и Мстиславщине, которые получил в наследство. Императрица желала завершить труд по восстановлению доброго порядка в Польше и была бы рада видеть, что первые места в государстве заняты людьми, которые пользуются общим уважением. П. Зубов передает Огинскому предложение Екатерины занять должность в правительстве Польши, и Огинский дает свое согласие на должность великого подскарбия Литовского. После восстания 1794 г. Огинский эмигрирует в Европу и вернется в Российскую империю лишь в 1802 г. при императоре Александре I. Исследование основано на исторических документах и личных воспоминаниях Огинского.

Ключевые слова: раздел Речи Посполитой, присяга верности российской императрице в Могилёве, встреча Огинского с Потёмкиным, Тарговицкая конфедерация, конфискация земель, приезд М. К. Огинского в Санкт-Петербург, великолепная столица, полонез Огинского F-dur, знакомство с Екатериной II, великий подскарбий литовский, снятие секвестра, восстание 1794 г. в Речи Посполитой, эмиграция.

Российская императрица Екатерина II и князь Михал Клеофас Огинский были современниками, но лично познакомились в конце



Ил. 1. Карта первого раздела Речи Посполитой в 1772 г.

1792 г. Екатерина II, придя к власти, проводила политику, направленную на укрепление российской государственности и расширение ее влияния, в том числе и на территории, ранее входившие в состав Речи Посполитой. В этом контексте, взаимодействие между Огинскими и Екатериной II носили политический и дипломатический характер.

После принятия Конституции 3 мая 1791 г. Михал Клеофас едет из Варшавы в Белую Русь в г. Могилёв для решения вопросов наследования большого наследства по линии двух беспотомственных дядей:

родного брата отца Франтишка Ксаверия Огинского (1742–1814) и четвероюродного дяди Михала Казимира Огинского (1728–1800). В городе над Днепром во дворце губернатора М. К. Огинского принял самым изысканным образом генерал-губернатор Пассек [1]. Еще после первого раздела Речи Посполитой в 1772 г. земли Огинских на Могилёвщине вошли в состав Российской империи и таким образом были секвестрированы (ил. 1). Согласно Указу императрицы Екатерины II от 18 августа 1772 г., чтобы иметь право въезда в свои владения, каждый помещик должен был принести присягу верности российскому правительству. В июне 1791 г. в Могилёве Огинский принес присягу на верность российской императрице Екатерине II и, за три недели закончив свои имущественные дела, собрался в обратный путь. Однако узнав, что проездом по пути в Яссы Могилёв посетит князь Г. Потёмкин, Огинский захотел познакомиться с этим необыкновенным человеком. Настоятельные уговоры генерал-губернатора Пассека также убедили Михала отложить свой отъезд. Вот как Огинский описывает приезд Потёмкина: «Накануне приезда князя все вокруг на расстоянии более 50 лье пришло в движение. Звонили во все колокола, гремели залпы орудий. Многочисленные кареты князя и его свиты, а также его военный эскорт поднимали тучи пыли в окрестностях города — все это возвещало о прибытии лица, которого ожидали не столько с нетерпением, сколько со страхом и беспокойством. Толпа правительственных чиновников, дворянство, прибывшее из самых отдаленных провинций, дамы в лучших туалетах, ожидавшие здесь с утра, чтобы увидеть могущественного человека, заставлявшего трепетать всю Россию, — одним словом, все собравшиеся в правительственном дворце бросились вниз по лестнице, чтобы увидеть, как князь выходит из кареты. Он вышел — в просторном летнем халате, совершенно запыленном, и прошел сквозь толпу придворных, никого не приветствуя и даже не удостоив взглядом».[2]

Далее Огинский описывает свою встречу с Потёмкиным: «…я не был российским подданным, и тем меньше причин было у меня льстить ему. С первого же взгляда я заметил, что он выделил меня из прочих и что моя сдержанность его поразила. Не спускаясь с лестницы, я ждал его в апартаментах вместе с двумя вновь прибывшими иностранцами (ил. 2). Он спросил у Пассека, кто я такой, вежливо приветствовал меня, а через четверть часа его адъютант полковник Баур пришел пригласить меня отобедать с князем»[3]. Огинский характеризует фельдмаршала следующим образом: «Этот человек был



Ил. 2. Могилёв. Дворец губернатора, где прошла встреча М. Огинского и Г. Потёмкина

баловнем судьбы, без серьезного образования и воспитания, но он имел очень верный взгляд на все, а его такт и гений изумляли всех, кто к нему приближался»[4]. Разговоры Михала Клеофаса и Григория Александровича касались музыки и живописи, в том числе творчества художника Дж. Грасси (1757–1838). Еще одним человеком, личность которого не могли обойти в своем диалоге Потёмкин и Огинский, был композитор Иосиф Козловский (1757–1831), который с 1773 по 1778 г. был учителем музыки у М. К. Огинского, а в 1786 г. вступил в русскую армию на должность адъютанта князя Ю. В. Долгорукова и был участником осады крепости Очаков и штурма Измаила. Г. А. Потёмкин, заметив приятный голос Козловского и его талант, в 1790 г. пригласил того руководить своей капеллой[5]. После взятия крепости Измаил Потёмкин задумал устроить грандиозный праздник в честь победы над турками. 28 апреля 1791 г. торжество состоялось в новом, еще недостроенном Таврическом дворце и было приурочено ко Дню рождения императрицы (ил. 3). На мероприятии присутствовала практически вся знать Санкт-Петербурга — около трех тысяч человек. Там впервые прозвучало произведение «Гром победы, раздавайся!» — неофициальный русский национальный гимн конца XVIII — начала XIX столетия. Композиция была создана в 1791 гг. Р. Державиным (слова) и Козловским (музыка) на мотив



Ил. 3. Б. Патерсен. Вид на Таврический дворец из дворцового парка
До 1797 г. Холст, масло

полонеза и произвела огромное впечатление на всех присутствующих. После бала в Таврическом дворце учителя музыки М. К. Огинского повысили по службе чином секунд-майора (7 мая 1791 г.).

14 мая 1792 г. была провозглашена Тарговицкая конфедерация, деятельность которой Огинский не поддержал. Представители конфедерации, в частности литовский гетман Шиман Коссоковский, издали специальный указ о конфискации имений Огинского в Литве. Необходимым условием возвращения конфискованных земель было присоединение князя Огинского к Тарговицкой конфедерации. Огинский подписывает соответствующие документы, однако акт о конфискации его имений мог быть отменен только после личного визита М. К. Огинского в Санкт-Петербург.
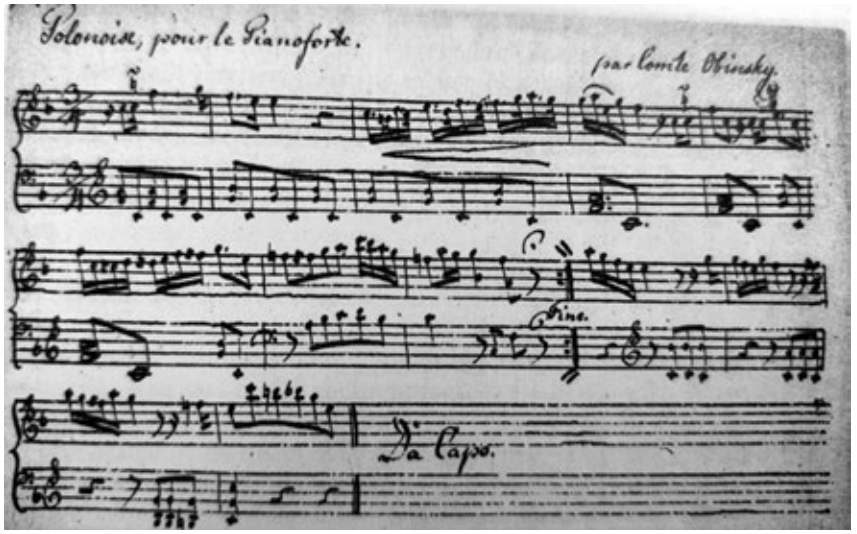
Прибыв 22 декабря 1792 г.[6] в российскую столицу, князь Огинский со всей предупредительностью и любезностью был принят при Дворе самой Екатериной II. В своих Мемуарах Огинский указывает именно эту дату. В камер-фурьерском журнале за 1792 г. есть запись за 14 ноября о том, что среди прочих гостей значится господин Огинский в списке приглашенных императрицей на французскую комедию в эрмитажный театр[7] (ил. 4). Учитывая разбежку в указанных источниках, указать точную дату знакомства князя Огинского с российской императрицей пока



Ил. 4. Эрмитажный театр при Екатерине II. С гравюры
Н. А. Дмитриева-Оренбургского. Ил. из журнала «Нива». 1898

не представляется возможным. Абсолютно достоверным можно считать тот факт, что они впервые встретились в конце 1792 г., и это был доброжелательный прием в российской столице.

В «Письмах о музыке» Огинский отмечал, что не последней причиной такого теплого приема стала невероятная популярность его полонеза F-dur № 1 (ил. 5), который в то время звучал на всех петербургских балах. Огинский написал этот полонез в начале осени 1792 г., в то время, когда впервые познал любовь — «чувство, которое было недолгим, спокойным и счастливым». Именно это произведение было известно при жизни композитора как «полонез Огинского» и принесло Михалу Клеофасу популярность во всей Европе. Осенью 1792 г. полонез попал в Санкт-Петербург, где его аранжировали на все роды инструментов: полковые оркестры исполняли его на военных парадах, его играли на фортепиано и на арфе во время



Ил. 5. Рукопись (список) полонеза F-dur М. К. Огинского
Из фондов Национальной библиотеки в Варшаве

разных светских встреч в Санкт-Петербурге[8]. В «Письмах о музыке» Михал Огинский вспоминает: во время пребывания в столице в январе 1793 г., где бы не появлялся, «все приходили в восторг от моего полонеза, и во всех салонах, где было только какое-нибудь фортепиано, я должен был его играть и раз, и второй, вплоть до настоящей усталости»[9].

Можно предположить, что популярность полонезов Огинского в придворных кругах российской столицы в 1790-х гг., особенно полонеза F-dur № 1, определенным образом повлияла на адаптацию и закрепление этого жанра в русской музыкальной культуре. Так, в XIX в. мировая музыкальная классика обогащается прекрасными образцами полонеза в операх М. И. Глинки («Иван Сусанин»), М. П. Мусоргского («Борис Годунов»), П. И. Чайковского («Евгений Онегин»), где этот танец выступает как обязательная принадлежность аристократического бала. Полонезы и романсы Михала Клеофаса привнесли в интонационный словарь русской музыки европейские лексемы и несомненно повлияли на формирование той «общительной интонационности» русской музыки, о которой писал Б. А. Асафьев[10].

Михал Клеофас Огинский был восхищен Петербургом. Он писал в своих Мемуарах: «…эта великолепная столица являла собой само величие и роскошь. Внушительный вид Екатерины, превосходство

ее ума внушали страх и трепет всем, кто к ней приближался. Самый блистательный двор Европы производил сильное впечатление, равно как и присутствие здесь самых изысканных иностранцев»[11]. «Придворные праздники, публичные увеселения, пышные обеды и ужины, театральные представления, по-азиатски помпезные, балы, поездки на санях следовали одни за другими ежедневно — все эти шумные празднества свидетельствовали о роскоши и великолепии столицы и производили сильное впечатление на всех иностранцев, находившихся здесь»[12].

От внимательного взгляда Михала Клеофаса не ускользнули и признаки тревоги в городе на Неве. Он писал: «В течение всего времени моего пребывания в Петербурге нетрудно было заметить, что посреди всех этих празднеств, сменяющихся одно другим, и под внешней веселостью, царившей в российском обществе, на самом деле двор и правительство скрывали беспокойство и тревогу, причиной которых были известия из Франции. Здесь с болью воспринимались блестящие успехи республиканской армии. Все были напуганы той быстротой, с которой революционизировались, стихийно или по принуждению, все французские провинции и присоединялись затем к французской республике. Более же всего боялись того влияния, которое могли иметь по всей Европе новые революционные идеи: они грозили перевернуть весь общественный порядок и заставляли дрожать монархов на их тронах»[13]. Ожидая решения своих имущественных вопросов, Огинский провел в российской столице целый месяц. С этим временем были связаны и его свежие музыкальные впечатления, что отображали последние лучи роскоши екатерининской эпохи. Князя приводили в восхищение «волшебные звуки арфы» французского арфиста, композитора и педагога Ж.-Б. Кардона (1760–1803), который с 1790 г. работал при Дворе российской императрицы Екатерины II. В 1793 г. князь имел возможность познакомиться также с со скрипачом и композитором немецкого происхождения, учеником Й. Гайдна Ф. Титом. Михал Клеофас высоко оценивал игру скрипача, особенно в квартетах. В это же время Огинский присутствовал на историческом представлении «Начало правления Олега», либретто которого по большей части было написано самой императрицей Екатериной II на музыку К. Каноббио (1741–1822), Дж. Сарти (1729–1802), и В. Пашкевича (1742–1797). Этот грандиозный национально-патриотический проект впервые был поставлен в октябре 1790 г. в Эрмитажном театре в Санкт-Петербурге.



Ил. 6. Б. Патерсен. Вид Сенной площади в Петербурге. Не позднее 1797 г.

В начале пятой недели пребывания в столице Огинский был вызван новым фаворитом императрицы П. Зубовым. Общаясь на тему отмены секвестра со своих имений, Михал Клеофас проговорился про свое решение навсегда покинуть родину — как и многие вокруг, он считал неизбежным второй раздел Речи Посполитой. Зубов пообещал, что больше разделов не будет, а также заявил, что, по мнению императрицы, конфискация собственности была ошибкой и что человек с такими способностями, как Огинский, заслуживает того, чтобы занять место в структуре управления страной. Огинскому сделали три предложения: первое — управление собственностью короля, второе — опека над богатым молодым пятиюродным братом Огинского Радзивиллом, третье — место службы по своему выбору в правительстве[14]. По мнению Зубова, собственностью короля управляли плохо, и она приносила недостаточный доход.

Через несколько дней князь Зубов снова пригласил Огинского к себе, чтобы узнать, принял ли князь решение, и напомнил, что нельзя более терять время, так как императрица желает завершить труд по восстановлению доброго порядка в Польше и была бы рада видеть, что первые места в государстве заняты людьми, которые пользуются общим уважением. Прежде чем ответить, Огинский позволил себе уточнить, можно ли рассчитывать на заверения князя о том, что Польша не будет разделена. Зубов повторил эти заверения

и заявил, что если Огинский того желает, то может предоставить ему возможность услышать их из уст самой императрицы. После этого Михал Клеофас дал согласие принять должность в правительстве Польши по гражданской части, а именно должность великого подскарбия литовского. Князь Зубов поздравил Огинского с тем, что тот проявил добрую волю и не ответил отказом. Он обещал отправить письма генерал-губернатору Белой Руси Пассеку и заверил, что в тот же день будет говорить с Косаковским, чтобы заставить того дать отчет о причинах секвестра, наложенного на земли Огинского, и приказать немедленно снять его.

Накануне отъезда Михала из столицы г-н Альтести, секретарь князя Зубова, принес письмо, подписанное императрицей и адресованное губернатору Белой Руси. В нем содержался приказ о снятии секвестра с земель семьи М. К. Огинского и распоряжение оказывать помощь по всем вопросам, по которым князь будет к нему обращаться.

Хотя собственность Огинскому была возвращена, в результате ее конфискации он потерял огромные суммы денег [15]. Кроме того, после большого финансового подъема в начале 1792 г. наступил крах. Банки закрывались, и многие представители элиты, включая Михала Клеофаса, теряли свои деньги. Цена на землю упала вдвое, что еще более усугубило ситуацию. В Петербурге состоялась встреча Огинского с фельдмаршалом А. В. Суворовым. Александр Васильевич не смог сдержать удивления, когда узнал в элегантном молодом человеке шестилетнего мальчика, которого он сопровождал в свое время по дороге в Вену. Суворов отметил, что не забывает своих старых знакомых и молится за них Богу и святителю Николаю [16]. Со временем Огинский будет состоять в теплых отношениях и с учеником Суворова М. И. Кутузовым.

Поскольку Огинский принял деятельное участие в восстании Костюшко 1794 г., ему пришлось эмигрировать после его поражения. И в декабре 1794 г., находясь в Венеции, Огинский получил от Варшавского курьера паспорт на въезд в Российскую империю, а также письмо от генерала Суворова, в котором ему, в случае возвращения, гарантировались безопасность и неприкосновенность. Еще одно письмо пришло Огинскому от воеводы Ф. Хоминского, доверенного лица виленского губернатора князя Н. В. Репнина. В нем говорилось, что, вернувшись, Огинский сможет сохранить свои имения, но для этого нужно написать покаянное письмо на имя императрицы, продиктованное Н. В. Репниным [17]. От этого шага Огинский отказался, выбрав добровольно судьбу эмигранта. На Белую Русь и в Российскую империю князь сможет вернуться только в 1802 г. уже при внуке Екатерины II, императоре Александре I, станет его тайным советником и сенатором Российской империи. Но это уже совершенно другая история.

Период правления Екатерины II был временем активного взаимодействия России с европейскими государствами, и многие представители знати различных стран имели контакты с российским двором. Огинские, будучи частью этой системы, взаимодействовали с Екатериной II в рамках своих интересов и возможностей. Михал Клеофас Огинский выделяется в этом взаимодействии с российской императрицей тем, что в сравнении с другими представителями своего рода был великолепно образован. Большую роль в благоволении российской императрицы к князю сыграл его музыкальный талант и блестящие музыкальные произведения, которые вызывали восторг не только в российской столице, но и во всей Европе.

---

[1] Мемуары Михала Клеофаса Огинского «О Польше и поляках с 1788 года и до конца 1815 года». В 2 т. Т. I / пер. с франц. Е. А. Чижевская, Л. А. Казыро. Минск: Четыре четверти, 2015. С. 110.
[2] Там же. С. 111.
[3] Там же.
[4] Там же. С. 112.
[5] *Lissa Z.* Kozłowski Józef // Polski słownik biograficzny. T. XV/1. Wrocław; Warszawa; Kraków, 1970. S. 9–10.
[6] Мемуары Михала Клеофаса Огинского… С. 152.
[7] Камер-фурьерский церемониальный журнал. 1792 год. С. 624.
[8] *Агінскі М. К.* Лісты аб музыцы. Карэспандэнцыя. Укладанне, каментарыі, уступны артыкул С. Немагай / М. К. Агінскі. Мінск: Каўчэг, 2018. С. 76.
[9] Там же. С. 77.
[10] *Немагай С. М.* Жыццё і творчасць М. К. Агінскага ў каардынатах яго часу і культурнага асяроддзя. Гісторыка-тэарэтычнае даследаванне / С. М. Немагай. Мінск: Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі, 2007. С. 106.
[11] Мемуары Михала Клеофаса Огинского… С. 152.
[12] Мемуары Михала Клеофаса Огинского… С. 153.
[13] Мемуары Михала Клеофаса Огинского… С. 159.
[14] *Немагай С. М.* Жыццё і творчасць М. К. Агінскага… С. 108.
[15] *Залуский А.* Время и музыка Михала Клеофаса Огинского / А. Залуский. Минск: Четыре четверти, 2015. С. 77.
[16] *Агінскі М. К.* Мая біяграфія зь дзяцінства па 1788 г., эпоху, калі пачынаюцца мае мэмуары / М. К. Агінскі // Спадчына. 1998. № 5. С. 81–99, 96.
[17] *Немагай С. М.* Жыццё і творчасць М. К. Агінскага… С. 116.

Доманский Валерий Анатольевич

«ЕКАТЕРИНИНСКИЙ ВЕК» КАК КУЛЬТУРНЫЙ КОД РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XVIII — НАЧАЛА XIX В.

Аннотация: В статье на материале русской литературы XVIII — начала XIX в. рассматривается образ Екатерины II и «Екатерининский век» как культурный код. Возник он в сочинениях А. П. Сумарокова и М. В. Ломоносова, где правление русской императрицы трактовалось как «золотой век» русской истории, а она сама восхвалялась как Минерва — созидательница и победительница. В своих произведениях, посвященных Екатерине II, Державин, кроме того, изображал «Екатерининский век» как период развития просвещенной монархии и наделял «русскую Минерву» гуманными качествами обычного человека. Н. М. Карамзин в «Историческом похвальном слове Екатерине II» как напутствие взошедшему на трон Александру I подвел итог царствованию российской императрицы и «Екатерининскому веку» в историческом контексте и перспективе. Демифилогизация «Екатеринского века» как века рабства и крепостничества началась в «Путешествии из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева, а затем продолжена в сочинениях и манифестах декабристов. Их взгляд разделял юный Пушкин, который в своих «Записках по русской истории XVIII века» подверг жестокой критике царствование Екатерины и ее «золотой век». Однако позже Пушкин назвал Екатерину II великим государственным деятелем и наметил историческую перспективу рассмотрения «Екатерининского века» как века великих достижений во всех сферах жизни Российского государства, признавая при этом, что постыдной его стороной было рабство, крепостничество, раболепие, низкопоклонство.

Ключевые слова: «Екатерининский век», русская Минерва, просвещенная монархия, демифологизация «золотого века», «Великая Жена».

Еще в школе, на уроках литературы по изучению комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума», у нас формируется представление о «веке минувшем», веке Екатерины. Его восхваляет Фамусов, противопоставляя «веку нынешнему», который, по его мнению, лишен прежнего блеска, величия и славы. Ему оппонирует Чацкий, считая «Екатерининский век» веком крепостничества, рабства, низкопоклонства. Но не все так просто. В сознании людей XVIII в., как это вытекает из комедии Грибоедова, царствование Екатерины II ассоциировалось с «золотым веком», или, как его называли, «Екатерининским

веком», который стал культурным кодом, обозначающим один из важнейших периодов отечественной истории.

Культурные коды выступают своеобразным шифром и одновременно ключом к информации. Посредством кода выявляется глубинный уровень понимания смысла, его сокрытое содержание, связывающее человека с миром ценностей, образов и образцов поведения данной культуры. Но самое главное, по мнению авторитетных исследователей, то, что культурные коды «в своем взаимодействии создают целостный обобщенный образ человеческого мира»[1], являются своеобразными генами цивилизационного развития человечества[2]. По сути, культурные коды — это универсалии, которые возникают из социального и исторического опыта человечества или лингвистических и художественных концептов[3] и приобретают знаковые, ментальные характеристики. Жизнь литературных кодов, перешедших в культуру, имеет свою «биографию»: они могут существовать как в синхронии, так и в диахронии. Одни живут в «большом времени», актуализируясь в определенные периоды, другие забываются, исчезают и в «мемориальной фазе» становятся достоянием только отдельных исследователей. Культурный код «Екатерининский век», или «золотой век Екатерины», в свое время был особенно значимым для обозначения восемнадцатого столетия. Однако в настоящее время его смысл известен только образованной части людей — интеллигенции, которая является носителем «генетического кода» культуры[4].

Его появление связано с литературной деятельностью А. П. Сумарокова, а конкретно — с его «Словом на день Восшествия на престол Ее Величества, Государыни Императрицы Екатерины II» (11 июня 1771) и «Одой государыне императрице Екатерине Второй на день ея тезоименитства 1762 года ноября 24 дня». В самом начале своего «Слова» писатель утверждает, что с восшествием Екатерины на российский трон «начинается златой век наш». Изощряясь в красивой образности, Сумароков обозначает царствование Екатерины как радость и блаженство природного и человеческого бытия: «Плодоносныя нивы, цвѣтами испещренныя луга, быстротекущія рѣки, журчащія источники, лѣса, рощи, горы и долины, соотвѣтствуютъ радости нашей, и обогащая насъ приносивъ намъ изобилiе: земля разверзаетъ намъ нѣдра свои и драгоцѣнныя проливаетъ металлы: науки и художества возрастаютъ: и кажется, будто мы не въ томъ но въ блаженнѣйшемъ обитаемъ мирѣ: то же сіяетъ солнце, та же блистаетъ луна, но блаженство наше, не сообразно блаженству, ни предковъ ни современниковъ

окрестныхъ народовъ»[5]. Восхваляя императрицу, Сумароков называет ее «материю чадов своих», стремления которой устремлены «къ нашему собственному благоденстію, къ нашей славѣ и къ нашей пользѣ»[6].

Первым, кто в стихах начал прославлять Екатерину II, был М. В. Ломоносов, посвятивший ей свою оду, созданную 28 июня (9 июля) 1762 г. в день ее восшествия на русский престол. В ней Ломоносов последовал своей собственной традиции, называя новую императрицу покровительницей наук и просвещения:

Науки, ныне торжествуйте:
Взошла Минерва на престол.
Пермески воды, ликовствуйте,
Шумя крутитесь в злачный дол.
Вы в реки и в моря спешите
И нашу радость возвестите
Лугам, горам и островам:
Скажите, что для просвещенья
Повсюду утвердит ученья,
Создав прекрасны храмы вам[7].

Русский поэт и ученый первым назвал Екатерину Второй Минервой, которая в древнеримской традиции являлась богиней мудрости, покровительницей ремесел, писателей, художников, актеров, педагогов и врачей. Ему стал следовать и Сумароков, превзошедший Ломоносова в восхвалении Екатерины и наделяя ее немыслимыми добродетелями:

Ликуй, Российская держава!
Мир, наше счастие внемли!
А ты, Екатерины слава,
Гласись вовек по всей земли!
Чего желать России боле?
Минерва на ея престоле,
Щедрота царствует над ней![8]

Екатерине понравился аллегорический образ Минервы, которая «не только означала императрицу, но и безраздельно отождествлялась с ней»[9]. Не в меньшей степени ей льстила и вторая ипостась Минервы — богини-воительницы, не уступающей по своей военной доблести богу войны — Марсу. И русские поэты XVIII в. изощрялись, представляя императрицу в этом воинственном облике, так

как «Екатерининский век» прежде всего характеризовался военными победами, связанными с именем Екатерины. Канцлер А. А. Безбородко составил перечень достижений Екатерины, отмечая, что в ее царствование было одержано 78 крупных военных побед, и ни одна в Европе пушка не смела выстрелить без позволения русской императрицы-Минервы. За 34 года царствования Екатерины II у Польши и Турции были отвоеваны земли с населением до 7 млн человек, и численность населения России за этот период увеличилась с 19 млн (1762) до 36 млн (1796)[10]. Используя аллегорические и гиперболические образы, Сумароков, прославляя Екатерину-Минерву, создает торжественную оду на взятие Хотина, ставшую образцом всех военных од, посвященных императрице и славе русского оружия:

Разверзлось огненное море,
Дрожит земля, и стонет твердь,
В полках срацинских страх и горе,
Кипяща ярость, казнь и смерть.
Минерва росска громы мещет,
Стамбул во ужасе трепещет,
Трясутся нивы и луга.
От горизонта раздраженна,
От неба жарко разозженна,
Вал сохнет, тлеют берега[11].

Следует отметить, что одическая традиция аллегорической презентации Екатерины Великой как Минервы сохраняется и в начале XIX столетия, о чем свидетельствует стихотворение П. А. Вяземского «Петербург». В нем поэт, иронически высказываясь о занятиях женщин политикой и войной, комплиментарно, даже с изумлением, писал о государственном и военном уме императрицы, называя «Екатеринин век» «блестящим веком»:

Екатеринин век Державин предал свету.
Минервы нашей ум Европу изумлял:
С успехом равным он по свету рассылал
Приветствие в Ферней, уставы самоедам
Иль на пути в Стамбул открытый лист победам,
Полсветом правила она с брегов Невы
И утомляла глас стоустныя молвы.
Блестящий век![12]

Оригинальностью в изображении Екатерины II отличался главный поэт ее времени Г. Р. Державин. Одной из основных тем его творчества является прославление просвещенной монархии, которую олицетворяла российская императрица. Ей Державин посвятил цикл своих стихотворений: «Фелица», «Изображение Фелицы», «Благодарность Фелице», «Видение мурзы», «Решемыслу». Поэтическую славу принесла ему ода «Фелица». В ней поэт создал идеальный образ просвещенного монарха, сочетающий в себе черты «богоподобной царевны» и обыкновенного человека, наделенного высокими гуманными качествами. И это было ново среди множества посвященных императрице льстивых и подобострастных стихотворений. Удачно обыграл Державин и название своей оды. Имя Фелица на латинском языке означает «счастье»; его поэт позаимствовал из «Сказки о царевиче Хлоре», написанной Екатериной для своих внуков:

Богоподобная царевна
Киргиз-Кайсацкия орды!
Которой мудрость несравненна
Открыла верные следы
Царевичу младому Хлору
Взойти на ту высоку гору,
Где роза без шипов растет,
Где добродетель обитает, —
Она мой дух и ум пленяет,
Подай найти ее совет[13].

В своей «Фелице» Державин выступил смелым новатором в области стиха. В нем высокий стиль хвалебной оды сочетается с обыденными картинами жизни императрицы и изображением ее индивидуальных качеств. В «смешанную оду» Державин также включает сатиру на екатерининских «мурз» (сановников) и разговорный стиль:

Мурзам твоим не подражая,
Почасту ходишь ты пешком,
И пища самая простая
Бывает за твоим столом;
Не дорожа твоим покоем,
Читаешь, пишешь пред налоем
И всем из твоего пера
Блаженство смертным проливаешь;

Подобно в карты не играешь,
Как я, от утра до утра[14].

Екатерина II обладала эстетическим вкусом, ей приелись одические клише, и она высоко оценила стихи неизвестного ей поэта, послав ему золотую, осыпанную бриллиантами табакерку с пятьюстами червонных — «из Оренбурга от киргизской царевны». Державин в ответ на подарок создал стихотворение «Благодарность Фелице». В нем он вновь отметил «нелицемерность» и «простоту» своего слога, то, что понравилось Екатерине.

Как видим, в XVIII столетии «золотой век» был олицетворением Екатерины II. Сложилась традиция воспевать ее как царицу-Минерву, а вслед за Державиным изображать как земную простую женщину. В первой половине XIX в. такое отношение к Екатерине отчасти сохранилось. Даже А. С. Пушкин, который неоднозначно, даже критически относился к ней самой и связанной с ней эпохой, в романе «Капитанская дочка» последовал этой традиции. Его Екатерина II как царица считала Петра Гринёва государственным преступником, перешедшем на сторону Пугачёва, но как женщина, которую встретила в Царскосельском саду и приняла за придворную даму Маша Миронова, сумела ее сочувственно понять, разобраться в этом запутанном деле и простить Гринёва. Очевидно, что Пушкин, описывая портрет незнакомки, в которой Маша Миронова не разглядела императрицу, воспользовался для наглядности картиной В. Л. Боровиковского «Екатерина II на прогулке в Царскосельском парке» (1880–1881) (ил. 1).

На камерном портрете Боровиковского — уже немолодая императрица, опирающаяся на посох, гуляет с собакой в Царскосельском саду. Одетая в украшенный кружевным жабо шлафрок и в кружевном чепце, Екатерина II представлена простой женщиной, «казанской помещицей» — так она себя любила позиционировать в последние годы правления.

Пушкин значительно омолодил Екатерину, немного изменил ее одежду и описал сидящей на скамейке. Но в целом в создании образа императрицы он следовал «естественной простоте» картины Боровиковского, созданной в духе сентиментализма:

…Марья Ивановна увидела даму, сидевшую на скамейке противу памятника. Дама пристально на нее смотрела, а Марья Ивановна, со своей стороны бросив несколько косвенных взглядов, успела рассмотреть ее с ног до головы. Она была в белом утреннем платье,



Ил. 1. В. Л. Боровиковский. Екатерина Вторая на прогулке в Царскосельском парке. 1794. Государственная Третьяковская галерея

в ночном чепце и в душегрейке. Ей казалось лет сорок. Лицо ее, полное и румяное, выражало важность и спокойствие, а голубые глаза и легкая улыбка имели прелесть неизъяснимую [15].

В 1801 г. Н. М. Карамзин в «Историческом похвальном слове Екатерине II» подвел своего рода итог царствованию российской императрицы и «Екатерининскому веку» в историческом контексте и перспективе. В традиционном для жанра панегирика восхвалении и прославлении Екатерины Великой Карамзин предложил программу царствования императору Александру I, недавно взошедшему на трон. В нем он хотел видеть продолжателя великих предшественников — Петра I и Екатерины II. Его «Похвальное слово», изданное в формате книги, было передано новому императору, который в Манифесте, отрекаясь от политики своего отца Павла Первого, поклялся управлять государством «по законам и по сердцу» своей августейшей бабки Екатерины Великой.

Прежде всего в своем «Похвальном слове» Карамзин отмечает, что «Екатерина Вторая в силе творческого духа и в деятельной мудрости правления была непосредственною преемницею Великого Петра» [16]. Карамзин пишет о Екатерине как об исключительной личности, одаренной всеми человеческими добродетелями, необыкновенным умом, мудростью и дальновидностью в своей деятельности на благо государства Российского:

С Екатериною воссели на престол кроткая мудрость, божественная любовь к славе (источник всех дел великих), неутомимая деятельность, знание человеческого сердца, знание века, ревностное желание довершить начатое Петром, просветить народ, образовать Россию, утвердить ее счастие на столпах незыблемых, согласить все части правления, и купить бессмертие делами Матери Отечества [17].

Автор «Похвального слова» восхищается военными победами Екатерины II, которые удивляли государства Европы: «Европа с благоговением взирала на трон России, поручив ему весы свои. Одно слово Монархини решало судьбу государств: ибо вслед за ним готовы были лететь непобедимые!» [18]. Однако выше военных заслуг Екатерины Карамзин ставит ее заслуги в создании могучего государства:

Екатерина Завоевательница стоит наряду с первыми Героями вселенной; мир удивлялся блестящим успехам Ее оружия — но Россия обожает Ее уставы, и воинская слава Героини затмевается в Ней славою Образовательницы государства [19].

Восхваляя государственные, политические и военные заслуги Екатерины, будущий историограф не забывает упомянуть о ее человеческих качествах, а главное, что «она уважила в подданном сан человека, нравственного существа, созданного для счастия в гражданской жизни. Петр Великий хотел возвысить нас на степень просвещенных людей: Екатерина хотела обходиться с нами как с людьми просвещенными» [20].

Таким образом, государственная деятельность Екатерины Великой затронула все важнейшие сферы жизни российского общества. Годы ее правления (1762–1796), отличавшиеся политической стабильностью, называют «Екатерининским веком», «золотым веком русской истории».

Первым, кто нанес удар по репутации «Екатерининского века» как «золотого века», был А. Н. Радищев. Развенчивая крепостничество, достигшее своего апогея в век Екатерины, он в своем сочинении «Путешествие из Петербурга в Москву» (1790) запечатлел его вопиющие картины, мимо которых не может пройти просвещенный человек, о чем он заявил уже в самом начале своей книги: «Я взглянул окрест меня — душа моя страданиями человечества уязвлена стала» [21]. Автор, которого Екатерина назвала бунтовщиком хуже Пугачёва и жестоко наказала тюрьмой и сибирской ссылкой, был освобожден взошедшим на престол Павлом I.

Именно с Радищева началось развенчание «золотого века» Екатерины. Показательными в этом плане являются «Записки по русской истории XVIII века» А. С. Пушкина, написанные в 1822 г., но впервые опубликованные в извлечениях Е. И. Якушкина [22] в 1859 г., а затем П. А. Ефремова [23] (с сокращениями) в 1880 г. «Записки» Пушкина были написаны в духе декабристской идеологии и, видимо, предназначались для нелегального распространения. Юный Пушкин, который

в период их написания интенсивно общался с декабристами, подверг жестокой критике царствование Екатерины и ее «золотой век»:

Царствование Екатерины II имело новое и сильное влияние на политическое и нравственное состояние России. Возведенная на престол заговором нескольких мятежников, она обогатила «их» на счет народа и унизила беспокойное наше дворянство. <…> Но со временем История оценит влияние ее царствования на нравы, откроет жестокую деятельность ее деспотизма под личиной кротости и терпимости, народ, угнетенный наместниками, казну, расхищенную любовниками, покажет важные ошибки ее в политической экономии, ничтожность в законодательстве, отвратительное фиглярство в сношениях с философами ее столетия — и тогда голос обольщенного Вольтера не избавит ее славной памяти от проклятия России [24].

В 1824 г. в Михайловском Пушкин создает черновую редакцию стихотворения «Мне жаль великия жены», которое буквально по кусочкам собирали исследователи в связный текст. В собраниях сочинений поэта это стихотворение представляют в следующем виде:

Мне жаль великия жены,
Жены, которая любила
Все роды славы: дым войны
И дым парнасского кадила.
Мы Прагой ей одолжены,
И просвещеньем, и Тавридой,
И посрамлением Луны,
И мы прозвать должны
Ее Минервой, Аонидой.
В аллеях Сарского Села
Она с Державиным, с Орловым
Беседы мудрые вела —
С Делипьем — иногда с Барковым.
Старушка милая жила
Приятно и немного блудно,
Вольтеру первый друг была,
Наказ писала, флоты жгла,
И умерла, садясь на судно.
С тех пор мгла.
Россия, бедная держава,

Твоя удавленная слава
С Екатериной умерла [25].

Первый его исследователь П. Н. Берков считал, что Пушкин отразил в нем тот же круг идей, что и в своих «Записках» 1822 г., и дал резкую оценку жизни и деятельности Екатерины [26]. Но это была все же оценка социологическая с позиций советской идеологии, и ее стали пересматривать в дальнейших исследованиях. Хочется согласиться с утверждением С. В. Березкиной, посвятившей этому стихотворению Пушкина специальную работу, в которой она, в частности, отметила:

«…личность великого человека при всей ничтожности и слабости, которыми может быть отмечена его жизнь, измеряется не этим, а достижениями, приобретениями, славой, которые он сумел снискать, подвизаясь на своем поприще. Историческое мышление поэта, любившего славу своего отечества, начинает впитывать то благоволение, с которым Пушкин, по воспоминаниям современников, умел смотреть на людей. В этом смысле стихотворение „Мне жаль великия жены“ является своего рода мостиком, скрепляющим две противолежащие крайности — критически заостренные „Заметки по русской истории XVIII века“ и позднейшие высказывания о Екатерине II, где поэт отдал щедрую дань хвалы эпохе, присвоившей себе ее имя»[27].

Действительно, Пушкин не оставался на месте в своем развитии и понимании отечественной истории с ее «Екатерининским веком». Сохранились более поздние высказывания поэта, в которых он дает высокую оценку деяний императрицы. И в этом плане показательны его стихотворение 1829 г. «Воспоминания о Царском Селе» и письмо к П. Я. Чаадаеву от 19 октября 1936 г., в котором Пушкин характеризует Екатерину II как исторического деятеля, продолжателя Петра I и государыню, которая «поставила Россию на пороге Европы»[28].

В своих поздних высказываниях о Екатерине II Пушкин определил перспективу рассмотрения русской императрицы как исторического деятеля, «Великой Жены» и человека со своими слабостями и пороками. А «Екатеринский век» стал трактоваться как век великих достижений во всех сферах жизни Российского государства, но одновременно и как век раболепства, крепостничества, низкопоклонства, который подверг жестокому осмеянию А. С. Грибоедов в своей бессмертной комедии «Горе от ума».

[1] *Стёпин В. С.* Конструктивные и прогностические функции философии / В. С. Стёпин. Текст: непосредственный // Вопросы философии. 2009. № 1. С. 5.
[2] *Запесоцкий А. С.* В. С. Стёпин — выдающийся теоретик культуры // Запесоцкий А. С. Культура: взгляд из России. СПб.: СПбГУП; М.: Наука, 2014. С. 109–112 [2-е изд., доп., 2015. С. 109–112].
[3] *Доманский В. А.* Художественные концепты: методический и интерпретационные аспекты // Методическая лингвоконцептология: итоги и перспективы развития. Монография/ научн. ред. Н. Л. Мишатина СПб.: ООО «Книжный дом», 2017. С. 225.
[4] *Стёпин В. С.* Цивилизация и культура. СПб.: СПбГУП, 2011. С. 345, 370.
[5] *Сумароков А. П.* Слово на день Восшествия на престол Ее Величества, Государыни Императрицы Екатерины II (11 июня 1771). URL: http://az.lib.ru/s/sumarokow_a_p/text_0930oldorfo. shtml (дата обращения: 25.06.2025).
[6] Там же.
[7] *Ломоносов М. В.* Ода императрице Екатерине Алексеевне на ее восшествие на престол июня 28 дня 1762 года // М. В. Ломоносов. Избранные произведения. Л.: Советский писатель, 1986 (Библиотека поэта; Большая серия). С. 230.
[8] *Сумароков А. П.* Ода государыне императрице Екатерине Второй на день ея тезоименитства 1762 года ноября 24 дня // А. П. Сумароков. Избранные произведения. Л.: Советский писатель, 1957. (Библиотека поэта; 2-е изд.). С. 66.
[9] *Савоськина Т. А.* «Горе от ума» в контексте гинекратического мифа эпохи русского Просвещения // Мир науки, культуры, образования. 2013. № 2 (39). С. 241.
[10] *Григорович Н. И.* Канцлер А. А. Безбородко в связи с событиями его времени (опыт разработки материалов для его биографии). Т. 1, 2. СПб.: Тип. В. С. Балашева, 1879–1881.
[11] *Сумароков А. П.* Ода государыне императрице Екатерине Второй на взятие Хотина и покорение Молдавии // А. П. Сумароков. Избранные произведения. С. 73.
[12] *Вяземский П. А.* Петербург // Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1958. С. 113.
[13] *Державин Г. Р.* Фелица. URL: https://ilibrary.ru/text/1271/p. 1/index. html (дата обращения: 26.06.2025).
[14] Там же.
[15] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом); 4-е изд. Л.: Наука. Ленингр. отд., 1977–1979. Т. 8. Л., 1978. С. 256–257.
[16] Историческое похвальное слово Екатерине Второй, сочиненное Николаем Карамзиным. М.: Тип. Моск. ун-та, 1802. С. 7.
[17] Там же. С. 13–14.
[18] Там же. С. 47.
[19] Там же. С. 49.
[20] Там же. С. 50.
[21] *Радищев А. Н.* Путешествие из Петербурга в Москву. Воспроизведение издания 1790 года. Издание А. С. Суворина. СПб.: Тип. А. Н. Суворина, 1888. С. 19.
[22] Библиографические записки. 1859. № 5. С. 13–132.
[23] Русская старина. 1880, дек. С. 1043–1047.
[24] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 8. М., 1978. С. 91.
[25] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 2. Стихотворения. 1820–1826. Л., 1977. С. 207.
[26] *Берков П. Н.* Пушкин и Екатерина II // Учен. зап. Ленингр. ун-та № 200. Серия Филологические науки. 1955. Вып. 25. С. 212–215.
[27] *Березкина С. В.* Екатерина II в стихотворении Пушкина «Мне жаль великия жены» // XVIII век. СПб.: Наука, 1999. Сб. 21. С. 421.
[28] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 10. Письма. Л., 1979. С. 465 (689).

Дроздов Андрей Анатольевич,
Пукова Александра Николаевна

РУССКОЕ СТЕКЛО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА ИЗ ИСТОРИЧЕСКОЙ КОЛЛЕКЦИИ ГМЗ «ЦАРСКОЕ СЕЛО»

Аннотация: Русское стекло XVIII века в ГМЗ «Царское село» представлено предметами, изготовленными на Петербургских стеклянных заводах, располагавшихся как в самой столице, так и в Петербургской губернии. Наряду с несколькими парадными кубками, музей обладает образцами расписанных золотом комплектов посуды, происходящих из исторической коллекции и ранее не публиковавшихся. Эти предметы украшены сценками в пейзаже, сюжеты которых не повторяются. Большое разнообразие форм и тем подсказывает, что до наших дней дошла лишь малая часть предметов; бóльшая часть стеклянной посуды безвозвратно утрачена во время Второй мировой войны.

Ключевые слова: Екатерина II, стекло, роспись золотом, цветное стекло, рококо, классицизм, Царское Село, Екатерининский дворец, Арсенал, Петербургские стеклянные заводы, эвакуация.

Эпоха Екатерины Великой внесла заметный вклад в развитие художественного стеклоделия в России. Все большую роль стекло начинает играть в декоративном убранстве дворцовых интерьеров. Стеклярусный кабинет Китайского дворца в Ораниенбауме, созданный в 1762–1764 гг. по проекту архитектора А. Ринальди для «Собственной дачи» Екатерины II, пожалуй, может считаться самым выразительным проявлением любви императрицы к этому материалу. В декоре кабинета воплотились характерные черты стиля рококо: легкость, грациозность, игривость, изящество форм.

В эпоху классицизма под влиянием английского искусства рождается увлечение цветным стеклом. Его начинают активно использовать как в осветительных приборах, так и в архитектурном декоре. В 1781–1783 гг. в Царском Селе архитекторы Ч. Камерон и Дж. Кваренги работают над устройством личных покоев императрицы Екатерины II на втором этаже Нового (Зубовского) флигеля Большого дворца. Главным художественным приемом в отделке Синего кабинета («Табакерки») и Опочивальни служила облицовка стен стеклянными панелями. Благородное сочетание молочного, фиолетового

и синего стекла, дополненное сиянием позолоты декоративных деталей, придавало помещениям изысканность и царственную репрезентативность в совокупности с гармонией и лаконичностью.

Комнаты наполнялись предметами художественного стекла: вазы, декоративные предметы, украшения для письменного стола, канделябры, фонари, питейная посуда.[1] Питейная посуда перечислена в документах как в интерьерах, так и в сервизных кладовых. 1250 «рюмок для вина разной величины из белого стекла» отнесены к русскому производству XVIII столетия: «украшенные вензелем императрицы Екатерины II (двести семь); то же с вензелем императрицы Елизаветы Петровны (восемьдесят пять); с гравированными цветами без вензеля (восемьсот сорок шесть); таких же рюмок, но для мадеры (сто одиннадцать)»[2].

Камерность интерьеров в стиле рококо требовала иных посудных форм — массивные барочные кубки сменяют легкие бокалы с прихотливо изогнутыми чашами, а место гравировки на них занимает позолота. В эту эпоху наряду с парадной (дворцовой) и ординарной (вседневной) появляется «эрмитажная посуда», предназначенная для камерных трапез и приемов в малых залах. Такие комплекты, состоявшие из графина, стаканов или кружек, часто размещенных на подносе, настраивали на беседу в узком кругу, вдали от шумного общества. На смену торжественным кубкам и тяжелым коническим стопам, рассчитанным на парадные трапезы, приходят легкие цилиндрические стаканы, украшенные мелкой вертикальной гранью и обильно расписанные золотом. На стаканах и графинах часто изображались сценки из идиллической сельской жизни: пастухи и пастушки, бегущие животные, прогуливающиеся дамы и кавалеры. Иногда в них включались и рокайльные завитки, на которых, как на поземе, возникали сказочные замки и терема.

В искусстве Центральной Европы эти новшества прослеживаются с 1730-х гг., а в русское декоративное искусство они приходят только в 1760-е гг. Интернациональный характер стиля рококо, практически лишенный в формах изделий и темах росписей местного колорита, создает большие трудности при атрибуции. Богемские мастера, являющиеся проводниками этого стиля, распространили его далеко за пределами своей страны. Они работали во Франции, Испании, Португалии и Голландии, где их искусству подражали местные мастера. Даже в Венеции, еще недавно диктовавшей моду в области стеклоделия, некоторые мастера следовали богемским образцам. В 1739 г.

братья Бертолини получили эксклюзивное право расписывать свое стекло золотом[3]. Трудность атрибуции подобных изделий привела к рождению термина «a façon de Bohême», который европейские исследователи относят ко многим предметам, сохранившимся в национальных музейных собраниях[4].

Эта декоративная манера пришла и в русское стекло, на что впервые указала К. А. Большева, отнеся к продукции Петербургских стеклянных заводов 1760-х гг. рюмки с росписью золотом из коллекции Государственного Русского музея[5]. Практически полное отсутствие документов по Петербургским заводам середины XVIII в. ставит исследователя в вопросах обсуждения посуды, расписанной золотом, на крайне зыбкую почву. Таможенные документы того времени указывают на ввоз стеклянной посуды через Рижскую таможню, однако в них не указано, какая именно посуда импортировалась. Так, в «Ведомости об иностранных товарах, привозимых к Рижскому порту за 1758 г.» указано: «посуды хрустальной на 2255 руб. ½ копейки»[6]. В Россию ввозилась не только посуда, но и зеркальное стекло: «зеркальных стекол по цене на 213 ефимок»[7], «зеркал разных 116 штук»[8], а также и стекло, использовавшееся в отделке интерьеров. Например, из «заморских стран» привезены зеркальные стекла для оформления пилястр парадных гостиных Царскосельского дворца[9].

Именным указом Екатерины II в 1770 г. было велено «для употребления при дворе ея Императорского величества как здесь в Санкт-Петербурге, так в Петергофе, в Царском селе и на Каменном острову хрустальную с позолотой и без позолоты, также эрмитажную и ординарную посуду делать на Санкт-Петербургских заводах»[10]. С этого времени Петербургские стеклянные заводы становятся основными исполнителями заказов Императорского двора, в том числе и для царскосельской резиденции. В рапортах Н. Б. Юсупова за 1793 г. «о доходах и расходах» находящегося в его ведении Императорского стеклянного завода значится, что стеклянных изделий «в расход произошло с ожиданием платежа в Царскосельский дворец 4206 руб. 95 коп.» и что «за отпущенные в Царскосельский дворец зеркала и хрустальные фрукты» завод получил доход в 4218 руб. 45 коп.[11] В том же 1793 г. завод в Назье отпустил «на Зимний, Таврический и Царскосельский дворцы зеркал и стекол на 113 678 руб. 26 коп.»[12].

Мастера петербургских стеклянных заводов, располагавшихся на Фонтанке и в Назье, имели большой опыт создания

репрезентативных кубков и стоп, украшенных гравировкой, которую часто золотили и украшали чернью. Вероятно, именно с Петербургскими заводами связано появление расписанных золотом комплектов посуды, происходящих из исторической коллекции ГМЗ «Царское Село». Один из них представлен стаканами, почти цилиндрическими, чуть расширяющимися на конус (Инв. №-ЕД-1908-1915-I) (ил. 1). От европейского рокайльного стекла [13] их отличает барочная массивность, сильный залив стекла и огранка нижней части, исполненная на манер елизаветинских кубков чередующимися алмазами и валиками. В отличие от богемских образцов на дне стаканов нанесена огранка в виде простой восьмилучевой звезды — мотив, не характерный для огранки середины XVIII в. и позволяющий отнести изготовление комплекта к 1770-м или даже 1780-м гг. По верхнему краю стаканов идет широкая полоса отводки золотом.

Все предметы комплекта украшены написанными золотом сценками в пейзаже. Большое разнообразие тем (собаки, поймавшие лисицу; сидящий у дерева охотник с собакой; прогуливающаяся дама с посохом; рог изобилия с цветами) подсказывает, что до наших дней дошла лишь малая часть предметов. Сходная манера росписи, несколько неуклюжие «коренастые» фигурки людей и животных выполнены не очень искусным мастером, владевшим, очевидно, начальными навыками живописи.[14]

Возможно, к другому комплекту принадлежат стаканы и кружки почти цилиндрической, чуть расширенной на конус формы, лишенные огранки нижней части. Их изготавливали выдуванием в форму с последующим стачиванием стенки на шлифовальном круге (Инв. № ЕД-1923–1930-I). О местном происхождении таких стаканов свидетельствуют находки донец на месте завода в Назье, а также манера росписи, близкая изделиям первого комплекта. На одной из кружек (Инв. № ЕД-1923-I) представлен сельский пейзаж с домиком и дворянином, одетым в кафтан с широкими манжетами и высокие сафьяновые сапоги (ил. 2). За поясом у него свисает шпага. Приютившийся под деревом домик с трубой, из которой вверх поднимается облако дыма, кажется соразмерно мал изображению человеческой фигуры. Наличие заполированной круглой ямки, скрывающей скол от понтии, также свидетельствует в пользу поздней датировки комплекта. На другой кружке мы видим, как собака догоняет зайца (Инв. № ЕД-1924-I), несколько кружек лишены сюжетной росписи,



Ил. 1. Стакан. Россия. XVIII в.
Стекло бесцветное; роспись золотом
ГМЗ «Царское Село»



Ил. 2. Кружка. Россия (?). XVIII в.
Стекло бесцветное; роспись золотом
ГМЗ «Царское Село»

а лишь украшены золотой отводкой и золочением петлевидной ручки (Инв. № ЕД-1925–1930-I).

Бочковидную форму имеют несколько кружек, на одной из которых представлены прогуливающиеся в саду дама и кавалер, а на двух других — охотничьи сцены со свойственным рококо оттенком легкой иронии (Инв. № ЕД-1931–1933-I). Особенно комична сцена, где охотник общается с медведем (Инв. № ЕД-1933) (ил. 3). Охотник в кафтане и шляпе-треуголке протягивает левую руку стоящему перед ним на задних лапах медведю, но на всякий случай в правой руке держит наперевес рогатину. Его лицо с надетым на нос пенсне весьма выразительно — стремясь разглядеть медведя подслеповатыми глазами, он тянется к нему всем своим телом настолько сильно, что, кажется, вот-вот упадет [15]. На граненом стакане конической формы с золотой отводкой по краю изображены два бегущих среди кустов зайца с летающими над ними насекомыми (Инв. № ЕД-1935-I).

В 1780-е гг. в художественном стеклоделии на смену рококо приходит классицизм. Стенки стаканов становятся тоньше, а сюжетную роспись заменяют гирлянды с розанами, цветками ромашки или корзинами. На стакане из исторической коллекции (Инв. № ЕД-1934-I) изображены свисающие на цепях корзины с цветами и листьями, а на стаканах, происходящих из Оружейной палаты,

а ныне хранящихся в ГМЗ «Останкино и Кусково» (Инв. ст1081 ГМК и ст1444 ГМК), — букеты с розанами [16] (ил. 4). В довоенной экспозиции Белой Парадной столовой сервировку стола дополняли четыре граненых графина, украшенных золоченым рисунком с изображением цветов, золотой отводкой по верхнему краю и притертой граненой остроконечной пробкой, золоченой в верхней части [17]. Кувшин молочного стекла с «яркой росписью в виде герба в обрамлении из гирлянд с двумя грифонами по бокам и надписью „Виватъ ея императорского величества“»[18]. Этот же кувшин, возможно, упоминается в «Описи предметам, имеющим преимущественно художественное значение», составленной Д. В. Григоровичем, как предмет старинного русского производства эпохи Анны Иоанновны [19]. К сожалению, эти предметы до нас не дошли. В современной экспозиции Белой Парадной столовой стаканы и кружки представлены вместе с графином с изображением цветов и листьев розы (Инв. № ЕД-2539-I), который был приобретен музеем в 1982 г.

В экспозиции Белой Парадной столовой до начала Великой Отечественной войны находился дорожный прибор для завтрака середины XVIII в., отдельные предметы которого создавались в разное время (1750–1770-е гг.), вероятно, взамен утраченных (Инв. № ЕД-701-709-IV). В его состав входит стопа в монтировке из золоченого серебра, увенчанной золоченой крышкой с хватком в виде ягодки и листа (Инв. № ЕД-702/1–2-IV) (ил. 5). Отсутствие марки на серебряной монтировке и крышке сильно усложняет атрибуцию. Тулово стопы, покоящееся на круглом основании, коническое, с уширенной нижней частью, украшенной пальчатыми гранями с полуциркульными завершениями. Такой тип огранки тулова не характерен для изделий Петербургских заводов. Стопу украшает исполненная золотом роспись, составленная из двух сценок, разделенных рокайльными завитками. На них среди растений представлены два садовника, один из которых поливает цветы из лейки, а другой — несет цветок в горшке. Пропорциональность фигур, виртуозность исполнения росписи отличают ее от рассмотренных нами комплектов «эрмитажной» посуды. Логично было бы предположить европейское происхождение стопы, однако в русских коллекциях известны предметы с росписью, исполненной в близкой манере, с длительной историей бытования в России: штоф из собрания Государственного Эрмитажа (ЭРС-2845), поднос из коллекции Владимиро-Суздальского музея-заповедника (В-3818)[20].



Ил. 3. Кружка. Россия. XVIII в. Стекло бесцветное; роспись золотом ГМЗ «Царское Село». Инв. № ЕД-1933-I



Ил. 4. Стакан. Россия (?). XVIII в. Стекло бесцветное, резьба; роспись золотом ГМЗ «Царское Село». Инв. № ЕД-1934-I.



Ил. 5. Стопа с крышкой из дорожного прибора для завтрака. Россия Середина XVIII в. Серебро, стекло бесцветное; золочение, роспись золотом ГМЗ «Царское Село». Инв. № ЕД-702/1-IV



Ил. 6. Кубок с крышкой. Россия. XVIII в. Стекло бесцветное; резьба, гравировка, золочение. ГМЗ «Царское Село» Инв. № ЕД-1943-I

Возвращаясь к сервировке стола, оформленной в довоенное время, следует упомянуть и о четырех хрустальных кубках 1750–1770-х гг. (Инв. № ЕД-1908–1936-I; ЕД-1940–1944-I)[21]. Кубок, украшенный позолоченным гравированным вензелем *ЕА II,* относится к так называемой буфетной посуде и имеет репрезентативный вид: высокая сверкающая гранями ножка и объемная конусовидная чаша, искусно украшенная гравировкой и позолотой (Инв. № ЕД-1943-I) (ил. 6). Исполненный в традициях столового стекла середины XVIII в. кубок с одной стороны декорирован изображением герба Российской империи, с другой стороны — вензелем императрицы, заключенным в картуш в окружении «трофеев победоносных».

Парадные кубки XVIII столетия, как и питейная посуда с росписью золотом, уже в XIX в. являлись предметами эксклюзивными. В царствование императора Николая I это отношение проявилось на самом высшем уровне. Летом 1836 г. в павильон «Арсенал» по личному распоряжению императора были перевезены «фарфоровый сервиз Саксонский с цветами и позолотою» (157 предметов) и «сервиз хрустальный с позолотою». Согласно «Реестру сервизам <…> из царскосельских кладовых для тамошнего Арсенала», составленному в том же году, хрустальный комплект был весьма внушительным по количеству предметов: рёмеры, рюмки, кружки, стаканы «с позолотою и ландшафтами» (447 предметов)[22]. Тогда же в Арсенал были перевезены стеклянные «кубки с крышками вензельные гербовые — 11 шт. и кубки с позолотою вензельные гербовые — 5 шт.»[23]. Относительно кубков сделана приписка: «поставить на виду в Арсенале, но не употреблять»[24].

Еще более бережное отношение, определяющее высокую значимость стеклянных предметов, находившихся в императорских дворцах, возникло в правление Александра II. Министром Императорского двора было выпущено распоряжение от 10 августа 1866 г. о том, что император «высочайше повелеть изволил ремонтировку хрустальных сервизов и изделий для ведомства придворной конторы и загородных дворцов, предоставить исключительно <…> Императорскому Стеклянному заводу»[25]. Примером подобной «ремонтировки» могут служить кубки с разбитыми стеклянными элементами, замененными на металлические: ножка у кубка с вензелем императрицы Елизаветы Петровны и основание у кубка с гравированным матовым рисунком, изображающим женщину с корзиной с цветами и архитектурный пейзаж (Инв. № ЕД-1940–1941-I). В «Описи» Д. В. Григоровича перечислены 18 кубков XVIII века европейской и русской работы, у двух из Столовой Александровского дворца сделана приписка: «ножка связана свинцом»[26].

Всего в вышеупомянутой «Описи» сообщается, что в Царском Селе находилось 1365 стеклянных предметов[27]. После национализации императорских дворцов эта богатейшая коллекция стала заметно сокращаться. В музейной экспозиции довоенного времени, ставшей основой исторической коллекции современного музея-заповедника, питейная посуда середины — второй половины XVIII столетия была в основном сосредоточена в Белой Парадной столовой Большого Царскосельского дворца. На столе рядом с Собственным, или так называемым Московским, сервизом наследника престола Павла Петровича и его супруги Марии Фёдоровны и столовым серебром были расставлены кубки, граненые стеклянные кружки и стаканы с росписью золотом. В годы Великой Отечественной войны почти все стеклянные предметы погибли. О масштабах потерь можно судить по довоенным инвентарным книгам дворцов-музеев г. Пушкина 1938 г. Бóльшая часть стеклянной посуды, некогда украшавшей стол в Белой Парадной столовой, безвозвратно утрачена: кувшин молочного стекла, стаканы с росписью золотом, хрустальные рюмки с вензелем *ЕА II*, на основании которых была выгравирована надпись «придворной»[28]. В опись были включены два хрустальных кубка и четыре хрустальных граненых графина с остроконечной позолоченной пробкой[29]. К сожалению, эвакуировать не смогли 140 предметов. Не сохранились дополнительные комплекты питейной посуды, которые находились в музейных запасниках в павильонах Александровского парка, где прежде размещалась часть сервизных кладовых Царскосельского дворцового правления: комплекты и отдельные экземпляры стеклянной посуды XVIII — начала XX в., среди них 63 предмета с гравированным изображением герба и вензеля императрицы Екатерины II (хрустальные бокалы и стопа с верхней частью в форме воронки)[30].

29 стеклянных кружек и стаканов с позолотой и четыре кубка, которыми был сервирован стол в Белой Парадной столовой, в порядке первой очереди были эвакуированы в Новосибирск[31]. Эти памятники отечественного декоративно-прикладного искусства по сей день служат объектом любования посетителей и предметом изучения исследователей.

[1] В 2025 г. на историческое место в Опочивальне были возвращены воссозданные стеклянные бронзовые фонари со стеклянными колпаками и хрустальными подвесками. Убранство Туалетной комнаты до Великой Отечественной войны дополняли парные вазы молочного и синего стекла, расписанные силуэтными пасторальными композициями (не сохранились). См.: Инвентарная книга № 9. Л. 77. ГМЗ «Царское Село». Музейная коллекция «Рукописные материалы». ЕД-162-XV.

[2] *Григорович Д. В.* Царское село: Старый дворец… Александровский дворец: Опись предметам, имеющим преимущественно художественное значение. СПб.: Тип. В. Киршбаума, 1888. С. 279.

[3] Сервиз Джованни Джироламо Градениго (1708–1786). Венеция, Ка Редзонико

[4] Стакан с росписью золотом. Инв. № 17245. Музей декоративного искусства. Франция, Париж.

[5] *Большева К. А.* Петербургские заводы художественного стекла: дис. … канд. искусствоведения. Л., 1941. 250 с. (Архив Академии художеств. Мб. Ф. 11. Оп. 1).

[6] РГАДА. Ф. 277. Оп. 3. Д. 620. Л. 45.

[7] РГАДА. Ф. 277. Оп. 3. Д. 620. Л. 19 об.

[8] РГАДА. Ф. 277. Оп. 3. Д. 620. Л. 18 об.

[9] РГАДА. Ф. 14. Оп. 1. Д. 160 («Ведомость об иностранных товарах»). Л. 172. «В Царском селе во дворце один покой по имянному Ея Императорского величества указу повелено убрать ентарем, а к тому потребно в пилястры зеркальных стекол длиною в два аршина в пять вершков с четвертью, шириною в шесть вершков с третью пять штук, длиною в два аршина в пять вершков и в три четверти шириною в шесть вершков с четвертью тож пять штук. И того десять штук».

[10] РГИА. Ф. 468. Оп. 36. Д. 150. Л. 15.

[11] РГИА. Ф. 468. Оп. 37. Д. 3. Л. 13–15.

[12] РГИА. Ф. 468. Оп. 37. Д. 3. Л. 31.

[13] Примеры см.: Die Glassamlung des Bayerischen Nationajmuseums München. B. II. Hirmer Verlag München, 1982. № 693–706.

[14] На заводе в те годы еще не было живописного отделения, или сведения о нем не сохранились.

[15] Своим характером эта сценка близка изображению охоты на медведя на гравированном кубке Петербургского завода из Владимиро-Суздальского музея-заповедника (Инв. В-3771), также датируемого 1770-ми гг. (*Чуканова А. В.* Русское стекло конца XVII–XVIII веков в собрании Государственного Владимиро-Суздальского музея-заповедника. Владимир, 2015. С. 61).

[16] *Долгих Е. В.* Русское стекло XVIII в. М.: Искусство, 1985. С. 241.

[17] Инвентарная книга № 5. Л. 38 об. ГМЗ «Царское Село». Музейная коллекция «Рукописные материалы». Инв. № ЕД-158-XV.

[18] Инвентарная книга № 5 Л. 28. ГМЗ «Царское Село». Музейная коллекция «Рукописные материалы». Инв. № ЕД-158-XV.

[19] *Григорович Д. В.* Указ. соч. С. 278.

[20] Стекло, которым любовались. Шедевры XVI–XX веков в собрании Государственного Эрмитажа: каталог выставки. СПб.: Slavia, 2018. С. 169; *Чуканова А. В.* Русское стекло конца XVII–XVIII веков в собрании Государственного Владимиро-Суздальского музея-заповедника. С. 65.

[21] Один кубок начала XX в. в подражание XVIII в.; еще два кубка утрачены: один — рокальный, на фигурной граненой ножке, второй — с вензелем «ЕР».

[22] РГИА. Ф. 487. Оп. 6. Д. 2270. Л. 29.

[23] Там же. 29 об.

[24] Там же.

[25] РГИА. Ф. 515. Оп. 29. Д. 133. Л. 1.

[26] *Григорович Д. В.* Указ. соч. С. 271.

[27] *Григорович Д. В.* Указ. соч. 447 с.

[28] Инвентарная книга № 5. Л. 28. ГМЗ «Царское Село». Музейная коллекция «Рукописные материалы». Инв. № ЕД-158-XV.

[29] Инвентарная книга № 5. Л. 28–39. ГМЗ «Царское Село». Музейная коллекция «Рукописные материалы». Инв. № ЕД-158-XV.

[30] Там же.

[31] В настоящее время предметы входят в убранство столов в Белой Парадной и Кавалерской столовых Золотой анфилады Екатерининского дворца.

Евдокимова Валентина Александровна

ВЕНЦЕНОСНЫЙ ОБРАЗ ЕКАТЕРИНЫ ВЕЛИКОЙ. СКУЛЬПТУРЫ ИЗ СОБРАНИЯ Н. Б. ЮСУПОВА

Аннотация: Скульптурные изображения Екатерины II работы К. Альбачини, М.-А. Колло, Ж.-Д. Рашетта, М. И. Козловского, некогда украшавшие дворцовые интерьеры и парк подмосковной усадьбы князя Н. Б. Юсупова в Архангельском, дополняют обширную иконографию императрицы.

Ключевые слова: портреты Екатерины II: К. Альбачини, М.-А. Колло, Ж.-Д. Рашетт, М. И. Козловский; князь Н. Б. Юсупов; подмосковная усадьба Архангельское.

Екатерина в божьем храме
С благоговением стоит.

М. В. Ломоносов. 1762

…Ступив за твой порог,
Я вдруг переношусь во дни Екатерины.

А. С. Пушкин. «К вельможе». 1830

В эпоху Просвещения Екатерина II — прозорливый политик и мудрый законодатель, щедрый меценат и чрезвычайно успешный коллекционер — открыла новую эпоху, названную «Золотым веком Екатерины»[1]. И если «короля делает свита», то «королева» Российской империи выпестовала замечательную плеяду сподвижников[2]. Екатерина II, как известно, провозглашала себя преемницей политики Петра Великого. «Да и Второй Екатерины не быть без Первого Петра» (П. А. Вяземский). Отец-реформатор прорубил окно в Европу — «Матушка Отечества» расширила пределы державы в Европу и Азию. Феномен личности и деяния «Звезды Севера» стали заключительным аккордом века женщин.

Одним из влиятельных сановников «золотого века дворянства», к которым благосклонно относилась царица, был князь Николай Борисович Юсупов (1750–1831) — дипломат и предприниматель, авторитетный знаток изящных искусств и увлеченный собиратель[3]. Августейшую покровительницу и «друга просвещения» почти 20 лет связывали государственные дела и приватные отношения; они вели



Ил. 1. Императорский зал дворца в Архангельском. Фрагменты

длительную переписку. Императрица позволила молодому аристократу отправиться в чужие края для завершения образования, сопроводив рекомендательными письмами к великим мира сего; назначила чрезвычайным посланником и полномочным министром в Турин.

В роскошной подмосковной резиденции Архангельское князь создал один из лучших частных музеев Европы. Значительная галерея российских правителей включала в себя живописные, графические и пластические образы Екатерины Великой. В усадьбе, как верно отметил А. С. Пушкин, поистине царил культ императрицы[4]. Отечественные и зарубежные скульпторы, в том числе и представители россики, — академики Петербургской и иностранных Академий художеств — изобразили Ее Императорское Величество в разных ипостасях. Это и портреты известные в нескольких экземплярах, имевшие успех у титулованных заказчиков, и портреты эксклюзивные. Пять экспонатов в настоящее время хранятся в Государственном музее-заповеднике «Архангельское» (далее — ГМЗА) и один — в Государственной Третьяковской галерее.

Мраморный бюст Екатерины II Алексеевны — подписная копия итальянца Карло Альбачини (1734–1813; признанный реставратор и копиист антиков)[5]. Оригинал высек прославленный ваятель Ф. И. Шубин (1740–1805) в Риме по заказу И. И. Шувалова в 1771 г. (Музей Виктории и Альберта, Лондон)[6]. В Архангельском портрет работы К. Альбачини традиционно размещался



Ил. 2. Портреты Екатерины II. 1780-е. К. Альбачини (?) — барельеф. К. Альбачини — бюст ГМЗ «Архангельское»

в Императорском зале дворца: зафиксирован в рисованном альбоме-каталоге и значится в описях[7]. Монархиня показана в лавровом венке и диадеме. Приветливый взор, устремленный к зрителю, и милостивая улыбка придают лику царственной персоны благожелательное выражение.

Бюст Екатерины, в свою очередь, послужил прототипом для барельефа, исполненного, видимо, в мастерской К. Альбачини. Беломраморный горделивый профиль самодержицы эффектно выделяется на фоне черного шифера в обрамлении бронзовой золоченой рамы (ГМЗА)[8].

Мари-Анн Колло (1748–1821), талантливая ученица и соотечественница Э.-М. Фальконе, лишь в России получившая официальное признание, представила государыню на бронзовом рельефе: высокий лоб мыслителя, неизменная улыбка на устах; пышная прическа украшена лавровым венком. Молодая художница умело запечатлела обаятельный облик великодержавной модели (ГТГ)[9].

Удачным примером «похвального портрета» следует признать и барельеф резца Жака-Доминика Рашетта (1744–1809). Сын французского скульптора в России обрел вторую родину и в полной мере раскрыл свои дарования[10]. Он изобразил императрицу в виде Минервы — шлем украшен лавром, аллегорией милосердия и орлом, держащим в клюве оливковую ветвь (ГМЗА). Мифологизированный



Ил. 3. Ж.-Д. Рашетт. Екатерина II в образе Минервы. 1780-е. ГМЗ «Архангельское»
М.-А. Колло. Портрет Екатерины II в лавровом венке. Около 1769. ГТГ

образ богини-воительницы, покровительницы мирной жизни, наук и искусств импонировал «Минерве росской»[11].

Именитый царедворец Юсупов, «один из последних старожилов екатерининского двора и вельможа в полном смысле»[12], на склоне лет пожелал увековечить память о высокопочитаемой повелительнице. В 1819 г. московский зодчий Е. Д. Тюрин (1796–1870) возвел в живописной части усадебного парка типичный для эпохи классицизма павильон, напоминающий портик античного храма, придав ему



Ил. 4. Е. Д. Тюрин. Храм-памятник Екатерине II. 1819. М. И. Козловский
Отлив С. П. Кампиони. Екатерина II в образе Фемиды. 1826



Ил. 5. Неизвестный художник. Статуя Екатерины II и курильница. 1829
ГМЗ «Архангельское»



Ил. 6. П. А. Шестаков (?). Храм Екатерины II в Архангельском. 1857. ГМЗ «Архангельское»

камерный характер[13]. Изначально здесь находился гипсовый окрашенный под бронзу бюст Екатерины в виде богини Минервы (не сохранился), а позднее его заменили бронзовой фигурой.

За образец была взята мраморная статуя Екатерины в образе богини правосудия Фемиды (ГРМ), исполненная в 1796 г. выдающимся мастером классицизма М. И. Козловским (1753–1802)[14]. Заказ на изготовление скульптуры получил «московский старожил» итальянец Сантино Пьетро Кампиони (1774–1847). Контракт заключен 2 января 1825 г. и выплата в 6 тыс. руб. ассигнациями проводилась в несколько этапов по 7 марта 1826 г.[15] Сначала был сделан гипсовый слепок (ГМЗА)[16], затем отлит с незначительными изменениями бронзовый памятник (ГМЗА)[17].



Ил. 7. Курильница напольная
1827. Россия
ГМЗ «Архангельское»

На высоком постаменте монархиня, облаченная в античное одеяние, величаво восседает с атрибутами власти и правосудия. Увенчана лавровым венком и диадемой; в одной руке держит весы Судьбы — символ справедливости, другой рукой указывает на лежащий у ног меч, вложенный в свиток законов. Аллегорическая фигура олицетворяла незыблемость права, прославляла добродетель и величие «Матушки Всероссийской».

По воле князя Николая Борисовича в павильоне были начертаны созвучные духу времени, «пристойные случаю» посвящения. Латинская панегирическая надпись на фризе «D. EKATERÍNÆ» означает «Божественной Екатерине». Она повторяется в нише над скульптурой, а ниже следуют строки на староитальянском языке из поэмы великого поэта эпохи Возрождения Торкватто Тассо (1544–1595) «Освобожденный Иерусалим» (песнь IV, строфа 63):

TU, CUÍ CONCESSE ÍL CÍELO, E DÍELTÍ ÍN FATO
VOLER ÍL GÍUSTO E POTER CÍÒ CHE VUOÍ…

Тебе, которой послало небо и даровала судьба
Желать справедливости и иметь возможность исполнить желаемое.

Перед памятником курили фимиам: возжигали благовония из душистых смол и ароматических трав в бронзовой курильнице (ГМЗА)[18].

В конце XVIII — первой четверти XIX в. дворцово-парковые ансамбли в окрестностях Первопрестольной нередко украшали различные сооружения, воздвигнутые владельцами в честь «Всемилостивой Государыни». В усадьбе Кусково Шереметевых и поныне возвышаются колонна и обелиск; в Яропольце Чернышёвых сохранился обелиск, но Храм Екатерины не уцелел. Памятник императрицы работы В. И. Демут-Малиновского находился в усадьбе Троицкое-Кайнарджи Румянцевых (ГНИМА им. А. В. Щусева). Храм-памятник Екатерине II в Государственном музее-заповеднике «Архангельское» — одно из немногих сохранившихся мемориальных подношений верноподданного Великой Екатерине.

[1] См.: Екатерина Великая. Русская культура второй половины XVIII века. Каталог выставки. СПб., 1993; Екатерина Великая и Москва. Каталог выставки. М., 1997.

[2] См.: Сподвижники Великой Екатерины. Тезисы докладов и сообщений конференции. М., 1997.

[3] См.: «Учёная прихоть». Коллекция князя Николая Борисовича Юсупова. Каталог выставки. В 2 т. М., 2001; О роде князей Юсуповых, собрание жизнеописаний их, грамот и писем к ним российских государей… Ч. 1–2. СПб., 1867.

[4] В коллекции находились копии с оригиналов С. Торелли «Коронация Екатерины II» и В. Л. Боровиковского «Екатерина II на прогулке в Царскосельском парке» работы крепостных художников князя Н. Б. Юсупова — Ф. Г. Сотникова и И. Т. Колесникова; портреты императрицы на двух фарфоровых чашках и на слепке с геммы (все — ГМЗА). В усадебной библиотеке, одной из богатейших того времени, хранились указы и литературные сочинения правительницы.

[5] К. Альбачини. Портрет Екатерины II. 1780-е. Мрамор. В. 62 см. ГМЗА. Инв. мс-96. Этот бюст и парный Петра I (ГМЗА. Инв. мс-97) князь, очевидно, заказал и приобрел у автора в Риме.

[6] Ф. И. Шубин за портрет Екатерины II в Петербурге в 1774 г. удостоен звания академика. В Государственной Третьяковской галерее экспонируется мраморный бюст Екатерины II, приписываемый Ф. И. Шубину, но он, вероятно, выполнен в мастерской К. Альбачини (Инв. 3933). См. ил.: Екатерина Великая и Москва. Указ. соч. С. 8.

[7] Мраморы. Альбом-каталог зарисовок скульптуры. 1828 г. ГМЗА. Инв. гф-1016. Л. 67. № 10. Salle Imperiale; РГАДА. Ф. 1290. Оп. 3. Д. 2415. Л. 3. № 41. Императорская. 1822 г.; Описи 1833, 1837, 1850 гг. Укажем, что в Архангельском был мраморный бюст К. Аьбачини «Умирающий гигант» копия с античного оригинала (ГМЗА. Инв. мс-95).

[8] К. Альбачини (?). Портрет Екатерины II. 1780-е. Мрамор, шифер; бронза, золочение. Д. 54 см. ГМЗА. Инв. мс-98. Аналогов не обнаружено.

[9] М.-А. Колло. Портрет Екатерины II в лавровом венке. Около 1769. Бронза. 53×42 см. (овал). ГТГ. Инв. 4587. Два варианта в мраморе — ГЭ. Подробнее о бюстах М.-А. Колло см.: *Бедретдинова Л. Г.* Петербургские произведения Мари-Анн Колло // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Сб. ст. Вып. 9. М., 2005. С. 136–156.

[10] Примечательно, что Ж.-Д. (Яков Иванович) Рашетт, модельмейстер Императорского фарфорового завода, несомненно, знал своего патрона Н. Б. Юсупова, в ведении которого было предприятие. Мастер изготовил один из лучших парадных дворцовых сервизов «Юсуповский», популярную серию статуэток «Народности России» и др.

[11] Ж.-Д. Рашетт. Екатерина II в образе Минервы. 1780-е. Мрамор; дерево, золочение. 26.5×19 см (овал). ГМЗА. Инв. мс-83 (Атрибуция автора). Экземпляры в мраморе, гипсе, бисквите, бронзе, меди — ГРМ, НИМ РАХ, ГИМ, ГИХМ «Новый Иерусалим» и др.

[12] Рассказы бабушки. Из воспоминаний пяти поколений, записанные и собранные ее внуком Д. Благово. Л.: Наука, 1989. С. 167.

[13] На картине П. А. Шестакова (?) изображен храм Екатерины II в Архангельском. 1857 г. Картон, масло. 28×45 см. ГМЗА. Инв. ж-412.

[14] М. И. Козловский. Екатерина II в образе Фемиды. 1796 г. Мрамор. 145×83×85 см. ГРМ. Инв. Ск-1028. См. ил.: *Карпова Е. В.* Русская и западноевропейская скульптура XVIII — начала XX века. Новые материалы. Находки. Атрибуции. СПб., 2009. С. 20.

[15] РГАДА. Ф. 1290. Оп. 2. Д. 133. Л. 47. Расписка С. П. Кампиони в получении денег от Н. Б. Юсупова. Отметим, что в мастерской Кампиони выполнено много мраморных и бронзовых скульптур разного жанра. В частности, изготовлена мраморная мемориальная колонна (ГМЗА. Инв. пс-204), установленная в честь приезда в Архангельское императора Николая I в 1826 г.

[16] М. И. Козловский. Отлив С. П. Кампиони. Екатерина II в образе Фемиды. 1825 г. Гипс. В. 145 см. ГМЗА. Инв. мс-60.

[17] М. И. Козловский. Отлив С. П. Кампиони. Екатерина II в образе Фемиды. 1826 г. Бронза. В. 145 см. ГМЗА. Инв. пс-127. (В инвентаре музея указан мастер — Я. И. Рашетт. Атрибуция автора.) Отметим, что в собрании Н. Б. Юсупова хранились произведения М. И. Козловского: мраморная статуя «Амур» (местонахождение неизвестно) и бронзовая группа «Геркулес на коне» (ГРМ).

[18] Курильница напольная. Россия. 1827 г. В. 92. ГМЗА. Инв. п-1609. Статуя Екатерины II и курильница зафиксированы в альбоме-каталоге «Archanlgeski. Statues». 1829. ГМЗА. Инв. гф-1015. Л. 66. № 1.

Зимин Игорь Викторович

НАГРАДНЫЕ БРИЛЛИАНТОВЫЕ ШПАГИ ВРЕМЕН ЕКАТЕРИНЫ II (ПО МАТЕРИАЛАМ ИЗУСТНЫХ УКАЗОВ ИМПЕРАТРИЦЫ)

Аннотация: Статья посвящена ювелирам, шпажникам и золотых дел мастерам времен правления Екатерины II, работавшим над наградными шпагами, усыпанными бриллиантами и предназначенными для награждения высшего генералитета российской армии. В основу текста, наряду с опубликованными статьями и монографиями, положены архивные материалы (РГИА. Ф. 468), по большей части впервые вводимые в научный оборот.

Ключевые слова: шпага, бриллианты, алмазы, Екатерина II, награждение, военачальники.

Награда военачальника шпагой, усыпанной бриллиантами, являлась материальным, знаковым свидетельством карьерного успеха, добытого на поле брани. Обстоятельства подобных награждений описаны в мемуарах; документы, связанные с подобными награждениями, отложились в архивах. Вместе с тем имеется еще один источник, который дополнит имеющиеся исследования по обозначенной теме. Это денежные документы по «комнатной сумме» императрицы Екатерины II, которая являлась заказчиком наградного бриллиантового оружия и оплачивала работу ювелиров, золотых дел мастеров и шпажников.

Систематизация и анализ этого вида архивных источников, по большей части впервые вводимых в научный оборот, позволит более предметно представить механизм подготовки подобного вида наградного оружия. Тем более, как отмечает В. Р. Новоселов, «образцы русского наградного и жалованного оружия XVII–XVIII вв. являются крайне редкими и ценными экземплярами. Они буквально наперечет, и тем важнее для нас любые архивные данные, позволяющие уточнить историю их происхождения, имена владельцев и обстоятельства награждения»[1]. В данном случае основной задачей является выявление круга ювелиров и золотых дел мастеров, занимавшихся изготовлением шпаг, усыпанных бриллиантами.



Ил. 1. Шпага. Санкт-Петербург. Конец XVIII в. Сталь, золото, серебро, рубины, бриллианты, сапфиры. Государственный Эрмитаж. Считается, что шпага принадлежала Павлу I и была им подарена сыну — великому князю Николаю Павловичу

История наградного бриллиантового оружия, начавшаяся в России в XVIII в., хорошо прописана. Эта тема привлекала исследователей еще в XIX в.[2] Как правило, в каталогах, описывавших императорские оружейные коллекции, некоторое внимание уделялось и наградным шпагам, осыпанным бриллиантами. Интерес к этой проблематике возрождается на излете 1980-х гг. в статьях[3] и монографиях[4] В. А. Дурова, которые во многом закрыли вопросы, связанные с историей появления и трансформации практики награждений бриллиантовым оружием в Российской империи. Свою лепту в атрибуцию немногочисленных раритетов XVIII в. внесли музейные сотрудники в альбомах[5] и статьях[6]. Также о наградных бриллиантовых шпагах писали исследователи, занимающиеся историей ювелирного дела в России[7].

Кроме специалистов, занимающихся историей оружия и ювелирного искусства, к этой теме в последнее десятилетие стали проявлять интерес и историки костюма[8], поскольку к XVIII в. парадная наградная шпага, усыпанная бриллиантами, являлась больше элементом костюмного декора, неким социальным маркером, чем оружием: «Придворные шпаги XVIII в. — легкие и удобные, в силу чего могли носиться постоянно. Они часто изготавливались специально к тому или иному платью, и вместе с перевязями считались частью гардероба… Украшенное оружие наилучшим образом гармонировало с великолепием придворного костюма»[9].



Ил. 2. Шпага в ножнах
Санкт-Петербург. Конец XVIII в.
Сталь, золото, серебро, бриллианты
Государственный Эрмитаж

В XVIII в., в период правления Екатерины II, таких награждений было довольно много, однако к нашему времени наградных шпаг, усыпанных драгоценными камнями, остались считанные единицы. В настоящем тексте предлагается взглянуть на проблему со стороны хозяйственно-финансовых подразделений императорского двора, заказывавших наградные шпаги мастерам из «ювелирной обоймы» императрицы, оплачивавшей их из своей комнатной суммы.

Наградное оружие, усыпанное бриллиантами, предназначалось для награждения высшего генералитета и выполняло функцию парадного, представительского оружия. Получение такой шпаги расценивалось как высокая индивидуальная боевая награда. При этом в архивных документах имеются упоминания о награждении как «шпагами, усыпанными бриллиантами», так и «шпагами, усыпанными алмазами». Вместе с тем мы знаем, что собственно алмаз является исходным сырьем, после огранки которого и получаются бриллианты. По версии Б. Л. Шапиро, «фиксируемые в письменных источниках разночтения возникли из-за особенностей терминологии документов прошлых лет, когда алмазами назывались бриллианты примитивных форм огранки. Проблема была решена лишь в середине XIX в., когда оружие, украшенное бриллиантами всех типов огранки — и ранних, и более совершенных, и современных — стали рассматривать как единое „бриллиантовое“»[10]. По версии В. А. Дурова, алмазами именовали «сколы или мелкие необработанные камни», которые использовали для декорирования эфесов шпаг. Он замечает, что «алмазные украшения впервые упоминаются



Ил. 3. Шпага. Мастера: И. Г. Гёбель, Л. Пфистерер. Санкт-Петербург. 1783
Сталь, золото, алмазы, бриллианты. Государственный Эрмитаж

в известных нам документах лишь в 1775 году»[11]; «что касается драгоценных украшений, в документах упоминаются то бриллианты, то алмазы или даже стекла под бриллианты, хотя речь идет всегда об обработанных алмазах»[12]. Также оговоримся, что до 1788 г. в качестве наградного оружия использовались только шпаги, усыпанные бриллиантами, которые монархи жаловали высшему генералитету.

По данным, приведенным в статье и монографии В. А. Дурова, за весь XVIII в. было проведено всего 82 награждения шпагами с бриллиантами[13]. При этом В. А. Дуров отмечает, что указаны только те награждения, что известны пофамильно. Следует подчеркнуть, что в предлагаемом тексте история подарочных шпаг, усыпанных бриллиантами и изготовленных для членов императорской фамилии, не затрагивается.

Если рассматривать период правления Екатерины II, то по «событиям» и «по войнам» В. А. Дуров приводит следующие данные: коронация 22 сентября 1762 г. — пять награждений[14] шпагами, усыпанными бриллиантами; по итогам Русско-турецкой войны 1768–1775 гг. — 11 награждений[15]; в ходе Русско-турецкой войны[16] 1787–1791 гг. — 16 награждений; по итогам Русско-шведской войны 1788–1790 гг. — 12 награждений[17]; в Русско-польскую войну 1792 г. — семь награждений[18]; в Польскую компанию 1794 г. — десять награждений[19]; в ходе Персидского похода 1796 г. — одно награждение[20]. Всего за время правления Екатерины II состоялось 62 награждения военачальников шпагами, усыпанными бриллиантами (алмазами).

Стоимость наградного оружия колебалась в весьма широком диапазоне. Цена зависела от множества факторов: имя мастера, свое

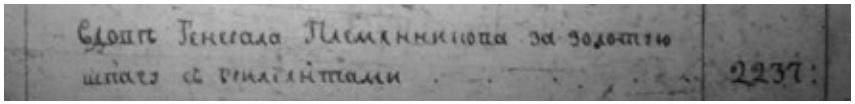
или казенное золото, стоимость драгоценных камней. Отметим, что бриллианты тогда были только привозными, что кратно увеличивало стоимость наградных шпаг. Но при всей ценовой пестроте даже наградное бриллиантовое оружие разделялось на «эксклюзивные» образцы стоимостью 10–20 тыс. руб. и «серийные» — стоимостью в 2–3 тыс. руб.

Если обращаться к примерам, то В. А. Дуров цитирует записку Екатерины II о стоимости наградных шпаг: «Фелдмар. Румянцову[21] шпага с брилиянтами в 10 787 руб. Князю Васи долг[22] шпага в 7963 руб. Гр. Алексею Орлову[23] шпага в 6088 руб. Имреку шпага в 5301 и еще нечто. Фелдмар. Голицыну[24] шпага в 8000 руб. Ген. Пани[25] шпага в 8000 руб.; Князю Репнину[26] шпага в 5000 руб.»[27].

В 1790 г. при подписании мира со Швецией стоимость наградного оружия резко возрастает. Тогда самую дорогую из бриллиантовых шпаг оценили в 25 125 руб., самую «дешевую» — в 3400 руб. В ходе торжеств по завершению войны с Турцией 2 сентября 1793 г. императрица пожаловала четыре шпаги и одну саблю, украшенные бриллиантами: генерал-фельдмаршалу П. А. Румянцеву-Задунайскому (23 800 руб.), генерал-прокурору А. Н. Самойлову (11 800), генерал-майорам гр. И. А. Безбородко (4100), Н. С. Ланскому (4100), М. И. Платову (5400) и артиллерии генерал-майору Б. А. Тищеву (стоимость не указана)[28]. По мнению В. А. Дурова, стоимость бриллиантовых шпаг жестко увязывалась с чинами высокопоставленных военных[29].

Если говорить о финансово-хозяйственной стороне таких награждений, то над заказным оружием, поставлявшимся к императорскому двору, как правило, работало несколько мастеров. Это ювелиры, работавшие с драгоценными камнями, и золотых дел мастера («золотари»), работавшие с металлом. К ним примыкали «шпажники», поставлявшие ювелирам клинки. Так, в счете за апрель 1763 г. упоминается «шпажник Иоганн Кеизер», которому оплатили «два шпажных клинка», а также сопутствующие аксессуары («пряжку кортишную серебряную и за портупею лосиную 61 руб.»)[30]. В феврале 1773 г. не поименованному шпажнику «за клинки с ножнами *к двум бриллиантовым эфесам*» выплатили 76 руб.[31]

Наградное оружие или его элементы (эфесы) приобретались не только у ювелиров, но и у купцов. Как российских, так и иностранных. Эта практика имела давние традиции. Например, в апреле 1766 г. «московскому купцу Ситникову» выплатили 2500 руб. «за взятый



Ил. 4. Запись о приобретении Кабинетом Е. И. В. золотой шпаги с бриллиантами. 1775

у него в комнату в 1753 г. золотой с каменьями эфес»[32]. В феврале 1773 г. одна из поставщиц императорского двора «Поггенпольша» получила из комнатной суммы императрицы «за *золотой шпажный эфес с бриллиантами и изумрудами*» 2800 руб.[33] В июле 1775 г. «купцу Келлию» выплатили 21 000 руб. за привозную «*шпагу с бриллиантами*»[34].

Привозили эфесы, усыпанные бриллиантами, работы иностранных мастеров и придворные банкиры. Например, в конце 1771 г. из комнатной суммы императрицы придворному банкиру И. Ю. Фредериксу двумя траншами (ноябрь — 35 000 руб. и декабрь — 17 183 руб.) выплатили 52 183 руб. «*за три эфеса* и за три ордена бриллиантовые Св. Андрея»[35]. В декабре 1772 г. (первый транш — 8112 руб.) придворному банкиру И. Ю. Фредериксу выплатили за «*шпагу с бриллиантами*» стоимостью в 18 112 руб.[36]

Приобреталось наградное оружие у вдов умерших военачальников для повторного награждения. В сентябре 1774 г. генерал-поручику князю А. А. Вяземскому выплатили 2237 руб. «за купленную у него после умершего генерала Олица[37] *золотую с бриллиантами шпагу*»[38]. В июне 1775 г. вдове генерала П. Г. Племянникова[39] выплатили аналогичные 2237 руб. «*за золотую шпагу с бриллиантами*»[40]. Примечательно, что стоимость выкупленных шпаг идентичная, видимо основанная на уровне «закупочной» у ювелиров цены. Покупали шпаги с бриллиантами у иностранных специалистов, работавших в России. Так, в феврале 1785 г. у англичанина «машиниста Моргана», обслуживавшего паровые машины, купили «шпагу с бриллиантами» за 4500 руб.[41] Но основными поставщиками наградных шпаг, усыпанных бриллиантами, являлись ведущие петербургские ювелиры, входившие в «ювелирную обойму» Екатерины II.

Жан Пьер Адор (Ador, Jean Pierr; 1724–1784) — один из самых ярких мастеров Екатерины II. Вероятно, через братьев Орловых Адор стал известен императрице[42], с заказами которой он работал вплоть до своей смерти в июле 1784 г. В его мастерской наряду с сервизами, украшениями, вазами, веерами, потирами, часами, орденами изготавливали и парадное оружие. В счетах императрицы с его именем связано изготовление одной шпаги с бриллиантовым эфесом — в июле

1779 г. Адор получил 1400 руб. «*за шпажный эфес*»[43]. Ранее, в сентябре 1773 г., он получил 224 руб. за «*четыре клинка с ножнами, к бриллиантовым эфесам*»[44]. Судя по относительно скромной сумме, в его мастерской только завершили работу над четырьмя парадными наградными шпагами.

Жан-Франсуа-Ксавье Будде (Boudde, Jean-Francois-Xavier; 1765–1785) именовали «золотых дел мастером» и «фабрикантом». В 1765 г. он переселился из Гамбурга в Санкт-Петербург, и в 1769 г. его приняли в иностранный цех ювелиров. Специализировался ювелир на изготовлении предметов церковного обихода, парадной посуды, оружия, украшений и табакерок[45]. В 1775 г. Будде получил из комнатной суммы 3675 руб. «*за осыпку шпаги бриллиантами*»[46].

Ивар Вентфельт Бук (Buch; 1749–1811) — владелец петербургской фабрики «галантерейных и золотых производств», начавший работать для русского двора с 1783 г.[47] В ноябре 1788 г. «золотарю Бугу» оплатили крупный заказ: «за сделанные по заказу от Кабинета из его золота 15 военных шпаг, *одной с бриллиантами для принца Нассау*, а прочие без бриллиантов для отличившихся в морской баталии в 13 200 руб.»[48]. Награда принцу К. Г. Нассау-Зиген связана с разгромом турецкого флота под Очаковым в июне 1788 г. Екатерина II писала Г. А. Потёмкину: «…думаю к Нассау послать шпагу с надписью богатую»[49]. В апреле 1789 г. «золотарю Бугу» выдали аванс «за сделанные им *две военные золотые шпаги с бриллиантами*, впредь до расчета 4000 руб.»[50]. В сентябре 1789 г. золотых дел мастер Буг получил аванс в 6000 руб. на изготовление «десяти золотых и *одной с бриллиантами пехотных шпаг*»[51].

Карл Фридрих Гезель (Гезелл, Гзель, Gesel, Gessel, Fessel; ?–1810) именовался в счетах «золотарем» и «ювелиром». В 1775 г. за «*шпагу, осыпанную бриллиантами*» он получил 23 800 руб. В августе 1790 г. «ювелиру Гзелю» «за сделанные *военные золотые с бриллиантами и розами шпаги* в 20 375 руб. к выданным 5000 руб.» выплатили еще 1375 руб.[52]

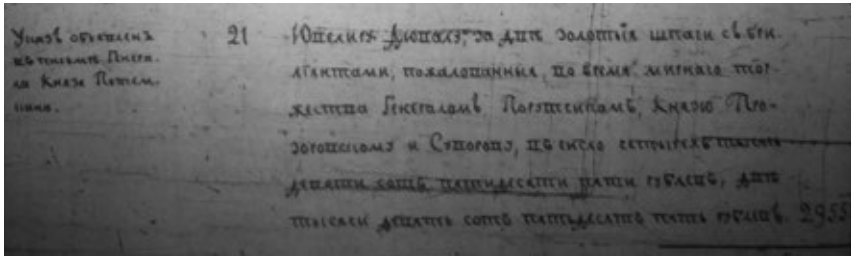
Иоганн Готфрид Гёбель значился мастером иностранного цеха ювелиров с 1766 г. Сотрудничал с Кабинетом Е. И. В. с 1771 по 1790 г. За эти годы он продал Кабинету огромное количество вещей на общую сумму 822 553 руб.[53] В апреле 1780 г. ювелир Гёбель получил из комнатной суммы аванс в 2300 руб. на изготовление «*шпаги с бриллиантами*»[54]. В сентябре 1784 г. ему оплатили работу «*за две шпаги с бриллиантами*» стоимостью в 7900 руб. и 7800 руб.[55]

Христиан Готлиб Гёбельт родился в 1729 г. Переехав в Санкт-Петербург из Саксонии, с 1760 г. работал как мастер иностранного цеха, купец и торговец ювелирными изделиями. В марте 1773 г. ювелиру Гёбельту «за клинки с ножнами *к двум бриллиантовым эфесам*» выплатили 76 руб.[56]

Луи Давид Дюваль (Louis David Duval 1726–1788) с конца 1750-х гг. работал в мастерской И. Позье. После отъезда Позье из России Л.-Д. Дюваль становится одним из ведущих поставщиков ювелирных изделий к императорскому двору. Как следует из архивных документов по денежной сумме Екатерины II, за годы работы на императорский двор в мастерской Дюваля для «комнаты» императрицей были приобретены ювелирные изделия самого широкого спектра на гигантскую сумму в 773 757 руб. (подсчеты автора статьи по документам комнатной суммы).

Выполнял Дюваль заказы и на изготовление наградного бриллиантового оружия. В октябре 1770 г. он направил к императорскому двору счет на 13 423 руб. «*за шесть эфесов шпажных золотых с бриллиантами*»[57]. В январе 1771 г. Дювалю оплатили еще «*четыре золотых шпажных эфеса с бриллиантами*» стоимостью 9271 руб.[58] Отметим, что подобные счета, как правило, крайне лаконичны, и в них не упоминается, для кого адресно изготавливалось наградное оружие. Но в счете Дюваля за январь 1771 г. упоминается, что «*шпаги всемилостивейше пожалованы господам генерал-поручикам Бергу, Ранненкампфу, Эльмпту и Вернесу*»[59]. В августе 1775 г. ювелиру Дювалю выплачивают 7500 руб. «*за шпагу с бриллиантами*»[60].

В июне 1776 г. Дювалю двумя траншами (июнь — 2955 руб. и сентябрь — 2000 руб.) заплатили «*за две шпаги с бриллиантами,* пожалованные во время мирного торжества (Екатериной II в 1775 г.



Ил. 5. О выплате Л.-Д. Дювалю за бриллиантовые шпаги для А. А. Прозоровского и А. В. Суворова

по завершении Русско-турецкой войны. — *И. З.*) генералам-поручикам князю Прозоровскому и Суворову в число 4955 руб.»[61].

Это была первая бриллиантовая шпага А. В. Суворова. В 1789 г. Екатерина II, за победы над турками (Фокшаны 21 июля 1789 г. и Рымник 11 сентября 1789 г.) пожаловала его второй шпагой, усыпанной бриллиантами. В письме к Г. А. Потёмкину Екатерина II упоминает об этом награждении: «Александру Васильевичу Суворову посылаю орден, звезду, эполет и шпагу бриллиантовую, весьма богатую. Осыпав его алмазами, думаю, что казист будет»[62].

В декабре 1776 г. Л.-Д. Дювалю оплатили изготовление «*золотой шпаги, пожалованной генерал-майору Заборовскому*[63]»[64]. В феврале 1785 г. Дюваль «*за саблю с бриллиантами*, сделанную в 1784 г., по письму генерала флота адмирала князя Потёмкина» получил 2500 руб.[65] В мае 1791 г. ювелиру Дювалю выплатили «за оправу отданных от Комнаты *трех золотых с бриллиантами шпаг* с прибавлением его золота и бриллиантов в 11 800 руб. к выданным на 9000 руб. облигациями до оных 2800 руб.»[66]. Всего мастер изготовил 18 шпаг, усыпанных бриллиантами.

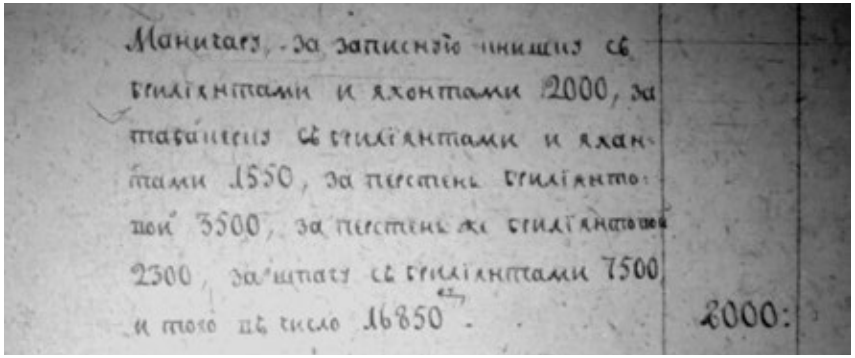
Жан-Жак Дюк (Duc, Jean Jacques) родился в Германии во Франкфурте-на-Майне. Он приехал в Россию в 1770 г. За годы работы на императорский двор мастеру выплатили из комнатной суммы 222 288 руб. После разгрома турецкой флотилии в июне 1788 г. Екатерина II решила наградить Г. А. Потёмкина, положившего немало сил на строительство флота на Черном море: «К тебе же, моему другу, как строителю флота, приказала, сделав, послать большое золотое блюдо с надписью и на нем *шпагу богатую с лаврами*»[67]. Поэтому буквально через месяц после разгрома турок — 15 июля 1788 г. — Дюку выдали 10 000 руб.[68] Как упоминается в дневнике Храповицкого, эта шпага, усыпанная бриллиантами, обошлась императрице в 21 000 руб.

В мае 1789 г. золотых дел мастеру Дюку выдали «золота и камней *для двух шпаг с бриллиантами*» на 4000 руб.[69] В апреле 1790 г. «ювелиру Дюку» — «на покупку золота и бриллиантов на дело, заказанных *двух золотых с бриллиантами шпаг* в число той суммы, которая по сделании потребна будет 5000 руб.»[70]. В июле 1790 г. Дюку — «на окончание делаемой *им золотой бриллиантовой шпаги* в число той суммы, которая по сделанию потребна будет, к выданным 5000 руб., еще 1000 руб.». В августе 1790 г. Дюку — «за сделанные военные *золотые с бриллиантами и розами шпаги* 23 976 руб. к выданным 6000 руб. еще 2976 руб.»[71]. Л. К. Кузнецова упоминает: «Не исключено, что именно ее, оцененную в 24 тыс. руб. в 1792 г., купили в Кабинет у наследников князя Г. А. Потёмкина-Таврического»[72].

Лазарев Иван Лазаревич (1735–1801) являлся одним из крупных поставщиков екатерининского времени. Купец и ювелир «армянин Джульфинской компании Иван Лазарев» работал на императорский двор с 1762 г. На протяжении десятилетий он входил в ведущую тройку петербургских ювелиров времен императриц Елизаветы Петровны и Екатерины Алексеевны. В феврале 1764 г. Ивану Лазареву «за взятые у него в комнату *золотую шпагу с бриллиантами*» выплатили 8510 руб.[73]

Братья Маничары — одни из самых успешных ювелиров Петербурга (*Маркар («Макар» или «Маркус») Маничар («Marcar Manitsar», «Marean Manitsar») и Филипп*) — работали по заказам Кабинета и Екатерины II несколько десятилетий: с 1765 по 1791 г., т. е. 26 лет, но о них известно немного. За эти годы из комнатной суммы императрицы братьям Маничарам по 216 счетам выплатили минимум 954 812 руб. Периодически им заказывали дорогие шпаги с бриллиантовыми эфесами: «за приделку к купленному у Дюваля экславажу и *за шпагу с бриллиантами* 3036 руб.»[74]. Эта шпага входила в свадебный наряд наследника великого князя Павла Петровича, женившегося в 1773 г. на принцессе Августе-Вильгельмины Гессен-Дармштадской. Золотой эфес шпаги, как и прибор покрытой белой кожей ножен, украшают 288 бриллиантов и 185 изумрудов[75].

В июле 1775 г. у Маничара приобрели «*клинки к двум золотым с бриллиантами шпажным эфесам,* к ним золотые наконечники и бляхи с кольцами — 106 руб.» и «*шпагу с бриллиантами*» за 7500 руб.[76]


Маничару, за записной ящичек с бриллиантами и яхонтами 2000, за табашнец с бриллиантами и яхонтами 1550, за перстень бриллиантовой 3500, за перстень же бриллиантовой 2300, за шпагу с бриллиантами 7500 и того в числе 16850 — 2000:

Ил. 6. О выплате ювелиру Манучару «за шпагу с бриллиантами». 1775

Эта шпага приобреталась императрицей для награждения в ходе так называемого «Троицкого похода».

Мирпуа, хотя в документах и именовался купцом, судя по формулировкам денежных счетов, занимался изготовлением драгоценных предметов. В апреле 1789 г. «*за сделанную им* одну военную *золотую с бриллиантами шпагу*» до расчета он получил 2000 руб.[77] В сентябре 1789 г. Мирпуа получил заказ «на пять золотых и *одну бриллиантовую пехотную шпагу*», на что получил аванс в 3000 руб.[78] В октябре 1789 г. «купец Мирпуа» получил от Кабинета Е. И. В. 3000 руб. «на покупку золота и бриллиантов для делания, заказанных ему *двух военных кавалерийских золотых шпаг с украшением бриллиантами* в число той суммы, которая по сделании потребна будет ныне»[79]. В августе 1790 г. купцу Мирпуа «за *две военные кавалерийские с бриллиантами шпаги*» выплатили вторым траншем 8200 руб.[80]

Позье Иеремия (Еремей) Петрович (Pauzie, Jeremie; 1716–1779) — «придворный брильянтщик», которому, как следует из документов, через неделю после коронации Екатерины II — 29 сентября 1762 г., — выплатили 3200 руб. *за шпагу с эфесом, осыпанным бриллиантами*[81]. *Примечательно, что И. Позье вставил и «три шпажных клинка» в уже имеющиеся эфесы, которые, с учетом коронационных торжеств, вероятно также были усыпаны бриллиантами.*

Рудольф — золотарь, с чьим именем встречаются счета с 1784 по 1796 г. Общая сумма счетов составила за эти годы порядка 35 721 руб. В 1775 г. «за *осыпку шпаги бриллиантами*» «золотарю Рудольфу» выплатили 4414 руб. В апреле 1789 г. «золотарь Рудольф» «за сделанные им пять военных золотых шпаг, из коих *одна украшена бриллиантами*» получил «до расчета» 2000 руб. В октябре 1789 г. «золотарю Рудольфу» — «за сделанные им золотые военные шпаги, *одну пехотную украшенную бриллиантами* и 10 кавалерийских в 10 607 руб., к выданным 4000 руб. еще 3000 руб.»[82].

Таким образом, использованные архивные документы позволили выявить имена петербургских ювелиров, выполнявших престижные заказы императорского двора по изготовлению наградных бриллиантовых шпаг: год оплаты работы, стоимость шпаги, ряд нюансов, связанных с выполнением заказа, в ряде случаев имена военачальников, для которых предназначались шпаги. За период с 1762 по 1796 г. выполнены по меньшей мере 43 шпаги, усыпанные бриллиантами, и одна наградная сабля, также усыпанная бриллиантами.

Ювелиры	Шпаги (эфесы), усыпанные бриллиантами	Доработка оружия
Ж. П. Адор	**1** (1400 руб., 1779 г.)	4 (224 руб., 1773 г.)
Ж.-Ф.-К. Будде	**1** (3675 руб., 1775 г.)	
И. В. Бук	**1** (1788 г. для Нассау-Зиген); **2** (апрель 1789 г.) **1** (сентябрь 1789 г.)	
К. Ф. Гезель	**1** (23 800 руб., 1775 г.) **?** (20 375 руб., 1790 г.)	
И. Г. Гёбель	**1** (11 000 руб., 1780 г.) **1** (4000 руб., 1783 г.) **2** (7900 руб. и 7800 руб., 1784 г.)	шпага камзольная шпага детская
Х. Г. Гёбельт	76 руб., 1773 г.	клинки с ножнами к двум бриллиантовым эфесам
Л. Д. Дюваль	**6** эфесов (13 423 руб., 1770 г.) **4** эфеса (9271 руб., 1771 г.) **1** шпага (7500 руб., 1775 г.) **2** шпаги (4955 руб., 1776 г.) **1** шпага (1776 г.) **1** сабля с бриллиантами (2500 руб., 1780 г.) **3** шпаги (11 800 руб., 1791 г.)	генерал-поручикам Бергу, Ранненкампфу, Эльмпту и Вернесу генерал-поручикам Суворову и Прозоровскому генерал-майору Заборовскому
Ж.-Ж. Дюк	**2** шпаги (аванс 4000 руб., 1789 г.) **1** шпага (аванс 5000 руб. 1790 г.) **?** шпаг (23 976 руб. 1790 г.)	
И. Л. Лазарев	**1** шпага (8510 руб. 1764 г.)	
Маничары	**1** шпага (3036 руб., 1773 г.) **1** шпага (7500 руб., 1775 г.)	
Мирпуа	**1** шпага (аванс 2000 руб., 1789 г.) **1** шпага (аванс 3000 руб., 1789 г.) **2** шпаги (11 200 руб., 1789 г.)	
И. Позье	**1** шпага (3200 руб. 1762 г.)	
Рудольф	**1** шпага (4414 руб. 1775 руб.) **1** шпага (?, 1789 г.) **1** шпага (?, 1789 г.) **1** шпага (4414 руб., 1793 г.)	

[1] *Новоселов В. Р.* Две наградные бриллиантовые шпаги XVIII в. из собрания Музеев Московского Кремля. URL: https://www.reenactor.ru/ARH/PDF/Novoselov_03. pdf. С. 153–158 (дата обращения: 01.06.2025). С. 153.
[2] *Жиль Ф.* Каталог редкого, старинного и восточного оружия, хранящегося в собственности Его Императорского Величества арсенале в Царском Селе. Ч. 1. СПб.: Тип. Э. Праца, 1840. С. 38, 42–44, 53; *Жиль Ф.* Каталог редкого, старинного и восточного оружия, хранящегося в собственности Его Императорского Величества арсенале в Царском Селе. Ч. 2. СПб.: Тип. Э. Праца, 1840; *Винклер П. фон.* Оружие. Руководство к истории, описанию и изображению ручного оружия с древнейших времен до начала XIX века. СПб.: Тип. И. А. Ефрона, 1894.
[3] *Дуров В. А.* Русское оружие XVIII в. // Труды Государственного Исторического музея. Вып. 64. Из истории русской армии и оружия. М.: Советская Россия, 1987. С. 62–90; *Дуров В. А.* Шпага золотая с бриллиантами // Родина. 2010. № 2. С. 94.
[4] *Дуров В. А.* Русское наградное оружие XVIII — начала XX в. М.; Смоленск, 1994; *Дуров В. А.* Русское наградное оружие XVIII — начала XX в. М.; Смоленск, 2002; *Дуров В. А.* Русские награды XVIII — начала XX в. М., 2008; *Дуров В. А.* Русское наградное оружие. Альбом. М., 2010.
[5] Московский Кремль. Императорская Рюст-камера. СПб., 2004; Шпаги XVIII–XIX вв. в собрании оружия Государственного Владимиро-Суздальского музея-заповедника. Владимир, 2017.
[6] *Новоселов В. Р.* Две наградные бриллиантовые шпаги XVIII в. из собрания Музеев Московского Кремля. URL: https://www.reenactor.ru/ARH/PDF/Novoselov_03. pdf. (дата обращения: 01.06.2025). С. 153–158.
[7] *Кузнецова Л. К.* Петербургские ювелиры. Век восемнадцатый бриллиантовый… М., 2009.
[8] *Шапиро Б. Л.* Алмазные и бриллиантовые шпаги XVIII в. Терминологические вопросы. Анализ собраний музеев-сокровищниц // Мир оружия: история, герои, коллекции. Материалы VIII Международной научно-практической конференции, 7–9 октября 2020 г. Тула: Тульский государственный музей оружия, 2021. С. 560–564; *Шапиро Б. Л.* Бриллиантовые шпаги в России XVIII в.: история, источники, культурное значение // Filo Ariadne. 2020. № 3. URL: http://www.filoariadne.ru/21–361; *Шапиро Б. Л.* Рыцарские вещи в царских оружейных коллекциях (описи оружия Романовых в ГА РФ) // Мир Оружия: история, герои, коллекции. Сборник материалов VI международной научно-практической конференции, 3–5 октября 2018 г. Тула: Тульский государственный музей оружия, 2019. С. 412–418.
[9] *Шапиро Б. Л.* Бриллиантовые шпаги в России XVIII в.: история, источники, культурное значение // Filo Ariadne. 2020. № 3. URL: filoariadne.ru/21–361. С. 141.
[10] *Шапиро Б. Л.* Алмазные и бриллиантовые шпаги XVIII в. Терминологические вопросы. Анализ собраний музеев-сокровищниц… С. 563.
[11] *Дуров В. А.* Русское оружие XVIII в. С. 81.
[12] *Дуров В. А.* Русское наградное оружие. С. 31.
[13] *Дуров В. А.* Русское оружие XVIII в. С. 79.
[14] Генерал-фельдмаршал П. С. Салтыков, генерал-фельдмаршал А. Б. Бутурлин, генерал-фельдцейхмейстер А. Н. Вильбоа, генерал-аншеф М. Н. Волконский, генерал-аншеф П. И. Панин.
[15] А. М. Голицын, П. А. Румянцев, П. И. Панин, В. М. Долгоруков, А. Г. Орлов, Г. А. Потёмкин, А. В. Суворов, А. А. Прозоровский, П. С. Потёмкин, И. П. Салтыков, И. А. Заборовский.
[16] 1787 — 0; 1788 — 8; 1789 — 1; 1790 — 3; 1791 — 4.
[17] К. Г. Нассау-Зиген, А. И. Круз, В. Я. Чичагов, А. В. Мусин-Пушкин, Я. Ф. Сухотин, И. А. Повалишин, Ю. П. де Литта, В. П. Мусин-Пушкин, И. П. Салтыков, Ф. М. Нумсен, И. А. Игельстром, И. Е. Ферзен.
[18] Ф. Ф. Буксгевден, Марков, Н. С. Ланской.

[19] А. Я. Левалидов.
[20] М. И. Платов. Золотая сабля с алмазами с надписью «За храбрость».
[21] П. А. Румянцеву.
[22] В. М. Долгорукову.
[23] А. Г. Орлову.
[24] А. М. Голицыну.
[25] П. И. Панину.
[26] Н. В. Репнин.
[27] *Дуров В. А.* Русское оружие XVIII в. С. 66.
[28] Там же. С. 78.
[29] Там же. С. 75.
[30] РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3874 // Изустные указы императрицы Екатерины II (апрель 1763 г.).
[31] РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3888 // Изустные указы императрицы Екатерины II (февраль 1773 г.).
[32] РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3878 // Изустные указы императрицы Екатерины II (апрель 1766 г.).
[33] РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3888 // Изустные указы императрицы Екатерины II (февраль 1773 г.).
[34] РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3890 // Изустные указы императрицы Екатерины II (июль 1775 г.).
[35] РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3886 // Изустные указы императрицы Екатерины II (ноябрь 1771 г.).
[36] РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3887 // Изустные указы императрицы Екатерины II (декабрь 1772 г.).
[37] Пётр Иванович Олиц (?–1771) — генерал-аншеф.
[38] РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3889 // Изустные указы императрицы Екатерины II (сентябрь 1774 г.).
[39] Пётр Григорьевич Племянников (1711–1773) — генерал-аншеф.
[40] РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3890 // Изустные указы императрицы Екатерины II (июнь 1775 г.).
[41] Двумя траншами: 3000 руб. и 1500 руб. РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3900 // Изустные указы императрицы Екатерины II (февраль 1785 г.).
[42] *Кузнецова Л. К.* Петербургские ювелиры. Век восемнадцатый бриллиантовый… С. 276.
[43] РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3894 // Изустные указы императрицы Екатерины II (июль 1779 г.).
[44] РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3888 // Изустные указы императрицы Екатерины II (сентябрь 1773 г.).
[45] URL: http://collections.hermitage.ru/entity/AVTOR/6292 (дата обращения: 14.06.2025).
[46] РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3890 // Изустные указы императрицы Екатерины II (сентябрь 1775 г.).
[47] *Кузнецова Л. К.* Петербургские ювелиры. Век восемнадцатый бриллиантовый… С. 363.
[48] РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3903 // Изустные указы императрицы Екатерины II (ноябрь 1788 г.).
[49] Цит. по: *Кузнецова Л. К.* Петербургские ювелиры. Век восемнадцатый бриллиантовый… С. 342.
[50] РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3904 // Изустные указы императрицы Екатерины II (апрель 1789 г.).
[51] РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3904 // Изустные указы императрицы Екатерины II (сентябрь 1789 г.).
[52] РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3905 // Изустные указы императрицы Екатерины II (август 1790 г.).
[53] В монографии Л. К. Кузнецовой упоминается, что «за период с 1779 по 1782 г. целый ряд разнообразных вещей почти на 97 000 руб.» См.: *Кузнецова Л. К.* Петербургские ювелиры. Век восемнадцатый бриллиантовый… С. 310.
[54] РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3895 // Изустные указы императрицы Екатерины II (апрель 1780 г.).
[55] РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3899 // Изустные указы императрицы Екатерины II (сентябрь 1784 г.).

[56] РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3888 // Изустные указы императрицы Екатерины II (март 1773 г.).
[57] РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3885 // Изустные указы императрицы Екатерины II (октябрь 1770 г.).
[58] РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3886 // Изустные указы императрицы Екатерины II (январь 1771 г.).
[59] РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3886 // Изустные указы императрицы Екатерины II (январь 1771 г.).
[60] РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3890 // Изустные указы императрицы Екатерины II (август 1775 г.).
[61] РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3891 // Изустные указы императрицы Екатерины II (июнь 1776 г.).
[62] *Кузнецова Л. К.* Петербургские ювелиры. Век восемнадцатый бриллиантовый… С. 450.
[63] Зборовский Иван Александрович (1735–1817) — генерал-майор (1775). В 1774 г. отличился в сражении при Козлуджи, за что был награжден орденом Св. Георгия 3-й ст. (10 июля 1775 г.) и был пожалован шпагой с бриллиантами.
[64] РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3891 // Изустные указы императрицы Екатерины II (декабрь 1776 г.).
[65] РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3900 // Изустные указы императрицы Екатерины II (февраль 1785 г.).
[66] РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3906 // Изустные указы императрицы Екатерины II (май 1791 г.).
[67] *Кузнецова Л. К.* Петербургские ювелиры. Век восемнадцатый бриллиантовый… С. 342.
[68] РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3903 // Изустные указы императрицы Екатерины II (июль 1788 г.).
[69] РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3904 // Изустные указы императрицы Екатерины II (май 1789 г.).
[70] РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3905 // Изустные указы императрицы Екатерины II (апрель 1790 г.).
[71] РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3905 // Изустные указы императрицы Екатерины II (август 1790 г.).
[72] *Кузнецова Л. К.* Петербургские ювелиры. Век восемнадцатый бриллиантовый… С. 343.
[73] РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3875 // Изустные указы императрицы Екатерины II (февраль 1764 г.).
[74] РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3888 // Изустные указы императрицы Екатерины II (июнь 1773 г.).
[75] *Кузнецова Л. К.* Петербургские ювелиры. Век восемнадцатый бриллиантовый… С. 319.
[76] РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3890 // Изустные указы императрицы Екатерины II (июль 1775 г.).
[77] РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3904 // Изустные указы императрицы Екатерины II (апрель 1789 г.).
[78] РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3904 // Изустные указы императрицы Екатерины II (сентябрь 1789 г.).
[79] РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3904 // Изустные указы императрицы Екатерины II (октябрь 1789 г.).
[80] РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3905 // Изустные указы императрицы Екатерины II (август 1790 г.).
[81] РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3870 // Изустные указы императрицы Екатерины II (сентябрь 1762 г.).
[82] РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3904 // Изустные указы императрицы Екатерины II (октябрь 1789 г.).

Иванова Наталья Ивановна

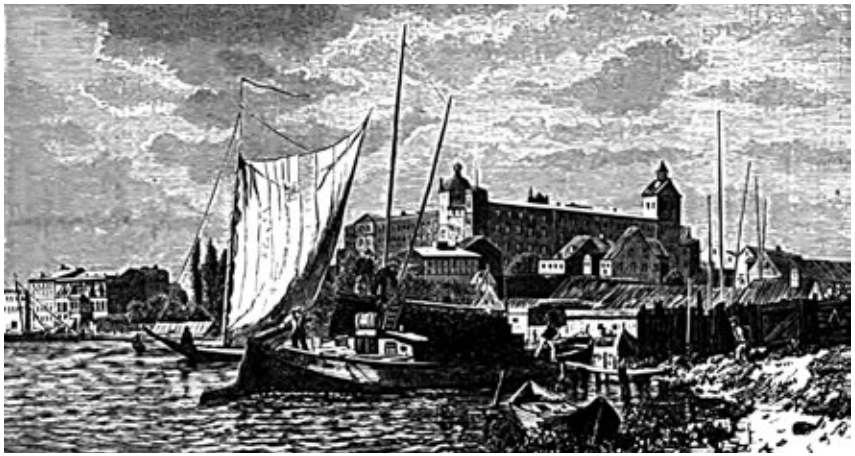
ЕКАТЕРИНА II В ЗЕРКАЛЕ УКАЗОВ 1762 Г.

Аннотация: В своих воспоминаниях Екатерина II писала, что русский трон был ее давней мечтой. 28 июня 1762 г. ей выпал шанс взойти на российский престол. В статье рассматриваются указы 1762 г. Первые Указы «О вступлении на престол императрицы Екатерины II», о переделке всех печатей, принятии присяги. Несмотря на запрещение заниматься политическими делами, Екатерина «находилась в тайных сношениях с разными влиятельными людьми, знала о весьма важных политических проектах». В сентябре 1762 г. в Москве состоялась коронация императрицы Екатерины II.

Ключевые слова: Екатерина II, 28 июня 1762 г., Указ, Манифест, коронация, императрица.

Ее назовут потом императрицей Екатериной Великой. А пока она великая княгиня Екатерина Алексеевна (нем. Sophie Auguste Friederike von Anhalt-Zerbst-Dornburg). «Не имея ни друга, ни руководителя, Великая княгиня, предоставленная самой себе и на каждом шагу чувствуя меру зависимости от внешних обстоятельств, а при том обладая широким и проницательным умом, не могла не привыкнуть к обдуманным, расчетливым действиям, к несколько сложной системе обращения с людьми, ее окружавшими»[1]. Крайняя зависимость не только от обстоятельств — от милости других людей. О финансовой зависимости великой княгини говорит и ее черновое письмо, написанное императрице Елизавете Петровне с просьбой «о выдаче денег на выкуп вещей, оставшихся заложенными после кончины матери ее, Великой княгини Иоанны Елизаветы Ангальт-Цербстской»[2]. Надо сказать, что Екатерине Алексеевне было запрещено общаться с матерью, и нарушать этот запрет ей помогали некоторые из верных людей.

В 1762 г. великой княгине Екатерине Алексеевне, супруге российского императора Петра III (нем. Karl Peter Ulrich von Schleswig-Holstein-Gottorf), исполнилось 33 года. Великая княгиня выполнила свой долг перед российским троном — родила наследника престола Павла Петровича, — и ее брак с Петром III оставался номинальным. Можно говорить, что у нее не было выбора в совершении государственного переворота. Между тем она вполне могла бы жить в тени



Ил. 1. Замок в Цербсте

своего царствующего супруга — у каждого из них была своя жизнь. Но 28 июня 1762 г. представился, возможно, единственный для нее шанс взойти на российский престол. Много позднее в своих воспоминаниях Екатерина II напишет, что русский трон был ее давней мечтой.

15-летняя принцесса Ангальт-Цербстская, въезжая с матерью в Россию через Ригу, уже слышала о произошедшем в России перевороте и воцарении на русском престоле Елизаветы Петровны, свергнувшей Анну Леопольдовну. 18 лет жизни при русском дворе дали возможность юной принцессе превратиться в молодую опытную женщину, посмевшую самой возглавить переворот, стать единоличной российской императрицей. «В минуты опасности она обнаруживала необычайное хладнокровие и присутствие духа. Ни на мгновение она не упускала из виду той главной цели, на которую были устремлены ее взоры с первой минуты пребывания в России»[3]. Стремясь следовать российским традициям, принцесса Ангальт-Цербстская, великая княгиня Екатерина Алексеевна, в отличие от своего супруга-лютеранина Петра III, принимает православие, изучает русский язык, знакомится с началами православного церковного учения. Кроме того, несмотря на запрещение заниматься политическими делами, Екатерина Алексеевна «находилась в тайных сношениях с разными влиятельными людьми, знала о весьма важных политических проектах»[4].

После переворота первым ее распоряжением стал Указ 28 июня 1762 г., означенный в ПСЗРИ[5]: «О вступлении на престол императрицы Екатерины II». В тот же день Екатерина дает указание

Сенату об изготовлении («переделании») государственной печати с одновременным «разосланием в Присутственные места с именем Ее Величества»[6]. Сенат начинает сотрудничать с Екатериной как с императрицей. Срочные приказания даются ею адмиралу И. Л. Талызину в Кронштадт, адмиралу А. И. Полянскому о присяге морской команды, П. И. Панину о принятии начальства над русскими войсками взамен генерала П. А. Румянцева и даже графу З. Г. Чернышёву о возвращении русских войск из Пруссии. И все это в один день. Просто поразительно, как стремительно это делалось[7].



Ил. 2. Г. Гроот. Цесаревич Петр Фёдорович и великая княгиня Екатерина Алексеевна 1745 (?). ГРМ

Если сравнивать с аналогичным вступлением на престол Елизаветы Петровны, то так же в день переворота 25 ноября 1741 г. был издан Манифест о «Вступлении на Всероссийский престол государыни императрицы Елисаветы Петровны и об учинении присяги»[8]. И как разъяснение правомерности произошедшего: «Особливо Лейб-гвардии наши полки всеподданейше и единогласно НАС ПРОСИЛИ, дабы мы для пресечения всех тех происшедших и впредь опасаемых беспокойств и непорядков, яко по крови ближняя, отеческий наш престол Всемилостевейше воспринять соизволили»[9]. Таким образом, Елизавета Петровна объясняет необходимость для страны захвата ею власти и одновременно указывает на поддержку ее военными. Но Елизавета Петровна была дочерью императора Петра I и в немалой мере имела законное право вступить на престол.

Великая княгиня Екатерина Алексеевна поступает аналогично при своем перевороте спустя 21 год. В день захвата ею власти 28 июня она дает указание Сенату, и выходит Сенатский Указ о переделке уже всех печатей с именем новой императрицы. Переделать печати необходимо было «немедленно»[10].

Между тем информирование граждан о новой императрице Российской империи продолжается внутри страны. Указание для всех



Ил. 3. Императрица Екатерина II
29 июня 1762 г.

провинций Российской империи не должно оставлять никаких сомнений — это приход новой императрицы. 2 июля и за пределы империи, и во все иностранные государства рассылается новое имя российской императрицы: «Екатерина II, императрица и самодержица Всероссийская, Московская, Киевская, Владимирская и т. д.» [11].

В честь дня воцарения на престол императрицы Екатерины II для жителей раскрываются двери кабаков, погребов и трактиров для солдат. Как вспоминал Г. Р. Державин, «пошел пир на весь мир, солдаты и солдатки, в неистовом восторге и радости, носили ушатами вино, водку, пиво, мед, шампанское и всякие другие вина и лили все вместе, без всякого разбору в каски и бочонки» [12]. Но в связи с тем, что предполагались «некоторые непорядки и нападения на кабаки, на места питейные», необходимо было «учредить от полиции в пристойных местах пикеты» — так говорилось в опубликованном документе 30 июня 1762 г. [13] Это постановление надо рассматривать шире, нежели просто забота о спокойствии и порядке в городе: в то время как чернь напивается в кабаках, остается опасность противостояния ее приходу к власти. В случае возможных «непорядков» полиция должна принимать меры.

Безусловно, Екатерина Алексеевна знала о ритуалах вступления на престол, в частности производимых при перевороте своей предшественницы. Главное — быстрота в проведении необходимого и закрепление восшествия на трон официальными документами и печатями. Вступление на престол должно быть легализировано, поэтому Екатерина не забывает и о принятии присяги всеми жителями Российской империи от 12 лет. Соответствующий Указ от 8 июля рассылается по «всем монастырям, по всем епархиям, в военную и адмиралтейскую контору, во все коллегии, канцелярии и приказы и конторы, в полицию», а также и за границу [14].

28 июня переворот поддерживали военные, т. е. это был военный переворот — Екатерина опиралась на военную силу. Помимо ее любовника Г. Г. Орлова, ближайшего окружения из военных, Е. Р. Дашковой все были награждены за помощь. Особо выделялся граф А. П. Бестужев-Рюмин. Канцлер в 1758 г. попал в немилость к императрице Елизавете Петровне за предполагавшееся участие в заговоре, был лишен всех наград и должностей. 31 августа 1762 г. Екатерина II издает Манифест «О всемилостивом прощении графа Бестужева-Рюмина, лишенного по Манифесту 27 февраля 1758 года всех чинов и достоинства». В документе императрица указывает: «…нам известна была долголетняя, отличная и всегда беспорочная служба графа Алексея Бестужева-Рюмина». Конечно, в Манифесте не говорилось о неоценимой помощи графа во взаимоотношениях великой княгини Екатерины Алексеевны с ее матерью. Ему возвратили должности и награды, а также недвижимость на Каменном острове, отобранную постановлением Петра III в январе 1762 г. [15]



Ил. 4. А. П. Бестужев-Рюмин. 1755

Не забывает Екатерина Алексеевна и императора Петра III. В первую очередь нужно было предотвратить возможное противодействие супруга, что и было сделано 28 июня указаниями Талызину, а уже 29 июня составляется уведомление «об окончательной сдаче императора Петра III». На следующий день В. И. Суворову отдается приказание отправить к бывшему императору врача в Ропшу [16].

В первые дни воцарения Екатерина проводит мероприятия, которые способствовали формированию ее позитивного имиджа. Прежние «нововведения в бывшее пред сим правление непорядков и неполезных» отвергаются и заменяются на полезные. Екатерина уже работает с Сенатом. Важным моментом становится Указ от 1 июля об остановке вербовки рекрутов для ведения военных действий в Пруссии и возвращения всех в Россию [17]. 8 августа ею утверждается доклад Сенату, который был сделан еще 8 января 1762 г.

и пролежавший без действия. Сейчас этот доклад введен в работу. По нему снимаются пошлины, которыми облагались иностранные дипломатические работники при въезде в Россию [18].

Екатерина пытается наладить контакт с православной церковью. 12 августа издается Именной указ о возвращении имений, отобранных у монастырей при проведенной императором Петром III секуляризации церковных земель. Одновременно уничтожалась государственная Коллегия экономии, занимавшаяся доходами церкви и подчинявшаяся Сенату [19]. Позднее Екатерина вернется к идее секуляризации, и с этой целью создаст Комиссию о церковных имениях. 29 ноября 1762 г. выдается Инструкция для деятельности Комиссии. В ней говорится, что «объявленные (ранее в августе. — *Н. И.*) в нем учреждения по получению доходов церковных постановляются только на время». Комиссия должна была провести инвентаризацию всех церковных земель, включая монастыри, храмы, принадлежавшие им деревни и села. Все это должно было делаться не только для определения состояния земель, но и для возможного создания здесь промышленных объектов, «особливо конских и овчарных, также пеньку, лен, пчел разводить в таких деревнях». При этом необходимо делать расчеты о доходах с возможным увеличением налогов. Кроме того, Инструкцией предполагалась организация училищных домов, «где будут обучаться латинскому языку, истории церковной и гражданской, географии, математике, философии практической и богословию». Важной составляющей нововведения было создание библиотек при этих учебных заведениях. Должна была расширяться сеть богаделен для старых, раненых и увечных. В состав Комиссии вошли как церковные, так и светские лица. В том числе: от церквей — митрополит Новгородский Дмитрий, архиепископ Петербургский Гавриил, Переяславский епископ Сильвестр, от светской власти — граф И. И. Воронцов, князья А. Б. Куракин, С. И. Гагарин, А. С. Козловский и действительный статский советник Г. Н. Теплов. В штат Комиссии ввели трех секретарей и 12 копиистов [20].

Спустя короткое время после восшествия на престол Екатерина II начинает вникать и рассматривать вопросы торговли и промышленности. Вводится разрешение более широкой торговли и расширения круга купцов, занимающихся ловлей и продажей рыбы в Астрахани. Одновременно разрешается торговать из Астрахани всем и «всеми дозволенными продуктами» в Персию, Хиву, Бухару, а из темерниковского порта вести торговлю в Константинополь,

Венецию и другие места. Портовым директором назначается обер-директор А. К. Хастатов. По мнению императрицы, в перевозке грузов необходимо было задействовать морские порты не только Черного, но и Каспийского моря, а также использовать порты Балтийского моря в Риге, Ревеле, Пернове. Вводилась свободная торговля с Китаем. Екатерина считала необходимым ограничение вывоза из России льняной пряжи, поташа и смольчуга. Она также останавливает продажу за границу ценных мехов [21]. По вопросу экспорта хлеба уже 23 июля принимается Именной указ, предписывающий не забывать про снабжение хлебом внутреннего рынка, в особенности армии [22]. Заботясь о состоянии казны, Екатерина в этот же день пишет Именной указ о возвращении в казну денег, отданных из банка «незаконно», т. е. вследствие «не полезных действий» императора Петра III. Одновременно давалось распоряжение незамедлительно составить список, «кто, сколько, за что и по каким указам казне должен и когда сроки к платежам, подать нам краткие, но объяснительные ведомости» [23].



Ил. 5. Бюст императрицы Екатерины II
Валхалла под Регенсбургом
Скульптор А. Вредов. 1831

22 сентября 1762 г. произошла коронация Екатерины II в Москве, официально закрепившая ее нахождение на российском троне [24]. В рамках прошедших по этому поводу торжеств была проведена амнистия заключенных, «кроме смертоубийц или вечно на каторгу осужденных» [25].

Ранее считалось, что Екатерина II издавала Манифесты о приглашении в Россию иностранцев-немцев с указанием льгот в 1763 г. Но 18 июля 1762 г. ею уже говорилось о заселении «около Астрахани пустующих местах» и о привилегиях на 30 лет: «кто буде кто иностранный, какой бы нации ни был на них поселится, тот от всяких налогов и податей свободен». Также желающие могли создавать фабрики и заводы на этих местах без запроса на то дополнительных

разрешений. Это постановление касалось всех иностранцев, без указания национальности, и русских, желающих поселиться на пустующих территориях[26]. Важнейшим этапом дальнейшей деятельности императрицы по заселению безлюдных земель стал Манифест 4 декабря 1762 г. «О позволении иностранцам, кроме жидов, выходить и селиться в России и о свободном возвращении в свое Отечество русских людей, бежавших за границу». Одновременно еще раз подчеркивалось о милости для уехавших: «…хотя бы по законам и следовало учинить наказание, однакоже все их до сего преступления прощаем»[27]. Спустя 10 дней издается Манифест, разрешающий возвращаться в Россию покинувшим страну раскольникам, но с указанием конкретных мест их расселения. Этими территориями являлись: «Сибирская губерния близ Тобольска на Барабинской степи… в Саратовской губернии от Саратова вверх по реке Волге… в Оренбургской губернии на реке Сакмар в 40 верстах от Оренбурга… в Белогородской губернии в Валуйском уезде на реке Журавке». Указывалось на разрешения иметь ранее запрещенные бороды и носить привычное для раскольников платье. Поскольку прежде все означенные места для расселения были инвентаризированы, то указывались конкретные площади луговой, сенокосной, пахотной земель, а также лесов, которые могли использовать вернувшиеся раскольники[28].

Так же, как и ее предшественница Елизавета Петровна, Екатерина должна была предусмотреть возможное противодействие государственному перевороту. Понимая противоправность своих действий, предполагая возможное недовольство общества и военных на ее воцарение, Екатерина II должна была чутко улавливать настроения подданных. Проводя аналогию с переворотом Елизаветы Петровны и страхами, сопровождавшими затем императрицу всю жизнь, можно вспомнить слова секретаря саксонского посольства Иоганна Сигизмунда Пецольда: «Я не в состоянии описать страшную боязнь и тайное смятение, овладевшее двором вследствие этого приключения (имеется в виду переворот, осуществленный Елизаветой Петровной. — *Н. И.*), сама она устраивала разные мероприятия ночью, боясь своего свержения, она проводила всю ночь в обществе многих лиц». Пецольд упоминал, что поддержавший переворот Елизаветы Петровны «Куракин в течение нескольких ночей не решался ночевать дома»[29].

Но выявить возможное противодействие государственному перевороту Екатерины Алексеевны невозможно было без наблюдения

за военными. Уже в октябре раскрывается заговор, возглавляемый поручиками Петром Хрущовым и Семеном Гурьевым. В состав заговорщиков вошли и представитель Лейб-гвардии Измайловского полка квартирмейстер Петр Гурьев и его брат Иван. Они предполагали свергнуть Екатерину и посадить на трон Иоанна Антоновича. Заговор был раскрыт, и 24 октября Екатерина обнародовала Манифест о наказании его участников за «оскорбление величества и совершенный умысел к общему возмущению»[30]. Манифест основывался на божественном предназначении императрицы. Он гласил: «…каждый ведает разумный и благонамеренный сын отечества, что власть над ним придержащая для его же добра установлена от бога» и трон был принят ею «именно от руки божьей». Собственно, и заняла Екатерина престол не «на свое собственное удовольствие, но на расширение славы его и на утверждение доброго порядка и утверждение правосудия в любезном нашем отечестве»[31]. Решение Екатерины должно было быть вполне понятным ее подданным — благоденствие жителей страны находится в руках императрицы. Так же как и помилование осужденных, которых вместо казни отправили в пожизненную ссылку на Камчатку и в Сибирь.



Ил. 6. Памятник принцессе Ангальт-Цербстской —императрице Екатерине II Цербст. Скульптор М. Переяславец. 2010

Необходимо отметить еще один важный документ, принятый 11 декабря — «Об учреждении комиссии для устройства городов Санкт-Петербурга и Москвы», ставший поворотным пунктом для нового подхода к упорядочению строительства и перестроек в обеих столицах, а также о необходимости «поощрять каменное строительство, так как деревянные подвержены пожарам». В состав Комиссии вошли в Петербурге граф А. Г. Чернышёв, И. И. Бецкой и князь

М. И. Дашков[32]. Подтверждая прежние направления в строительстве и расширяя их возможности, было указано и на беспрепятственное строительство новых каменных зданий.

Жизнь Екатерины II является ярким примером «роли личности в истории». Важным было не только **что она делала, но и как она делала**. Например, перед коронацией в сентябре 1762 г. Екатерина II дает Именной указ Сенату: «Господа сенаторы! Прошу для пользы обществу потрудиться и до отъезда в Москву, если можно, окончить дела (1) о ставке соли, еще цены; (2) вместо бывших сыщиков сделать в губерниях и провинциях благопристойнейшие учреждения, как бы воров и разбойников искоренять; (3) о медных легковесных деньгах; (4) о таможнях, как бы им впредь полезнее быть»[33]. На первый взгляд, эти распоряжения не являются столь важными для государства, но указывают на срочность исполнения. Более существенным является само обращение к чиновникам Сената. Оно отличается не только вежливостью, но указанием на немедленное исполнение ее указов.

Волей исторической случайности германская принцесса Ангальт-Цербстская оказалась в России, стала российской императрицей Екатериной Великой и вошла в историю России преобразовательницей, создававшей наряду с императором Петром I «Великую Россию». Сам ее подход сначала к жизни в России, затем к правлению был весьма продуктивным. Но окажись Екатерина, также волей случая, не в России, а в иной другой европейской стране, она была бы не менее Великой.

В России она начала с изучения русского языка и принятия православия, чтобы быть ближе к людям. И в России чтят ее память. В 1873 г. монумент Екатерине Великой установлен в Санкт-Петербурге. Родина российской императрицы Екатерины II также помнит ее — в 1831 г. бюст Екатерины II работы немецкого скульптора А. Вредова установлен в баварском Пантеоне всех великих немцев Валхалла под Регенсбургом. В 1992 г. при поддержке администрации города Цербст К. и В. Тесленко создали в ее родном Цербсте некоммерческое Международное историческое общество «Екатерина II» и в местном музее открыли памятный зал. В 2010 г. в Цербсте поставили также бронзовый памятник юной принцессе работы русского скульптора М. Переяславца.

[1] *Брикнер А.* История Екатерины II. Т. 1, ч. 1. СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1885. С. 71–72.
[2] Сборник Русского исторического общества. Бумаги Императрицы Екатерины II, хранящиеся в Государственном Архиве Министерства Иностранных Дел. Т. 7. СПб.: Тип. Имп. Акад. Наук, 1871. С. XI.
[3] *Брикнер А.* История Екатерины II. Т. 1, ч. 1. С. 73.
[4] Там же. С. 86.
[5] Указ № 11.582. ПСЗРИ. Т. 16. СПб.: Тип. II Отд. Собств. ЕИВ канцелярии, 1830. С. 4.
[6] Указ № 11.583. ПСЗРИ. Т. 16. СПб.: Тип. II Отд. Собств. ЕИВ канцелярии, 1830. С. 4.
[7] Сборник Русского исторического общества. Т. 7. С. XI.
[8] Указ № 8.473 ПСЗРИ. Сборник Русского исторического общества. Т. 7. С. XI.
[9] ПСЗРИ. Т. 11. СПб.: Тип. II Отд. Собств. ЕИВ канцелярии, 1830. С. 537.
[10] Указ № 8474. ПСЗРИ. Т. 11. С. 538.
[11] Указ № 11.590. ПСЗРИ. Т. 16. С. 6–7.
[12] *Брикнер А.* История Екатерины II. Т. 1, ч. 1. С. 127.
[13] ПСЗРИ. Т. 16. С. 4.
[14] Указ № 11.591. ПСЗРИ. Т. 16. С. 7.
[15] ПСЗРИ. Т. 15. С. 64, 895.
[16] Сборник Русского исторического общества. Т. 7. С. XII.
[17] Указ № 11.587. ПСЗРИ. Т. 16. С. 5.
[18] Указ № 11.638 Хотя 9 января 1762 г. Петром III был дан Сенату Именной указ о разрешении ввозить товары беспошлинно единожды, указывались суммы, на которые можно было ввозить: послам на 4 тыс., посланникам, полномочным министрам — на 2 тыс., резидентам — на 1 тыс., поверенным в делах — на 500 руб. ПСЗРИ. Т. 15. № 11.400. С. 883.
[19] Именной Указ № 11.643. ПСЗРИ. Т. 16. С. 51. Секуляризация церковных земель осуществлялась задолго до царствования Петра III. И в первую очередь правители были заинтересованы в повышении сбора налогов и по возможности подчинения церкви государству.
[20] Инструкция № 11.716. ПСЗРИ. Т. 16. С. 117, 119, 121, 122.
[21] ПСЗРИ. Т. 16. С. 32, 33, 34.
[22] Указ № 11.630. ПСЗРИ. Т. 16. С. 28, 34, 37.
[23] Указ № 11.624. ПСЗРИ. Т. 16. С. 27.
[24] Именной указ № 11.666. ПСЗРИ. Т. 16. С. 68–69.
[25] ПСЗРИ. Т. 16. С. 69.
[26] ПСЗРИ. Т. 16. С. 34.
[27] ПСЗРИ. Т. 16. С. 125.
[28] Указ № 11.725 ПСЗРИ. Т. 16. С. 129, 132, 133. Петром III 29 января 1762 г. издавался указ о возвращении раскольников из-за границы, в частности из Польши, но упоминалось: «отправления закона по их отправлению и старопечатным книгам возбранения не было», не указывались подробно места расселения и разрешение на ношение привычной одежды и бороды. ПСЗРИ. Т. 15. С. 894.
[29] *Брикнер А.* История Екатерины II. Т. 1, ч. 1. С. 12.
[30] ПСЗРИ. Т. 16. С. 90.
[31] ПСЗРИ. Т. 16. С. 91–93.
[32] Указ № 11.723. ПСЗРИ. Т. 16. С. 127–128.
[33] Именной указ № 11.634. ПСЗРИ. Т. 16. С. 45.

Кафанова Ольга Бодовна

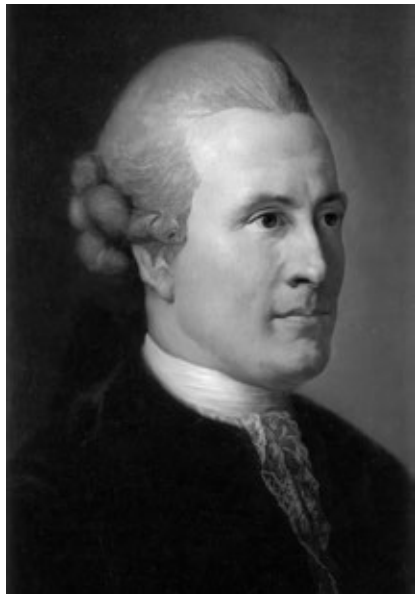
Н. М. КАРАМЗИН — ПЕРЕВОДЧИК И КОММЕНТАТОР ПИСЕМ ЕКАТЕРИНЫ II К Й. Г. ЦИММЕРМАНУ

Аннотация: В статье рассматриваются публикации Карамзина в «Вестнике Европы» (1803), посвященные переводам писем Екатерины II к Й. Г. Циммерману, известному швейцарскому философу и врачу. Переписка с Екатериной Великой велась на французском языке с 1785 по 1792 г., а поводом для нее послужило сочинение Циммермана «Ueber die Einsamkeit» («Об уединении», 1756). В контексте длительного общения Екатерины с Циммерманом отрывки писем, переведенные Карамзиным, представляются послесловием к его «Историческому похвальному слову Екатерине Великой» (1802), в котором, в форме восхваления императрицы, Карамзин предлагал программу царствования для императора Александра I. В контексте разочарования в европейских политических событиях Карамзин связывал свои надежды с Россией. В новой геополитической ситуации Россия представлялась единственной страной, способной противостоять властолюбию Наполеона. Карамзин выражал восхищение Екатериной и надежду на продолжение ее великих дел в царствование Александра I.

Ключевые слова: Екатерина II, Й. Г. Циммерман, похвальное слово, панегирик, Пётр I, Александр I.

Н. М. Карамзин выразил свою высокую оценку русской императрице в «Историческом Похвальном слове Екатерине II» (1802). В «Вестнике Европы», последнем журнале, который Карамзин издавал в 1802–1803 гг., до начала работы над «Историей Государства Российского», он опубликовал в своем переводе отрывки из писем Екатерины Великой к Йохану Георгу Циммерману. Пройдя сложную эволюцию за время издания своего журнала нового типа, в котором политика была выдвинута на равноценное с литературой место, Карамзин к началу 1803 г. разочаровался в Европе и европейских политических деятелях. Его восхищение многочисленными талантами Наполеона, которые позволяли надеяться на него как на государственного деятеля, способного предложить новый вид правления на основах гуманности, высокого культурного и научного развития, исчезло, как только тот провозгласил себя консулом «навечно».

Если бы Наполеон при всех своих талантах и даже гениальности обладал еще нравственным чувством, был равнодушным к власти, славе, сребролюбию (как считал поначалу Карамзин), он смог бы превзойти «просвещенного монарха» или республиканского лидера. Тогда Франция могла бы стать образцом государственности для других стран, в том числе и России. Увы, эти ожидания Карамзина не оправдались: очень скоро в этом незаурядном человеке проявились обычные человеческие слабости и пороки, среди которых славолюбие и властолюбие[1].



И. Г. Циммерман (1728–1795)

Именно поэтому в поисках альтернатив для идеальных примеров служения отечеству он переключает свое внимание на Россию. Карамзин-журналист стремился размышлять не только о настоящем, но и осмыслить прошедшие два десятилетия, а вместе с ними и уходящий век Просвещения. Из российских государей Карамзин выше всего ценил Петра I, продолжательницей которого считал Екатерину II. В середине 1803 г. издатель «Вестника Европы» все чаще задумывается об истории и публикует материалы, связанные с недавним прошлым России. Неслучайно поэтому в «Вестнике Европы» он поместил две переводные публикации: «Свидание Софии Шарлотты, Королевы Прусской, и матери ее с Петром Великим» и «Письма Екатерины Великой к Циммерману»[2].

Йохан Георг Циммерман (Johann Georg Zimmermann, 1728–1795) был известным швейцарским философом и врачом. Он учился медицине в Гёттингенском университете (1747–1751), где познакомился с А. фон Галлером, швейцарским физиологом, естествоиспытателем и поэтом. Циммерман слушал его лекции и часто посещал его дом, а позже стал его биографом; его книга «Das Leben des Herrn von Haller» («Жизнь господина Галлера») вышла в 1755 г. Европейскую известность принесли писателю два последующих труда: «Vom Nationalstolz» («О народной гордости», 1758) и «Von der Erfahrung in

der Arzneikunst» («Об опыте во врачебном искусстве»). Циммерман состоял в обширной переписке с видными деятелями европейской культуры: Бодмером, Брайтингером, Виландом, Лафатером, Гесснером, Гердером, Николаи и через него с Лессингом и Мендельсоном. Наиболее значительное его произведение «Ueber die Einsamkeit» было несколько раз переиздано.

Вершиной славы для Циммермана стало общение с царствующими особами. В 1786 г. он был призван к умирающему Фридриху Великому; вылечить государя ему не удалось, но после его смерти он выпустил две книги, одна из которых называлась «Friedrich der Großer und meine Unterredungen mit ihm» («Фридрих Великий и мои с ним беседы», Hannover, 1786).

Циммерман был горд и своей перепиской с Екатериной Великой, которая велась на французском языке с 1785 по 1792 г.[3] Поводом для начала переписки послужил трактат «Ueber die Einsamkeit», который Екатерине очень понравился. Поначалу Циммерман воспринимался ею как один из знаменитых корреспондентов-просветителей, с которым она обсуждает «волнующие ее вопросы по обустройству Российской империи, обменивается книгами и подарками, приглашает его приехать в Петербург и даже сопровождать ее в путешествии по России»[4].

Циммерман, в свою очередь, дает ей рекомендации по заселению Тавриды мастеровыми и земледельцами, обсуждает с императрицей книжные новинки, ищет в Германии издателя для опубликования ее антимасонских комедий, а также подбирает врачей для переселения в Россию. Под влиянием революции во Франции Екатерина становится более осторожной и дипломатичной. В качестве примера дружеского общения можно привести отрывок из письма Екатерины от 1 июля 1787 г., в котором она рассказывает о беспрецедентном по числу участников, стоимости и времени в пути путешествии в Крым, длившемся в итоге более полугода (со 2 января 1787 по 11 июля 1787 г.).

Екатерина писала Циммерману: «Не знаю, почему люди утруждают себя говорить об этом путешествии слишком много хорошего или слишком много дурного. Оно проектировалось уже три года тому назад, с целью рассеять ипохондрию, которую радикально исцелила ваша книга „Об уединении“. <…> Итак, я уже вернулась и нисколько не сожалею о том, что предприняла это большое путешествие и почти окончила его без малейшей неприятности для кого бы то ни было из лиц, сопровождавших меня. Я видела великолепнейшие страны

и прекраснейший в мире климат, всюду встречала множество стариков, и это доказывает, по моему мнению, что климат этих стран и, между прочим, Таврической губернии не так опасен, как обыкновенно полагают; днем бывает очень жарко, а после заката солнца наступает прохлада. Мне кажется, что если пить вино умеренно и единственно для укрепления желудка, ослабленного частым потением, то можно избегнуть лихорадок, на которые до сих пор все жаловались. Эти лихорадки желчные; жара стоит нестерпимая, она надоедает, и тогда малейшая безделица раздражает человека; мы сердились из-за всякого пустяка и минуту спустя смеялись над нашим гневом. В Бахчисарае, древней резиденции ханов, против моих окон находилась мечеть, с которой имамы пять раз в день громко сзывают народ на молитву. Не знаю, остается ли небо глухо к их молитве, но уверяю вас, что иной раз хотелось бы быть глухой, чтобы не слышать шума, производимого ими в мечети; надобно иметь большую привычку, чтобы переносить столь неистовое вытье. Между ними есть такие, которые вертятся до обморока, крича Alla hue; эти последние считаются как бы прорицателями и, следовательно, весьма сходны с сибирскими и германскими шаманами»[5].

Екатерина II особо остановилась на своих комедиях, которые хотела бы увидеть напечатанными в Германии. Речь шла о трех ее антимасонских комедиях — «Обманщик», «Обольщенный», «Шаман Сибирский» (1785–1786). Все три пьесы Екатерины Великой имели «громадный успех и на сцене, и в продаже, когда они вышли в печати. Кроме того, они вызвали своим появлением в Петербурге массу сатир, эпиграмм и статей, направленных против того же предмета», против масонства. Иной прием был оказан комедиям в Москве, где они и на сцене играны не были, и не нашли никакого отклика в московской журналистике[6].

Письмо, частично переведенное Карамзиным, относится к началу 1789 г. и еще сохраняет доверительную интонацию, но уже с середины этого года Екатерина перестает отправлять письма со специальным курьером и пересылает письма исключительно по почте, учитывая строгую прусскую цензуру. Свою публикацию Карамзин предварил пояснением: «Они (письма. — *О. К.*) недавно напечатаны в Германии[7], и некоторые из них весьма достойны примечания. Циммерман, как Философический Автор и Литератор, имел счастие пользоваться благоволением Монархини: ОНА писала к нему с искренностию великой души. Переводим здесь одно место из ЕЕ письма от 29 Января 1789»[8].

В этом письме Екатерина размышляла о философской проблеме: она и ее век, ее личные качества. «Век Мой напрасно страшился Меня. Я никого не хотела ужасать, а желала только быть достойною любви и почтения, и приписывала злословие единственно тому, что Меня не разумели. Я знала многих людей, которые были остроумнее Меня, но не знала зависти и злобы. Мое удовольствие и желание состояло в том, чтобы делать всех счастливыми; но как всякий хочет быть по-своему счастлив, то желаниям Моим встречались иногда препятствия. Славолюбие мое не имело в себе ничего вредного и ненавистного; но может быть, что Я ошибалась в Своих намерениях, надеясь сделать людей благоразумными, справедливыми и счастливыми. Род человеческий вообще склонен к безумию и несправедливости, с которыми мудрено найти благополучие в жизни. Когда бы люди слушались во всем ума и добродетели, то они могли бы обойтись без Нас. Я любила Философию, любя сердечно добродетели республиканские, которые кажутся несогласными с Моею неограниченною властию: зато никто в России не может сказать, чтобы Я употребляла во зло власть Свою. Искренно люблю также Искусства и Словесность. Собственные мои сочинения почитаю безделками. Я писала с удовольствием в разных родах: Мне кажется все посредственным; но Авторство служило для Меня только забавою. В политической системе Я следовала всегда тому плану, который казался Мне полезнейшим для Моего государства и безвреднейшим для других; есть ли бы знала лучший, то предпочла бы его. Европа без нужды боялась Моих намерений: они клонились к ее истинной пользе. Мне часто платили неблагодарностию, но никто не может доказать Моей неблагодарности. Я нередко мстила Своим врагам прощением и благодеяниями. Вообще человечество имело во Мне друга, который не изменял ему ни в каком случае… Теперь перервем разговор в царстве мертвых и обратимся к живым»[9].

Карамзин прокомментировал это письмо так: «Славно и велико так чувствовать, так изъясняться на троне! В Германии восхищаются сими письмами: с каким же удовольствием должны читать их Русские?»[10] Нельзя не признать, однако, что Екатерина, последовательно перечисляя свои достоинства, демонстрировала чуть ли не совершенство своего характера и мудрость своего правления. Скорее всего, Карамзин понимал, что здесь желаемое выдается за действительное, но сознательно допускал это преувеличение. Содержание небольшого отрывка, выбранного Карамзиным для перевода, намеренно

не касается никаких конкретных описаний военных действий. В действительности в этом весьма обстоятельном письме содержался подробный рассказ о взятии Очакова, о мудрости фельдмаршала Г. А. Потёмкина, который испробовал все средства, прежде чем приступить к штурму. В характеристике, которую дает Екатерина, он обладает истинным благородством характера:

«На мой взгляд, ему делает величайшую честь то обстоятельство, что, между прочими великими и прекрасными его качествами, мне всегда приходилось замечать в нем склонность прощать своим врагам и делать им добро; этим он сумел стать выше своих соперников. Этот раз он разбил турок и тех, кто критиковал его действия в полтора часа; теперь говорят, что он мог взять Очаков раньше; это правда, но никогда он не мог совершить этого дела с меньшими препятствиями»[11].

Особо Екатерина остановилась на духе патриотизма, царящем в обществе: «У нас не первый раз случается, что больные прямо из госпиталя идут на приступ, по поводу чего вы высказываете удивление; во всех чрезвычайных случаях мне приходилось наблюдать то же самое. Дела, касающиеся общественной пользы, вызывают у нас всегда необычайный энтузиазм». И заканчивалось письмо прославлением россиян. Екатерина писала: «Наш народ от природы воинствен и наших рекрутов легко обучать. Дворянство служит или служило, когда надобность того требовала, и никогда еще не отвечало на призыв отказом; все идут с восторгом на защиту государства и отечества, и в подобных случаях не приходится прибегать ни к каким понудительным мерам»[12].

Все эти размышления о войне и готовности всего российского общества встать на защиту отечества важны и интересны, однако Карамзин счел необходимым вначале сосредоточить внимание на нравственных чувствах Екатерины, ее признаниях и откровениях. Далее он поместил отрывок из другого ее письма уже политического содержания. «В 1791 году, когда Англия грозилась объявить войну России, Императрица, от 19 Июня, писала к Циммерману следующее: „Я получила от вас письмо и комедию вашего друга, но не читала ее до сей минуты, и следственно еще не смеялась“». Карамзин пояснил в примечании, о какой пьесе идет речь: «Женский Якобинский Клуб, сочинение Коцебу»[13]. Екатерина продолжала: «Да и время ли смеяться, когда надобно с должною честию принимать гостей? Мы ждем Английского флота. Предтеча его, Господин Факнер, уже здесь… Дело Мое

состоит в том, чтобы отражать врагов и завистников, явных и тайных. Справедливость на Моей стороне. Желаю мира искренно, и заключу его, когда Мне перестанут мешать. Есть ли это мужество, то имею его. Справедливость Моя заставляет Европу желать Мне добра: могу тем хвалиться. Простите. Будьте всегда в числе друзей Моих, и когда Английский флот пройдет через Зунд, то уже не пишите ко Мне»[14].

Карамзин выразил искреннее восхищение российской государыней: «Сии письма составляют драгоценное прибавление к Похвальному Слову ЕКАТЕРИНЕ Великой»[15]. Отсылка делает необходимым привлечь это произведение. «Историческое похвальное слово Екатерине Второй», сочиненное Н. М. Карамзиным, имело посвящение: «Его императорскому величеству Александру Первому, самодержцу Всероссийскому». Внизу мелким шрифтом было добавление: «С благоговением посвящает автор»[16]. В форме восхваления императрицы Карамзин предлагал программу царствования для императора Александра I. В произведении, выдержанном в жанре панегирика, где основная цель — восхваление и прославление объекта, в данном случае — Екатерины Великой, были использованы различные риторические приемы для усиления впечатления величия и значимости Екатерины.

Структура текста состояла из вступления, основной части и заключения. Карамзин описывает различные аспекты правления Екатерины: ее мудрость, заботу о благе народа, реформы, военные победы и культурные достижения. Он начинает с возвышенного описания Екатерины, подчеркивая ее величие и благородство; говорит о ней как об исключительной личности, одаренной всеми добродетелями, необходимыми для блага государства. При этом Екатерина представала продолжательницей дел Петра I: «Пётр и Екатерина хотели приобретений, но единственно для пользы России, для ее могущества и внешней безопасности, без которой всякое внутреннее благо ненадежно. Монархиня знала, что Империя Оттоманская, по своему закону и духу правления, есть опасный враг России; что все союзы, все дружественные договоры с нею будут только кратким перемирием и что единственный способ утвердить покой нашего государства есть ослабить сего природного и вечного неприятеля Христиан, — знала и совершила. Но Европа видела, что Екатерина, будучи всегда готовою к войне, по особенной любви к справедливости никогда Сама не разрывала мира; когда же меч, извлеченный для обороны, блистал в руке Ее, тогда — горе врагам безрассудным!»[17]

Карамзин изобразил Екатерину как идеальную правительницу, обладающую всеми качествами, необходимыми для блага государства и народа. Он отмечал расширение территории России под властью Екатерины, ее успехи в присоединении новых земель: «Крым был независим; но Крым был еще гнездом разбойников, опасных для России. Сия прекрасная часть нашей Империи, где Природа столь щедро награждает трудолюбие и за каждое лону ее вверенное зерно дает богатый клас земледельцу; где на тучных паствах рассыпаются стада бесчисленные; где свирели и нежные песни веселых пастырей, простота нравов, миролюбие и общее добродушие жителей напоминают воображению счастливые берега Ладона — Малороссия не могла быть покойною в соседстве неукротимых варваров. Екатерина повелела — и воинство Ее, не обнажив меча, заняло полуостров Крымский, древнюю Тавриду, столь известную в Истории и в самой Мифологии. Монархиня еще не ведала, что сие важное приобретение возвратило России ее некогда именитое Княжество Тмутараканское или столицу его, которая скрывалась досель от любопытства наших Историков»[18].

Карамзин восхваляет разум и прозорливость Екатерины, ее способность принимать верные решения и предвидеть последствия своих действий. Он приводит примеры ее мудрой политики и дипломатических успехов: «Не только благо нашего отечества, но и благо целого мира утверждено победами Екатерины. <…> Екатерина Завоевательница стоит наряду с первыми Героями вселенной; мир удивлялся блестящим успехам Ее оружия — но Россия обожает Ее уставы, и воинская слава Героини затмевается в Ней славою Образовательницы государства. Меч был первым властелином людей, но одни законы могли быть основанием их гражданского счастья; и находя множество Героев в Истории, едва знаем несколько имен, напоминающих разуму мудрость законодательную»[19].

Русский писатель полагал, что царствование Екатерины II было логическим продолжением деятельности Петра I, однако, сходное по целям, отличалось более гуманными методами: «Пётр Великий хотел возвысить нас на степень просвещенных людей: Екатерина хотела обходиться с нами как с людьми просвещенными»[20]. В заключение Карамзин выражал восхищение Екатериной и надежду на продолжение ее великих дел.

Таким образом, выбранные Карамзиным отрывки из писем Екатерины Великой к Циммерману стали как бы логическим

продолжением «Исторического похвального слова» и фактически являлись продолжением панегирика. Вместе с тем издатель «Вестника Европы» преследовал и более дальновидную цель — указать путь Александру I как государю, политику, самодержцу. В контексте разочарования в европейских политических событиях Карамзин связывал свои надежды с Россией. В середине 1803 г. он все чаще задумывается об истории и публикует материалы, связанные с российской историей. В новой геополитической ситуации Россия представлялась единственной страной, способной противостоять властолюбию первого консула. Поэтому понятно решение Карамзина отказаться от журналистской и писательской деятельности и всецело посвятить себя изучению истории, созданию «Истории Государства Российского».

[1] *Кафанова О. Б.* Переводы Н. М. Карамзина в «Вестнике Европы»: контент, философия, поэтика. СПб.: Алетейя, 2024.
[2] Там же. С. 378–382 (Глава «Россия ушедшего века в рассказах и письмах»).
[3] *Лагутина И.* Переписка Екатерины II и врача-философа И. Г. Циммермана: новые архивные материалы // Quaestio Rossica. 2024. Т. 12. № 4. С. 1411–1428; *Земскова Е. Е.* Малоизученная страница русско-немецких отношений: Екатерина II в переписке с доктором Циммерманом. URL: http:// sites.utoronto.ca/tsq/ 13/zemskova13. shtml (дата обращения: 15.02.2024).
[4] *Лагутина И.* Указ соч. С. 1412–1413.
[5] Письма императрицы Екатерины II к И. Г. Циммерманну // Русская старина. 1887. № 8 (Текст М. Семевского). С. 289, 290.
[6] *Роганова О. Л.* Комедии Екатерины великой «Обманщик», «Обольщенный», «Шаман сибирский» в контексте истории русского масонства XVIII века. URL: https://ekaterina-ii.niv.ru/ekaterina-ii /kritika-pro-ekaterinu-ii/roganova-komedii-ekateriny-velikoj. htm (дата обращения: 15.02. 2024).
[7] Zimmermanns Verhältnisse mit der Kaiserin Katharina II und mit dem Herrn Weikard. Nebst einer Anzahl Originalbriefe der Kaiserin… Bremen, 1803.
[8] Вестник Европы. 1803. Ч. 10, июль № 14. С. 142.
[9] Там же. С. 142–144.
[10] Там же. С. 144.
[11] Письма императрицы Екатерины II к И. Г. Циммерманну. С. 304–305.
[12] Там же. С. 305.
[13] Вестник Европы. 1803. Ч. 10, июль № 14. С. 144.
[14] Там же. С. 144–145.
[15] Там же. С. 145.
[16] Историческое похвальное слово Екатерине Второй, сочиненное Николаем Карамзиным. М.: В Университетской типографии у Любия, Гария и Попова, 1802.
[17] Там же. С. 15–16.
[18] Там же. С. 27–29.
[19] Там же. С. 48–49.
[20] Там же. С. 50.

Кащенко Елена Сергеевна

ЗНАЧЕНИЕ РОЛИ ИМПЕРАТРИЦЫ ЕЛИЗАВЕТЫ ПЕТРОВНЫ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМАХ О ЕКАТЕРИНЕ II

Аннотация: Статья посвящена кинематографическим воплощениям образа императрицы Елизаветы Петровны в зарубежном и отечественном кинематографе. Предполагается рассмотреть концептуальную трактовку режиссеров, актерскую игру и соответствие художественного вымысла историческим фактам.

Ключевые слова: императрица Елизавета Петровна, Екатерина II, художественный кинематограф.

Елизавета Петровна, дочь Петра I и Екатерины I, родилась в 1709 г. и, взойдя на престол в 1741 г., правила империей двадцать лет, вплоть до своей кончины в 1761 г. Оценка ее эпохи в отечественной историографии носила неоднозначный характер — императрицу называли «легкомысленной» и «беззаботной», хотя вряд ли в таком случае она сумела бы управлять два десятка лет огромной державой. Переворот, приведший Елизавету к власти, также по-разному оценивался в воспоминаниях современников, но ясно одно: даже при основном аргументе о прямом наследовании престола риск переворота был серьезный — закончиться все могло весьма неоднозначно. Насильственный захват власти оказал неблаготворное влияние на всю последующую жизнь императрицы: «зная, как легко производится революция в России, она никогда не полагалась на безопасность носимой ею короны. Она не смела ложиться до рассвета, ибо заговор возвел ее самую на престол во время ночи. Она так боялась ночного нападения, что тщательно приказала отыскать во всем государстве человека, который бы имел тончайший сон, и этот человек <…> проводил в комнате императрицы все время, в которое она спала»[1].

Сохранилось много живописных изображений Елизаветы, среди которых выделяется ее детский портрет кисти И. Н. Никитина, написанный между 1712 и 1713 гг.[2] «Портрет Елизаветы Петровны ребенком» отличается серьезностью выражения лица маленькой модели и необычайно глубокой задумчивостью, обычно не свойственной этому возрасту (4–5 лет). Усугубляет это «взрослое» впечатление

прическа «фонтанж» по придворной моде тех лет, а также стальной серый и алый цвета в ее костюме. Маленькая девочка уже выглядит как будущая правительница России.

Широкую известность получила краткая, но яркая характеристика Елизаветы Петровны в бытность ее «принцессой»: «Цвет лица ее удивителен, глаза пламенные, рот совершенный, шея белейшая и удивительный стан. Она высокого роста и чрезвычайно жива. Танцует хорошо и ездит верхом без малейшего страха. В обращении ее много ума и приятности, но заметно некоторое честолюбие»[3]. Несмотря на склонность к динамичному и веселому времяпрепровождению (балы, верховая езда, светские развлечения) Елизавета оставалась закрытым человеком — сказывалась жизнь при Дворе, когда ей постоянно приходилось приспосабливаться к обстоятельствам. Ее положение в эпоху правления Петра II и затем Анны Иоанновны было ненадежным — в ней всегда видели непосредственную угрозу в вопросе легитимности существующей власти. Следует ли удивляться тому, что Елизавета была подвержена невротическим приступам, как описывалось выше. Тем не менее, на парадных портретах мы видим статную, роскошную в своей зрелой красоте женщину — именно такой она предстает перед зрителями на картине кисти Л. Токке 1758 г. «Изображена в рост, в серебристом парчовом платье и пурпурной, подбитой горностаем мантии, со скипетром в правой руке; на фоне колонн и драпировок»[4]. Несмотря на серьезные жизненные испытания и «тревожные слухи о здоровье императрицы, особенно упорные с осени 1756 г.»[5], Елизавета Петровна демонстрирует подданным великолепный репрезентативный образ. Хотелось бы также отметить визуальное сходство работы Токке с портретом Екатерины II А. Рослина, написанным спустя двадцать лет, в 1777–1778 гг.

После восшествия на престол Екатерина II много внимания уделяла публичному признанию своих заслуг перед империей. Увлекало ли это Елизавету Петровну, утверждать сложно, отсюда и неоднозначность характеристик ее правления. Вот как пишет о елизаветинской эпохе ее известнейший знаток, профессор СПбГУ, искусствовед Т. В. Ильина: «Несомненно, что это было время блистательного расцвета всех искусств (прежде всего архитектуры) и наук. <…> Была отменена смертная казнь, смягчились нравы, ушли в прошлое ужасы последних лет аннинского царствования, а главное росло чувство национального самосознания, что явилось главной приметой елизаветинского времени. Огромное значение здесь имели успехи России

на международной арене. Победы над „первым стратегом своего времени“ Фридрихом II, взятие Берлина, битвы при Цорндорфе и Кунерсдорфе — знаменитые события Семилетней войны показали миру, каким мощным самостоятельным государством является Россия»[6].

Наряду с делами государственной важности Елизавета Петровна занималась и тем, что, на первый взгляд, могло показаться развлечением. Историки часто пишут о ее особенной любви к маскарадам. «„Машкерады“, как ничто другое, демонстрировали слияние всех видов искусства. <…> На них обычно приглашались все придворные, знатные вельможи и иноземные знатные гости — „в приличных масках“. <…> На маскарадах присутствовало 1000–1500 человек. Общеизвестно, что Елизавета, обладавшая прекрасной фигурой, любила объявлять о „машкерадах“, на которых женщины должны были обряжаться в мужское, а мужчины в женское платье»[7]. Традиционное объяснение этому: желание восторжествовать над фрейлинами и гостьями, к тому же позабавиться видом мужчин в женских нарядах. Для Елизаветы Петровны, чья молодость пришлась на весьма нелегкое время аннинской эпохи, маскарад почти наверняка представлял нечто вроде символа искаженной реальности. Люди, прячущиеся под масками, прикидывающиеся не теми, кем они являются на самом деле, — разве это не точная метафора придворной жизни? Сегодня тобой все восхищаются, завтра — презирают; сегодня ты у всех на устах, завтра никто о тебе и не вспомнит. Маскарады символизировали бренность земных ценностей, буквально переворачивая все «с ног на голову».

По мнению Т. В. Ильиной, «весь маскарадный, театральный, изысканно-пряный дух европейского XVIII века» отразился в «Портрете императрицы Елизаветы Петровны на коне с арапчонком» (1743) кисти Г.-Х. Гроота[8]. Возникает повод для рассуждений о том, что Елизавета действительно одинаково эффектно выглядит на портретах как в женском, так и в мужском платье. Императрица словно напоминает о той ночи, когда свершился дворцовый переворот, вернувший ей законное право на российский престол, — она изображена в зеленом с золотом мундире Преображенского полка. Возможно, именно этот военный костюм придавал Елизавете Петровне уверенность в том, что «легкомысленная» принцесса способна стать правительницей, достойной славы своего великого отца.

Дальновидность императрицы Елизаветы проявилась также в мыслях о наследнике престола. К сожалению, как показали

дальнейшие события, великий князь Пётр Фёдорович был не лучшим выбором. Тогда вряд ли кто-то мог предвидеть блистательную судьбу дочери герцога Ангальт-Цербстского, Софии Августы Фредерики Доротеи, которая приехала в Россию зимой 1744 г. в сопровождении матери. Через год состоялась ее свадьба с будущим императором Петром III.

В «Мемуарах» Екатерины II немало написано о предшественнице — императрице Елизавете Петровне, в основном — комплиментарно. Нетрудно отметить умение учиться на чужих ошибках: Елизавете была присуща эмоциональная несдержанность и внешняя порывистость в поступках. Екатерина, по свидетельству Ж. Бернулли, «поставила себе за правило никогда иначе не появляться, как ласковою, и никогда не поддаваться гневу»[9].

Екатерине очень пригодились 18 лет ожидания власти, именно это время сформировало ее как личность. Она понимала, что Елизавета заняла престол благодаря имени отца, Петра Великого, несмотря на сложность ситуации унаследовав его по праву рождения. У нее самой такой мощной поддержки не было и приходилось «делать историю», полагаясь только на себя: свои способности, таланты и дипломатию.

Впоследствии как в отечественном, так и в зарубежном кинематографе Елизавете Петровне отводилась роль «второго плана». С одной стороны, в ней видели прежде всего предшественницу Екатерины Великой, и в многочисленных биографических фильмах о Екатерине персонаж Елизаветы появлялся регулярно. С другой стороны, правилом стало то, что эту роль традиционно играли выдающиеся актрисы: Флора Робсон, Луиза Дрессер, Наталья Гундарева, Ванесса Редгрейв, Жанна Моро.

Не будем оставлять без внимания и те исторические фильмы, в которых преимущественно показывалась середина XVIII в. — расцвет елизаветинской эпохи. Одно из первых киновоплощений образа Елизаветы Петровны в отечественном кинематографе в 1946 г. осуществила Татьяна Окуневская. Снимался фильм «Давид Гурамишвили». Елизавета должна была появиться на экране ненадолго, но ее роль предстояло сыграть действительно такой яркой актрисе, как Окуневская. Она так описывает съемки фильма в Зимнем дворце: «Возникла идея: на знаменитой дворцовой белой мраморной лестнице на каждую ступень поставить офицеров Преображенского полка в парадных ярко-зеленых мундирах, дать полный свет, зажечь



Ил. 1. Н. Гундарева в роли императрицы Елизаветы Петровны
Фотокадр из фильма С. Дружининой «Виват, гардемарины!» (1991)

огромную хрустальную люстру, и в этот момент нужно ввести Орбели, а я должна появиться из-за поворота лестницы в полном гриме, в белом парике, в черном платье в окружении фрейлин тоже в черном и начать спускаться вниз по лестнице»[10]. И. А. Орбели, в ту пору директор Государственного Эрмитажа, был очень впечатлен, поскольку не ожидал от незнакомой ему молодой артистки такой незаурядной внешней привлекательности. Черный цвет платьев мог быть выбран по ассоциации с известным портретом императрицы в маскарадном костюме (Г.-Х. Гроот, 1748 г.): Елизавета Петровна изображена в черном домино. На сплошном черном фоне наряда белеют только лицо, линия декольте, прикрытая кружевами, и изящные кисти рук.

В советское время появление полнометражного фильма об особе императорской крови — вещь практически невозможная. Исключение составляли фильмы о царе-реформаторе Петре I, но биографический фильм о женщине на престоле, тем более такой неоднозначной, как Елизавета Петровна, снят быть не мог. Татьяна Окуневская, блестяще соответствующая этому образу внешне, никогда не получила бы подходящий сценарный материал. Несколько десятилетий спустя, в 1970 г., сходную по вспомогательному статусу роль Елизаветы сыграла актриса Валентина Панина в фильме «Баллада о Беринге и его друзьях». Как и в «Давиде Гурамишвили», экранный образ Елизаветы Петровны обозначал различие между историческими эпохами правления в России («аннинская» — «елизаветинская»).

В телевизионном многосерийном фильме «Михайло Ломоносов», снимавшемся в 1984–1986 гг., роль Елизаветы исполнила Наталья Сайко, в то время известная киноактриса и актриса «Театра на Таганке». В одной из самых запоминающихся сцен (заметим — без диалога, только с закадровым комментарием) Елизавета показана со своим фаворитом Алексеем Шубиным. Начало 1730-х гг.: они молоды, счастливы, но «за кадром» зрителю сообщают о дальнейшей судьбе Шубина — арест и ссылка на Камчатку в наказание за связь с Елизаветой.

Когда она стала императрицей, розыск опального Шубина занял изрядное время — так далеко его сослали, заставив к тому же принудительно жениться. Вернувшись ко Двору после тяжелых испытаний, Алексей Яковлевич не вернул себе прежней позиции, но был щедро вознагражден и оставшиеся годы прожил в достатке. Эта ситуация помогает понять, почему впоследствии императрица отличалась таким непростым и нервным характером: внезапная потеря любимого человека, к тому же с возможным риском для собственного положения, по сути — жизнь «на краю пропасти».

Режиссер Александр Прошкин, абсолютно не погрешив против истины, показал, что расцвет научной деятельности М. В. Ломоносова пришелся именно на елизаветинскую эпоху, тогда как отношения великого ученого с Екатериной II сложились отнюдь не просто. В центре многосерийной эпопеи находилась, разумеется, жизнь самого Ломоносова, но эпохи правления Анны Иоанновны, Елизаветы Петровны и — немного — Екатерины II создавали важный исторический фон, и каждой эпохе была дана объективная характеристика.

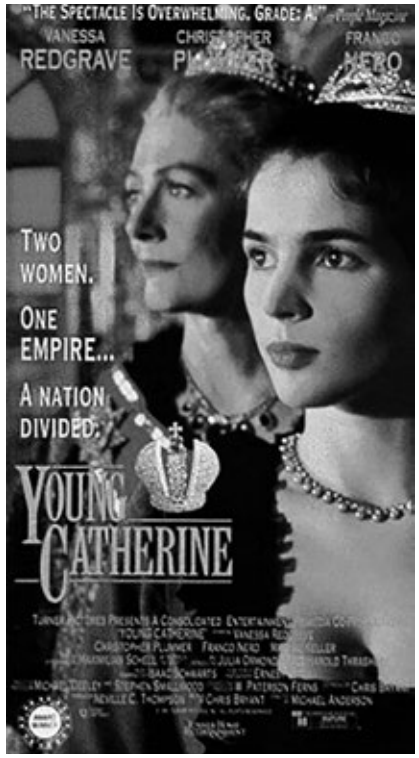
Зарубежные режиссеры часто снимали китчевые варианты биографии Екатерины II. Одним из первых оказался прославленный кинематографист первой половины XX в. — Джозеф фон Штернберг, открывший публике актрису Марлен Дитрих. Этот тандем успешно работал, создавая выдающиеся картины, и в 1934 г. Дитрих сыграла роль Екатерины в фильме «Грешная императрица» (The Scarlet Empress). Роль Елизаветы исполнила американская актриса Луиза Дрессер.

Фон Штернберг и Дитрих создали экзотический, мрачный, привлекательный в своем хаотичном великолепии, гротескный шедевр. К реальной биографии Екатерины фильм имел косвенное отношение. При этом фон Штернберг очень серьезно относился к этой роли и настаивал, чтобы Марлен читала «Мемуары» императрицы[11]. Творение фон Штернберга прямо или опосредованно повлияло на последующие поколения зарубежных кинорежиссеров.

К моменту съемок у фон Штернберга Луиза Дрессер имела богатый сценический опыт и даже номинировалась на премию Американской киноакадемии. Дрессер сыграла Елизавету властной и обаятельной женщиной, немного резкой, даже грубоватой, но справедливой. Внешнее сходство присутствовало, однако не стоит забывать о том, что экранное время было «спрессовано»: вместо восемнадцати лет взаимоотношений между Елизаветой и Екатериной показано

несколько «условных» лет. Поэтому изначально декларировалось: императрица не может иметь собственных детей и рассчитывает на «внука», потенциального наследника престола.

Тем не менее в сюжете ясно прослеживалась линия преемственности: Екатерина (Дитрих) многому учится у Елизаветы (Дрессер) и, взрослея, иногда напрямую копирует ее манеры, особенно в отношениях с мужчинами.



Ил. 2. В. Редгрейв (Елизавета) и Дж. Ормонд (Екатерина) Постер фильма М. Андерсона «Молодая Екатерина» (1991)

Практически параллельно с картиной фон Штернберга снимался британский художественный фильм «Восхождение Екатерины Великой» (The Rise of Catherine the Great). Отношения Елизаветы (Флора Робсон) и Екатерины (Элизабет Бергнер) вновь занимали в сюжете одно из главных мест, и вновь подчеркивался характер преемственности, причем основной акцент ставился на теме самоценности «женского правления». Елизавета и Екатерина в этом фильме показаны как действительно близкие друг другу люди; в одной из ключевых сцен молодая императрица даже появляется в парадном платье своей предшественницы. Эпизод со смертью Елизаветы Петровны и прощания с ней Екатерины снят очень трогательно, особенно на фоне кадров с ликующим Петром Фёдоровичем (Дуглас Фэрбенкс-младший).

Хочется выделить интересные биографические кинопроекты, осуществленные в первой половине 1990-х гг. как зарубежными, так и отечественными кинематографистами. «Молодая Екатерина», двухсерийный британский телефильм, работа над которым завершилась в 1991 г. Большая часть съемочного процесса прошла в Санкт-Петербурге, в Царском Селе, и зрители могли видеть в кадре

Екатерининский дворец. Режиссером стал Майкл Андерсон, Екатерину сыграла Джулия Ормонд.

Роль Елизаветы Петровны исполнила Ванесса Редгрейв, представительница известной актерской династии. При общей сумбурности сценарной разработки, в которой перемешаны реальные исторические факты и вымысел создателей картины, Редгрейв действительно выглядит как царица, и хочется отметить внешнее соответствие как портретам Елизаветы, так и описанию, взятому из «Мемуаров» Екатерины. «Она [Елизавета. — *Е. К.*] танцевала в совершенстве и отличалась особой грацией во всем, что делала, одинаково в мужском и женском наряде. Хотелось бы все смотреть, не сводя с нее глаз, и только с сожалением их можно было оторвать от нее, так как не находилось никакого предмета, который бы мог с ней сравняться»[12]. Поскольку создателям «Молодой Екатерины» явно хотелось драматизировать события при русском Дворе середины XVIII в. так, чтобы это было понятно среднестатистическому зрителю, они заменили плеврит, который действительно чуть не довел юную невесту наследника до летального исхода[13], на медленное отравление ядом, в котором якобы были повинны Воронцовы, желавшие устранить претендентку на руку великого князя. Вся эта нелепица, однако, заканчивается трогательной сценой, приведенной в «Мемуарах»: «в субботу вечером, в семь часов, то есть на пятый день моей болезни, императрица вернулась из Троицкого монастыря и прямо по выходе из кареты вошла в мою комнату и нашла меня без сознания. За ней следовали граф Лесток и хирург; выслушав мнение докторов, она села сама у изголовья моей постели и велела пустить мне кровь. В ту минуту, как кровь хлынула, я пришла в себя и, открыв глаза, увидела себя на руках императрицы, которая меня приподнимала»[14].

«Мемуары» Екатерины II содержат значительное количество ярких сцен и диалогов, которые будто созданы для сцены и экрана. На вышеприведенном примере мы можем заметить, что сценаристы в данном случае сохраняют антураж, но меняют причины появления Елизаветы в спальне больной Екатерины. В телефильме Григорий Орлов (!) сообщает Елизавете об отравлении принцессы, и она спешит к постели больной, призвав туда же молодую княгиню Дашкову (!). Далее следует трогательная сцена: Екатерина очнулась на руках Елизаветы и просила не беспокоиться о ней. Как видим, кульминация событий сохранена, но логическая цепочка их развития разрушена до основания.

Возникает вопрос: зачем продюсерам и сценаристам необходимо делать такой безумный микс из реальных исторических событий и персонажей? Ответ очевиден: нужны знакомые имена и фамилии, а Орлов и Дашкова как раз представляют собой фигуры знаковые для окружения Екатерины в молодости.



Ил. 3. К. Орбакайте в роли принцессы Фике. Фотокадр из фильма С. Дружининой «Виват, гардемарины!» (1991)

Похожим путем шли создатели германо-австрийской двухсерийной постановки 1996 г. «Екатерина Великая» (Catherine the Great), в которой роли Екатерины и Елизаветы исполнили Кэтрин Зета-Джонс и Жанна Моро. Много китча и эротических сцен затмили возможности двух превосходных актрис и сделали телефильм местами откровенно нелепым. Интересно, что Жанна Моро в 1968 г. сама играла императрицу Екатерину в фильме с практически таким же названием (Great Catherine).

Чрезвычайно привлекательный образ юной принцессы Фике создала Кристина Орбакайте в фильме Светланы Дружининой «Виват, гардемарины!» Эта картина вышла в отечественный прокат в 1991 г. и имела большой успех у зрителей.

Характер Екатерины настолько интересен и своеобразен, что утрировать ничего не нужно, ведь основной чертой поведения будущей императрицы была естественность. Еще в ранней юности, когда Екатерина только появилась в России в качестве невесты наследника престола, ее занимали самые разные дела, и «Мемуары» это показывают: чтение книг, охота и верховая езда, в пристрастии к которой ее упрекала Елизавета Петровна; церковные службы, хозяйственные проблемы, веселые беседы с фрейлинами, попытки понять характер взаимоотношений придворных при русском Дворе — это лишь небольшая часть того, чем была занята молодая Екатерина. Впоследствии граф де Сегюр писал о ней: «это была величественная монархиня и любезная дама»[15]. В фильме С. Дружининой те же слова можно адресовать Елизавете Петровне, эту роль блестяще исполнила Наталья Гундарева. Экранное время, отведенное персонажу, не так уж велико, тем не менее актриса полно раскрывает

характер императрицы в нескольких сценах. Гундаревой великолепно удалось показать противоречивый, но невероятно обаятельный образ императрицы. Она может быть неотразимо привлекательной, светски любезной, милосердной, но проявляет решительность и силу характера при первой опасности. Знакомство императрицы с юной невестой наследника престола — одна из самых запоминающихся сцен в фильме. Екатерине на протяжении многих лет жизни при императорском дворе неоднократно доводилось испытывать на себе как доброту, так и гнев Елизаветы. Гундарева и Орбакайте сыграли в небольшой по хронометражу сцене начало этой долгой истории непростых взаимоотношений, в которых, на наш взгляд, преобладали уважение и восхищение, а также желание превзойти предшественницу на троне.

[1] Цит. по: *Рюльер К.-К.* История и анекдоты революции в России в 1762 г. // Россия XVIII в. глазами иностранцев. Л.: Лениздат, 1989. С. 265.
[2] См. Русское искусство эпохи барокко. Конец XVII — первая половина XVIII века. Каталог выставки. Л.: Искусство, 1984. С. 31.
[3] Цит. по: *Герцог Лирийский*. Записки о пребывании при императорском российском дворе в звании посла короля испанского // Россия XVIII в. глазами иностранцев. С. 247.
[4] Русское искусство эпохи барокко. Конец XVII — первая половина XVIII века. Каталог выставки. С. 32–33.
[5] *Де Мадариага И.* Россия в эпоху Екатерины Великой. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 41.
[6] *Ильина Т. В.* На переломе. Русское искусство середины XVIII века. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2010. С. 25.
[7] Там же. С. 27.
[8] Там же. С. 149.
[9] Цит. по: Там же. С. 11.
[10] *Окуневская Т. К.* Татьянин день. М.: Вагриус, 1998. С. 41.
[11] *Рива М.* Жизнь Марлен Дитрих, рассказанная ее дочерью. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2020. С. 268.
[12] Екатерина Великая. Мемуары. М.: Издательство АСТ, 2024. С. 114.
[13] О болезни Екатерины, ее причинах и выздоровлении см: Екатерина Великая. Мемуары. С. 12–15.
[14] Там же. С. 13.
[15] Цит. по: Екатерина Великая. Русская культура второй половины XVIII века. Каталог выставки. СПб.: «Славия-Интербук», 1993. С. 6.

Кожин Владислав Владимирович

ОТ ИСТОРИЧЕСКОГО ТЕКСТА К СОВРЕМЕННОМУ КОНТЕКСТУ: КРЫМСКИЙ ОПЫТ АДАПТАЦИИ И ПОСТАНОВКИ КОМЕДИИ ЕКАТЕРИНЫ II «О, ВРЕМЯ!» СЕГОДНЯ. ИСТОЧНИКИ, КОМПРОМИССЫ, ПЕРСПЕКТИВА

Аннотация: В 2024 г. в творческом пространстве «Терп-Ламбат» (Малый Маяк, Крым) состоялась камерная постановка комедии Екатерины II «О, время!», организованная автором исследования и художником-коллекционером Виктором Жидких (Victor Fecit). В аспекте данного исследования пьеса «О, время!» рассматривается как ключевой элемент просветительского проекта Екатерины II, сочетающий дидактику с сатирой. Современная постановка подтвердила актуальность этих тем: реакция зрителей, СМИ оказалась живой и непосредственной, что позволяет опровергнуть устоявшееся мнение о художественной вторичности наследия императрицы. Особое внимание уделялось выбору текстового источника. За основу взято издание 1893 г. («Сочинения императрицы Екатерины II» А. Ф. Маркса) из фондов Дома-музея А. П. Чехова в Крыму. Адаптация текста, выполненная В. Жидких, сохранила авторский замысел, минимизировав архаизмы речи, облегчив восприятие современного зрителя. Цель данного исследования — продемонстрировать, что пьесы Екатерины II, долгое время остававшиеся в тени ее политических достижений, заслуживают переоценки как самобытный вклад в русскую литературу и инструмент социокультурного просвещения.

Ключевые слова: адаптация текста, драматургия, Екатерина II, историческая реконструкция, Крым, культурное наследие, литературное наследие, Малый маяк (Крым), просвещение (XVIII в.), современность, социокультурный диалог, театр, драматическое произведение.

В июне 2024 г. в Крыму, в пос. Малый Маяк, состоялось уникальное культурное событие — частная постановка фрагмента пьесы «О, время!», написанной императрицей Екатериной II в 1772 г. Выбор пьесы был неслучаен, как и работа по ее адаптации к постановке. Как известно, императрица написала в свое время девять либретто, 14 комедийных пьес, семь притч (коротких пьес) и ряд прочих драматических произведений. С сочинением текстов ей помогали, конечно, и другие писатели, в том числе Иван Елагин и Александр

Храповицкий, но вмешательство их, вероятнее всего, ограничивалось стихотворными вставками, репликами и купюрами[1]. Как признавали современники, да и сама императрица, стихи ей не удавались, и она смирилась с этим, подарив нам лишь одно единственное на русском языке шуточное стихотворное послание в письме к Г. Потёмкину, что символично, также написанное в Крыму[2].

Екатерина II принадлежала к числу тех немногочисленных монархов, которые общались со своими подданными как прямо, путем составления манифестов, инструкций, законов, полемических статей, так и косвенно, путем написания сатирических сочинений, исторических драм и педагогических опусов, где границы «*монарх — подданный*» стирались. В своих мемуарах Екатерина признавалась: «Я не могу видеть чистого пера, без того чтобы не испытывать желания немедленно окунуть его в чернила», а в устах пожилых героинь ее пьес часто в той или иной форме возникает фраза: «Хоть печали и много было смолоду, но мне под старость бы видеть лица веселые»[3] — что можно рассматривать как своеобразное кредо и государыни, и драматурга, и просто умной женщины своего века.

Возвышенностью ума и способностью к самокритике Екатерина подарила нам свое замечательное драматическое наследие, потенциал которого, кажется, не раскрыт до сего дня, а, между прочим, в одном из своих писем к Вольтеру она отмечала, что сюжеты ее драматических произведений хоть слабые и плохо держат интригу, но естественны и верны в своих характеристиках — то, что нужно для современного исторического театра, когда нам равноценны и аутентика текста, и содержательность контекста.

Суть мероприятия, возродившего екатерининский слог и, можно сказать, впервые на крымской земле представившего его перед публикой, заключалась в организации автором настоящего исследования и художником-собирателем Виктором Жидких (известным в российских медиа под псевдонимом Victor Fecit) театрально-музыкального салона, приуроченного к двум значимым датам в Крыму: 250-летию Кючук-Кайнарджийского мирного договора (1774), закрепившего переход Крыма под протекторат России, и 10-летию исторического воссоединения полуострова с Россией (2014).

Выбор места представления также не был случайным — земли Малого Маяка, исторического Биюк-Ламбата, некогда входили во владения, пожалованные Екатериной II знаменитому князю Шарлю-Жозефу де Линю, известному дипломату и литератору, одному



Ил. 1. Сочинения императрицы Екатерины II Книга из собрания Дома-музея А. П. Чехова в Ялте. (СПб.: Издание А. Ф. Маркса, 1893)

из первых помещиков Таврида, что сообщило мероприятию дополнительный исторический контекст. Принципиально спектакль был устроен на улице, на фоне моря и крымской природы, а также одного из главных символов Крыма — горы Аю-Даг. В ходе вечера нами была представлена не только пьеса, ее законченное действие, а и клавесинный концерт, составленный автором данного материала, в котором прозвучала музыка Двора Екатерины — произведения Дж. Паизиелло, танцы из оперы «Февей» Пашкевича и менуэт фрейлины Екатерины Сенявиной (Воронцовой).

В аспекте контекста пьесы Екатерины II из-за принадлежности перу монарха долгое время оставались в тени ее политического наследия, а их художественная ценность нередко ставилась под сомнение. Кир Булычёв отмечал: «Сегодня эти пьесы трудно читать и вряд ли возможно поставить на сцене»[4]. Однако при ближайшем рассмотрении тексты императрицы демонстрируют не только глубокое понимание театральных традиций XVIII в.[5], но и яркую авторскую индивидуальность, которая всегда интересна[6].

Скептики на протяжении столетия периодически высказывали мысль, что драматургические опыты императрицы могли быть созданы даже не при участии придворных литераторов, но вообще полностью написаны другими людьми. Между тем, в текстах этих литературных опытов налицо характерный для Екатерины тип юмора, иронии и живой манеры повествования, хорошо известные по ее письмам и мемуарам, что убедительно свидетельствует в пользу именно ее авторства.

Нами была выбрана пьеса «О, время!», которая, как и другие сочинения императрицы, предназначалась для камерного исполнения в Эрмитажном театре для узкого круга зрителей. Екатерина прекрасно осознавала, что, представив пьесу публично, она окажет ей «медвежью услугу» — настоящей критики она не получит, а пересудов, сравнивающих ее творчество с искусством Нерона, будет предостаточно. Поэтому публикация была осуществлена без авторства, что,

конечно, никак не позволило удержать имя драматурга в секрете — литературные вкусы эпохи и личные взгляды императрицы были слишком хорошо известны.

Коллектив организаторов, как и приглашенные артисты ялтинского театра «Би-6» под руководством режиссера Елены Киселёвой, ставили перед собой задачу не просто воспроизвести комплекс исторического текста, но и напомнить о роли Екатерины II именно в сфере культуры, чей вклад в развитие русской литературы и театра часто недооценивается.

Хотя постановка носила камерный характер, организаторы стремились очертить атмосферу эпохи, но весьма аккуратно — в рамках художественно-исторического эксперимента, позволяющего зрителю лишь ощутить связь времен.

При этом не преследовалась цель доподлинно реализовать эстетику XVIII в. — если пьеса удачна и современна, для ее постановки, как мы знаем теперь, достаточно всегда только актеров и пары стульев — костюм, декорации, сложная машинерия иногда мешают восприятию материала зрителем. Как акцент, как намек — в качестве фона — большой современный портрет Екатерины II в стилистике авангарда работы художника С. Склярова, в резонансе с характером постановки, напоминает известное каноническое изображение Екатерины II, решенное в иконописном духе.

Говоря о современности пьесы Екатерины II, не следует облачать ее суть в фижмы и парики двухсотлетней давности — нужен только текст и контекст.

Подготовка мероприятия занимала около шести месяцев. В отношении текста, конечно, пришлось решиться на адаптацию, которую выполнял В. В. Жидких, — отдельные архаизмы, свойственные письменной речи XVIII в., уже не вполне согласовывались с нашим временем и могли вызвать сложности у артистов и зрителей. А поскольку именно при Екатерине II начал слагаться устойчивый письменный русский язык, не знавший, впрочем, еще влияния Карамзина и Пушкина, эти незначительные вмешательства, не искажающие смысл, мы посчитали вполне допустимыми.

Уверены, редактируя свои произведения, Екатерина II старалась максимально добиться ясности и чистоты фразы, а архаизмы и славянизмы, сохранившиеся в тексте, нужно относить только к сложившейся традиции слога, принятого в печати.



Ил. 2. Площадка, выступившая фоном к спектаклю в культурном пространстве «Терп-Ламбат». Портрет Екатерины II работы С. Склярова (собрание В. В. Жидких)

Особенное внимание уделялось источникам, поскольку от этого зависела не только точность передачи авторского замысла, но и степень соответствия первоначальным задачам. После анализа доступных изданий было принято решение работать с книгой 1893 г. — «Сочинения императрицы Екатерины II. Произведения литературные», выпущенной в Санкт-Петербурге издательством А. Ф. Маркса. Данный экземпляр хранится в фондах ГБУК РК «Крымский литературно-художественный мемориальный музей-заповедник», в фонде собрания Дома-музея А. П. Чехова[7], что придает ему особую историческую ценность.

Это издание представляет собой не просто собрание литературных трудов императрицы, но и включает в себя гравированный портрет Екатерины II работы И. Ф. Дейнингера, а также обширный очерк о ее литературной деятельности. Важно отметить, что это издание является одним из наиболее полных и авторитетных публикаций драматургического наследия императрицы, содержащим не только сами тексты, но и сведения о постановках ее пьес в XVIII–XIX вв.

Наиболее значимым аргументом в пользу выбора именно этого издания стал факт, что аналогичная книга принадлежала самому А. П. Чехову (запись о ней сохранилась в личном реестре писателя). А его выбор в вопросах театра и литературы, конечно, бесспорен. То, что Чехов включил эту книгу в свою библиотеку, свидетельствует



Ил. 3. Фрагмент постановки I действия пьесы Екатерины II «О, время!»

о его интересе к литературным опытам императрицы, что, в свою очередь, косвенно подтверждает их художественную и историческую ценность.

Вопрос аутентичности текста при работе с литературным наследием XVIII в. всегда сопряжен с определенными сложностями. Издание Маркса, будучи научно-популярным для своего времени, стремилось к максимальной точности в передаче оригинального текста при наличии критического аппарата.

Ориентация на издание, входившее в круг чтения Чехова, сообщило нашему опыту дополнительную смысловую глубину, подчеркивая, что пьесы Екатерины II уже в конце XIX в. воспринимались не как курьез или исторический раритет, а как часть литературного процесса, заслуживающая внимания и изучения, во всяком случае, таким крупным мастером слова, каким был Чехов.

Конечно, проведение таких экспериментальных мероприятий именно в Крыму приобретает особую символичность, поскольку именно Екатерина II включила полуостров в состав Российской империи, что кардинально изменило его историческую судьбу. Обращение к ее пьесе в год юбилея Кючук-Кайнарджийского договора подчеркивает преемственность культурных традиций и напоминает о том, что история — это не просто череда политических событий, но и живой диалог эпох, в котором искусство играет ключевую роль. Для трансляции этого диалога понадобились усилия целого коллектива неравнодушных специалистов — в данном случае постановщиков: историков и художников, артистов и музыкантов.



Ил. 4. Сцена с Ханжахиной и служанкой Маврой

Совершенно такая же ситуация складывалась и в екатерининское время. Формирование императрицей Екатериной II собственной модели просвещения, основанной на принципах «галантного диалога», представляло собой сложный процесс выработки системы авторских стратегий и тактик, глубоко исследованных в работах[8] Т. И. Акимовой (2024). Эта система включает в себя взаимосвязь авторского целеполагания, условий его реализации и механизмов обратной связи со зрителем, что особенно ярко проявилось в драматургическом творчестве императрицы.

В данном контексте пьеса «О, время!», являясь первой «дворянской» комедией венценосной писательницы, приобретает особое значение как своеобразный манифест, идеологическое послание Екатерины, обращенное к подданным с целью их приобщения к процессу культурной трансформации. Комедия не только задает параметры просветительского дискурса, изобличая пороки, подлежащие осуждению, но и демонстрирует механизмы их восприятия в социокультурном контексте екатерининской эпохи.

Современная постановка фрагмента пьесы в творческом пространстве дачи «Терп-Ламбат» наглядно подтвердила актуальность этого материала. Реакция публики, включая детскую аудиторию, оказалась исключительно живой и непосредственной, что полностью соответствовало авторскому замыслу[9]. Текстовые конструкции и сюжетные коллизии, созданные два с половиной века назад, сохранили свою комическую силу и познавательную ценность, оставаясь доступными для восприятия современным зрителем.

Этот факт опровергает бытующее в XX в. мнение о незначительной художественной ценности драматургического наследия императрицы. Особенно показательной оказалась реакция детей, что представляется закономерным, учитывая изначальную ориентацию екатерининских «комедий воспитания» на молодое поколение [10]. Исторический пример с внуками императрицы, Александром и Константином, знавшими наизусть текст нравоучительной оперы «Февей», находит свое подтверждение в современном восприятии ее первой комедии.

Говоря о постановке, конечно, нужно сказать подробнее и о самой пьесе.

С историко-политической точки зрения «О, время!» представляет собой программный документ, декларацию новой культурной политики, направленной на формирование просвещенного человека. Пьеса демонстрирует двойственность авторской позиции: с одной стороны, стремление к изображению русского быта (Екатерина неизменно подчеркивала важность «русскости» в творчестве), с другой стороны, обращение к европейскому источнику [11] — пьесе немецкого просветителя Х. Ф. Геллерта (1715–1769). Однако российская императрица существенно трансформирует оригинал: расширяет круг действующих лиц, усложняет сюжетные линии и кардинально меняет финал. Любовная интрига немецкого образца превращается в дидактическое назидание, произносимое устами служанки Мавры и адресованное российскому обществу.

Несмотря на возникший интерес к профессиональному театру в предыдущие царствования, значительную работу Ф. Волкова при Елизавете Петровне, в широком смысле именно Екатерина II потребовала от комедиографов после своего воцарения согласовывать кочующие европейские сюжеты с русскими нравами [12] и не просто писать и переписывать бесконечных «Андромах» и «Орфеев», а разрабатывать реальные темы.

Чтобы подать пример, Екатерина II сама начинает заниматься драматическими произведениями и весьма удачно обращается к сюжету «Богомолки» Геллерта [13], декларируя новое направление в развитии просвещения в сторону поиска баланса между «старым» укладом и новым мироощущением. Именно поэтому наш выбор остановился на пьесе, название которой «О, время!» очень удачно «перелицовывает» знаменитое латинское выражение.



Ил. 5. На площадке перед импровизированной сценой собралось более 50 зрителей разных возрастных категорий

Новаторство екатерининской драматургической стратегии, как отмечает Т. И. Акимова, делает «О, время!» многоплановым произведением, сопоставимым по глубине с лучшими образцами русской просветительской литературы XVIII в. Юмор и динамичные диалоги, сохраняющие колорит эпохи, сочетаются с тонкой психологической наблюдательностью, создающей узнаваемые человеческие типы. Центральным объектом сатиры становится ханжество старшего поколения, воплощенное в образе Ханжахиной. Екатерина мастерски использует систему «говорящих» фамилий — ею хорошо освоен этот классицистический прием, успешно разрабатываемый в русской литературе и драматургии вплоть до конца XIX в.

Особую актуальность комедии придает неувядаемость представленных в ней человеческих типов. Образ Ханжахиной, молящейся на людях и втайне занимающейся ростовщичеством, предвосхищает знаменитую старуху-процентщицу Достоевского. Не менее выразителен персонаж Вестниковой — сплетницы и лицемерки, чей прототип легко узнается в мемуарных описаниях придворной жизни (например, в образе М. С. Чоглоковой из записок самой императрицы)[14].

Конфликт между этими негативными характерами и добродетелью составляет основу просветительской концепции пьесы: ханжество, суеверие и клевета объявляются недопустимыми в новом, екатерининском, обществе.

В то же время Екатерина понимает, что наиболее действенным способом является достижение счастья в семье-государстве, отсюда в ее драматических произведениях возникает мотив благополучного сватовства, символизирующий движение к этому счастью.

Философский итог комедии подводится в монологе служанки Мавры, призывающей зрителей к саморефлексии. Она говорит: «Вот так наш век проходит! Всех осуждаем, всех ценим, всех пересмехаем и злословим, а того не видим, что и смеха, и осуждения сами достойны»[15].

Этот посыл не только завершает пьесу, но и символизирует переход к новой этической парадигме в обществе, которое желала бы если не построить, то видеть вокруг себя Екатерина; в обществе, где осознание собственных недостатков становится шагом к «золотому веку» просвещения. Именно это единство этико-гражданского содержания пьесы «О, время!» и ее вневременного нравственного посыла позволило сделать ее идеальным материалом для эксперимента по возрождению екатерининской драматургии на современной сцене.

Постановка комедии Екатерины II «О, время!» снискала широкое внимание СМИ, была отражена в публикациях ТАСС и журнала «Родина», вызвала немало (более 15) откликов в прессе, в том числе сетевой[16], что стало существенным результатом для первого такого рода опыта на крымской земле.

Мероприятия в Малом Маяке позволили создать существенный резонанс еще для одного важного аспекта проекта. В тот же вечер состоялся благотворительный аукцион пленэрной живописи, вырученные средства от которого были переданы в помощь бойцам СВО, а также после завершения спектакля в Военно-морской госпиталь в Севастополе отправлен аппарат ИВЛ[17], закупленный компанией «Артвакс», спонсором спектакля.

Ведь именно о нерасхождении слова и дела говорит венценосный автор в своей комедии, постановка которой в Крыму стала не только данью памяти Екатерине Великой, но и важным культурным жестом, направленным на актуализацию ее литературного наследия. Спустя 250 лет тексты императрицы сохраняют свою художественную ценность и могут быть востребованы в современном культурном пространстве, а истинное понимание нашего общего прошлого невозможно без внимания к его культурным проявлениям в настоящем.

[1] *Евстратов А.* Генезис теории склонения на наши нравы: литература и государственный заказ в начале царствования Екатерины II // Русская филология 19. Тарту: Отделение славянской филологии Тартусского ун-та, 2008. С. 29–34; С уверенностью в победе. О передаче аппарата ИВЛ в Военно-морской госпиталь в Севастополе // Яндекс Дзен (Victor Fecit, художник-собиратель) URL: https://dzen.ru/b/Zo0cV9NO8hiXX48- (дата обращения: 12.06.2025).

[2] Екатерина II. Неизданное стихотворение императрицы Екатерины II / сообщ. Г. В. Есиповым // Исторический вестник. 1886. Т. 23. № 1. С. 248–249.

[3] *Евстратов А. Г.* Публицистический аспект комедиографии Екатерины II: из комментариев к пьесе «О, время!» (1772) // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2008. № 11. С. 212–218; *Акимова Т. И.* Авторская стратегия как литературоведческая категория: методологический аспект // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2015. № 2 (44), часть 1. С. 15.

[4] *Булычёв К.* Именины госпожи Ворчалкиной (Пьеса-ремейк комедии, написанной в 1771 году рукой самой государыни Екатерины II) // Отцы-основатели: русское пространство. Фрагмент изд. М., 2024

[5] *Акимова Т. И.* Авторская стратегия как литературоведческая категория… С. 14.; *Стенник Ю.* Драматургия русского классицизма. Комедия // История русской драматургии XVII — первой половины XIX в. Л.: Наука, 1982. С. 109–163.

[6] *Маскинскова И. А., Акимова Т. И.* Комедия «О, время!» Екатерины II: авторские стратегии и тактики // Litera. 2024. № 11. DOI: 10.25136/2409698.2024.11.72001 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=72001

[7] *Екатерина II.* О, время! // Сочинения императрицы Екатерины II. Произведения литературные. С портретом автора, гравированным И. Ф. Дейнингером, и очерком ее литературной деятельности. СПб.: Изд. А. Ф. Маркса, 1893. *ГБУК РК «КЛХММЗ» Д-М Ч Ялта КП 4986.*

[8] *Акимова Т. И.* Авторская стратегия как литературоведческая категория… С. 14.; *Маскинскова И. А., Акимова Т. И.* Комедия «О, время!» Екатерины II…

[9] *Евстратов А. Г.* Публицистический аспект комедиографии Екатерины II… С. 212–218

[10] *Маскинскова И. А., Акимова Т. И.* Комедия «О, время!» Екатерины II…

[11] *Там же.*

[12] *Евстратов А.* Генезис теории склонения на наши нравы: литература и государственный заказ в начале царствования Екатерины II. С. 29–34.

[13] *Геллерт Х. Ф.* Богомолка: Комедия в трех действиях / Сочинения г. Геллерта; Перевел Михайло Матинской. СПб.: [Тип. Акад. наук], 1774.

[14] *Маскинскова И. А., Акимова Т. И.* Комедия «О, время!» Екатерины II…

[15] *Екатерина II.* О, время! С. 246.

[16] Репортаж Алуштинского ТВ о мероприятии, посвященном творчеству Екатерины Великой // Яндекс Дзен URL: https://dzen.ru/video/watch/666ca183e1e46a55024583c7 (дата обращения: 12.06.2025).

[17] С уверенностью в победе. О передаче аппарата ИВЛ в Военно-морской госпиталь в Севастополе // Яндекс Дзен (Victor Fecit, художник-собиратель) URL: https://dzen.ru/b/Zo0cV9NO8hiXX48- (дата обращения: 12.06.2025).

Кочеткова Анастасия Дмитриевна

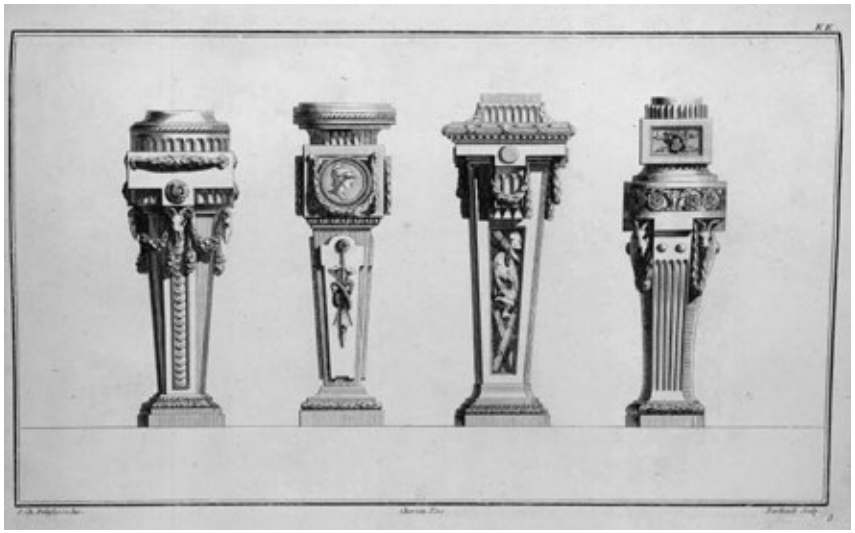
АРХИТЕКТУРНЫЕ ТРАКТАТЫ И УВРАЖИ В КНИЖНОМ СОБРАНИИ ГРАФОВ ШЕРЕМЕТЕВЫХ КАК ОТРАЖЕНИЕ КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ ЕКАТЕРИНЫ ВЕЛИКОЙ

Аннотация: В статье рассматриваются теоретические трактаты и архитектурная графика из библиотеки графов Шереметевых, послужившие важным источником заимствований при проектировании предметно-пространственной среды усадебных интерьеров эпохи классицизма. В ходе сравнительного анализа западноевропейских увражей и предметов мебели из коллекции ГМЗ «Останкино и Кусково» показывается, как на отечественной почве интерпретировались идеи У. Чемберса, Ж.-Ш. Делафосса, М. А. Перголези и др. Полученные результаты позволяют сделать некоторые наблюдения о специфике освоения европейской традиции и формирования творческого метода русского классицизма в период екатерининского правления.

Ключевые слова: архитектура, частная библиотека, образец, убранство интерьера, мебель, графы Шереметевы, XVIII в.

«В сем проекте генерально требуется новый, еще не употребляемый вкус к величавой простоте, сохраняя красоту, спокойствие и выгодность, наблюдая, дабы как в наружных украшениях, так и внутренних уборах, красота с пользой были нераздельны»[1], — гласила одна из ранних программ Академии художеств. Сформулированные таким образом идеалы классицизма в полной мере отражают общеевропейскую систему эстетической мысли, определявшую и характер убранства русского интерьера последней трети XVIII столетия. Распространению канонов нового стиля немало способствовали широко тиражировавшиеся печатные издания — специальные руководства с пространными рекомендациями по обустройству парадных и жилых помещений, составленные выдающимися архитекторами и декораторами века Просвещения.

Об осведомленности высокопоставленных заказчиков того времени в области передовых архитектурных идей, в частности, наглядно свидетельствует опись обширной библиотеки графов Шереметевых, формировавшейся последовательно в течение всего XVIII в. Этот документ позволяет провести сравнительный анализ теоретических



Ил. 1. Ж.-Ш. Делафосс. Проекты четырех постаментов
Воспроизводится по: *Delafosse J.-C.* Oeuvre de J. Ch. Delafosse. T. 2. Paris, 1773. Pl. 93

сочинений и архитектурной графики с предметной средой сохранившихся интерьеров в шереметевских усадьбах Кусково и Останкино. Ввиду ограниченного регламента статьи приведем краткий обзор книжного собрания, сделав акцент на иллюстрированные издания и ряд заимствований на примере конкретных предметов художественной мебели, иначе называемой «малой формой архитектуры».

Прежде всего следует сказать, что востребованность работ по архитектуре была неразрывно связана с понятием «вкуса», имевшим программный характер и выступавшим одной из центральных эстетических категорий в философии Нового времени. На протяжении всего столетия его сущность, однако, толковалась мыслителями вполне своеобразно, являясь предметом оживленных споров[2]. Условным итогом многочисленных дискуссий стала одноименная статья Вольтера, подготовленная для «Энциклопедии» (1757), а позднее вошедшая и в «Философский словарь» (1764). «Отменный вкус, — писал Вольтер, — это не просто способность интуитивно чувствовать прекрасное, <…> но и умение разбираться в мельчайших тонкостях»[3].

Именно популярные архитектурные трактаты и увражи — своего рода компендиумы эталонных проектов — как нельзя лучше позволяли приобщиться к «хорошему вкусу». Они были отлично известны как российским зодчим, так и их заказчикам, неизменно



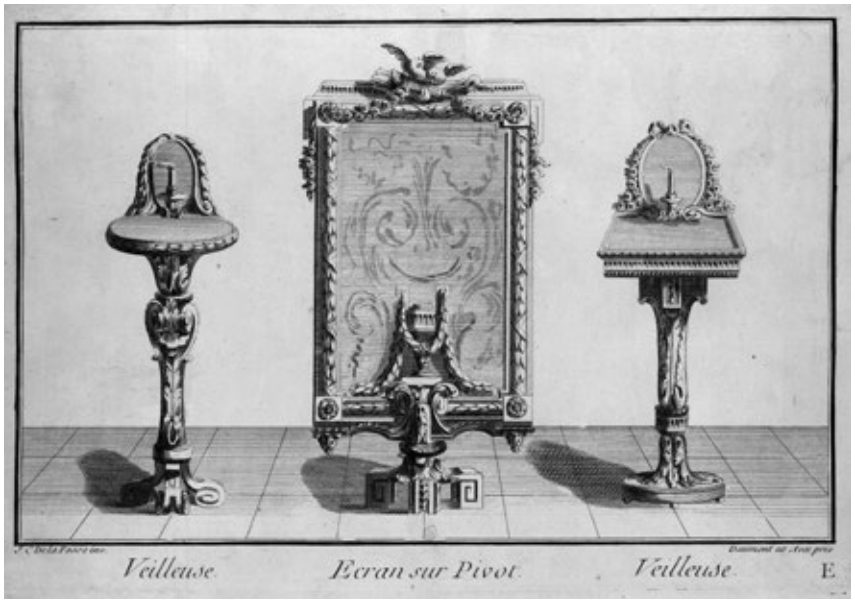
Ил. 2. Постамент
Россия,
Москва. И. Юст
и мастерская
1774–1779
ГМЗ «Останкино
и Кусково»

стремившимся находиться в русле общеевропейского художественного процесса.

Мощным импульсом для развития эстетических предпочтений дворянства в сфере приватного строительства послужил личный интерес Екатерины II к теории архитектуры. Период ее правления ознаменовался разработкой новой градостроительной политики, в результате чего кардинально изменился облик практически всей Центральной России. В то же время императрица принимала самое деятельное участие в строительстве собственных столичных дворцов и загородных резиденций, вникая в мельчайшие нюансы предлагавшихся ей на рассмотрение проектов.

Пособия по архитектуре стали важной составляющей обширной библиотеки, находившейся в ведении венценосной заказчицы. Известно, что Екатерина питала особую страсть к изданиям подобного рода. Например, в одном из писем своему многолетнему корреспонденту Ф. М. Гримму она красноречиво упоминала об альбомах из серии voyages pittoresques: «Час перед ужином я провожу с этими книгами и, как малое дитя, любуюсь гравированными листами, черпая в них меду для моего улья»[4]. В свете недавних исследований становится ясно, что книжное собрание императрицы включало в себя все основные европейские работы по вопросам архитектуры XVII–XVIII вв., а также множество увражей с проектами гражданских и жилых сооружений[5]. В разделах библиотечной описи под названиями «Sales de Spectacle, Salles, Monumens, Ornemens, Meubles» и «Sur les Ornemens de l'Architecture» (sic!) среди прочих неоднократно встречаются актуальные издания по художественной мебели, декоративным качествам которой Екатерина всегда уделяла повышенное внимание[6].

Вдохновляя дворянство на эстетизацию повседневной жизни собственным примером, императрица стремилась создать «новую породу» людей благородного сословия. Отныне предметно-пространственная среда в жилых интерьерах высшей аристократии отражала основные тенденции общественного мировоззрения и транслировала идеалы эпохи Просвещения, предписывавшие частному человеку

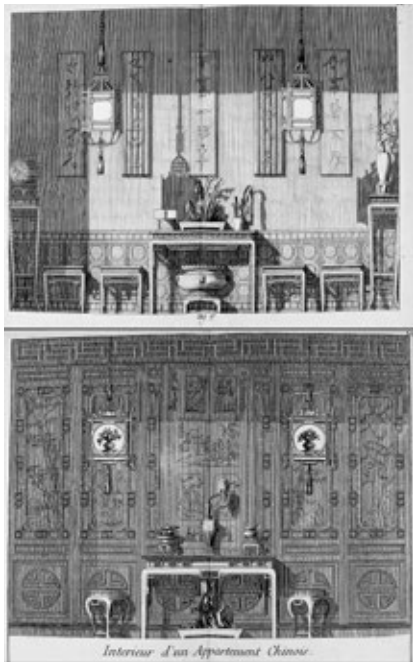


Ил. 3. Ж.-Ш. Делафосс. Проекты каминного экрана и двух геридонов. Воспроизводится по: *Delafosse J.-C.* Recueil de planches d'ameublement et d'architecture. Paris, [sans date]. Pl. 20

достойно жить по законам разума и вкуса[7]. Представители российской аристократии — Г. А. Потёмкин, Н. Б. Юсупов, А. Б. Куракин и многие другие — столь же усердно пополняли свои книжные собрания архитектурной графикой и теоретическими трактатами, выступавшими неоценимым подспорьем в освоении западноевропейской художественной традиции.

Крупнейшую частную коллекцию представляла собой библиотека графов Шереметевых, хотя в общем ряду ее трудно назвать исключительной[8]. Она формировалась под влиянием увлечений и потребностей трех представителей графского рода XVIII столетия — Бориса Петровича (1652–1719), Петра Борисовича (1713–1788) и Николая Петровича (1751–1809). Это внушительное собрание объединило в общей сложности более 16 тыс. книг и полутора тыс. периодических изданий, полный перечень которых был подробно зафиксирован в библиотечной описи 1811 г. Отдельный раздел, посвященный проблемам архитектуры, аккумулировал в себе работы с образцовыми проектами гражданских строений, убранства интерьеров, отделки предметов мебели и пр.

Количественно в библиотеке Шереметевых преобладали книги и сборники западноевропейских зодчих и декораторов, так



Ил. 4. У. Чемберс. Проекты отделки интерьера в китайском вкусе
Воспроизводится по: *Chambers W.* Traité des édifices, meubles, habits, machines et ustensiles des Chinois, gravés sur les originaux dessinés à la Chine. Paris, 1776. Pl. VIII–IX.

как о полноценном развитии архитектурной теории в России можно говорить лишь в контексте XIX столетия. Неслучайно в каталоге значатся 332 иностранных издания по архитектуре, тогда как на русском языке упоминается лишь 11 публикаций [9]. Структурно все их можно разделить на две основные группы. Во-первых, это труды сугубо теоретического характера, позволяющие читателю проследить за развитием архитектурной мысли и постичь ключевые законы зодчества, тем самым приобщившись к «новому вкусу»; во-вторых — сборники проектов и гравированные увражи с пояснительными комментариями, которые явились наглядными пособиями при строительстве собственных домов и формировании их предметной среды.

Бесспорное первенство в архитектурном разделе шереметевской библиотеки принадлежало трудам представителей французской школы. В первую очередь из их числа назовем «Курс архитектуры» — главное сочинение Н.-Ф. Блонделя (1618–1686), ставшее краеугольным камнем зодчества классицизма [10]. Судя по библиотечному каталогу, Шереметевы были отлично знакомы и с такими основополагающими работами, как «Архитектурный курс» О. Ш. Д'Авиле (1653–1701)[11], «Эссе об архитектуре» М.-А. Ложье (1713–1769)[12], «Трактат об архитектурных ордерах» Н. М. Потена (1723–1790)[13] и др. Особой популярностью, судя по всему, пользовались труды французского архитектора, теоретика и практика Ж.-Ф. де Неффоржа (1714–1791)[14], целый ряд «цитат» из которого мы встречаем в ансамбле интерьеров Большого дома усадьбы Кусково. Увражи Неффоржа стали источником вдохновения при проектировании нескольких парадных залов, а также в ходе построения

композиционных схем аллегорической программы [15].



Ил. 5. Табурет. Россия, Москва
Последняя четверть XVIII в.
ГМЗ «Останкино и Кусково»

Согласно описи, в шереметевском собрании находился и богатый спектр иллюстрированных сборников французских декораторов XVIII в., включавших в себя многочисленные проекты отделки самых различных элементов жилых интерьеров и произведений прикладного искусства. К ним относятся эстампы знаменитого представителя стиля рококо Ж.-О. Мейссонье (1695–1750)[16], а также приверженцев стиля Людовика XVI — Ж.-Н. Буше (1736–1782)[17], Р. де Лалонда (1735–1808)[18], Л. Босса (17?–?)[19]. На ранней стадии развития классицизма при создании предметов мебельного убранства оказались чрезвычайно востребованы модные увражи Ж.-Ш. Делафосса (1734–1789), 686 проектов которого насчитывалось в шереметевской библиотеке [20].

Идеи Делафосса (ил. 1) оказали несомненное влияние на деятельность московского мебельного мастера И. Юста (17? — 1798), выполнявшего отделку интерьеров усадьбы Кусково по заказу П. Б. Шереметева в 1770-е гг. Это становится очевидным при внимательном рассмотрении сохранившихся предметов работы Юста и его мастерской — в частности, восьми пьедесталов под мраморную скульптуру из убранства кусковского павильона Эрмитаж [21] (ил. 2). Проектами Делафосса навеяно их композиционное решение и резной золоченый декор в виде ритмично повторяющихся «пиастров», туго сплетенных лавровых венков и конусообразных гуттов. Избранные заимствования носят компилятивный характер и являются результатом творческого прочтения нескольких проектов, предложенных Делафоссом.

В этом отношении также заслуживает внимания каминный экран из коллекции ГМЗ «Останкино и Кусково», изготовленный русскими мастерами в 1770-е гг.[22] Он, напротив, представляет собой практически дословную «цитату» одного из проектов Делафосса (ил. 3). В данном случае речь идет о сохранении композиции и пропорций, а кроме того, о манере исполнения декоративной отделки, например, элементов меандра на трехчастном основании, обрамления зеркала

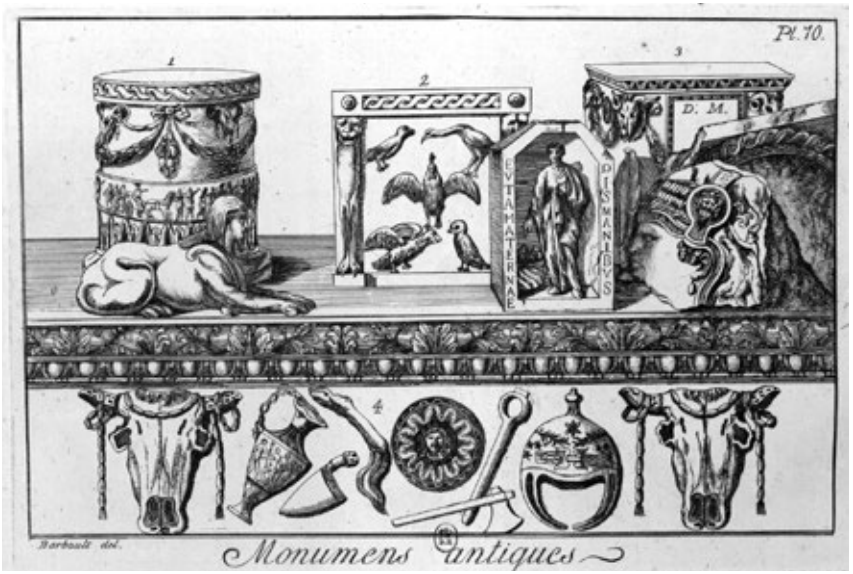


Ил. 6. М. А. Перголези. Проект курильницы
Воспроизводится по: *Pergolesi M. A.* Recueil d'ornements. London, 1787. Pl. 13

розетками и лавровыми гирляндами, перевязанными лентами. При этом русские мастера сознательно отказываются от пышного декора из первоначального проекта (скульптурного навершия, античного вазона etc.), что является характерной чертой московского колорита усадебной мебели.

В последней четверти XVIII в. произошла известная переориентация господствующих вкусов, в связи с чем взоры просвещенного общества обратились в сторону британского искусства. Эту тенденцию всецело отразил состав библиотеки Шереметевых. Разумеется, среди книг встречаются многочисленные руководства по обустройству строений в пейзажных парках — например, труды Дж. Пеина (1717–1789)[23], Дж. Миллера (17?–?)[24], Ч. Миддлтона (1756–1818)[25]. Примечательны сочинения архитектора Дж. Ричардсона (1737–1813) с проектами загородных резиденций в палладианской манере и внутренней отделки интерьеров с элементами гротеска[26].

Долгое время при возведении строений и оформлении интерьеров в духе шинуазри первостепенным источником заимствований служил канонический трактат У. Чемберса (1723–1796) с зарисовками подлинных восточных интерьеров и предметов мебели, хранившийся в книжном собрании Шереметевых[27] (ил. 4). В этом контексте интересен комплект «китайских» табуретов[28], выполненный шереметевскими мебельщиками[29] (ил. 5). В своем художественном облике они объединили два проекта Чемберса: квадратные в плане сидения покоятся на прихотливо изогнутых ножках-кабриолях. В русской



Ил. 7. Ж. Барбо. Античные памятники. Воспроизводится по:
Barbault J. Monumens Antiques ou Collection Choisie d'anciens Bas-reliefs et Fragmens Egiptiens, Grecs, Romains, et Etrusques. Roma, 1783. Pl. 10

интерпретации разительно меняются пропорции, ввиду чего пропадает изысканность линий; вместе с тем угадывается некоторая наивность в трактовке резных элементов, свойственная творческой манере усадебных мастеров.

Другим знаковым примером заимствований могут служить курильницы из обстановки Египетского павильона усадьбы Останкино, изготовленные в мастерской Споля в 1794–1795 гг.[30] Прототипом в данном случае, вероятно, выступали гравюры с изображением античных жертвенников в увраже М. А. Перголези (1760–1801)[31] — труды итальянского художника, тесно сотрудничавшего с британскими архитекторами братьями Адам, под общим названием «Оригинальные рисунки ваз, фигур, медальонов… и других орнаментов в этрусском и гротескном стиле» входили в состав шереметевской библиотеки[32] (ил. 6). От образцов английской мебели курильницы отличает гораздо более насыщенный резной декор, типичный для московской школы.

Важное место в архитектурном разделе отводилось работам итальянских теоретиков и практиков. Наиболее ранние трактаты принадлежали перу зодчих Ренессанса — Л. Б. Альберти (1404–1472)[33], Дж. де Виньолы (1507–1573)[34], В. Скамоцци (1548–1616)[35]. Весьма



Ил. 8. К. Антонини. Проект геридона
Воспроизводится по: Antonini C. Manuale di varj ornamenti tratti dalle fabbriche, e frammenti antichi. Roma, 1781. T. 4. Pl. 19

многообразен был и состав архитектурных увражей, датировавшихся преимущественно XVIII в. Прежде всего, назовем многочисленные эстампы, исполненные тонким знатоком античности Д.-Б. Пиранези (1720–1778)[36]. Среди них особенно интересна сюита «Вазы, канделябры, надгробия, саркофаги, треножники, светильники и древние орнаменты»[37], в которой Пиранези зарекомендовал себя талантливым мастером декоративного искусства[38].

Итальянские увражи 1770–1780-х гг., во многом инспирированные деятельностью Пиранези, играли существенную роль при разработке проектов русской мебели. Так, показательны в этом отношении гравированные проекты его ученика Ж. Барбо (1718–1762), французского художника, большую часть жизни работавшего в Риме, — они представлены в сборнике «Древние памятники, или Избранная коллекция древнеегипетских, греческих, римских и этрусских барельефов» из библиотеки Шереметевых[39]. Очевидно, зарисовки Барбо (ил. 7) послужили отправной точкой при изготовлении постаментов в виде усеченной колонны дорического ордера из собрания усадьбы Кусково[40]. Русские мастера избирательно заимствуют мотивы античного орнамента и элементы в виде изящных бантов с лавровыми гирляндами, однако вновь отказываются от пышной резьбы — в частности, скульптурного фриза в низком рельефе.

Пожалуй, наиболее красноречивым примером апробации западноевропейских проектов являются золоченые постаменты-геридоны,

исполненные московскими учениками П. Сполья в 1790-е гг.[41] На треугольном основании с тремя грифонами, украшенном накладной резьбой, покоится массивная ваза-кратер с декором из листьев аканта. Первоисточником для нее могла служить гравюра из «Руководства по созданию различных орнаментов» К. Антонини (около 1740 — около 1784)[42] (ил. 8). По задумке графа Н. П. Шереметева, геридоны из этого проекта должны были стать органичным дополнением роскошного интерьера Итальянского павильона в Останкинском театре-дворце.



Ил. 9. Постамент-геридон. Россия, Москва
Круг П. Сполья. 1790-е
ГМЗ «Останкино и Кусково»

В ходе сравнения усадебных геридонов с оригинальным проектом во всей полноте открываются подробности нестандартного восприятия европейских тенденций на отечественной почве. Сложно не заметить тяжеловесность пропорций и существенное изменение первоначальной композиции. Исполнение скульптурных элементов оказывается чрезвычайно близким к вековым традициям народной резьбы, понятным и привычным для московских мастеров; античные мотивы, таким образом, получают фольклорную трактовку (ил. 9). Результат творческого переосмысления оригинального замысла, по-видимому, не вполне соответствовал изящной отделке Итальянского павильона, и в XIX в. геридоны вошли в убранство Танцевального зала усадьбы Кусково.

Даже по итогам краткого обзора изданий из архитектурного раздела становится очевидным, сколь велика была степень вовлеченности отечественных заказчиков в общемировой художественный

процесс. Во многом подражая Екатерине II, русское дворянство последовательно приобщалось к архитектурной теории. Широту интересов и уровень подготовки представителей аристократии в области жилого строительства и искусства интерьера, их отношение к понятию «хороший вкус» в полной мере демонстрируют трактаты и увражи из собрания Шереметевых, принадлежавших авторству выдающихся архитекторов и декораторов Франции, Великобритании, Италии. Иллюстрированные издания стали значимым руководством к действию для русских мастеров и их заказчиков, что явственно прослеживается на примере предметов мебели.

На ранней стадии развития стиля определяющую роль при создании московской мебели играли гравированные сборники французских декораторов. Предметы обстановки кусковского Большого дома нередко становились результатом прямого копирования образцовых проектов, а также щедро украшались декоративными элементами из популярных увражей 1770-х гг., — орнаментальными фризами в «античном вкусе», типовыми цветочными и лавровыми гирляндами, резными розетками и вазонами. Заказчик мог самостоятельно выбирать те или иные проекты, хранившиеся в собственной библиотеке, и предоставлять их вольным или крепостным мастерам для реализации. В стилевом отношении этот выбор составлял довольно однородную картину — как и многие просвещенные аристократы того времени, П. Б. Шереметев явно отдавал предпочтение французской художественной школе.

Во второй половине 1780-х гг., с утверждением зрелого классицизма, наступает известный перелом в развитии русской архитектуры. Д. О. Швидковский справедливо подчеркивает, что «зодчество в России последней четверти XVIII столетия было много сложнее и по своему стилистическому составу, и по характеру решавшихся им практических и профессиональных проблем»[43]. Одновременно претерпевает ощутимые изменения и светский интерьер, создатели которого сталкиваются с нелегкой задачей постоянного поиска новых стилевых источников, их дальнейшей апробации и комбинирования в рамках целостного ансамбля. Говоря о мебели этого периода, приходится учитывать и французскую традицию, и набирающую популярность англоманию, и стремительно возрастающие позиции «археологизирующего» классицизма.

По всей видимости, в московской среде водораздел между категориями «свое» и «чужое» в ходе рецепции западноевропейских

идей неоклассицизма был во многом обусловлен вольным восприятием первоисточника. С одной стороны, оригинальный проект мог существенно упрощаться и видоизменяться в силу трактовки пропорций, отказа от пышного резного декора и т. д. Это обстоятельство ярко характеризует специфику усадебной мебели эпохи классицизма, создаваемой московскими мастерами. С другой стороны, художественный строй предметов русской мебели нередко становился результатом компиляции сразу нескольких проектов из гравированных увражей, некоей квинтэссенцией понимания категории «прекрасного» архитекторами, заказчиками и мастерами. В связи с этим можно говорить о национальной специфике мебельной школы, которая в период екатерининского правления отличалась невероятным разнообразием продукции.

В заключение остается добавить, что изучение архитектурной графики и ее сопоставление с сохранившимися работами отечественных мастеров — неисчерпаемая тема, обладающая, на наш взгляд, колоссальным потенциалом. Такая постановка проблемы в дальнейшем позволяет современному исследователю не только приблизиться к «закулисью» художественного мира, но и лучше понять сложные процессы становления творческого метода русского классицизма в XVIII столетии.

---

[1] Цит. по: *Евсина Н. А.* Русская архитектура в эпоху Екатерины II. Барокко — классицизм — неоготика. М., 1994. С. 9.

[2] См.: *Лосев А. Ф.* История эстетических категорий. М., 1965. С. 258–293; *Огурцов А. П.* Вкус // Новая философская энциклопедия. Т. 1. М., 2000. С. 411–417; *Бычков В.* Вкус // Философская антропология. 2018. № 1 (4). С. 122–139.

[3] История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 2. Эстетические учения XVII–XVIII веков / ред.-сост. В. П. Шестаков. М., 1964. С. 285.

[4] Цит. по: *Зайцева И. И.* Царскосельская библиотека Екатерины II [Электронный ресурс] // Государственный музей-заповедник «Царское Село». СПб., [Б. г.]. URL: https://tzar.ru/science/curatorsarchive/library (дата обращения: 14.06.2025)

[5] *Ozerkov D.* La bibliothèque d'architecture de Catherine II. Premières observations // Bibliothèques d'architecture / sous la direction de O. Medvedeva. Paris, 2009. P. 183–210.

[6] Ibid.

[7] *Сиповская Н. В.* Фарфор в русской художественной культуре XVIII века: дис. … докт. искусствоведения. М., 2010. С. 10.

[8] Подробнее об основных особенностях собрания см.: *Шавыркина Н. А.* Книжное собрание графов Шереметевых как отражение российского библиофильства XVIII века: дис. … канд. ист. наук. М., 1995. 207 с.

[9] Опись библиотеки, находившейся в Москве, на Воздвиженке, в доме графа Дмитрия Николаевича Шереметева до 1812 г. СПб., 1883. С. 379, 595.

[10] *Blondel F.* Cours d'architecture enseigné dans l'Academie royale d'architecture. Paris, 1675. 5 Vols.
[11] *D'Aviler A.-C.* Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole: avec des commentaires, les figures & les descriptions de ses plus beaux bâtimens, et de ceux de Michel-Ange. Paris, 1760. 447 p.
[12] *Laugier M.-A.* Essai sur l'architecture. Paris, 1755. 316 p.
[13] *Potain N. M.* Traité des ordres d'architecture. Première partie. Paris, 1767. 221 p.
[14] *Neufforge J. F.* Recueil Élémentaire d'Architecture. Paris, 1761. 4 Vols.
[15] Подробнее см.: *Кочеткова А. Д.* Аллегорическая программа убранства парадных интерьеров в Большом доме усадьбы Кусково. Опыт интерпретации // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2023. Т. 13. С. 591–602.
[16] *Meissonnier J.-A.* Œuvre de Juste-Aurèle Meissonnier. Paris [sans date]. 76 pl.
[17] *Boucher J.-F.* Livre de meubles: Recueil d'estampes. Vol. 1. Paris, 1777. 246 pl.
[18] *Lalonde R. de.* Œuvres diverses de Lalonde et cahiers de serrurerie de Caillouet. Paris, 1776–1788. 2 Vols.
[19] *Bosse A.* Collection de Dessins des Poëles de formes antique et moderne, de l'invention et de la Manufacture du Sieur Ollivier. Paris, 1794. 36 pl.
[20] *Delafosse J.-C.* Recueil de planches d'ameublement et d'architecture. Paris [sans date]. 136 pl.; *Delafosse J.-C.* Oeuvre de J. Ch. Delafosse. T. 2. Paris, 1773. 153 pl.
[21] ГМЗ «Останкино и Кусково» (структурное подразделение «Усадьба Кусково»). Инв. № М-347–357.
[22] ГМЗ «Останкино и Кусково» (структурное подразделение «Усадьба Кусково»). Инв. № М-360.
[23] *Paine J.* Plans, elevations, and sections, of noblemen and gentlemen's houses, and also of bridges, public and private, temples and other garden buildings. London, 1783. 74 pl.
[24] *Miller J.* The country gentleman's architect, in a great variety of new designs. London, 1787. 32 pl.
[25] *Middleton Ch.* Picturesque and Architectural Views for Cottages, Farm Houses and Country Villas. London, 1793. 16 p.
[26] *Richardson G.* A book of ceilings. London, 1776. 48 pl.; *Richardson G.* A new collection of chimney pieces, ornamented in the style of the Etruscan, Greek, and Roman architecture. London, 1781. 36 pl.; *Richardson G.* New designs in architecture. London, 1792. 40 p.
[27] *Chambers W.* Traité des édifices, meubles, habits, machines et ustensiles des Chinois, gravés sur les originaux dessinés à la Chine. Paris, 1776.
[28] ГМЗ «Останкино и Кусково» (структурное подразделение «Усадьба Кусково»). Инв. № М-577–585.
[29] Об истории бытования этих предметов см.: *Колобанова Л. Ю.* «Китайская беседка, что на острове» в усадьбе «Кусково» П. Б. Шереметева // Воображаемый Восток: Китай «по-русски». XVIII — начало XX века. М., 2016. С. 114, 115.
[30] ГМЗ «Останкино и Кусково» (структурное подразделение «Усадьба Останкино»). Инв. № М-648/1–3.
[31] Данное предположение было впервые высказано московским исследователем И. К. Ефремовой (*Ефремова И. К.* Русская мебель. От петровского барокко до александровского ампира. М., 2004. С. 99).
[32] ГМЗ «Останкино и Кусково» (структурное подразделение «Усадьба Останкино»). Инв. № Г-743/13.
[33] *Alberti L. B.* I dieci libri de l'architettura di Leon Battista de gli Alberti Fiorentino. Vinegia, 1546. 248 p.
[34] *Vignola J. B.* Regola delli cinque ordini d'architettura. Roma, 1635. 45 p.
[35] *Scamozzi V.* L'idea della architettura universale. Vinegia, 1615. 391 p.

[36] *Piranesi G. B.* Trofei di Ottaviano Augusto innalzati per la vittoria ad Actium e conquista dell'Egitto: con varj altri ornamenti diligentemente ricavati dagli avanzi più preziosi delle fabbriche antiche di Roma: utili à pittori, scultori ed architetti. Roma, 1753. 12 pl.; *Piranesi G. B.* Le Antichità Romane Opera di Giambatista Piranesi Architetto Veneziano Divisa in Quattro Tomi. Roma, 1756; *Piranesi G. B.* Vedute di Roma. Roma, 1769. 32 pl.
[37] Хотя в рассматриваемом нами библиотечном каталоге отсутствуют упоминания об этой работе Пиранези, она представлена в исторической коллекции произведений графики ГМЗ «Останкино и Кусково» (инв. № Г-113, Г-159–166, Г-168, Г-171, Г-237–238, Г-1360–1364, Г-1391–1398, Г-1410–1412).
[38] Подробнее см.: *Дьяков Л. А.* Джованни-Баттиста Пиранези. М., 1980. 120 с.
[39] *Barbault J.* Monumens Antiques ou Collection Choisie d'anciens Bas-reliefs et Fragmens Egiptiens [sic], Grecs, Romains, et Etrusques Représentant les Cérémonies religieuses, Sacrifices, Mariages, Bacchanales, Guerres, Batailles et autres Objets. Roma, 1783. 92 pl.
[40] ГМЗ «Останкино и Кусково» (структурное подразделение «Усадьба Кусково»). Инв. № М-332–334.
[41] ГМЗ «Останкино и Кусково» (структурное подразделение «Усадьба Кусково»). Инв. № М-339–343.
[42] *Antonini C.* Manuale di varj ornamenti tratti dalle fabbriche, e frammenti antichi: per uso, e commodo de' pittori, scultori, architetti, scarpellini, stuccatori, intagliatori di pietre, e legni, argentieri, giojellieri, ricamatori, ebanisti &c.: opera raccolta, disegnata, ed incisa. Roma, 1781. 4 Vols.
[43] *Швидковский Д. О.* Императорский заказ и система взаимосвязей русской и европейской архитектуры в течение XVIII столетия // Заказчик в истории русской архитектуры. Вып. V. Ч. 2. М., 1994. С. 161.

Красникова Юлия Николаевна

ЭВОЛЮЦИЯ СИСТЕМЫ МАТЕРИАЛЬНОГО ОБЕСПЕЧЕНИЯ ИМПЕРАТОРСКОЙ ФАМИЛИИ В ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ XVIII В.

Аннотация: В статье исследуется реформа Павла I (1797 г.), связанная с созданием Департамента уделов и удельного хозяйства в Российской империи. Рассматриваются предпосылки реформы, вызванные финансовым кризисом конца XVIII в., и ее ключевые аспекты: разделение государственных и династических финансов, формирование системы содержания императорской фамилии за счет доходов от удельных земель, а также создание централизованного управления этими ресурсами. Особое внимание уделяется противоречиям в реализации реформы: несмотря на изначально строгие финансовые регламенты, уже в первые годы законодатель стал допускать внеплановые расходы. Тем не менее удельное хозяйство доказало свою экономическую эффективность, просуществовав почти столетие. Реформа Павла I рассматривается не только как административное преобразование, но и как важный этап в формировании экономических институтов имперской монархии.

Ключевые слова: Департамент уделов, Павел I, императорская фамилия, финансовые реформы, Российская империя.

Учреждение Департамента уделов и организация удельного хозяйства в Российской империи были обусловлены комплексом политических и экономических факторов, отражавших процесс институционализации финансовых механизмов монархии. Данная реформа преследовала двоякую цель: с одной стороны, она решала насущную задачу по разграничению государственных и династических финансов, с другой стороны, она создавала устойчивую экономическую систему для обеспечения императорской фамилии.

Тенденция к разграничению финансовых потоков наметилась еще в петровскую эпоху, когда начали формироваться первые элементы самостоятельной системы обеспечения монаршей семьи. Как отмечает исследователь И. В. Зимин, подобные процессы имели глубокие исторические корни, восходя к традициям денежных выдач периода Московского царства [1]. Создание удельного хозяйства стало логическим завершением этой эволюции, позволившим не только упорядочить финансирование императорского дома, но и создать

эффективный механизм управления обширной земельной собственностью.

Значение данной реформы выходило за рамки простого административного нововведения — она заложила основы для формирования особой экономической системы, сочетавшей в себе элементы государственного управления и частновладельческого хозяйства, направленной на создание устойчивой модели финансирования институтов монархии. Удельное ведомство стало не только инструментом финансового обеспечения династии, но и важным звеном в системе управления имперскими ресурсами, отражавшим специфику российской модели монархического правления.

Процесс разделения бюджетных потоков осуществлялся поэтапно в течение XVIII столетия и для своего окончательного оформления потребовал значительных политических усилий. Знаковым событием в этом процессе стало издание в 1797 г. императором Павлом I нормативного акта, установившего строго регламентированную систему фиксированных выплат членам императорской фамилии. Эти преобразования были крайне актуальны в свете кризисного состояния государственных финансов к началу его царствования, когда стремительный рост государственного долга объяснялся не только внешнеполитическими амбициями, но и беспрецедентным, более чем пятикратным, ростом расходов на содержание Императорского двора в екатерининскую эпоху [2].

Финансовая диспропорция достигла критических масштабов: дворцовые расходы, составлявшие к концу правления Екатерины II около 7 % общегосударственных доходов, значительно превосходили собственные доходы дворцового ведомства (3,6 % от общих поступлений в казну)[3]. Характерно, что сама императрица предпринимала попытки стабилизировать ситуацию через административные реформы — ликвидацию Главной дворцовой канцелярии и передачу управления дворцовыми крестьянами в ведение Казенных палат, что способствовало сокращению управленческих расходов. Однако фискальные меры 1783 г., включавшие в себя повышение оброка и подушной подати, а также сокращение дворцовых расходов, тем не менее оказались недостаточными для ликвидации бюджетного дефицита, что вынудило правительство прибегнуть к иностранным займам и увеличению внутренней денежной эмиссии [4].

Формирование принципов финансовой рациональности в дворцовом хозяйстве происходило под влиянием просветительских идей.

Императрица Мария Фёдоровна, супруга Павла I, последовательно проводила политику бюджетной экономии, что ярко проявилось в ее конфликте с архитектором Ч. Камероном относительно расходов на строительство Павловского дворца и паркового ансамбля [5]. В отличие от екатерининской эпохи, когда архитектор пользовался значительной финансовой свободой, новая хозяйка резиденции тщательно контролировала сметы, нередко сокращая предполагаемые затраты. Характерен ее запрос 1782 г. к К. Н. Кюхельбекеру с требованием обосновать техническую необходимость массивных сводчатых конструкций, значительно увеличивавших расходы на строительные материалы. В своем письме Кюхельбекеру Мария Фёдоровна интересовалась: «Сообщите мне, ради Бога, зачем Камерон сделал низ на сводах? Это только удваивает расходы и имеет ту неприятность, что никогда не сохнет; притом на эти толстые стены тратится много кирпича. Если же прочность того требует, то дело другое»[6]. Подобный прагматичный подход к финансам разделял и сам император Павел.

Финансовая реформа Павла I в отношении содержания императорской фамилии была результатом длительной подготовительной работы, начатой еще в период его пребывания цесаревичем. Архивные документы свидетельствуют, что будущий император задолго до восшествия на престол разрабатывал комплекс мер по решению проблемы государственного долга и созданию устойчивой системы финансирования правящего дома. Об этом говорит динамика принятия указов вступившим на престол императором: уже 8 ноября 1796 г., на третий день правления, последовал указ о выделении средств на содержание семьи исключительно из Кабинета, а 17 ноября был принят нормативный акт, регламентирующий ежегодные выплаты членам императорской фамилии из государственного казначейства [7].

В отличие от предыдущих правителей, Павел Петрович не ограничился отдельными нормативными актами, а перешел к системной перестройке механизмов финансирования. К апрелю 1797 г. был подготовлен проработанный документ, который предлагал принципиально новую схему содержания императорской фамилии и был призван заменить ту, которая, по мнению Павла I, «в продолжение времени могла бы быть Государству отяготительной»[8]. Концепция нового финансового подхода в отношении обеспечения правящего дома была сформулирована еще в «Наказе» Павла Петровича сыновьям, составленном в 1788 г. В этом документе, по мнению Н. В. Дунаевой, можно увидеть, что «проект реформы управления дворцовыми крестьянами

(создание удельных населенных имуществ) был задуман им задолго до восшествия на престол, а объект реформирования должен был выделиться из состава общего коронного управления»[9]. Проект цесаревича уже тогда подразумевал отделение удельного имущества, включая крестьян, для формирования эффективной хозяйственной инфраструктуры и устойчивого получения доходов, которые предназначались исключительно для содержания членов императорской фамилии без нагрузки на государственный бюджет.

5 апреля 1797 г., в день своей коронации, Павел I подписал важнейший законодательный акт — Учреждение об императорской фамилии. Примечательно, что первоначально опубликованная версия документа содержала лишь положения об изменении порядка престолонаследия и объявлении Александра Павловича официальным наследником [10]. Полный текст закона, включавший в себя нормы о создании удельных имений, увидел свет только в июле того же года [11].

Этот комплексный нормативный акт не только регулировал вопросы престолонаследия, но и устанавливал принципиально новую систему материального обеспечения членов императорской семьи. В соответствии с Учреждением, для формирования доходной базы выделялись специальные земельные владения, ранее числившиеся как дворцовые в государственном реестре [12].

Реализация нового закона требовала тесного взаимодействия центральных и губернских органов власти. Передача территорий в удельное ведомство осуществлялась через местные казенные палаты, которые с 1775 г. с издания «Учреждения для управления губерний Всероссийской империи» занимались управлением дворцовыми селами и сбором крестьянских податей [13].

С передачей земельных владений в удельное ведомство переходили и проживавшие на этих территориях крестьяне, получившие новый социальный статус удельных. Для администрирования этих владений учреждался специальный государственный орган — Департамент уделов, перед которым ставилась стратегическая задача по рациональному хозяйственному освоению переданных территорий. Важно подчеркнуть, что речь шла не о простой эксплуатации крестьянских хозяйств, а о создании передовой модели экономического управления, призванной служить примером для других [14].

Все дворцовые имения переходили в удельное ведомство по купчей, форма которой была разработана на основе действующих законов и закреплена § 109 «Учреждения…» Сделка оформлялась

в Палате суда и расправы в присутствии продавца, покупателя и свидетелей. Со стороны продавца выступала Экспедиция о государственных доходах при Сенате, которой подчинялись Казенные палаты, управлявшие дворцовыми имениями. Со стороны покупателя купчую подписывал министр Департамента уделов (или первый товарищ министра)[15]. Документ оформлялся на гербовой бумаге с уплатой пошлиной и подписывался всеми участниками сделки. Как юридическое подтверждение права собственности, купчая хранилась в Департаменте уделов вместе с законодательными актами, а ее копия направлялась в Сенат[16]. Эта форма купчей, разработанная для удельных владений, впоследствии стала эталоном для всех земельных сделок в Российской империи.

Согласно «Учреждению…» 1797 г., все члены императорской фамилии обладали правом условной собственности на удельные имения. Эти владения считались общей и неотчуждаемой собственностью династии, а представители дома Романовых имели лишь право пользования ими, но не могли свободно распоряжаться этой собственностью.

Законодательство предоставляло членам императорской семьи два основных способа получения материальной выгоды от удельных владений. Первым способом были регулярные денежные выплаты, размер которых строго фиксировался в специальном документе — «расписании». Эти суммы считались достаточными для покрытия всех необходимых расходов. Если возникала потребность в дополнительных средствах, их выделение требовало принятия отдельного нормативного акта через Департамент уделов. Вторым вариантом было выделение особых уделов из общего земельного фонда, что сопровождалось уменьшением денежного содержания. Переданные таким образом имения не подлежали продаже или обмену и могли только наследоваться внутри выделенной ветви императорской фамилии. В случае прекращения данной родовой линии все такие владения автоматически возвращались в состав общих удельных земель для последующего перераспределения. Эта система создавала строго регламентированный порядок пользования удельной собственностью, обеспечивая как материальное содержание членов правящей династии, так и сохранность земельного фонда императорского дома[17].

Павел I полагал, что доходы от удельных имений полностью обеспечат материальные потребности царской семьи. Согласно изданному документу размер содержания для каждого члена династии

Романовых строго регламентировался. При этом все представители императорского дома делились на две группы. Первая группа включала в себя лиц, имевших непосредственные права на престол: императрицу, наследника с супругой, а также их старшего сына и его жену. Эти лица получали содержание непосредственно из государственного казначейства. Во вторую группу входили все остальные члены семьи, не обладавшие правами на престолонаследие. Именно для них и было установлено содержание за счет удельных имений[18].

Финансирование императорской семьи осуществлялось по двум основным направлениям: регулярные ежегодные выплаты ее членам и единовременные ассигнования на общесемейные нужды. Согласно положениям «Учреждения…», все денежные средства должны были распределяться строго в соответствии с утвержденной сметой без превышения установленных лимитов. Однако уже сам император Павел I, будучи инициатором этих правил, первым допустил отступление от регламентированного порядка[19]. Архивные данные свидетельствуют, что нарушения финансового регламента начались уже в 1799 г., то есть практически сразу после введения новых правил[20]. В частности, 31 августа 1799 г. из удельных средств была выделена значительная сумма, не предусмотренная сметой, — на покрытие расходов, связанных с возвращением из поездки императора и великой княгини Анны Фёдоровны[21].

При вступлении на престол Александра I дополнительные выплаты стали производиться бессистемно, без соблюдения ранее установленных регламентов, причем их размеры с каждым годом все существеннее превышали законодательно утвержденные нормы[22]. Этот процесс свидетельствовал о постепенном отходе от первоначальных строгих принципов финансирования императорской семьи, заложенных Павлом I, и формировании более гибкой, но менее контролируемой системы содержания членов династии.

Формирование удельной системы в Российской империи в конце XVIII в. стало важным этапом институционального развития монархического государства, позволившим решить комплекс финансовых, управленческих и династических задач. Создание Департамента уделов и законодательное оформление удельного хозяйства при Павле I представляли собой не просто административную реформу, а глубокую трансформацию принципов содержания императорской фамилии, основанную на четком разделении государственных и династических финансов. Эта реформа, имевшая глубокие исторические

корни и подготовленная предшествующим развитием дворцового хозяйства, создала устойчивую экономическую базу для обеспечения членов правящей династии, одновременно упорядочив управление обширными земельными владениями.

Несмотря на изначально заложенные строгие принципы финансовой дисциплины, практика реализации удельной системы уже в первые годы ее существования столкнулась с проблемами соблюдения регламента. Только в 1798 г. выплаты осуществлялись в точном соответствии с установленными нормами. Впоследствии, особенно в период правления Александра I, система постепенно утратила первоначальную строгость, допуская все больше внеплановых расходов. Однако экономическая эффективность удельного хозяйства, продемонстрировавшая устойчивый рост доходов, обеспечивала возможность такого отхода от первоначальных принципов.

Удельная административно-хозяйственная система стала важным звеном в общей структуре управления ресурсами членов императорской фамилии. Проявляя гибкость и адаптивность, эта система сохраняла свою актуальность на протяжении почти столетия, оставаясь практически неизменной вплоть до 1886 г. В результате, реформа Павла I не только разрешила насущные финансовые проблемы конца XVIII в., обусловленные кризисным состоянием государственного бюджета и необходимостью регламентации содержания императорской фамилии, но и создала устойчивый долгосрочный механизм обеспечения династии, оказавший значительное влияние на развитие земельных отношений и экономических институтов Российской империи.

[1] *Зимин И. В.* Царские деньги. Доходы и расходы Дома Романовых. Повседневная жизнь императорского двора. М., 2013. С. 9.
[2] *Красникова Ю. Н.* Удельное хозяйство в первой половине XIX века: почему стоит уделить этому внимание в школьном курсе // Преподавание истории в школе. 2022. № 6. С. 24–29; *Семенкова Т. Г.* Денежные реформы в России в XIX веке. СПб., 1992. С. 8.
[3] *Завитаев А. Н.* Реформирование дворцового хозяйства в России и образование Саратовского удельного имения (вторая половина XVIII — начало XIX в.) // Научное и образовательное пространство: перспективы развития. Материалы Междунар. науч.-практич. конф. Чебоксары, 2015. С. 31.
[4] Там же.
[5] *Семевский М. И.* Павловск. Очерк истории и описание 1777–1877. СПб., 1997. С. 28–29.
[6] Письма Великой Княгини Марии Фёдоровны к К. Н. Кюхельбекеру // Русская старина. СПб., 1870. Т. 1. Стлб. 427.

[7] *Зимин И. В.* Царские деньги. Доходы и расходы Дома Романовых. Повседневная жизнь императорского двора. С. 9.
[8] Полное собрание законов Российской империи. Собрание 1. 1796–1798. Т. XXIV. № 17906. СПб., 1830. С. 525.
[9] *Дунаева Н. В.* Удельные крестьяне как субъекты права Российской империи (конец XVIII — первая половина XIX в.). URL: http://statehistory.ru/books/14/udelnye-krestyane/5 (дата обращения: 10.05.2011). Режим доступа: свободный.
[10] Санкт-Петербургские ведомости. 1797. 28 апр.
[11] РГИА. Ф. 515. Оп. 1. Д. 1. Л. 11а.
[12] ПСЗ. Собрание 1. 1796–1798. Т. XXIV. № 17906. СПб., 1830. С. 525–569.
[13] ПСЗ. Собрание 1. 1775. Т. XX. № 14392. СПб., 1830. С. 229–304.
[14] РГИА. Ф. 515. Оп. 1. Д. 34. Л. 125.
[15] РГИА. Ф. 515. Оп. 1. Д. 1. Л. 20–21 об.
[16] Там же. Л. 19–22.
[17] РГИА. Ф. 515. Оп. 8. Д. 214. См также: *Семевский В. И.* Крестьяне в царствование Екатерины II. Т. II. СПб., 1901. С. 118.
[18] ПСЗ. Собрание 1. 1796–1798. Т. XXIV. № 17906. СПб., 1830. С. 535; см. также: *Красникова Ю. Н.* Удельное хозяйство в первой половине XIX века: почему стоит уделить этому внимание в школьном курсе // Преподавание истории в школе. М., 2022. № 6. С. 24–29.
[19] *Горланов Л. Р.* Удельные крестьяне России. 1797–1865. Смоленск, 1986. С. 8.
[20] РГИА. Ф. 515. Оп. 1. Д. 8. Л. 4.
[21] РГИА. Ф. 515. Оп. 1. Д. 5. Л. 6.
[22] См.: РГИА. Ф. 515. Оп. 1. Д. 13. Л. 18; Там же. Д. 15. Л. 18. Д. 18. Л. 11; Там же. Д. 21. Л. 11; Д. 22. Л. 3–3 об.; Д. 29–32. Л. 25.

Круглов Александр Валерьевич

«ПРЕКРАСНЕЙШАЯ ГОЛОВА РАНЕНОГО АДОНИСА» ИЗ ПРИОБРЕТЕНИЙ ЕКАТЕРИНЫ II

Аннотация: Древнеримская мраморная голова юноши II в., реставрированная В. Пачетти как бюст, является приобретением Екатерины II в 1786 г. Ранее определялась как голова Александра Великого, раненого Адониса, раненого грека или умирающего галла. Предмет, рассматриваемый в статье как памятник категории исторических приобретений и сложной музейной судьбы, дереставрированная скульптура, атрибутирована как часть изображения фигуры прекрасного Гиласа, возможно, входившей в состав пространственной скульптурной группы для оформления монументального фонтана.

Ключевые слова: Екатерина II, Пачетти, Александр Великий, Адонис, Павловский дворец, Эрмитаж, дереставрация, Гатчинский дворец, Антиной, Гилас, фонтанная скульптура.

Древнеримская мраморная голова юноши из коллекции Эрмитажа относится к группе скульптур, приобретенных Екатериной II в 1786 г. при посредстве банкиров маркиза Дж. Чои в Риме и Р. Сутерланда в Санкт-Петербурге[1]. Несомненно, голова принадлежала статуе. Впоследствии дереставрированная[2], без бюста XVIII в., она была укреплена на основании-катушке с картушем, использованными от прежнего бюста, который был создан римским скульптором и реставратором античной скульптуры В. Пачетти (ил. 1, 2).

В 1785 г. в северную столицу был направлен список доступных для покупки скульптур, среди которых значилась голова Адониса, оцененная в 200 цехинов. Когда же скульптура была доставлена, поящичная опись, составленная 20 октября 1786 г., отмечала содержимое ящика № 3: «Две знаменитые головы, также полученные сразу от производившего раскопки… Другая представляет не Нарцисса, как писалось, а, скорее, Адониса, смотрящего на свою рану, и настоящая известна и упомянута во втором томе Пио-Клементинского музея как более прекрасная, чем та [голова], которую можно видеть в сказанном музее у статуи Адониса, и гравированная также на меди, что прилагается; она была гравирована для удобного распространения в периодическом листке изящных искусств»[3].



Ил. 1. Бюст Адониса. Гравюра из издания «Monumenti antichi inediti», июль 1785 г. Из открытых источников



Ил. 2. Голова раненого грека. Фотография из серии «Павловск. Издание Великого князя Константина Константиновича. Выпуск I». 1899. Из открытых источников

Нет сомнения, что это указание имеет в виду гравюру из издания Дж. А. Гуаттани «Monumenti antichi inediti», которое было периодическим, — гравюра помещена в июльском выпуске 1785 г. (ил. 1)[4]. Что же касается Пио-Клементинского музея, речь идет о его каталоге статуй, составленном Висконти и вышедшем годом раньше, где и находим статую Адониса, «уже известного под именем Нарцисса в палаццо Барберини» (статуя была куплена для ватиканской коллекции в 1772 г. из коллекции Барберини). В аннотации к скульптуре, которая обсуждает особенности иконографий Нарцисса и Адониса, есть ссылка на «прекраснейшую голову раненого Адониса у скульптора Пачетти», что также отмечено в издании Гуаттани[5].

К сожалению, в опубликованных дневниках Пачетти, с довольно краткими записями о покупках и продажах античных голов или бюстов, мы не находим прямого указания на происхождение головы раненого Адониса. С большой долей вероятности можно связать ее со следующей записью дневника от 7 января 1785 г.: «Принес античную голову, только что купленную, о которой суждение, что может

походить на Александра, за оцененную сумму шестьдесят цехинов»[6]. Во-первых, обращает на себя внимание высокая цена за неотреставрированную голову, что говорит о ее неоспоримом качестве и иконографическом значении. Скульптурный портрет Александра Великого в то время был известен по голове Александра-Гелиоса в Капитолийском музее, голове умирающего Александра в Уффици (опубликованы Винкельманом) и герме, найденной испанским министром Х. Н. де Асара в 1779 г. на вилле Адриана в Тиволи, ныне в Лувре (находка была сразу же отмечена в письмах Т. Дженкинса и Г. Гамильтона к Ч. Таунли)[7]. С ними нашу голову действительно можно связать по пышной прическе с длинными прядями волос и их характерным раздвоением надо лбом (львиная грива и anastolē Александра). Но, вероятно, Пачетти был иного мнения, чем мнение прежнего владельца головы или ее продавца. Как будто выражение боли и наклон головы могли подсказать реставрацию в виде бюста раненого Адониса, образ которого был хорошо знаком Пачетти по упомянутой статуе Адониса-Нарцисса (Адониса Барберини), а также и другой скульптуре в Ватикане, статуе Адониса из Ченточелле, ранее реставрированной К. Альбачини[8]. Бюст, созданный Пачетти, запечатленный на сохранившихся фотографиях (ил. 2–3), отличался простотой, как и благородными пропорциями.

Обозначенная головой раненого Адониса скульптура отмечена Пачетти в записи дневника от 17 сентября 1785 г. как проданная за 80 скуди аббату Дзаннотти, его компаньону в антикварных сделках[9]. Не может не обратить внимания дальнейшая завышенная цена в 200 цехинов при продаже русской императрице (80 скуди приблизительно равнялись 40 цехинам). Загадкой остается металлическое (свинцовое?) круглое клеймо, bollo, диаметром 2 см под волосами с обратной стороны скульптуры с кажущимся изображением герба (ил. 4). Снятие слепка с его неровной поверхности не дало результата, очевидно, что клеймо было сбито, вероятно, при переходе от одного владельца к другому[10]. Наличие клейма позволяет предположить, что мраморная голова досталась Пачетти не от раскопщика древностей[11], а была куплена им и происходит из знатной римской коллекции.

Со дня прибытия бюст являлся частью петербургской коллекции, а весной 1791 г. вместе с другими приобретенными в 1786 г. скульптурами был перевезен в Царское Село, где размещалась вся коллекция античной скульптуры Екатерины II. После смерти Екатерины Павел I



Ил. 3. Голова грека. Художественная открытка. Издание Государственного Эрмитажа. Без даты. Собрание автора



Ил. 4. Металлическое клеймо на оборотной стороне головы. Государственный Эрмитаж. Фотография автора

использует ее коллекцию для своих резиденций в столице и пригородах — высокохудожественный бюст был определен для Павловского дворца. Здесь его размещают в гостиной-тронной зале Марии Фёдоровны (зале Мира)[12].

Находясь в коллекции Павловска, бюст был опубликован как «идеальная голова юноши» академиком Л. Стефани в 1872 г. и как «голова юноши, вероятно, раненого грека» в издании великого князя Константина Константиновича в 1899 г.[13] Уже Стефани, отметивший стилистическое сходство с головой «так называемого умирающего гладиатора в Капитолийском музее», распознал павловскую скульптуру в гравюрном изображении головы Адониса в выпуске Гуаттани 1785 г.[14] Эту ссылку Стефани пропустили все последующие исследователи коллекции Павловска и интерпретаторы «списка Дженкинса». С легкой руки Т. В. Сапожниковой, голова была ассоциирована с архивной записью в списке покупок великих князей в Риме как «греческая голова» («une tête grecque»)[15]. Уже ранее мы указали на то, что дата публикации Гуаттани (а теперь и запись

в дневнике Пачетти) очевидным образом исключает возможность более ранней покупки этой головы Павлом Петровичем и Марией Фёдоровной у Т. Дженкинса во время их визита в феврале 1782 г.[16]

Поступление мраморного бюста в Государственный Эрмитаж относится к категории изъятий периода раннего советского музейного строительства, он передан из Павловского дворца в 1922 г.[17] Важным аргументом против передачи в Эрмитаж со стороны хранителей Павловского дворца был «факт» принадлежности мрамора историческим приобретениям Павла Петровича и Марии Фёдоровны в Риме (оказавшийся ошибочным). Еще большее недоразумение было внесено указанием О. Я. Неверова на то, что данная голова (атрибутированная головой сатира, римской копией по греческому оригиналу III в. до н. э.) находилась в Нижней Тронной комнате Павла I в Гатчинском дворце, буквально повторенным в публикации гатчинской скульптуры Е. Н. Хмелевой. Вероятно, первый автор предполагал передвижения между императорскими резиденциями, и голова с похожим наклоном была опознана им на акварели Э. П. Гау, изображающей Нижнюю Тронную Павла в Гатчине (датирована 1877 г.)[18] Однако не было учтено, что, хотя в XIX в. Павловский дворец принадлежал членам фамилии Романовых, он не был императорским владением, и вещь из Павловска не могла оказаться в Гатчине. Кроме того, оба публикатора упустили из виду издание памятников Павловска великого князя Константина Константиновича, в котором наш бюст с фотографией был опубликован в 1899 г., а также наличие фотографии 1930-х гг., фиксирующей другую вещь, запечатленную Гау, на том же месте в Гатчинском дворце[19]. На акварели и на фото видно, у гатчинской головы более пышные волосы с венком, нет поворота, значительный наклон вниз, иной, более короткой, формы бюст, без картуша — оба публикатора проигнорировали дереставрированное состояние головы в Эрмитаже. Различия слишком значительны, учитывая документальную точность манеры Гау, и не трудно идентифицировать гатчинский бюст с Антиноем-Дионисом, переданным в Павловский дворец уже в послевоенное время[20].

Традиционно стиль и иконография рассматриваемого памятника анализировались с позиции его определения как римской копии некоего утраченного греческого оригинала, которое нам представляется неубедительным именно в отношении данной скульптуры, квалифицируемой как полноценное творение римской культуры и искусства императорского периода. Впервые бюст юноши опубликован



Ил. 5. Дереставрированная голова юноши Мрамор. Древний Рим, II в. Государственный Эрмитаж. Фотография автора



Ил. 6. Гилас и нимфы. Рельеф путеала Мрамор. II в. Художественный музей Метрополитен. Public Domain

О. Ф. Вальдгауером в статье о статуэтке Диомеда, вышедшей в 1922 г., как еще находящийся в Павловском дворце-музее (на фото виден номер 20, соответствующий каталогу Л. Стефани)[21]. Несомненно, атрибуция бюста пергамской школе, которая фигурирует в документах передачи скульптуры из Павловска в Эрмитаж, принадлежит Вальдгауеру, развившему идею Стефани. Вальдгауер сравнивает волосы юноши с головами пергамского алтаря, но при этом отмечает стилизацию форм лица, характерную для эллинистического аттицизма. В каталоге 1923 г. краткая запись без иллюстрации: «Голова юноши-героя. Стиль первой пергамской школы. Конец III в. до н. э.». Подпись к художественной открытке, воспроизводящей полностью бюст (ил. 3), также, вероятно, составленная Вальдгауером, имеет определение: «Голова грека. Римская работа I в. нашей эры по эллинистическому образцу Пергамской школы конца III в. до нашей эры».

Уже дереставрированная (ил. 5) голова была опубликована в альбоме К. С. Горбуновой и И. И. Саверкиной как римская копия головы умирающего галла[22]; зритель непременно обращает внимание на ракурс фотографии, усиливающий наклон головы как будто умирающего персонажа. Очевидно, что после дереставрации бюста и в работе

по новой монтировке наклон головы композиционно задан, исходя из предрасположения к идее изображения раненого грека/умирающего галла, что, как будет показано далее, неверно. Невозможно не заметить в новой монтировке скульптуры диспропорциональность и явный перевес объема сохранившейся головы с шеей относительно подставки, как и нелепость в переходе формы органической (шеи) в форму абстрактную (картуш на катушке). Иконографическое определение персонажа и композиционный тип памятника, к которому принадлежала голова, датировка и стиль — все это нуждается в пересмотре и новом анализе.

Дата данного римского произведения скульптуры основывается на технических приемах обработки мрамора с применением бегущего бурава, мастерски использованного в трактовке длинных и крупных прядей волос, их разделении с созданием интенсивного свето-теневого эффекта, контрастирующего с полировкой широких плоскостей лица. Подобные приемы возникают в римской пластике в эпоху Адриана и сохраняются на протяжении династии Антонинов, т. е. со второй четверти и до конца II в. Поверхность лица была перечищена Пачетти, убраны все археологические наслоения (крохотные остатки заметны здесь кое-где, но полностью оставлены на поверхности волос), однако можно быть уверенным, что подобный контраст в фактуре лица и волос был присущ оригиналу как характерный признак ваяния в мраморе указанного периода. Следует также отметить как существенные формообразующие признаки: острые выступы почти прямых надбровных дуг, резкое («графическое») выделение объемов век, особенно верхних, как и разделение пробуравленной бороздкой губ, отчего рот возникает чуть приоткрытым. Говорить о стиле пергамской школы уже не приходится, поскольку его элементы были давно усвоены скульпторами Рима, где более чем два столетия работали приезжие мастера из Греции, и в том числе из Пергама. Стиль настоящей работы следует охарактеризовать как «классицизирующее барокко», по терминологии Б. С. Риджуэй [23].

Голова, явно исключающая портретное изображение, принадлежала статуе, иконография которой представляет особый интерес в силу давней истории исследования. Несостоятельность атрибуции как головы сатира очевидна, поскольку автором, надо полагать, сломанные мраморные пряди волос надо лбом были приняты за рожки сатира [24]. Следует также исключить определение головы как умирающего галла, поскольку никаких этнических черт варвара (отмечено

еще Стефани) — анатомическое построение лица и, самое главное, наличие усов (или гривны) — в облике юноши не наблюдается. Если же убежденные в изображении галла видели тут сходство с жесткими прядями волос, вымытых, по свидетельству Диодора Сицилийского (V, 28, 1–3), в известковом растворе и зачесанных ото лба к макушке, то это явное заблуждение, поскольку в эрмитажной голове многие пряди сбиты, за счет чего выглядят торчащими, как будто «варварскими». Что касается раненого грека, реального, не мифологического персонажа, то такой самостоятельной круглой скульптуры, греческой или римской, существовать не могло в силу отсутствия социального заказа на памятник подобной тематики. В изображениях реальных греков эпохи классики, поздней классики и эллинизма нет мужских причесок с длинными волосами, которые бы прикрывали уши и шею (кроме Александра Великого).

Возможность изображения мифологического греческого персонажа, т. е. образа идеальной скульптуры, появилась, когда обсуждались кандидатуры Адониса и Нарцисса [25]. В результате филологического восприятия античных сюжетов, свойственного культуре Нового времени, ни та, ни другая атрибуция не может быть признана состоятельной. Античная иконография не знает одиночной статуи стоящего Адониса (тем более раненого) — Павсаний не отмечает ни единой; иконография Адониса сводится к рельефным изображениям на саркофагах в сцене отправления на охоту, гибели героя от дикого вепря и оплакивания умершего [26]. Что касается Нарцисса, то его фигура в круглой скульптуре (и ее рельефная версия) всегда представлена со скрещенными руками над головой; либо это фигура, смотрящая на свое отображение в воде, со значительным наклоном головы вниз [27]. В прежних атрибуциях обнаруживается явное преувеличение в восприятии выражения/настроения персонажа: здесь усматривали боль, страдание (раненый Адонис, а также Мелеагр) или меланхолию (Нарцисс). Представляется, что и это — заблуждение, поскольку в анатомическом построении лица нет моделирования мускул, деформированных страданием. Лицо идеально прекрасно, выражение не разгадано.

Наклон головы вниз и чуть в сторону, взор опущенных глаз и слегка приоткрытые губы являются устойчивыми признаками бесчисленных изображений обожествленного Антиноя, культ которого существовал до конца римской античности. Его личный физический облик (идеальное атлетическое сложение тела с совершенными

пропорциями форм лица) совпадает с эталоном изображения в греческой скульптуре классического периода, что оказало несомненное влияние на устойчивость эстетической приверженности классицизму в правление Адриана и Антонинов. Тем не менее, прекрасные пышные волосы юноши, их распределение, как будто взлохмаченные пряди, но уложенные в красивом порядке, их значительная длина, прикрывающая уши, со спуском вниз шеи (такая же укладка свойственна нашей голове), вовсе не являются прической классического греческого атлета — это индивидуальная прическа мальчика Антиноя. Подобные же прически с крупными завитками волос в идеальной римской скульптуре середины — второй половины II в., т. е. в изображениях мифологических персонажей, являются следованием моде, обоснованной портретами любимца императора (например, в статуе Адониса Ченточелле [28]).

И длинные пряди волос, и чуть приоткрытые губы округлых форм, и, тем более, слегка опущенная голова с отведенным от зрителя взором, и оттого выделенным (пластически акцентированы моделированием грани прямых бровей и дуг верхних и нижних век), составляют особенности, свойственные всем изображениям Антиноя и усматриваемые в нашей голове, как и других произведениях римского классицизирующего стиля [29], — особенности, слагающиеся в неотъемлемые черты юношеской эротической привлекательности. Неожиданно пришедшая на помощь ахматовская фраза «и темные ресницы Антиноя вдруг поднялись…» позволяет осознать эффект взгляда, остановленного в мертвом камне, но оживающего в представлении зрителя. Мраморная скульптура II в. могла быть полихромной, с включением деталей из других материалов (бронзовые ресницы), что усиливало эффект физического присутствия и чувственного воздействия произведения скульптуры.

Тема прекрасного юноши, любимца бога или героя, получившего дар бессмертия именно за свою красоту, которой он поражал и мужчин, и женщин, возникает в римской литературе и искусстве благодаря «одержимости» идеалом вечной молодости и несравненной красоты. Великолепным кандидатом для обсуждения иконографии нашего памятника может оказаться Гилас, отображенный в целой серии настенных живописных композиций, мозаичных панно и мраморных рельефов [30]. Популярность мотива, несомненно, обеспечена драматическим повествованием о походе аргонавтов, среди которых был Геракл и его любимец Гилас, о поисках источника воды

во время стоянки и исчезновении Гиласа, увлеченного на дно источника нимфами, плененными его дивной красотой, о безутешных поисках Геракла и последовавшем бессмертии Гиласа. Римской аудитории II в. этот миф с его вариантами был известен в первую очередь по эллинистическим источникам, в поэтических описаниях Феокрита (*Идиллии* 13, 7), Аполлония Родосского (*Аргонавтика* 1, 1207–1296), Аполлодора (*Библиотека* 1, 9, 19), также и по произведениям латинской литературы — упоминаниям у Вергилия (*Буколики* VI, 43–44, *Георгики* III, 6), Гигина (*Мифы* § 271 с перечнем самых прекрасных юношей) и особенно в эротической лирике (Овидий *Наука любви* II, 110, Проперций I, 20, 6; I, 4, 33, Марциал 6, 68). Также было известно, что место происшествия в мифе имеет конкретный географический адрес — город Киос в Мисии в Малой Азии, где местные жители справляли обряд в честь Гиласа, с ритуальным поиском пропавшего юноши, его оплакиванием и жертвоприношениями (Страбон 12, 4, 3, Плиний Старший V, 32, Солин, *О достойном памяти* § 42.2)[31]. Антонин Либерал, автор II–III вв., повествуя о мифе, также добавляет, что и по сей день местные жители совершают жертвоприношения Гиласу у источника, а жрец выкрикивает его имя три раза, и эхо отвечает три раза (*Метаморфозы* § 26). Как обожествленный, местный герой Гилас появляется на монетах Киоса III в.[32]

На протяжении веков слава Гиласа оставалась прочной и узаконенной; в литературе поздней античности акцент смещается на обретение героем бессмертия и вечного не старения (*Орфическая Аргонавтика* § 629). Характерно, что в античной литературной традиции нет темы смерти Гиласа как таковой [33]. В повествовании, как и в любой сказке, реальное сосуществует с фантастическим: в моменты бытия под водой Гилас пытается кричать или он кладет голову на колени нимфы, которая его утешает. Однако другие версии игнорируют момент перехода, трансформация происходит мгновенно — оказавшись с нимфами, Гилас получает бессмертие и, равный божествам, обретает вечную молодость.

История мистического исчезновения Антиноя, утонувшего в Ниле, и его обожествление удивительным образом совпадает с популярным мифом о Гиласе — сравнение, сделанное еще в период античности [34]. В этой культурной атмосфере империи Адриана велика была возможность появления скульптурной группы, изображающей момент похищения юноши нимфами [35]. Анализируя основные типы композиций помпейских фресок и их прототипы, Р. Линг

предполагал наличие эллинистической картины и эллинистического рельефа, повлиявших на римскую изобразительную традицию. Наличие эллинистической скульптурной группы столь же гипотетично, однако устойчивость типа композиции Гиласа в римских мраморных рельефах императорского времени разного типа (саркофаг, путеал (обрамление колодца), посвятительный, надгробный)[36] указывает на возможность существования скульптурной группы в данный период в качестве изначальной модели.

Среди этих рельефов Госфордский путеал, недавно приобретенный Художественным музеем Метрополитен, произведение Антониновского времени (ил. 6), наиболее показателен[37]. Пластика высокого рельефа и постановка фигур планами стремятся воспроизвести трехмерные качества скульптурной группы, которая к тому же могла оказаться монументальной фонтанной композицией. Изображения деревьев, растений и цветов, элементов пейзажа на рельефе как будто повторяют постановку скульптурной группы в реальном пейзаже парка виллы, обозначение воды источника по всей нижней окружности рельефа служит указанием того, что группа могла быть размещена у края искусственного водоема, имитирующего природный источник в пространстве виллы, либо она могла быть установлена рядом с бассейном частных или общественных терм. Фигура с сосудом являет собой самый распространенный тип римской фонтанной скульптуры, и кувшин, который Гилас держит носиком вниз, мог изливать струю воды прямо в водоем.

Привлекательная идея отождествления эрмитажной головы с образом Гиласа в скульптурной группе «Гилас и нимфы у источника», скопированном на рельефе Госфордского путеала, становится более убедительной при сравнении типа головы (длинные волосы, формы лица) и ее композиции (наклон слегка вниз и в правую от себя сторону) с головой и постановкой фигуры Гиласа на рельефе с нимфами на Госфордском путеале[38]. Если отождествление правомерно, мы должны толковать выражение лица эрмитажной головы не как боль или печаль, а как готовность принять предначертанную богами участь.

Мраморная голова юноши II в., рассмотренная нами как памятник категории исторических приобретений и сложной музейной судьбы, реконструирована как часть изображения фигуры прекрасного Гиласа, входившей в состав многофигурной скульптурной группы для оформления монументального фонтана. Наличие огромного числа сохранившихся разрозненных мраморных фрагментов (их более

1000 только на вилле Адриана[39]), в том числе и от фонтанных фигур, оставляет исследователю уверенность в том, что отождествления ранее нераспознанных древних произведений еще вполне возможны.

[1] Выс. 34 см. Мрамор. Инв. № ГР 9185, шифр А. 853. *Вальдгауер О. Ф.* Государственный Эрмитаж. Античная скульптура. Пг.: Брокгауз-Ефрон, 1923. С. 169. № 501.

[2] Предположительно, в самом конце 1920 — начале 1930-х гг. (но не в 1918, о таких работах есть архивная запись: *Мавлеев Е. В.* Вальдгауер. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2005. С. 111). Стеклянный негатив, выполненный И. К. Уховым в 1929 г. и хранящийся в Отделе античного мира, запечатлел бюст без изменений. Вероятно, негатив был изготовлен для печати художественной открытки (без даты). На картуше бюста виден номер 501, который соответствует каталогу скульптуры О. Ф. Вальдгауера, выпущенному в 1923 г. Высота головы с бюстом не зафиксирована. Скульптура не вошла в трехтомный каталог античной скульптуры Эрмитажа, опубликованный Вальдгауером на немецком языке.

[3] *Андросов С. О.* Неизвестный эпизод приобретения скульптуры в Риме // СГЭ. [Вып.] LXXIII. СПб., 2015. С. 152, 153; *Androsov S.* Vincenzo Pacetti e la clientele russa. La corrispondenza di Richard Sutherland nell'Archivo Storico di Stato Russo // Vincenzo Pacetti, Roma, l'Europa all'epoca del Grand Tour / A. Cipriani, G. Fusconi, C. Gasparri, M. G. Picozzi, Pirzio Biroli Stefanelli L., eds. Bollettino d'Arte. 2017. Special volume. P. 366, 373.

[4] *Guattani G. A.* Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle antichitá e belle arti di Roma per anno MDCCLXXXV. Rome: Nella stamperia Pagliarini, 1785. P. 58. Pl. III.

[5] *Visconti E. Q, Visconti G. A.* Statue del Museo Pio Clementiono. Vol. II. Rome, 1784. P. 61, note d. Pl. 31 [без издательства].

[6] *Cipriani A., Fusconi G., Gasparri C., Picozzi M. G., Pirzio Biroli Stefanelli L., eds.* Roma 1771–1819. I Giornali di Vincenzo Pacetti. Pozzuoli: Naus Editoria, 2011. P. 43 (c. 45v).

[7] *Winckelmann J. J.* Monumenti antichi inediti. Rome: A spese dell'autore, 1767. Vol. 1. Pl. 175. Vol. 2. P. 230; *Bignamini I. Hornsby C.* Digging and dealing in eighteenth-century Rome. Vol. 2. New Haven, London: Yale University Press for The Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 2010. P. 118, 124.

[8] *Amelung W.* Die Sculpturen des Vaticanischen Museums. Vol. II. Berlin: De Gruyter, 1908. P. 594–597, no. 396. P. 719, no. 443; *Helbig W.* Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertumer in Rom. Vol. 1. Die Papstlichen Sammlungen im Vatikan und Lateran. Tübingen: E. Wasmuth, 1963. P. 107, 108, 373, no. 142. URL: https://catalogo.museivaticani.va/index. php/Detail/objects/MV. 577.0.0; URL: https://catalogo.museivaticani.va/index.php/Detail/objects/MV. 560.0.0 (дата обращения: 10.06.2025).

[9] *Cipriani A., Fusconi G., Gasparri C., Picozzi M. G., Pirzio Biroli Stefanelli L., eds.* Roma 1771–1819. I Giornali di Vincenzo Pacetti. P. 54 (c. 58r).

[10] Круглые клейма, помещенные на голове или шее, сургучные или свинцовые, и отмечающие владение, известны для бюстов коллекции Вероспи/Виттелески (Капитолийские Музеи, Рим) и коллекции Гримани (Археологический Музей, Палаццо Гримани, Венеция). *Picozzi M. G.* Ha il cardinale Alessandro Albani comperato… venti teste de' filosofi dalli Verospi a scusdi 40 l'una // Bullettino della Commissione Archeologica Comunale. 1989–1990. Vol. 93 (2). P. 447–468; *Di Paoli M.* Opera fatta deligentissimamente: restauri classiche a Venezia tra Quattro e Cinquecento. Rome: «L'Erma» di Bretschneider, 2004. P. 35.

[11] Предварительный список вещей, посланный в Санкт-Петербург при переговорах в 1785 г., именовал их «вновь найденными в Риме» (*Андросов С. О.* Неизвестный эпизод приобретения скульптуры в Риме. С. 152).

[12] *Сапожникова Т.* Камерон в Павловске // Среди коллекционеров. М., 1923. Май. С. 33.

[13] *Стефани Л.* Собрание древних памятников искусства в Павловске. СПб.: Тип. Императорской Академии Наук, 1872. С. 35, 36, № 20; Павловск. Издание Великого князя Константина Константиновича. Вып. I. СПб.: Экспедиция заготовления государственных бумаг, 1899. № 4.

[14] *Guattani G. A.* Monumenti antichi inediti. P. 58, tav. III.

[15] *Сапожникова Т.* Камерон в Павловске. С. 33; *Королев Е. В., Кучумова А. М.* Античная скульптура Павловска в 1918–1922 годах и проблемы музейной специализации // Античное искусство в советском музееведении. Сборник научных трудов. Государственный Эрмитаж. Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1987. С. 24, 25; *Стадничук Н. И.* Римский журнал графа и графини Северных // Памятники культуры. Новые открытия. 2001. М.: Наука, 2002. С. 80; *Королев Е. В.* Скульптура Павловского дворца-музея // Государственный музей-заповедник Павловск: полный каталог коллекций. Т. III. Скульптура. Вып. 1–3. СПб.: ГМЗ «Павловск», 2007. С. 15, 158, прим. 31, № 6; *Баженова О. К.* «Список Дженкинса»: об одном потерянном документе // Павловск. Парк. Дворец. Музей. 2009–2010. СПб.: ГМЗ «Павловск». С. 34, 35.

[16] *Круглов А. В.* Павел Петрович и Мария Фёдоровна — покупатели античной скульптуры (оригинальный список Дженкинса) // Династия Романовых — царственные покровители искусства. СПб.: Научно-исследовательский музей Российской академии художеств, 2014. С. 86, 87.

[17] АГЭ. Ф. 1. Оп. 5. Д. 477. 1917–1927. Л. 23 об.; *Королев Е. В., Кучумова А. М.* Указ. соч. С. 24, 25 и прим. 7.

[18] *Неверов О. Я., Пиотровский М. Б.* Эрмитаж: Собрания и собиратели. СПб.: «Славия», 1997. С. 104, 105; *Хмелева Е. Н.* Скульптура Гатчинского дворца. СПб.: Абрис, 2004. С. 12, фиг. 34; Гатчинский дворец. Интерьеры императорской резиденции в акварелях и фотографиях XIX — начала XX века. СПб.: Изд-во «Курорты Петербурга», 2007. С. 48, 49.

[19] *Астаховская С. А., Шукурова А. Э.* Гатчинский дворец. Страницы истории музея. Фотоальбом. СПб.: Союз-Дизайн, 2007. С. 74 ил. 62.

[20] *Королев Е. В.* Скульптура Павловского парка. Указ. соч. С. 98, 99.

[21] *Вальдгауер О. Ф.* Бронзовая статуэтка Диомеда // Ежегодник Российского института истории искусства. Т. I. Пг.: Б. и., 1922. С. 129–134.

[22] *Горбунова К. С., Саверкина И. И.* Искусство Древней Греции и Рима в собрании Эрмитажа. Л.: Аврора, 1975. С. 16 и № 95.

[23] *Ridgway B. S.* Hellenistic Sculpture I, The Styles of ca. 331–200 B. C. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1990. P. 281.

[24] *Неверов О. Я., Пиотровский М. Б.* Указ. соч. С. 105.

[25] *Wieseler F.* Narkissos. Eine Kunstmythologische Abhandlung nebst einem Anhang über die Narcissen und ihre Beziehung im Leben, Mythus und Cultus der Griechen. Göttingen: Verlag der Dieterichschen Buchhandlung, 1856. P. 72, no. 17.

[26] LIMC. Vol. I, s. v. *Adonis*, 38–40. Zurich; Munich: Artemis Verlag, 1981.

[27] LIMC. Vol. VI, s. v. *Narkissos*, 16, 17, 21, 37, 38, 41, 42, 53. Zurich; Munich: Artemis Verlag, 1992. *Hemingway S.* The Gosford Wellhead. An Ancient Roman Masterpiece // The Metropolitan Museum of Art Bulletin. Winter 2023. P. 29–37.

[28] *Galli M.* l culto e le immagini di Antinoo // M. Sapelli Ragni / ed. Antinoo. Il fascino della bellezza. Milano: Electa, 2012. P. 52, fig. 20–22.

[29] Сравнение образа Антиноя с «картинно-красивыми» Аполлонами и Вакхами сделано Д. Грассингер: *Grassinger D.* Apollo und Bacchus, die «Bild-schönen» Jüngliche // Römische Götterbilder der mittleren und späten Kaiserzeit / G. Blamerger, D. Boschung, eds. Morphomata. Vol. 22. Paderborn: Wilhelm Fink, 2015. P. 250–255.

[30] *Ling R.* Hylas in Pompeian Art // Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité. 1979. Vol. 91 (2). P. 773–816; *Lancha J.* L'iconographie d'Hylas dans les mosaiques romaines // III Colloquio Internazionale sul mosaico antico / Farioli Companati R, ed. Ravenna, 6–10 Settembre 1980. Vol. II. Ravenna: Edizione del Girasole, 1983. P. 381–392; *Muth S.* Der ergriffene Mann // Im Spiegel des Mythos / F. de Angelis, S. Muth, eds. Bilderwelt und Lebenswelt. Symposium. Rom, 19–20. Februar 1998. Deutsches Archäologishes Institut, Rom / Palilia. Vol. 6. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag, 1999. P. 109–128; *Mañas Romero I.* El mosaic italicense de Hylas. Romula. 2004. Vol. 3. P. 103–124.

[31] *Sourvinou-Inwood C.* Hylas, the Nymphs, Dionysos and Others. Myth, Ritual, Ethnicity // Acta Instituti Atheniensis Regni Sueciae. Vol. XIX. 2005.

[32] LIMC. Vol. V, s. v. *Hylas*, 3–6. Zurich; Munich: Artemis Verlag, 1990.

[33] С. Мут (прим. 30) явно заблуждается, повторяя в своем исследовании о римских мозаиках с изображением Гиласа и нимф слова о трагической судьбе и смерти Гиласа, — в его истории нет ни того, ни другого, так же как автор делает неправильный вывод о возрасте изображенного в мозаичных композициях Гиласа, принимая его за мужчину, и на этом основании выдвигая другой несостоятельный вывод о расхождении литературной (прекрасный мальчик Гилас) и изобразительной (взрослый мужчина Гилас) традиций. Античный зритель не мог воспринимать изображенные образы иначе как через свое знание данной истории из греческой эллинистической и латинской литературы, в которой так или иначе отмечены возрастные качества (puer — «мальчик» у Вергилия, tener — «нежный на вид» у Овидия, candidus — «прелестный» у Петрония и т. д.). Определение возраста в античных изображениях затруднено в силу наших устойчивых современных представлений, тогда как исследования показывают, что, например, возраст Антиноя в его статуях и портретах 13–14 лет (см.: *Smith R. R. R., Gigante F., Lenagha J., Melfi M.* Antinous: boy made god. Oxford: Ashmolean Museum, University of Oxford, 2018. P. 42, 43). Представляется, что изображение корпулентного мальчика/юноши Гиласа на мозаиках римского императорского времени II в. и позже как раз и было вызвано влиянием установившейся моды на «канон» атлетически сложенного Антиноя.

[34] *Vogliano A., ed.* Papiri dell Università di Milano. Vol. 1. Milan: Ulrico Hoepli Editore, 1937. P. 182, 183; *Rea J. R., ed.* The Oxyrhynchus Papyri. Vol. LXIII. London: Egypt Exploration Society, 1996. P. 3.

[35] Если бы такая группа появилась среди скульптурного убранства виллы Адриана, то она могла бы стать мифической аналогией судьбы Антиноя, как это усматривается для восприятия найденным на вилле копиям скульптурной группы Менелая, выносящего с поля боя тело мертвого Патрокла (группы, интерпретируемой так же как Аякс/Ахилл или Одиссей/Ахилл — см.: *Hausmann U.* Aias mit dem Leichnam Achills. Zur Deutung des Originals der Pasquino-Gruppe / Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung. 1984. Vol. 99. P. 297; *Ridgway B. S.* Hellenistic Sculpture I, The Styles of ca. 331–200 B. C. P. 277–278).

[36] LIMC. Vol. V, s. v. *Hylas*, 21–24; *Manino L.* Ara funeraria con rilievi mitologici nel Museo di Antichità di Torino // Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e di Belle Arti. 1952–1953. Vol. 5–6 P. 34, fig. 1.

[37] *Hemingway S.* The Gosford Wellhead. An Ancient Roman Masterpiece. P. 1–47.

[38] Проведенные музеем исследования показали, что фрагмент с головой Гиласа на путеале, реставрированном в конце XVIII в., является подлинным древнеримским.

[39] *León P., Nogales T., eds.* Villa Adriana. Escultura de los almacenes. Hispania Antigua. Serie Arqueológica, 9. Rome: «L'Erma» di Bretschneider, 2018.

Круглов Александр Валерьевич

СОБРАНИЕ СКУЛЬПТУРЫ ЕКАТЕРИНЫ II В ГРОТЕ ЦАРСКОСЕЛЬСКОГО ПАРКА: ОПЫТ ВОССОЗДАНИЯ ЭКСПОЗИЦИИ

Аннотация: Грандиозное собрание скульптуры Екатерины II, размещаемое в Гроте царскосельского парка начиная с 1784 г., состояло из заказанных в Академии художеств бронзовых отливок античной скульптуры, многочисленных приобретений древней и западноевропейской пластики, произведений русского камнерезного искусства — в целом более 500 предметов по описи 1796 г. Отдельные элементы экспозиции, с учетом особенностей архитектурной планировки помещений, распознаются по сохранившимся изложениям в письмах, воспоминаниях и описаниях, однако огромное количество могло быть распределено с учетом традиции расстановки скульптуры в итальянских палаццо, а также под влиянием композиционного сочетания древних памятников из археологических каприччи Пиранези.

Ключевые слова: Грот Царского Села, собрание скульптуры Екатерины II, экспозиция, Пиранези.

Украшенный изнутри раковинами, кораллами и морскими диковинами Грот, возведенный Растрелли в середине XVIII в. на берегу Большого пруда, служил парадной крытой пристанью императрицы Елизаветы. Сам Растрелли писал: «В старом саду Царского Села рядом с большим прудом я построил большое каменное здание в один этаж, которое имело два павильона и большой зал с куполом, украшенное снаружи многочисленными колоннами, с фронтоном, и окруженное балюстрадой и статуями, и вазами различного вида. Это здание было построено в качестве грота, богато украшенного очень редкими раковинами, с причудливыми украшениями, как и статуями, вазами и колоннами, которые были исполнены в очень своеобразном вкусе. С краю этого здания я устроил большую террасу с балюстрадой, имевшую с каждой из двух сторон мраморный сход, по которому императрица, выходя из середины названного грота, могла садиться в лодку, чтобы отправиться по этому большом пруду на охоту за бекасами»[1].

Из представления Растрелли, как и из его первоначального плана (сохраненного на плане конца 1760-х гг.), согласно которому Грот располагался на выступе и с трех сторон был окружен водой,

явствует, что единственный вход в него был со стороны садового фасада[2]. Это важно для понимания ориентировки в интерьере при рассмотрении сохранившихся описаний, как, например, в известном письме Екатерины Ф. М. Гримму от 19 мая (дата по старому стилю) 1784 г. из Царского Села: «Статуя Вольтера, созданная Гудоном, была распакована и установлена в Утренней зале; там она окружена Антиноем, Аполлоном Бельведерским и несколькими другими статуями, формы которых прибыли из Рима и которые были отлиты здесь. Когда входишь в этот салон, буквально захватывает дыхание, и, о чудо! статуя Вольтера, сделанная Гудоном, совсем не теряет от того, что ее окружает: Вольтер очень там хорошо размещен; он созерцает все, что есть прекрасного в статуях древних и современных… Зала имеет одну дверь, которая выходит к озеру, и другую, которая выходит в обсаженную аллею; с тех пор как Вольтер там, идут караваном, чтобы увидеть Утреннюю залу»[3]. Одно из таких многолюдных посещений зафиксировано в Камер-фурьерском журнале спустя два дня: 21 мая около 6 часов вечера, в Утреннюю залу Екатерину, под роговую и духовую музыку из трех мест парка, сопровождают дежурные фрейлины, кавалеры, знатные особы, а также цесаревич и великая княгиня с великими князьями; императрица, «присутствовав некоторое время, изволила из оного проходить около большого пруда…»[4]

Несколько позднее, 18 августа, императрица, и мы могли бы сказать, одержимая очередной манией — глиптоманией, пишет принцу Ш. Ж. де Линю и повторяет, что он увидит Вольтера, сидящего посреди самых прекрасных статуй Рима, отлитых в Санкт-Петербурге, и что Геракл с палицей там отсутствует (имеется в виду колоссальный Геракл Фарнезский, отлитый впоследствии и установленный в 1787 г. вместе с Флорой по сторонам лестницы Камероновой галереи).

Сегодняшний посетитель может свободно подойти к Гроту как со стороны воды, так и со стороны парка — пристань не раз перестраивалась, окончательно в 1971–1972 гг.[5], когда были созданы круговые подходы. Однако изображения Грота XVIII–XIX вв. и фотографии начала XX в. показывают отсутствие кругового обхода; боковые фасады закрыты деревьями. Поэтому описание двух дверей в письме Екатерины не означает двух равнозначных входов (он единственный со стороны сада), а означает только то, что статуя Вольтера находилась как раз посередине центрального зала, по оси дверей, и именно располагалась лицом к входящим со стороны сада. Это

подтверждает Фортиа де Пиль, побывавший в Гроте летом — осенью 1791 г.[6], который пишет: «То, что поражает при входе, Вольтер, сидящий в новом кресле, точно посередине зала, сделанный Гудоном в 1781 г., очень похожий и хорошо исполненный»[7].

Мы ранее писали, что на момент екатерининского послания Гримму в Гроте уже находились скульптуры собрания Лайда Брауна совместно с бронзовыми отливками античных статуй из мастерской Академии художеств — значительно более 300 произведений[8]. Основным документом служит опись царскосельской скульптуры от 30 мая 1787 г., которая сформирована категориями: статуи (52), бюсты (105), вазы и чаши (69), столы (10), барельефы (4), медальоны (8), пьедесталы и тумбы (35), колонны (5). Это учет вещей уже после перемещений скульптуры в другие готовые места — Холодную баню, Камеронову галерею, Концертный зал, Кухню-руину, Пирамиду[9]. Опись должна также учитывать купленную в 1785 г. коллекцию И. И. Шувалова (количество и состав неизвестны). Другие прибавления были сделаны в 1791 (скульптура, купленная в Риме при посредстве маркиза Чои)[10] и 1795 гг. (скульптура из Мраморного дворца)[11]. Даже если на начальный момент инсталляции (1784 г.) в Гроте уже не было 60 античных урн, перемещенных в Пирамиду, переделанную Камероном в 1782–1783 гг., такое количество кажется невероятным. Однако мы должны верить, что в 1796 г., согласно переписи архитектора П. В. Неёлова, в Гроте насчитывалось более 500 предметов. Где в этой тесноте мог находиться стол, за которым вела дела императрица, ища прохлады в ранние летние часы, отчего Грот и получил название Утренней залы[12], представить весьма трудно. Возможно, эти занятия относятся к периоду до 1784 г., когда в Гроте были только какие-то скульптуры, декоративные вазы и столы[13].

Очевидно, что, руководствуясь задачей подсчета памятников, составитель описи 1787 г. не следовал их топографическому расположению. Если бы мы пытались увидеть таковой подход при перечислении мраморных статуй, то статуя Вольтера оказывается в окружении двух Венер и четырех мальчиков, что вряд ли правдоподобное сочетание.

Грот действительно является большим зданием, как указывал Растрелли: его площадь 300,5 кв. м. Интерьер был заново отделан А. Ринальди в 1771 г., но с сохранением оригинальной планировки, с необыкновенно сложной конфигурацией стен. Внутреннее пространство состоит из трех помещений, разделенных широкими арочными проемами. Центральный объем не имеет ни единого участка

прямых стен: форма его ограничена угловыми модулями, состоящими из закругленного простенка в обрамлении двух колонн с капителями, стоящих на подиуме, отделенных от стены, поддерживающих соответствующий раскрепованный карниз. Планировка боковых симметричных зал, почти квадратных в плане, также усложнена угловыми модулями с закругленными простенками. Кроме того, стена, выходящая к воде, имеет широкое окно с двумя неглубокими полукруглыми, не доходящими до пола нишами по сторонам; противоположная стена имеет такие же ниши по сторонам двустворчатой двери; в торце находится глубокая полуциркульная ниша (экседра), которая образует выступ на внешнем фасаде. Эти боковые отделения все же имеют участки прямых стен — по сторонам при входе из центрального зала и по сторонам торцовой ниши.

Можно предположить, что в центральном пространстве Грота вокруг статуи Вольтера и располагались все бронзовые статуи, к тому времени (1784 г.) отлитые в Академии художеств[14]. Если принимать буквально слова Екатерины, взор Вольтера выделяет расположенные напротив — у закругленных простенок при главном входе — большие бронзовые статуи Аполлона (Бельведерского — согласно жесту простертой руки фигура должна была стоять слева от входа) и Антиноя (Капитолийского). В описании Екатерина II не отмечает ни одной подлинной античной статуи, но называет отдельно эти копии, только потому что они сделаны в Санкт-Петербурге по ее выбору. Работа, начатая десятилетием ранее, была предметом необычайной гордости и велась под ее наблюдением (известен факт посещения мастерских и классов Академии художеств 4 мая 1781 г., когда Екатерина, одобрив отлитую «под смотрением» Гордеева статую Венеры Каллипиги, повелела отлить Венеру Медицейскую, Меркурия Джамболоньи и голову, олицетворяющую стихию воды, Л.-С. Адама[15].

Летом 6 июля 1787 г. (дата по новому стилю) Грот посещает Ф. да Миранда, который выделяет семь скульптур: Аполлона (бронзовую копию Бельведерского; единственная мраморная статуя Аполлона из первой присылки Лайда Брауна, по всей очевидности, оставалась в Зимнем дворце), сидящего Вольтера, бегущую Диану (Гудона), группу из трех спящих детей, бюст греческой нимфы (вероятно, античную голову Ниобы, оказавшуюся впоследствии в коллекции княгини Е. Радзивилл в Польше[16]), медальоны с портретами Александра Великого и Олимпии, бронзового Спинарио. Скорее всего, это примечание лучших работ на вкус и взгляд путешественника,

без какой-либо топографической последовательности, разве что названные первыми Аполлон и Вольтер находятся сразу при входе.

Упомянутые Мирандой медальоны вовлекают в дискуссию эту категорию памятников. По списку 1787 г. их было восемь, значатся они как оправленные бронзою, возможно, имевшие кольца для подвешивания на стенах с помощью крюков — однако тому нет никакого свидетельства. Если же медальоны не были развешены, и какие-то были укреплены на подставках, то таковые могли быть расположены на каком-либо из столов.

Также и скульптура небольшого формата — статуэтки и бюсты, как и декоративные вазы, а возможно, и рельефы могли быть распределены в симметричных аранжировках на столах-консолях с каменными столешницами (столовыми досками). Яковкин в «Описании Села Царского», изданного в 1830 г., отмечает сохранившиеся в Гроте предметы, среди которых «в боковых отделениях семь стенных малых приставных из синего с белыми прожилками мрамора столиков с деревянными крашеными подстольями и в среднем отделении — два больших кругло-продолговатых стола из белого мрамора»[17]. Изначально овальных столов в центральном отделении быть не могло, когда там была статуя Вольтера и большие бронзовые скульптуры, и также потому что там вовсе нет стен. Стенные столы (столы-консоли) и овальные столы находились в боковых залах, где могли быть установлены в простенках по бокам входа (шириной 1,85 м), по бокам ниши (шириной 2,40 м), как и под окном, если припомнить историю кражи («кража из утренней залы в окно с вазов…»), о которой упомянем позже.

Миранда застает иную чем изначально экспозицию; в тот момент, за исключением Аполлона и Спинарио, бронзовые отливки уже перемещены в другие места. О более поздней расстановке в Гроте дополнительные сведения получаем из описания Фортиа де Пиля 1791 г. Мраморная и каменная скульптура, надо полагать, была раздвинута, и в центральной части оказались бюсты, барельефы и вазы, восемь мраморных современных и пять-шесть античных, значительно реставрированных статуй — только одна названа, лежащая нимфа (также оказавшаяся в коллекции княгини Е. Радзивилл)[18]. Важным является то, что мы наконец узнаем, где была расположена Диана Гудона: ей было отведено главное место — посередине правого (от центрального) зала Грота. Автор называет также статую Геркулеса со своей палицей, «больше натуральной величины, древний, реставрированный,

посредственной работы» (распознается среди покупок от Чои, Эрмитаж[19]). Также там установлены несколько античных колонн, множество современных каменных ваз, рельефов и бюстов, среди которых древний бюст Ахилла из коллекции Шувалова и его бронзовая академическая реплика. В левой части также размещены древние колонны и разнообразные вазы, одна, вероятно, весьма значительной величины, из сибирского мрамора, помещена в нише в глубине. Выделен античный саркофаг с каннелюрами и львиными головами, держащими кольца (находился впоследствии в Павловске, утрачен во время Великой Отечественной войны)[20].

Следуя этому описанию, можно предполагать, что ниша противоположного зала была симметрично отведена под похожую современную каменную вазу. Имеющиеся две большие античные вазы с барельефами (пир Тримальхиона; жертвоприношение Ифигении) из коллекции Лайда Брауна[21], вероятно, были расположены в открытом пространстве залов ради кругового обхода и разглядывания сюжетов. Не случайно первая заслужила особое внимание в труде Е. Е. Кёлера «Об Императорском Музее древностей в Царском Селе», который является самым подробным описанием античной скульптуры Грота[22]. Как мы полагаем, Кёлер побывал в Царском Селе весной 1793 г., работая над своими материалами (опубликованными в самом начале 1794 г. в «Journal von Russland» и использованными И. Г. Георги во вскоре вышедшем «Описании Санкт-Петербурга»)[23]. Научный труд Кёлера не завершен, описание не включает в себя всех статуй, римские портреты или погребальную скульптуру — вероятно, автор, предполагая продолжение публикации, сосредоточил внимание на выборке скульптур. В начале дается их перечисление: голова бородатого Вакха, голова Вакха с положенной сверху рукой, головы Ниобы и ее дочери, Юноны, Юпитера, Ахилла, статуя Венеры (Таврической), две статуи муз, маска Пана, ваза с подвигами Геракла (работы Пиранези) и саркофаг с историей Амура и Психеи (ныне в Польше). Далее на нескольких страницах большая часть вещей описана подробно. Вряд ли перечисление четырех голов и бюстов Юпитера или памятников дионисийской тематики отражает их действительную последовательную группировку в интерьере, но нельзя исключить, что описание все же включает в себя элементы экспозиции — тематические панданы голов Юноны и Юпитера, Ниобы и ее дочери, статуи Венеры в сопровождении муз, большой статуи Вакха в окружении голов божества (с положенной на нее рукой и другой,

с плющевым венком, — точно так же, как эти скульптуры традиционно выставлены в зале Диониса в Эрмитаже).

Следует также задаться вопросом, кто занимался расстановкой вещей и созданием экспозиции Грота. Как мы знаем из приписок к списку 1791 г. и других источников, скульптуры, перевезенные из Зимнего дворца и купленные прежде в Риме при посредстве маркиза Чои, «поставлены господином Мартинеллием», реставратором и хранителем картинной галереи Эрмитажа[24]. Однако задолго до этого, в 1784 г., основная работа могла быть выполнена И. В. Неёловым. Как архитектор Царскосельского управления, он хорошо знал это здание (в 1782 г. Неёлов сделал проект установки декоративных решеток на окнах павильона[25], что, вероятно, было вызвано кражей вещей; среди бумаг указанного архивного документа есть лист, неозаглавленный, неподписанный и недатированный: «кража из утренней залы в окно с вазов крышка одна мраморного белого а другая из восточного алебастра, да третьей крышки один шарик агатовый и от двери медный восьмидюймовый замок»[26]). Безусловно, у Неёлова, который находился в Риме в пенсионерской поездке в 1770–1774 гг., были знания о расстановке скульптуры в Капитолийском музее и дворцах знати, и он также, без сомнения, был знаком с изображениями античных памятников на гравюрах Пиранези. Пиранези создавал листы с археологически-архитектурными каприччи, которые вошли в различные серии его работ, начиная с 1743 г. Для них характерны нагромождения скульптур и каменных вещей разного сорта, настоящих и сочиненных, в перспективной аранжировке, среди реальных и вымышленных руин Рима, которые сам автор называл «говорящими руинами».

Огромное количество предметов внутри Грота могло быть распределено с учетом традиции расстановки древней скульптуры в итальянских палаццо с эпохи Ренессанса, в первую очередь это установка статуи или бюста, вазы или погребальной урны на постаменте — античном надгробном алтаре, прямоугольном или круглом. Таким образом в гроте могла быть задействована вся категория пьедесталов и тумб, античных и новых, так же как и колонн, которые могли быть увенчаны каменными вазами (за исключением колоссальных). Кроме того, погребальные урны могли быть нагромождены друг на друге, малые на больших, а также в комбинации с вазами, в форме сложного обелиска (что также запечатлено на гравюрах Пиранези серии «Вазы, канделябры…»). Саркофаги, как и урны значительных

размеров, могли иметь плоские покрытия, на которых бы также разместились бюсты, вазы, статуэтки — в монографическом или чередующемся порядке. Не исключено, что какие-то предметы и могли быть устроены прямо на полу, подобная инсталляция существовала в практике XVIII в. Образованный архитектор мог также использовать прием перспективных построений из археологических каприччи Пиранези — создавая постановки с учетом первого и боковых планов, а также замыкающего фона, с акцентированием центра, но не перекрывая соседних вещей. Прямое влияние идей Пиранези на расстановку в Гроте легко объяснить тем, что образованный архитектор распознал бы наличие нескольких памятников, реставрированных или вновь созданных в мастерской Пиранези и им же награвированных, которые оказались в Гроте в составе коллекций Брауна, Шувалова, приобретений самой Екатерины II (ее увлечение искусством Пиранези хорошо известно).

Был ли Неёлов также знаком с рисунками Клериссо из собрания Екатерины? Этой возможности нельзя исключить, если не напрямую от царственной заказчицы работ, то при посредничестве Камерона и Кваренги. Серии графических листов Клериссо, купленные Екатериной в 1780 г., помимо знаменитых руин и памятников Рима включают в себя проекты отделки зал Музеума[27]. Они демонстрируют убранство с многочисленными декоративными живописными элементами (картины и арабески) и произведениями древней скульптуры, экспонируемой тремя методами: бюсты на консолях, статуи внутри полукруглых ниш и барельефы, вставленные в стены (что само по себе не было изобретением Клериссо, а восходило к эпохе Ренессанса). Но если бы даже Неёлов и видел эти рисунки, то на практике такие методы не были воплощены — совершенно очевидно, из-за отсутствия намерения проводить затратные работы по ломанию стен для приделывания консолей и под выемки для барельефов (возможно, именно по этой причине большая часть рельефов отправлена Екатериной в Академию художеств как раз в это время, в июне 1784 г.[28]).

Свои воспоминания о Гроте Миранда заключает: «Как жаль, что эта коллекция не приведена в порядок и не выставлена в более подходящем месте»[29]. Де Пиль, описывая Грот, отмечает, что он «сильно обветшалый и очень плохо содержаемый»[30]. Было ли так на самом деле, или оба автора явно смущены концентрацией, на их обыденный взгляд, разнородных теснящихся вещей? Выразил ли Миранда свое замечание напрямую при встрече с Екатериной? Возможно,

императрица ответила бы, что все эти скульптурные нагромождения — свидетельства величия Рима, с их истинными достоинствами, которые способны оценить историки и эрудированные коллекционеры.

[1] *Батовский З.* Архитектор Растрелли о своих творениях. Материалы деятельности мастера. СПб.: Студия Александра Зимина, 2000. С. 55. Перевод автора.

[2] Поэтому ошибочно считать, что «задняя стена Грота должна была находиться на суше» (*Денисов Ю., Петров А.* Зодчий Растрелли. Материалы к изучению творчества. Л.: Гос. Изд-во литературы по строительству, архитектуре и строительным материалам, 1963. С. 11, 12; *Малиновский К. В.* Бартоломео и Франческо Растрелли. СПб.: Изд-во «Левша. Санкт-Петербург», 2017. С. 176). Также ошибочно признавать главным вход со стороны пруда (*Круглов А. В.* Скульптура в парковом павильоне: царскосельский Грот, 1784 // Сады и парки. Энциклопедия стиля. Сборник научных статей XXV Царскосельской научной конференции. I Часть. СПб.: Серебряный век, 2019. С. 416).

[3] Сборник Императорского Русского Исторического Общества. Т. 23. 1878. С. 313, 314.

[4] Камер-фурьерский церемониальный журнал 1784 года. СПб.: Тип. Департамента Уделов, 1884. С. 318, 319.

[5] Памятники архитектуры пригородов Ленинграда. Л.: Стройиздат. Ленинградское отделение, 1983. С. 64.

[6] Приходится сожалеть, что Паркинсону, который посещал Царское в январе 1793 г., не удалось попасть в Грот: двери оказались заколоченными, несмотря на то что его принимал садовник Буш.

[7] *Fortia de Piles A.* de. Voyage de deux français en Allemagne, Danemark, Suede, Russie et Pologne, Fait en 1790–1792. T. 3. Paris: Chez Desenne, Imprimeur-Libraire, 1796. P. 385–386.

[8] *Круглов А. В.* Скульптура в парковом павильоне: царскосельский Грот, 1784. С. 406–424.

[9] РГИА. Ф. 487. Оп. 21, 1788–1793. Д. 178. Л. 7–30, 31–47.

[10] *Андросов С. О.* Неизвестный эпизод приобретения скульптуры в Риме / СГЭ. [Вып.] LXXIII. СПб., 2015. С. 150–159.

[11] История Села Царского в трех частях, составленная из дел Архива правления Села Царского Ильею Яковкиным. Ч. 3. СПб.: В Типографии Департамента Народного Просвящения, 1831. С. 309.

[12] *Яковкин И. Ф.* Описание Села Царского, или Спутник обозревающим оное. СПб.: Издательский Дом «Коло», 2008. С. 76, 77.

[13] Любопытный факт, отмеченный Камер-фурьерским журналом от 17 июня 1779 г., — Екатерина «…в 6 пополудни в гроте играла в карты с фрейлинами и кавалерами» (Камер-фурьерский церемониальный журнал 1779 года. СПб.: Тип. Департамента Уделов, 1883. С. 266).

[14] Спинарио (мальчик, вынимающий занозу) — 1772 г.; Венера Каллипига (Венера Фарнезская), Эрот с луком (Эрот Капитолийский) — 1781; Аполлон Бельведерский, Венера Медицейская, Венера на раковине (Венера палаццо Медичи) — 1782; Антиной Капитолийский, Меркурий на воздухе, Амур и Психея — 1783 (*Неверов О. Я.* Скульптурный декор Камероной галереи и его программа // Судьбы музейных коллекций: Материалы VI Царскосельской научной конференции. СПб.: Гос. музей-заповедник «Царское Село», 2000. С. 9–15; *Степаненко И. Г.* Скульптурная коллекция Камероновой галереи как отражение менталитета Екатерины II // Судьбы музейных коллекций. Материалы VI Царскосельской научной конференции. С. 16, 17; *Андросов С. О.* Указы Екатерины II как источник для истории изобразительного искусства и коллекционирования в России (1762–1783) // Первый каталог картинной галереи Эрмитажа. Т. 1. Ч. 1. (№ 1–651). СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2018. С 61.

[15] Сборник материалов для истории императорской Санкт-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования / под ред. П. Н. Петрова. СПб.: Типография В. Спиридонова, 1884. Ч. 1. С. 239. Примечательно, что составитель Камер-фурьерского журнала, описывая посещение в этот день, по-прежнему приписывает Академию художеств Академии наук (Камер-фурьерский церемониальный журнал 1781 года. СПб.: Тип. Департамента Уделов, 1890. С. 243–245).

[16] *Mikocki T.* Collection de la princesse Radziwiłł. Les monuments antiques et antiquisants d'Arcadie et du château de Nieborow // Archiwum Filologiczne. 1995. Vol. LII. P. 58–60, no. 9; *Круглов А. В.* Античная скульптура екатерининского собрания: из Царского Села в Польшу // Россия-Польша. Два аспекта европейской культуры. Материалы XVIII Царскосельской научной конференции. СПб.: Серебряный век, 2012. С. 313, № 1.

[17] *Яковкин И. Ф.* Описание Села Царского, или Спутник обозревающим оное. С. 77.

[18] *Mikocki T.* Collection de la princesse Radziwiłł. Les monuments antiques et antiquisants d'Arcadie et du château de Nieborow. P. 139, no. 88; *Круглов А. В.* Античная скульптура екатерининского собрания: из Царского Села в Польшу. С. 316, № 15.

[19] *Davydova L., Androsov S.* Brevi note storico-antquarie su una statua antica di Ercole nel Museo dell'Ermitage // Bollettino d'arte. Vol. 43. July — September 2019. P. 137–144.

[20] *Fortia de Piles A. de.* Voyage de deux français. P. 386, 387; *Стефани Л.* Собрание древних памятников искусства в Павловске. СПб.: Тип. Императорской Академии Наук, 1872. С. 47, № 43; Павловский дворец. Сводный каталог художественных ценностей, похищенных и утраченных в период Второй мировой войны. Т. 2. М.: Министерство культуры Российской Федерации, Департамент по сохранению культурных ценностей, 2000. С. 239, № 49; *Королев Е. В.* Скульптура Павловского дворца-музея // Государственный музей-заповедник Павловск: полный каталог коллекций. Т. III. Вып. 1–3. СПб.: ГМЗ «Павловск». 2007. С. 73, № 49.

[21] Catalogo Dei piu Scelti e Preciosi marmi, che si conservano nella galleria del Sigr Lyde Browne, Cavaliere Inglese a Wimbledon, Nella Contea di Surrey. London: Presso Carlo Rivington, 1779. P. 11, Vasi, no. 23, 24.

[22] *Köhler H. K. E.* Ueber das Kaiserliche Museum Von altertümern zu Sarskoe-Selo // Journal von Russland. Vol. 2. 1794. P. 15, 16.

[23] *Круглов А. В.* Венера Таврическая в Царском Селе, или Discussion un peu pédantesque sur la Vénus de Tauride // Отечество нам Царское Село. Город и резиденция. Сборник научных статей XXX Царскосельской научной конференции. СПб.: Русская коллекция, 2024. С. 377–392.

[24] РГИА. Ф. 487. Оп. 21, 1788–1793. Д. 178. Л. 8 об.; *Андросов С. О.* Неизвестный эпизод приобретения скульптуры в Риме. С. 158; *Малиновский К. В.* История коллекционирования живописи в Санкт-Петербурге в XVIII веке. СПб.: Крига, 2012. С. 421.

[25] Памятники архитектуры пригородов Ленинграда. С. 64; *Бардовская Л.* Династия Неёловых // Архитекторы Царского Села. От Растрелли до Данини. СПб.: Аврора, 2010. С. 68.

[26] РГИА. Ф. 487. Оп. 21, 1788–1793. Д. 178. Л. 62.

[27] *Шевченко В. Г., ред.* Шарль-Луи Клериссо архитектор Екатерины Великой. Рисунки из собрания Государственного Эрмитажа. Каталог выставки / под ред. В. Г. Шевченко.. СПб.: АО «Славия», 1997. С. 77–80, 70–177, № 72–77.

[28] *Круглов А. В.* Скульптура в парковом павильоне: царскосельский Грот, 1784. С. 409, 419, 420.

[29] *Миранда Ф. де.* Путешествие по Российской Империи. М.: МАИК «Наука/Интерпериодика», 2001. С. 249.

[30] *Fortia de Piles A. de.* Voyage de deux français. P. 385.

Крючкова Мария Александровна

ЕКАТЕРИНА II И ФАНТОМ ПЕТРА III: ИСТОРИЯ ДЛИНОЮ В ЖИЗНЬ

Аннотация: В статье раскрываются причины необычайно бурной и продолжительной «посмертной биографии» свергнутого 28 июня 1762 г. императора Петра III. Многочисленные самозванцы и еще более многочисленные разгласители «нелепых слухов» (о том, что император жив) доставляли немало хлопот Екатерине II на протяжении всего ее царствования. До сих пор это либо рассматривалось как социально-протестное явление, облеченное в фольклорную форму (советская историография), либо объяснялось какими-то ранее не замеченными достоинствами упомянутого государя, снискавшими ему посмертную популярность (А. С. Мыльников и др.). Автор статьи, проанализировав топографию распространения слухов о живом Петре III, обнаружила их преемственность от столичных источников, выявила конкретных лиц, участников дворцового переворота, которые, покинув по тем или иным причинам Санкт-Петербург в конце 1762 — первой половине 1763 г., по неосторожности стали распространителями версии, что Пётр III жив. Автор предлагает новый взгляд не только на посмертную «петриаду», но и на реальные обстоятельства исчезновения Петра III.

Ключевые слова: политическая история России второй половины XVIII в., дворцовый переворот 1762 г., самозванцы, пугачевщина, сектантство, Екатерина II, Пётр III, А. Г. Орлов, А. В. Маслов, Н. А. Рославлев, Ф. А. Хитрово, Е. И. Пугачёв, К. Селиванов, А. С. Пушкин.

Пугачёв был уже пятый Самозванец, принявший на себя имя императора Петра III. Не только в простом народе, но и в высшем сословии существовало мнение, что будто государь жив и находится в заключении. Сам великий князь Павел Петрович долго верил или желал верить сему слуху.

А. С. Пушкин.
Замечания о бунте

Стремительное и таинственное исчезновение Петра III после его свержения породило волну слухов и домыслов. Официальная версия о естественной смерти, изложенная в «скорбном» манифесте от 7 июля 1762 г. и детализированная в письме Екатерины II

к С. Понятовскому от 2 августа того же года, не остановила эту волну. Слухи были двоякого рода: «Пётр III убит» и «Пётр III жив». До конца XVIII в. эти версии боролись на равных. За криминальной стояла «вся королевская рать», в данном случае — рать французского короля Людовика XV. Отправной точкой европейской «петриады» стали депеши из Санкт-Петербурга поверенного в делах Франции Л. Беранже, а также «История и анекдоты о революции в России» секретаря посольства К. Рюльера. В царствование Екатерины II они не попали в печать — все-таки с действующей императрицей приходилось считаться.

Параллельно развивалась и другая тема. Сомнения, что 10 июля 1762 г. в нижней церкви Александро-Невской лавры похоронен Пётр III, а не кто-то другой, были высказаны в Санкт-Петербурге буквально в день похорон [1]. В столичных полках — Семеновском, Преображенском, Ингерманландском — циркулировали слухи, что император не умер и, может, еще вернется [2]. Прошло полгода, и фантом Петра III был замечен на периферии — в церкви одной из оренбургских крепостей покойного императора помянули «о здравии» [3]. В 1764 г. появились первые самозванцы. Всего историки насчитали 24 случая «похищения» имени этого императора [4]. Самый живучий Лжепётр — основатель секты скопцов Кондратий Селиванов — умер в 1832 г. Таким образом, посмертный Пётр III прожил вдвое больше реального — 70 лет. Ни одна особа царской крови в России не имела столь продолжительной посмертной биографии.

Между тем версию «Пётр III жив» никогда не считали исторической, т. е. основанной на реальных фактах, пусть и ложно истолкованных. Ее списывали на счет темноты народных масс, которые придумали себе царя-избавителя. Не укладывающиеся в эту схему данные — то, что среди самозванцев крестьян не было, что основную массу их составляла мелкая служилая сошка (солдаты, унтер- и обер-офицеры, канцеляристы, однодворцы, казаки), что в их свите попадались и дворяне, а фигурантами дел о «нелепых слухах» становились даже архиереи (епископ Псковский Гедеон, митрополит Казанский Вениамин), — либо вообще никак не объяснялись, либо все эти персонажи выделялись в особую группу «авантюристов».

Однако есть в посмертной биографии Петра III один пункт, который невозможно объяснить умозрительно. Самый знаменитый Лжепётр — Емельян Пугачёв, — объявив себя впервые 30 ноября 1772 г. счастливо спасшимся императором, обнаружил неожиданную

осведомленность в истории реального Петра III: он назвал фамилию человека, который был при нем под арестом и который его «выпустил». Это был некий «капитан Маслов»[5]. Известно, что при императоре в последние дни действительно находился его камер-лакей Алексей Маслов. Из тысяч русских фамилий Пугачёв выбрал единственно верную. Исследователи были в недоумении: вот если бы эта фамилия всплыла в разговорах Пугачёва позже, когда он стоял во главе восстания, когда к нему в плен попали офицеры правительственных войск… Но осенью 1772 г. Пугачёв еще — никто, всего лишь загулявший казак. Откуда он знал о Маслове?

Менее известен другой эпизод. Летом 1763 г. на крайний юго-западный рубеж Российской империи, в крепость Св. Елисаветы, судьба забросила двух столичных генералов: фаворита свергнутого императора А. П. Мельгунова и участника переворота камергера Н. И. Рославлева. Первый был назначен Екатериной губернатором провинции Новая Сербия, центром которой была названная крепость. Второй в мае 1763 г. проходил по делу о «заговоре Фёдора Хитрово» и поехал служить под команду Мельгунова. Светское общество на пограничье было невелико, и два генерала, оказавшись поневоле товарищами, вместе коротали вечера. Однажды между ними зашел разговор столь странный, что камердинер Мельгунова Иванушка не удержался и подслушал. Слуга рассказал об услышанном гусарскому подполковнику Я. Ездемировичу, тот поделился с прапорщиком М. Войновичем. Оказывается, Рославлев говорил Мельгунову, что покойный Пётр III на самом деле жив и спрятан в Шлиссельбурге, а вместо него похоронен другой[6]. Офицеры обсуждали рассказы Иванушки в сентябре 1763 г. во время поездки в Царское Село к Г. Г. Орлову. Содержание их беседы дошло до властей, но следователи глубоко копать не стали, дело замяли, никто не пострадал.

Рославлев покинул крепость Св. Елисаветы осенью 1763 г., а через шесть лет близ нее на зимние квартиры встал казачий полк Е. Кутейникова, где в чине хорунжего состоял донской казак Емельян Пугачёв. С этого момента Пугачёв стал отлынивать от службы и вскоре пустился в бега, которые привели его сначала в старообрядческую Ветку, а оттуда на Яик. Здесь он объявил себя Петром III, выпущенным из-под ареста «капитаном Масловым». В «Увещании» Яицкому войску от 5 апреля 1774 г. Пугачёв максимально развернуто описал свое (т. е. Петра III) свержение. И что удивительно: главным «злодеем» и возмутителем гвардии назван не Орлов, не Панин, не Разумовский,

а «Измайловского полку маэор Николай Рославлев»[7]. Тем самым Пугачёв указал на источник своей эксклюзивной информации: о Маслове он знал из устного предания крепости Св. Елисаветы, где помнили опального камергера и рассказы камердинера Иванушки.

Преемственность между Рославлевым и Пугачёвым (хотя они лично никогда не встречались) заставляет видеть в посмертном фантоме Петра III куда более рациональное явление, чем принято думать. Изучение следственных дел о самозванцах и разгласителях «нелепых слухов» на предмет географии (какие пункты они посетили, перед тем как совершили свои «разглашения») обнаружило пересечение их маршрутов с местами пребывания оттесненных на периферию столичных фрондеров. Судя по всему, не только Рославлев, но и его соратники по «заговору Хитрово» стали источниками опасных слухов. Брат Н. И. Рославлева Александр был отправлен в крепость Св. Димитрия, М. Ласунский ездил инспектировать город Ливны, наконец, сам Ф. Хитрово (он не только участвовал в перевороте, но вместе с А. Г. Орловым состоял в карауле при свергнутом императоре) провел остаток дней в с. Троицком Орловского уезда. Странным образом все эти места стали рассадниками слухов о живом императоре и полем деятельности самозванцев. Иногда слухи, идущие из разных центров, давали эффект резонанса. Пугачёв объединил две столицы посмертной империи Петра III: Елисаветград и Оренбург. Пересекались волны, идущие из крепостей Св. Елисаветы и Св. Димитрия[8], просматривается связь между Орловским уездом, Ливнами и Киевом (возникновение секты скопцов и восстание в с. Пятницкое-Стаканово, предводитель которого объявил себя посланцем Петра III[9]). Тень Петра III на Орловщине тем более интересна, что кроме уже упомянутого камергера Хитрово здесь, в д. Масловой, обосновался обладатель нескольких крепостных «отставной мундшенк в ранге сухопутного капитана» Алексей Венедиктович Маслов[10] — тот самый, о котором говорил Пугачёв как о своем спасителе, даже в чине не ошибся.

Из Новой Сербии весть о живом Петре III проникла на Балканы. Фигурант дела 1763 г. подполковник Я. Ездемирович в начале 1770-х гг. был русским резидентом в Черногории, где правил балканский Лжепётр III — Стефан Малый. Фантом Петра III вышел за границы Российской империи, и это было опасно. А. Г. Орлов первым понял эту опасность и кинулся наперерез. Проезжая в 1771 г. через Вену, в доме русского посла князя Д. М. Голицына в присутствии иностранных

дипломатов он вдруг сделал сенсационное признание. По словам французского посланника Ф. М. Дюрана, «без какого-либо побуждения с чьей-либо стороны граф Алексей Орлов по собственному желанию не раз вспоминал об ужасной кончине Петра III. Он говорил, сколь жаль ему такого доброго человека, с коим принужден он был совершить требовавшееся от него. Сему генералу, обладающему чрезвычайной телесной силой, поручили удавить государя, и теперь, судя по всему, его преследуют угрызения совести»[11]. Это «признание» впоследствии дорого обойдется Орлову — за ним закрепится мрачная слава убийцы Петра III. Но в 1770-х гг. было не до того, надо было остановить фантом Петра III на границе Европы.

Необходимо упомянуть еще одного персонажа, связанного с историей исчезновения Петра III. Это петербургский немец А. Шванвич — молодой человек скромного достатка, огромной физической силы и буйного нрава. За пьяные дебоши и неподобающие офицеру поступки он часто подвергался взысканиям и в конце елизаветинского царствования был выслан в Оренбург. 28 июня 1762 г. Шванвич находился в столице, но почему-то сидел в крепости. Потом, по свидетельству датского дипломата А. Шумахера, он оказался в Ропше, где сыграл решающую роль в убийстве Петра III. Вскоре Шванвич получил очередной чин капитана и предписание ехать на место новой службы в Киев, предварительно забрав из Оренбурга семью и пожитки. И, кажется, именно ему, «убийце» Петра III, показалось, что свергнутый император вовсе не умер. Оба названных города на десятилетия вперед станут рассадниками слухов, что Пётр III жив. Под Оренбургом раньше, чем где бы то ни было, исключая столицу, мелькнула тень Петра III. На момент, когда к городу подошел Пугачёв, там уже действовал другой самозванец — капитан Николай Кретов, успешно «доивший» ссыльного московского купчину. Это было в конце сентября 1773 г. Фантомная биография Петра III достигла своего апогея.

Криминальная версия, пережив инкубационную стадию, к этому времени тоже вышла на поверхность — в 1768 г. Рюльер начал читать свои «Анекдоты» в парижских салонах. И вот две эти версии встретились. В то время когда Пугачёв подошел к Оренбургу, в столицу пожаловал гость Екатерины — Д. Дидро. Он надеялся получить от русской императрицы деньги на издание «Энциклопедии», но для этого надо было уладить конфликт между нею и парижским интеллектуальным бомондом, который с удовольствием слушал

Рюльера. Екатерина и Дидро уже обсуждали этот неприятный факт в своей переписке. При личной встрече между ними об этом вновь зашла речь. Екатерина ругает Рюльера и прочую дипломатическую мелюзгу, но в это время из Оренбурга приходит весть: там — уже два самозванца. Один стоит под городом с казачьей армией, другой внутри города промышляет мошенничеством. И тут Екатерина задается вопросом: а может быть, не так уж плохо, чтобы в Париже думали, что Пётр III убит, хуже — если подумают, будто он жив. По Европе уже колесит «дочь императрицы Елизаветы Петровны», не хватало еще Петра III. Екатерина перестает ругать Рюльера и теряет интерес к его рукописи. Молчаливое согласие императрицы на бытование столь неприятной ей точки зрения — второй после венских откровений А. Г. Орлова эпизод вынужденной поддержки русскими властями версии об убийстве Петра III. «Криминальные романы» могли стать заслоном от куда более опасной перспективы — материализации фантома Петра III в одной из европейских столиц.

Изучение географии посмертных похождений Петра III показывает их преемственность от столичных источников (А. Шванвич, участники «заговора Хитрово»). Не на местах придумали живого Петра III, а из столицы, из эпицентра событий, распространялась версия, что император, которого объявили умершим и считали убитым, жив. Это была ошибка, опасная ошибка. Именно поэтому екатерининская пропаганда временами вела себя так странно: вместо того чтобы ополчиться на криминальную версию, она начинала ей подыгрывать.

После пугачевщины самозванцы продолжали кое-где появляться, но это были уже отголоски минувшей грозы. Самый поздний заметный эпизод связан с именами беглого солдата В. Бунина и псковской помещицы М. Тюменевой[12]. Тюменева выдавала себя за отставную фрейлину, а Бунину отвела роль Петра III. Дело было в Киеве в 1787–1788 гг., аккомпанементом к крымскому вояжу Екатерины II. Его фигуранты исколесили к тому времени множество городов, где и раньше было неспокойно по части «нелепых слухов»: Санкт-Петербург, Елисаветград, Оренбург, Псков. Но в целом можно сказать, что в конце екатерининского царствования фантом Петра III поутих. Единственное место, где он получил постоянную прописку, — секта скопцов, отколовшаяся в 1770-х гг. от орловских хлыстов, заявившая о себе на рубеже веков и даже пережившая короткий ренессанс в первые

десятилетия XIX в. Скопческий ересиарх Кондратий Селиванов именовал себя «Иисус Христос и Пётр Третий». Это движение возникло на фоне слухов, что со смертью Петра III что-то не так, но впоследствии оно утратило всякую связь с исторической реальностью и вылилось в мистическую практику с переселением душ.

Воцарение Павла I открыло шлюзы. Фантом Петра III ненадолго оживился. Скопцы уверяли, что император встречался со своим «мистическим отцом» (в поэтическом жизнеописании К. И. Селиванова «Страды» имеется соответствующий эпизод). За границей одна за другой стали публиковаться криминальные истории. Раньше всех вышли в свет сочинения Рюльера и других французских авторов (Ж. А. Кастера, Ж. Ш. Лаво). Из неожиданного: Кастера и Лаво упомянули альтернативное место пребывания Петра III под арестом — приморскую мызу гетмана К. Г. Разумовского. Кастера утверждал, что именно она, а не Ропша, была местом смерти императора. Как только умер А. Г. Орлов, появился и «документ». Он вышел из-под русского пера, но явно вдохновлен французскими сочинениями. Фальшивое письмо Орлова Екатерине, которое было пущено в оборот Ф. В. Ростопчиным, путевку в жизнь получило благодаря упоминанию в мемуарах Е. Р. Дашковой и долго сбивало с толку историков. Лишь недавно эта фальшивка была разоблачена [13]. Но два века ее считали копией реального документа, тем более когда-то в Вене Орлов сам говорил что-то похожее.

Впрочем, нашлись и те, кто не поверил венским «признаниям» Орлова. В 1808–1809 гг. вышли два сочинения саксонского дипломата Г. Гельбига: «Русские избранники» и «Биография Петра III». Автор обнаружил в них неприкрытую русофобию, неприязнь ко всему окружению Екатерины II, в том числе к А. Г. Орлову. Не Гельбигу было его выгораживать. Однако Орлов у него — не убийца Петра III. На роль матадора саксонец выдвинул неожиданное лицо — офицера-немца Н. Энгельгардта. В середине XIX в. были опубликованы записки секретаря датского посольства А. Шумахера. Орлов, по Шумахеру, непосредственно в убийстве не участвовал. После неудачной попытки отравления Пётр III был задушен А. Шванвичем. Шумахер относил убийство императора не к 6-му, а к 3 июля. Публикации источников (записки ювелира И. Позье, академика Я. Штелина, пастора А. Ф. Бюшинга) подтвердили эту информацию: авторы узнали о смерти императора еще до 6 июля. Но Рюльер утверждал, что А. Г. Орлов в тот день прискакал в Санкт-Петербург сам не свой, с перекошенным лицом и помчался во дворец. Три дня с таким лицом не ходят — Орлов явно находился под свежим впечатлением. Следовательно, у Петра III две даты смерти (3 и 6 июля), два способа убийства (отравление и удушение), два комплекта убийц (немцы и не немцы), два места смерти (Ропша и Гетманова мыза). А может быть, то, что мы называем «смерть Петра III», — это не одно событие, а два? Первое произошло в Ропше 3 июля, и это — «убийство Петра III». Второе произошло на Гетмановой мызе 6 июля, и это — «смерть Петра III». Поскольку один человек не может умереть дважды, какое-то из событий — фальшивое. Я полагаю — первое. Кто-то в него поверил (иностранные дипломаты), кто-то не поверил (Ф. Хитрово и его конфиденты). Одни стали у истоков версии, что Пётр III убит, другие — что Пётр III жив. И те, и другие ошибались. Пётр III, вывезенный из Ропши 3 июля перед обедом вместе с лакеем А. Масловым, не принимал участие в собственном «убийстве». Он приехал на приморскую Гетманову мызу, где ему суждено было прожить последние три дня. Там при нем помимо лакея и караульных оказался какой-то близкий человек, как я думаю, — его фаворит А. Гудович [14]. Через 34 года именно у него Павел I решил узнать, каков же был конец свергнутого императора. А. С. Пушкин, видимо, передает реальную историю, но ошибочно называет Гудовича графом. Графом в коронацию Павла I был пожалован генерал И. В. Гудович, а его старший брат, фаворит Петра III Андрей Васильевич, графом не был. Последнему можно было верить: все прошлое царствование он добровольно просидел в деревне, карьеры не делал, Екатерине ничем не обязан, в полном смысле «верен оставался паденью Третьего Петра». Павел вызвал его личным рескриптом («Сыну платить долг отца своего…»[15]). Ответ Гудовича, видимо, разочаровал императора, и старый домосед вскоре покинул Двор. Как и вся публика, Павел привык к альтернативе «убит или жив». А оказалось, ни то и не другое, а третье. Официальная версия, скромной Золушкой просидевшая в уголке, пока криминальные романы об убийстве Петра III соперничали с эпическими сказаниями о его посмертной жизни, как мне представляется, была ближе к истине [16]. Пётр III, пока Санкт-Петербург смаковал слухи о его убийстве, неожиданно умер на Гетмановой мызе, повергнув в шок начальника караула А. Г. Орлова, избавив Екатерину от одних хлопот и доставив другие: бороться всю оставшуюся жизнь со своим фантомом.

[1] РГАДА. Ф. 7. Оп. 2. Д. 2065.
[2] РГАДА. Ф. 7. Оп. 2. Д. 2121; *Сивков К. В.* Самозванщичество в России в последней трети XVIII в. // Исторические записки. Б. м., 1950. Т. 31. С. 97.
[3] Само правительство создало двусмысленную ситуацию, не включив Петра III в поминовение. Отсутствие Петра III в официальной форме возглашения в ектении вызвало смятение в умах приходского духовенств. Один московский священник говорил: «Пётр де Третий у нас пропал, а ежели б де он умер, то б было поминовение, а то де ни поминовения нет, ни богомолия» (РГАДА. Ф. 7. Оп. 2. Д. 2237. Л. 4). В апреле 1763 г. канцлер А. П. Бестужев писал Екатерине II, что нужно изобрести какую-нибудь форму возглашения бывшего императора в ектении, которая «истребит, естьли носятся в народе ложные об нем слухи, будто он жив» (Исторический вестник. СПб., 1881. № 4. С. 933).
[4] См.: *Усенко О. Г.* Монархическое самозванщичество в России в 1762–1800 гг.» // Россия в XVIII столетии. Вып. II. М., 2004.
[5] Емельян Пугачёв на следствии: Сборник документов и материалов. М., 1997. С. 265. Эта легенда Пугачёва подтверждена многими показаниями его сподвижников. Некоторые называли Маслова «генералом», возможно, отождествляя его с генерал-поручиком и воронежским губернатором А. М. Масловым (1717–1773).
[6] РГАДА. Ф. 7. Оп. 2. Д. 2161.
[7] Документы Ставки Е. И. Пугачёва, повстанческих властей и учреждений 1773–1774 гг. М., 1975. С. 105, 106.
[8] РГАДА. Ф. 7. Оп. 2. Д. 2170.
[9] *Лаппо Ф. И.* Восстание однодворцев села Стаканово в 1776 г. // Исторические записки. Т. 44. М., 1953; РГАДА. Ф. 6. Оп. 1. Д. 534. Л. 28.
[10] *Полынкин А.* Братья Масловы — лакеи трех императоров. 2017. URL: http://klub-mastera.narod.ru/publ/istorija_orlovskogo_kraja/bratja_maslovy_lakei_trjokh_imperatorov/22-1-0-1531 (дата обращения: 19.06.2025).
[11] Русский Двор в XVIII веке. М., 2005. С. 226.
[12] *Шульгин И. П.* Еще одна тень Петра III // Русский архив. М., 1871. № 9; *Альбовский Е.* Отголоски пугачевщины на Украине // Русский архив. М., 1898. № 11; РГАДА. Ф. 7. Оп. 2. Д. 2744.
[13] См.: *Иванов О. А.* Пётр III. Загадка смерти. М., 2018.
[14] «Тень» этого конфидента видна в последнем письме Петра III к Екатерине II: автор несколько раз сбивается и называет ее в третьем лице, следовательно, он пишет письмо не один, с кем-то по ходу дела советуется (Сочинения императрицы Екатерины II. Т. 12. СПб., 1907. С. 764).
[15] *Бантыш-Каменский Д. Н.* Словарь достопамятных людей Русской земли. Т. 2. М., 1836. С. 164.
[16] См.: *Крючкова М. А.* Триумф Мельпомены: убийство Петра III в Ропше как политический спектакль. М., 2013.

Кудзеевич Леонид Владимирович

ВИНЬЕТКИ В МАСОНСКИХ ИЗДАНИЯХ ПЕТЕРБУРГА И МОСКВЫ 1770–1780-Х ГГ.

Аннотация: Масонская издательская деятельность была заметным явлением екатерининской эпохи. В 1770–1780-е гг. при активном участии российских вольных каменщиков издано несколько десятков наименований книг, значительная часть которых имеет типографские украшения и гравюры. Часть книг, предназначенная для распространения как в масонских ложах, так и за их пределами, украшалась копийными и оригинальными виньетками с символикой, передающей идеи масонского учения.

Ключевые слова: книги, издательское дело, гравюры, масоны, история России.

Масонская издательская деятельность была заметным явлением екатерининской эпохи, что отмечают исследователи как истории книжного дела, так и книжной графики [1]. А. Н. Пыпин, писавший об этом, отмечал: «Масонство как система понятий распространялось двумя способами: посредством лож, т. е. прямого посвящения, и посредством литературной пропаганды, и этим последним путем понятия распространялись, конечно, сильнее, потому что книга относилась к гораздо большему числу людей»[2]. Но изученность темы является весьма неравномерной: если издательской деятельности московских масонов круга Н. И. Новикова посвящен ряд специальных исследований, то остальные издания лишь упомянуты или частично описаны в трудах по истории русского масонства и каталогах редкой книги XVIII в.[3] Оформление же этих изданий и украшающие их виньетки как отдельная тема вообще не рассматривались [4]. Описания и изображения отдельных гравюр некоторых книг на русском языке еще можно встретить в каталогах книг и музейных собраний. «Что же касается иллюстрированных изданий, напечатанных в России на иностранных языках, то таковые до сих пор решительно нигде не описаны»[5], и за 100 лет ситуация почти не изменилась.

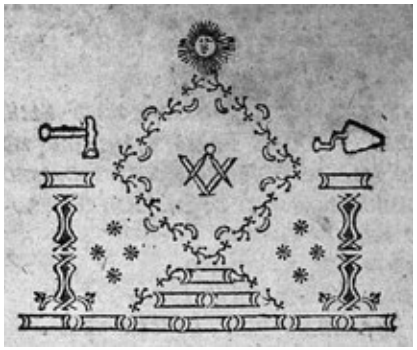
Исследователи отмечают два обстоятельства, значительно усложняющие изучение масонских изданий: их большую редкость и сильную размытость границ самого явления. Появление электронных копий многих редких изданий значительно упростило их изучение,

но не полностью оцифрованный корпус изданий пока не позволяет решить первую проблему, что в свою очередь не дает возможности решить и вторую. Учитывая сказанное, мы решили ограничиться в рамках заявленной темы рассмотрением изданий, напечатанных непосредственно по заказу масонских лож, и произведений, специально издававшихся масонами для пропаганды своих идей. Также, на наш взгляд, при изучении издательской деятельности российских вольных каменщиков необходимо книги на русском и иностранных языках рассматривать в комплексе и более точно соотносить их с историей масонства и масонскими союзами, имевшими отношение к их изданию и распространению.

Началу активной издательской деятельности российских масонов предшествовали два события: в августе 1776 г. И. Я. Вейтбрехт и И. К. Шнор получили привилегию на открытие типографии с позволением печатать книги на иностранных и русском языках, а в сентябре была образована Великая Провинциальная ложа, объединившая союзы рейхелевых и елагиных лож[6]. В следующие шесть лет в типографии (затем типографиях) Вейтбрехта и Шнора в Санкт-Петербурге был издан целый ряд сборников речей и песен на немецком языке лож Скромности (Молчаливости), Урании, Аполлона и Гигеи[7]. Просмотренные книжки ложи Скромности украшены политипажными виньетками из стандартного набора типографии: рокайль или планка с цветами и ветками, тюльпаны. Судя по надписям на титульных листах, они продавались в ложе всем желающим[8].

Тогда же, в 1777 г., Н. И. Новиков начинает издавать масонский журнал «Утренний свет», первые номера которого, скромно украшенные, были дополнены тремя гравюрами, описанными Д. А. Ровинским[9]. Из них только у первой можно определить масонский подтекст: в темной комнате со сводом мужчина сидит у стола в виде кубического камня, на котором лежит череп и свеча за ним, а на полу лежат шар, разорванные оковы и какие-то предметы. Сравните с описанием комнаты, где кандидат ожидает принятия в ученики: «Темная храмина должна быть сделана как со сводом погреб, в котором поставляются гробы. Стены оной должны быть обиты черным; стол одет черным покрывалом; на оном лежит мертвая голова, в которой горит лампада. Тут же полагается библия, в которой открыто бывает евангелие св. Иоанна глава 1-я, и поставляется отверстой гроб с мертвыми костями»[10]. После перевода издания журнала в типографию Московского университета на его титульных листах появляется виньетка

с изображением путти, украшающего цветочной гирляндой обелиск, за которым видны руины здания и пальма. Этот рисунок повторяет гравюру из немецких изданий масонского сочинения «Крата Репоа» 1770 г. и сборника «Новые песни масонов» 1772 г., с добавлением портрета женщины на обелиске[11].



Ил. 1. Заставка из книги «Хоры»

Запутанным оказался вопрос о времени издания первого сборника масонских песен на русском языке «Хоры» с наборной масонской виньеткой в начале. Разные исследователи датируют его выход между 1775 и 1785 гг. Исходя из содержания ряда песен, более вероятной кажется версия об издании сборника масонами елагинских лож в 1775 г., но вопрос нуждается в тщательном изучении[12]. Сама виньетка содержит не сразу распознаваемое изображение двух столбов с молотком и лопаткой на вершинах, обрамляющих стоящий на ступенях венок с циркулем и наугольником внутри, над которым сияет солнце, а по бокам звезды. Символизирует композиция, по всей видимости, масонскую ложу и примечательна тем трудом, который автор затратил на ее составление из наборных элементов и специальное изготовление специфически масонских политипажей (ил. 1).

К масонскому союзу Великой Национальной ложи шведской системы под управлением Г. П. Гагарина, окончательно учрежденному в начале 1780 г., имеют отношение две небольшие книжки. Сборник песен «для использования объединенными ложами в России», изданный в Санкт-Петербурге, и речь, произнесенная при открытии Провинциальной ложи в Москве, были украшены несколькими типовыми типографскими виньетками[13].

В 1781 г. в столице было издано сочинение близкого к И. П. Елагину масона доктора Станислава Эли «Brüderliche Vermahnungen an einige Brüder Freymäurer von dem Bruder Seddag». Титульный лист книги был украшен оригинальной символической гравюрой, подробно описанной Т. О. Соколовской. Книга продавалась у петербургского книгопродавца Иогана. Русский перевод книги «Братския увещания к некоторым братиям свбднм. кмнщкм», напечатанный в 1784 г. в Москве, имеет на титульном листе менее качественную копию гравюры[14].

После 1782 г. активность масонских союзов в Санкт-Петербурге временно затихает, и в то же время возрастает активность масонов круга Н. И. Новикова в Москве. Это совпадает с выходом 15 января 1783 г. указа «О вольных типографиях». Значительное ослабление государственного контроля над издательской деятельностью позволило российским масонам печатать и распространять свои книги почти легально. Ряд изданий, направленных на формирование правильного образа масонства и его идеологии, был изначально рассчитан на распространение в открытой продаже. В предисловии к «Магазину свободно-каменьщическому» прямо говорилось: «Между таковыми стараниями управляющих кормилом Ордена в Отечестве нашем не последним почесться может и издание многих книг собственно для Братий Свободных Каменьщиков, каковыя суть: Карманная книжка, Братския увещания, Хризомандер, Апология Ордена Свободных Каменщиков, Крата Репоа и некоторых других, из коих как принадлежащее к Ордену, так и посторонние могут почерпнуть хотя некоторыя легкия понятия о истинном Свободном Каменьщичестве»[15]. Элементы оформления таких книг приобретали дополнительную смысловую нагрузку и представляют наибольший интерес.

Рекламируя в Московских ведомостях поступление в продажу первой их этих книг — «Карманной книжки для В*** К*** [вольных каменщиков] и для тех, которые не принадлежат к числу оных», издатели писали: «Мы с удовольствием объявляем о сей книге почтенной публике, уверены будучи в том, что оная принята будет благосклонно, как наипаче по изящности содержания, так несколько по приятности формата и наружных украшений»[16]. Книга действительно изящно оформлена: помимо типографской рамки для текста в ней появляются несколько новых политипажных виньеток — масонских символов. На титульном листе изображен двуликий Янус, в качестве первой заставки — сфинкс, а также пентаграмм, отвес, молоток и кубический камень[17]. Стоит отметить, что оригинальное немецкое издание «Taschenbuch für Freymäurer» украшений почти не имело, как и напечатанный несколько ранее в Петербурге другой перевод «Записной Книжки для друзей человечества»[18].

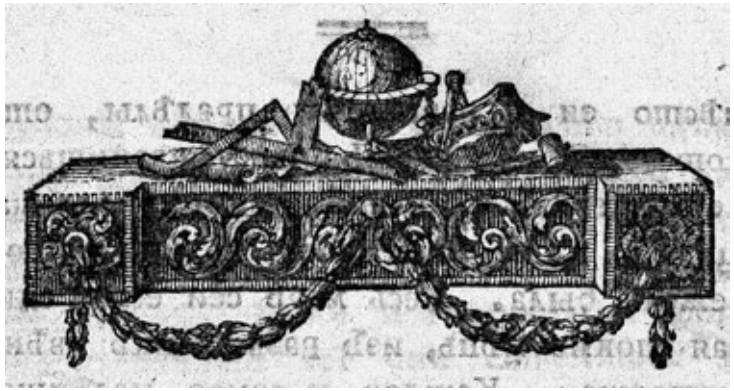
Одна из первых книг, напечатанных в тайной масонской типографии, «Дух масонства», помимо трех гравюр с символическими рисунками, повторяющими помещенные в оригинальном лондонском издании 1775 г. и берлинского перевода 1780 г., содержит и дополнительные украшения. В концовках, помимо названных выше

пентаграмма, кубического камня, отвеса и молотка, появляются пламенеющий гексаграмм, череп в круге и композиция из угольника, циркуля, уровня и лопатки. А в заставке использована уже более сложная композиция: путти в масонском фартуке пожимает руку путти без фартука над круглым пьедесталом, на котором в медальоне изображен гексаграмм[19]. Хотя книга предназначалась к распространению только среди вольных каменщиков, использование дополнительных украшений позволяет предположить, что Новиков мог планировать продавать ее и в столичных масонских ложах.

Сравнение с немецкими масонскими изданиями показало, что сфинкс был скопирован с берлинского издания 1778 г. сочинения К. Ф. Кёппена «Крата Репоа, или Посвящение в древнее тайное общество египетских жрецов»[20]. А виньетки, кубический камень, отвес, молоток, композиция с угольником и циркулем и гравюра с путти у колонны присутствуют в сборниках песен и речей берлинской ложи Трех глобусов конца 1770-х гг.[21], с которой у московских масонов были прочные взаимосвязи. Являются ли оставшиеся из перечисленных виньеток оригинальными произведениями управляемой Новиковым Университетской типографии — вопрос открытый.

Сфинкс на титульных страницах, кубический камень и череп в концовках украшают и трехтомник «Иоанна Масона А. М. Познание самаго себя». Не являясь масонским, это сочинение ценилось масонами и несколько раз переиздавалось на английском и немецком языках. В российском издании внимание к данной книге со стороны вольных каменщиков подчеркивается большой заставкой с композицией из масонских символических предметов с глобусом в центре, возле которого лежат угольник, уровень, свиток, капитель колонны, циркуль, молоток, линейка и, кажется, книга (ил. 2). И вот эта политипажная виньетка, по всей видимости, является оригинальным российским произведением. Тираж книги успешно разошелся, и в 1786 г. она была переиздана, но уже только с одной виньеткой с глобусом, что, вероятно, подчеркивает ее особое значение[22].

Сфинкс, путти у пьедестала и все маленькие масонские виньетки украшают и вышедший в 1784 г. перевод сочинения немецкого масона Иоганна Августа Штарка «Апология, или Защищение ордена Вольных каменьщиков». К ним добавлена одна новая виньетка — обвитый змеей шар с крестом наверху и месяцем внизу, — также встречающаяся в немецких масонских изданиях[23]. В то же время это последняя из поступивших в широкую продажу масонских книг,



Ил. 2. Заставка из книг Иоанна Масона «Познание себя самаго» и «Магазин свободно-каменьщический»

обильно украшенных специальными символическими виньетками. Апология несколько раз переиздавалась в Германии и, как и Карманная книжка, Дух масонства и Познание, не имела специфически масонской символики.

Первая часть первого тома «Магазина свободно-каменьщического» (1784), продававшегося Новиковым в ложах, украшена титульной виньеткой с путти, виньеткой с глобусом в заставке и Янусом в концовке. Но уже вторая часть имеет только указанную заставку[24]. Изданные в 1785 г. «Новая Киропедия, или Путешествия Кировы» Э. М. Рамзая и «О древних мистериях» И. А. Штарка украшены только сфинксом на титульной странице[25]. А уже в 1786 г. на издательскую деятельность Новикова и московских масонов пристальное внимание обратили власти.

В том же 1786 г. в Санкт-Петербурге возобновляют активную деятельность, сопровождаемую изданием ряда речей и сборников песен как на немецком, так и на русском языках, ложи «второго елагина союза». Помимо уже устоявшегося оформления таких изданий небольшими типографскими виньетками нейтрального характера появляется и заметное новшество — оригинальные гравюры глубокой печати. Так, титульный лист сборника масонских песен «Auswahl von Freymäurerliedern» ложи музы Урании 1788 г. украшает стоящая на шаре с крестом лира под короной в обрамлении шнура с кафинскими узлами на фоне облаков и расходящихся лучей с подписью: «G. D. K. Delineavit. Petropoli» (ил. 3). Для заставки и концовки здесь использованы типографские виньетки: стоящая на холме ротонда



Ил. 3. Титульная виньетка из книги «Auswahl von Freymäurerliedern»



Ил. 4. Титульная гравюра из книги «Am Grabe Greighs»

на фоне сияющего солнца (популярный масонский символ) и путти с лирой на облаках[26].

Траурная масонская речь по случаю кончины адмирала С. К. Грейга «Am Grabe Greighs» (СПб., 1788) украшена интересной аллегорической гравюрой с подписью: «Daev: fil: del:». На титульном листе изображено надгробие с надписью: «Greigh» с урной наверху, с кольцом в виде кусающей хвост змеи и пеликаном на крышке. Сидящий возле надгробия Нептун символизирует не только род занятий адмирала, но и ложу в Кронштадте, управляющим мастером которой был Грейг[27]. (ил. 4)

Сразу три гравюры на меди помещены в книге «Собрание песен. В Иерусалиме», датируемой второй половиной 1780-х гг. Композиция на титульной странице представляет стоящую возле дерева женскую фигуру с весами и рогом изобилия, в концовке помещен пламенеющий гексограмм. Но особенно интересна символическая масонская композиция, помещенная в заставке: в круге со шнуром с кафинскими узлами по центру изображена увитая гирляндой колонна с шаром на вершине и пламенеющий гексограмм над ней; по сторонам от колонны находятся глобус, мастерок, книга, циркуль, молоток, линейка, угольник и сломанная колонна, а вверху — луна с облаками и солнце (ил. 5)[28]. Аналогий этому рисунку пока найти не удалось.

Оригинальным произведением российских вольных каменщиков является, по всей видимости, и гравированный фронтиспис последнего сборника песен ложи Скромности 1792 г. В правой части рисунка на фоне пирамиды у края большой бочки стоит Диоген с фонарем



Ил. 5. Заставка из книги «Собрание песен. В Иерусалиме»



Ил. 6. Гравированный фронтиспис из книги «Freymäurerlieder zum Gebrauch der E. Loge Verschwiegenheit in St. Petersburg»

и посохом, прямо перед ним — помост с семью ступенями, ведущими к двум коринфским колоннам (символ масонского храма), за которыми лежит череп с бабочкой на нем. Из-за храма светит солнце, разгоняющее висящие на заднем плане тучи, над которыми помещено название. Вся композиция обрамлена деревьями акации, в корнях которых видна дата (ил. 6)[29]. Масонскую трактовку образа античного философа можно найти в указанном выше сборнике песен:

Неправду умерщвляет
Афинский Диоген.
Правдивых познавает,
Нося свет сокровен[30].

Несмотря на неполноту рассмотренного материала, вполне возможно сделать некоторые общие заключения. Издание масонской литературы было напрямую связано с историей книгоиздательского дела и историей масонства в России екатерининского времени. Масоны-издатели и заказчики книг понимали важность ее художественного оформления и с 1780-х гг. использовали виньетки с масонской символикой для пропаганды своих идей и идеалов.

[1] *Адарюков В. Я.* Книга гражданской печати в XVIII веке. М.: Гос. изд., 1924. С. 228–230; *Фафурин Г. А.* К истории академической книжной торговли в России в эпоху Екатерины II: деятельность Иоганна Вейтбрехта в Санкт-Петербурге. СПб.: Петербургское лингвистическое общество, 2010. С. 170–173; Русские иллюстрированные издания XVIII и XIX столетий (1720–1870): Библиогр. опыт / В. А. Верещагин. СПб.: Тип. В. Киршбаума, 1898. С. XI.

[2] *Пыпин А. Н.* Русское масонство XVIII и первая четверть XIX в. Пг.: Огни, 1916. С. 233–238.

[3] *Лонгинов М. Н.* Новиков и московские мартинисты. М.: Тип. Грачева и К°, 1867; *Вернадский Г. В.* Русское масонство в царствование Екатерины II. Изд. 2-е, перераб. и доп. СПб.: Изд. им. Н. И. Новикова, 1999. С. 133–140, 164–187; *Мартынов И. Ф.* Книгоиздатель Николай Новиков. М.: Книга и Жанр, 1981. и др.

[4] Единственная статья по теме описывает виньетки только двух книг: *Соколовская Т. О.* Масонские рисунки и виньетки // Старые годы. 1909. № 1 (янв.). С. 46–51.

[5] *Адарюков В. Я.* Книга гражданской печати в XVIII веке. М.: Гос. изд., 1924. С. 236.

[6] *Фафурин Г. А.* К истории академической книжной торговли в России в эпоху Екатерины II… С. 95; *Вернадский Г. В.* Русское масонство в царствование Екатерины II. С. 68–69.

[7] Сводный каталог книг на иностранных языках, изданных в России в XVIII в. 1701–1800. Т. 1–3. Л.: Наука, 1984–1986. № 302, 303, 546, 993, 994, 995, 1608.

[8] Freymäurerlieder zum Gebrauch der E. Loge Verschwiegenheit in St. Petersburg. 1-e Sammlung. [СПб.], gedruckt bey Weitbrecht und Schnoor, 1777; Freymäurerlieder zum Gebrauch der E. Loge Verschwiegenheit in St. Petersburg. Zwote verbesserte Auflage. [СПб.] gedruckt bey Weitbrecht und Schnoor, 1777; Gedächtniss-Reden auf die H. BB. Nicolas Meyer und Dieterich Jager, gehalten in der E. Loge der Verschwiegenheit, am 28sten October und 4ten November 1777 von B. C. G. C. Beer. St. Petersburg [St.-Peterburg]: Gedruckt bey Weitbrecht und Schnoor, [1777]; Anreden in der E. Loge der Verschwiegenheit gehalten von dem B. C. G. C. Beer. St. Petersburg [St.-Peterburg]: Gedruckt bey Weitbrecht und Schnoor, 1781.

[9] *Ровинский Д. А.* Подробный словарь русских граверов XVI–XIX вв. СПб.: Тип. Акад. наук, 1895. Т. 2. Ст. 489–490.

[10] Утренний свет, ежемесячное издание. Ч. 1, месяц Октябрь. СПб.: В Тип. Имп. Сухопут. шляхет. кадет. корп., 1777; *Пекарский П. П.* Дополнения к истории масонства в России XVIII столетия. СПб.: Тип. Императорской Академии наук, 1869. С. 65.

[11] Утренний свет, ежемесячное издание. Ч. 6 [май]. М.: В Тип. Университетской, 1779; Crata Repoa. Oder Einweihungen in der alten geheimen Gesellschaft der Egyptischen Priester. Б. м., 1770; Neue Freymäurerlieder mit angehängten Freymäurergesundheiten. Zum Besten der Armen. Berlin, Decker, 1772.

[12] Хоры. [СПб.: Сенатская тип.], б. г.; Сводный каталог русской книги гражданской печати XVIII века. 1725–1800. В 6 т. М.: Издание Гос. библиотеки СССР имени В. И. Ленина, 1962–1975. Т. 3. 1966. № 8054; Материалы для русской библиографии: Хронол. обозрение ред. и замечат. рус. кн. XVIII ст., напеч. В России гражд. шрифтом: 1725–1800 / сост. Н. В. Губерти. Вып. 1–3. Вып. 2. 1881. С. 189–190. № 86; Отчет Императорской Публичной библиотеки за 1858 год. СПб., 1859. С. 57; *Вернадский Г. В.* Русское масонство в царствование Екатерины II. С. 133–134, 378.

[13] *Böber J.* Freymäurerlieder zum Gebrauch der vereinigten Logen in Russland. St. Petersburg [St.-Peterburg]: S. n., 1780; Речь, говоренная при открытии п. р. в. н. ц. л. ь. н. [ложи] в М.*** [Москве]: в присудствии в. с. к. п. р. с. в. щ. н. н. г. б. р. т. к. Г. П. Г. [князя Гаврилы Петровича Гагарина]. Лейпциг: У Брейткопфа, 5780 [т. е. 1780] (в действительности, напечатана в Москве, в Университетской типографии у Н. Новикова).

[14] Brüderliche Vermahnungen an einige Brüder Freymäurer / von dem Bruder Seddag. [СПб.: S. t.], 1781; Братския увещания к некоторым братиям свбднм. кмнщкм [свободным каменщикам]. Писаны братом Седдагом. М.: Тип. И. Лопухина, 1784; *Соколовская Т. О.* Масонские рисунки и виньетки. С. 48; Материалы для русской библиографии… 1725–1800. С. 141–143.

[15] Магазин свободно-каменьщической: содержащий в себе: речи, говоренныя в собраниях; песни, письма, разговоры и другия разныя краткия писания, стихами и прозою; в 7 томах, а каждый том в 3 частях состоящий. Т. 1, ч. 1. С. I–II.
[16] Материалы для русской библиографии… 1725–1800. С. 114–116.
[17] Карманная книжка для В*** К*** [вольных каменщиков] и для тех, которые не принадлежат к числу оных; С присовокуплением: 1) из высочайшей философии для размышления и 2) из поучительных изречений, разделенных на три степени. Изд. 2-е. М.: В университетской типографии, у Н. Новикова, 1783; *Соколовская Т. О.* Масонские рисунки и виньетки. С. 47–48.
[18] Taschenbuch für Freymäurer, und auch für solche, die es nicht sind; aus dem Italiänischen; nebst einer Zugabe aus der höhern Philosophie, zum Nachdenken (Frankfurt und Leipzig, 1780); Записная книжка для друзей человечества: [Пер. с нем.]. СПб.: Тип. Гос. воен. коллегии, не ранее 1781 г.
[19] Дух масонства. Нравоучительный изтолковательныя речи Вильгельма Гучинсона. [Пер. с нем.]. М.: Тайная масонская тип., 1783.
[20] Crata Repoa. Oder Einweihungen in der alten geheimen Gesellschaft der Egyptischen Priester. Berlin, 1778.
[21] Six Chansons Maçonniques. Berlin, Decker, 1777; Sammlung Neuer Freymaurer-Reden, Oden und Lieder, In Teutsch Und Französischer Sprache Bey Verschiedenen Feyerlichen Gelegenheiten Gehalten In Der Loge Zu Den Drey Weltkugeln Zu Berlin. Berlin und Leipzig, Decker, 1777 (гравюра с путти); Ode bey der Friedensfeyer in der loge zu den drey Weltkugeln den 24. Juni 1779. Vorgelesen von G. Berlin, Decker, [1779] и др.
[22] Иоанна Масона А. М. Познание самаго себя: Познание самаго себя: В котором естество и польза сея важныя науки, равно и средства к достижению оныя показаны; С присовокуплением примечаний, о естестве человеческом / с аглинскаго на немецкой перевел М[асон?] И[оганн] Б[артоломеус] Р[оглер] а на российской И[ван] Т[ургенев]; Иждивением Н. Новикова и Компании. М.: Унив. тип., у Н. Новикова, 1783; То же, Изд. 2-е. М.: В Университетской типографии, у Н. Новикова, 1786.
[23] Апология, или Защищение ордена Вольных каменьщиков. Писанная братом**** членом Шотландской** ложи, в П**. Пер. с нем. [И. П. Тургенева]. М.: Тип. И. Лопухина, 1784.
[24] Магазин свободно-каменьщической: содержащий в себе: речи, говоренныя в собраниях; песни, письма, разговоры и другия разныя краткия писания, стихами и прозою; в 7 томах, а каждый том в 3 частях состоящий. Т. 1, ч. 1–2. М.: В типографии И. Лопухина, 1784; *Новиков Н. И.* Избранные сочинения. М.; Л., 1951. С. 633.
[25] Новая Киропедия, или Путешествия Кировы: С приложенными разговорами о богословии и баснотворстве древних / сочиненныя Андреем Рамзеем. Ч. 1 [Текст]. М.: Унив. тип., у Н. Новикова, 1785; О древних мистериях, или таинствах, бывших у всех народов / [пер. А. А. Петрова]. М.: Иждивением Типографической компании: Тип. И. Лопухина, 1785.
[26] Auswahl von Freymäurerliedern / Durch die E. Loge Muse Urania gesammlet [von Böber]. [СПб.]: [Тип. И. Шнора], 1788; Масонство в его прошлом и настоящем. С. 19.
[27] Daevel B. F. von Am Grabe Greighs / B. F. v. D. St. Petersburg [St.-Peterburg]: S. n., 1788; *Пыпин А. Н.* Русское масонство XVIII и первая четверть XIX в. С. 503; *Wistinghausen H. v.* Freimaurer und Aufklärung im Russischen Reich. Die Revaler Logen 1773–1820. Bd 1. Köln — Weimar — Wien, 2016. S. 184–187.
[28] Собрание песен: В Иерусалиме. [Б. м., б. г.]; Сводный каталог русской книги гражданской печати XVIII века. 1725–1800. М., 1962–1975. Т. 3. № 6634–6635.
[29] Freymäurerlieder zum Gebrauch der E. Loge Verschwiegenheit in St. Petersburg. [St. Petersburg (St.-Peterburg): Gedruckt in der Breitkopfschen Buchdruckerey?], 1792.
[30] Собрание песен: В Иерусалиме. С. 19 (см. также с. 20).

Летин Вячеслав Александрович,
Летина Александра Вячеславовна

ИМПЕРАТРИЦА ЕКАТЕРИНА II В ЯРОСЛАВЛЕ: СЕМАНТИКА ВИЗИТОВ И ОПЫТ МЕМОРИАЛИЗАЦИИ

Аннотация: Статья представляет собой анализ «екатерининского кода», сложившегося в городской среде Ярославля с конца XVIII в. Авторы раскрывают семантику визитов императрицы Екатерины II в Ярославль 1765 и 1767 гг., исследуют способы мемориализации этих событий в городской среде в последующие исторические эпохи, а также рассматривают портреты императрицы из собраний ярославских музеев в контексте экспозиций.
Ключевые слова: Екатерина II, Романовы в Ярославле, потрет XVIII в., Екатерина II в Ярославле, сакральные маршруты, мемориализация.

Высочайшие посещения для провинциального города — явления экстраординарные. Царские визиты могли носить официальный характер, быть частными и паломническими. Царские путешествия приурочивались к актуальным политическим событиям (празднование 300-летия Дома Романовых в 1913 г.) или могли выступать в качестве таковых (путешествие Екатерины II по Волге в 1767 г.).

Высочайшие визиты имели паломнические, инспекторские, просветительские и репрезентативные цели. Официальные приезды в исторических источниках описаны подробнее, нежели частные.

Официальное посещение Ярославля царствовавшими особами было подчинено протоколу и осуществлялось по заранее установленному сценарию. Посещение значимых для династии мест включалось и в неофициальные визиты членов царской семьи. От первого царя династии до последнего императора в программу визитов входили посещение главной святыни (кафедрального собора или древнего монастыря) и ведущих промышленных предприятий города, образовательных учреждений, а также встречи с местными жителями и обед, официальный прием горожан различных сословий, бал, приемы в домах предводителя дворянства и купеческого головы. Важным было созерцание царственных особ простым народом при въезде в город и во время мероприятий.

Основа «сценария» царского визита была определена именно в ходе путешествий императрицы по стране. Применительно к Ярославлю и волжским городам — во время знаменитого речного круиза на галере «Тверь». Места и объекты городской среды, связанные с именем Екатерины II, были в дальнейшем включены в программы маршрутов членов Дома Романовых.

Императрица посетила Ярославль дважды: в мае 1763-го и в мае 1767 г.

Первое посещение было продолжительным. Императрица «отклонилась» от маршрута паломнической поездки в Ростов и пробыла в Ярославле с 22 по 28 мая. Описание маршрута представлено в краеведческом очерке С. А. Серебренникова, посвященном посещению Екатериной II Ростова и Ярославля в 1763 г.[1]

Именно «неофициальный» характер визита выдал первостепенный интерес императрицы, обнаружил, что объектом ее притяжения является Ярославская Большая Мануфактура купцов Затрапезновых.

Второй визит императрицы, 9–13 мая 1767 г., носил более официальный характер и проходил в рамках путешествия по Волге вместе с Двором и иностранными послами. Здесь государыня была менее свободна в перемещениях по городу, но именно этот визит стал «образцовым» для дальнейших августейших визитов.

Особенностями официальных визитов станет прибытие императоров в город по воде — символический повтор волжского пути на галере «Тверь». В городах к визитам создавались специальные пристани, лестницы для подъема в город. Минимум дважды это событие стало титульным для Поволжья. Лестница, сооруженная для встречи императрицы в Рыбинске, вошла в состав герба города, утвержденного в 1778 г. Галера «Тверь» стала главным символом герба Костромы.

В культурной памяти Ярославля экстраординарность екатерининского визита отражена в «Оде на прибытие Ее Величества Государыни императрицы Екатерины Алексеевны из Москвы в Ярославль 1763 года», созданной гвардии капитаном В. И. Майковым. В этом произведении присутствуют характерные для «высокоштильных» репрезентаций императрицы мотивы света и золотого века («…зришь твою императрицу, / Как восходящую денницу, / Которой ныне озарен»; «Екатерина воцарилась, / Настал день светлый после тьмы. / Настало время нам златое…»). Акцентируется важная для Екатерины связь с Петром I, которая решается как пребывание их в разное время в одном месте, отчего создается ощущение прямой



Ил. 1. Митрополичьи палаты (Архиерейский двор) в Ярославле. 1680-е
Фотография В. А. Летина. 2025

последовательности событий: «Как, на целебные шед воды, Великий Пётр починул здесь. / Блажен и ныне ты, как прежде… / Что не мечтою ты прельщен: Ты зришь твою императрицу».

Кульминацией восторга града Ярославля от присутствия в его пределах российской императрицы является восторженная «реакция» реки: «Свой Волга бег остановляет / И хочет обратиться вверх, / Но по естественному чину / Бежит в Каспийскую пучину / И, негодуя, вопиет: / „Почто мне не дано судьбою / Свой бег сдержать и быть с тобою, Монархиня, российский свет?“». Августейший визит получает космогонический характер, путешествие Екатерины II приобретает «ярославоцентричный» характер: именно в ярославском пространстве проявляются религиозность, патриотичность, мудрость императрицы.

Сакральные объекты высочайших маршрутов. Роль Ярославля в утверждении династии Романовых на царском престоле обусловило включение этого города в маршруты российских правителей XVII — начала XX в. В 1613 г. Ярославль стал местом сбора народных сил и исхода на Москву Второго ополчения под предводительством князя Д. М. Пожарского и гражданина К. М. Минина.

Приоритет по количеству посещений в Ярославле принадлежит Спасо-Преображенскому монастырю (с 1787 г. — Ярославский

архиерейский дом)[2]. В нем побывали практически все царственные особы, приезжавшие в город. Здесь в кельях архимандрита по пути из Костромы в Москву в 1613 г. жил Михаил Фёдорович. Отсюда он послал свою грамоту о согласии занять Российский престол. В монастыре будущий царь отпраздновал Пасху (4 апреля) и по благословлению Феофила — архимандрита Спасского монастыря— выехал в Москву (16 апреля).

О приоритетности для Романовых Спасского монастыря говорит тот факт, что именно в него в мае 1763 г. в рамках своей паломнической поездки в Ростов к мощам Святителя Димитрия приехала императрица Екатерина Вторая[3]. Только после службы в монастырском Спасском соборе Екатерина отправилась в городской Успенский собор и далее на встречу с горожанами в Митрополичьи палаты.

Спасский монастырь для первых Романовых был и местом проживания во время визитов, и первой городской святыней.

Успенский собор — второй обязательный для посещения сакральный объект города. Его приоритет утверждается со второго посещения Екатериной II Ярославля в 1767 г. во время ее «просветительской» поездки с послами иностранных держав по Волге. Позже статус главной городской святыни закрепит за собором перенос архиерейской кафедры из Ростова в Ярославль в 1788 г. После этого собор станет кафедральным.

Благодаря екатерининскому посещению Ярославля в 1767 г. визиты монарших особ будут начинаться со службы в соборе.

Обозначим и «пространственные» обстоятельства — близость Успенского собора к Волге и Митрополичьим палатам (Арихиерейскому дому), где принимали Екатерину II.

Ролью Ярославля в истории воцарения династии Романовых обусловлено и следующее мнение Екатерины II о нем: «Город Ярославль весьма всем понравился, и я почитаю его третьим городом из тех, которые я видела в России»[4].

Еще одна святыня — Свято-Введенский Толгский монастырь — в те времена располагалась «за городом». Обитель посещалась императрицей Екатериной II в 1763 г.[5], что вписывалось в общий паломнический характер ее путешествия. Известно, что в обители государыня приложилась к чудотворному образу Толгской иконы Богоматери.

Далее по числу посещений следует Петропавловский храм. Этот редкий памятник аннинского барокко построен на территории крупнейшего промышленного предприятия в городском предместье. Его



Ил. 2. Екатерининская гимназия на Екатерининской улице в Ярославле
Открытка начала XX в.

алтари посвящены апостолам Петру и Павлу и пророчице Анне — небесным покровителям Петра I и Анны Иоанновны[6]. Место связано с именем Петра I — личного знакомого И. М. Затрапезного и инициатора основания мануфактуры. Именно поэтому Екатерина выбрала «личного знакомца» Петра Великого для посещения.

Возможно, еще одним свидетельством пребывания Екатерины II являются молельные места в храме Усекновения главы Иоанна Предтечи в Толчковой слободе (1671–1687).

Молельные места Предтеченского храма — восьмигранные, вытянутые в ширину «кабинки». Вдоль широкой задней стенки — скамья, передняя стенка отсутствует. На внешних сторонах граней «кабинки» в медальонах изображены цветы, характерные для «букета» Девы Марии: лилии (чистота), розы (красота), гвоздики (благородство, жертвенность). Верхняя часть «кабинки» оформлена в виде классицистического карниза голубого цвета с белыми медальонами. Изображения цветов выполнены в «наивной» рокайльной стилистике.

О значимости «кабинок» говорят ограждающие их кованые решетки. Характерные шатры над ними или основа для балдахина отсутствуют. До настоящего момента исследований молельных «кабинок» не осуществлялось. О посещении государыней этого храма известий нет. Возможно, близость к территории мануфактуры Затрапезновых и монументальность храма стали поводом для посещения его императрицей в мае 1763 г., когда она «неофициально» гостила у Затрапезновых. Память об этом и «запечатлелась» в молельных

местах Предтеченского храма. Флористический дизайн с богородичной символикой свидетельствует об их женской «идентичности».

Заканчивая обзор сакральных объектов, связанных с Екатериной II, заметим важный момент. Это единственная императрица, посетившая Ярославль и не удостоившаяся строительства храма в честь ее небесной покровительницы.

Ярославские адреса Екатерины Великой. Самую немногочисленную группу представляют собой частные дома. До строительства Императорского Путевого дворца на Волжской набережной (П. Я. Паньков, 1824–1826) местом пребывания государей в Ярославле был Спасский монастырь (Михаил Фёдорович, Фёдор Алексеевич, Пётр I), Митрополичьи палаты на Волге (Екатерина II) или частные дома (Екатерина II, Павел I, Александр I).

Для Екатерины II в мае 1763 г. был приготовлен Архиерейский дом (Митрополичьи палаты), но в нем она только принимала горожан. Ночевала Екатерина в специально обустроенном доме у купца И. М. Затрапезнова. Как выглядело здание и где именно располагалось, не известно.

Для государыни оказались значимы связь места его хозяев с личностью Петра I. Посещая Ярославль, Пётр неоднократно навещал своего знакомого купца-предпринимателя; как утверждает легенда, подарил ему образ «Воскресения Христа» и паникадило. Царские подарки были утрачены после закрытия храма в 1920-е гг. В какой-то мере Екатерина II, ценившая все, что было связано с личностью и делами Петра Великого, повторила его опыт и маршрут.

В свой второй визит в город императрица останавливается в Архиерейском доме — на тот момент это было самое представительное здание Ярославля. Второй этаж этого сооружения дворцового типа составляют две половины: парадная и жилая. Императрица принимала ярославцев и ночевала в одном здании.

Благодаря екатерининским путешествиям посещение фабрик стало обязательным пунктом программы императорских визитов. В своей демонстрации интереса к развитию местного производства Екатерина также ориентировалась на Петра I. Императрица вводит эти объекты в программу официальных визитов. Не случайно предпочитает остановиться в 1763 г. в именно в «петровском» месте — на территории Ярославской Большой Мануфактуры. Выбором места для проживания императрица позиционировала себя как продолжательница петровских дел. Местное предание сохранило память



Ил. 3. Петропавловский собор на территории Ярославской Большой Мануфактуры купцов Затрапезновых. Архитектор неизвестен. 1736–1740. Фотография В. А. Летина. 2025

о посещениях императрицей предприятия Затрапезновых, которое произвело приятное впечатление на государыню. Во время лодочной прогулки августейшая гостья якобы восклицала: «Фабричка-красавица! Ах, какая душка!» Это единственный случай, где указывается форма «досуга» государыни во время пребывания в Ярославле.

В 1763 г. Екатерина II посещала шелковые мануфактуры Г. Ф. Гурьева (на месте совр. комплекса «Казармы») и В. П. Колосова (совр. ул. Свободы)[7]. Какие еще фабрики императрица посещала в свой второй визит, не известно[8].

Прощаясь с городом, Екатерина II пожелала, чтобы в нем появился путевой дворец.

Процессы мемориализации Екатерины II в городской среде Ярославля можно разделить на три этапа. Первый связан со строительством Первого путевого дворца по проекту архитектора И. М. Левенгагена, построенного 1776–1780 гг. Классицистический дворец с закругленными углами фасада был украшен вензелем императрицы в центре аттика.

Он должен был стать доминантой ансамбля центральной площади нового регулярного Ярославля. По обеим сторонам площади располагались симметричные здания присутственных мест. Особенностью

ансамбля площади было расположение дворца и Ильинского храма напротив друг друга, что должно было символизировать непосредственную связь закона небесного и земной власти.

Смерть наместника А. П. Мельгунова (1788) стала причиной остановки отделочных работ, а смерть самой императрицы (1796) — причиной демонтажа здания. Случилось это уже по воле Павла I, объезжавшего империю в 1798 г.

Второй раз о Екатерине Великой в Ярославле вспомнили в связи со столетием со дня ее смерти. По этой причине в 1897 г. ул. Ростовскую переименовали в «Екатерининскую»[9]. В здании XVIII в. (дом призрения ближнего) с 1876 г. располагалась 2-я женская гимназия, которой к юбилею было присвоено имя императрицы.

В советский период гимназию упразднили. В настоящее время в здании располагается Ярославский государственный университет имени П. Г. Демидова. Улица дважды поменяет название, став в 1918 г. «Крестьянской», а в 1984 г. — улицей Ю. В. Андропова.

Третий этап связан с настоящим временем. В XXI в. было две попытки поставить памятник императрице — в 2010 г. к 1000-летию Ярославля и в 2017 г. Реализованы проекты не были. В 2023 г. с инициативой возведения памятника выступил З. К. Церетели. В настоящее время принято решение о возведении памятника в южном торце бывшей Екатерининской улицы (пересечение ул. Революционной и Андропова). Информация о памятнике вызвала общественный резонанс, показавший нежелание горожан видеть в городе девятиметровую императрицу.

Портреты Екатерины II в собрании ярославских музеев. В ярославских музеях «екатерининский текст» представлен портретами. В отличие, скажем, от Рыбинска, где в экспозиции Государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника представлены два екатерининских мемориальных объекта: кресло и бокалы с вензелем из усадьбы дворян Тишиных. Тронное кресло было преподнесено императрице рыбинским купечеством в 1767 г. и впоследствии оставлено в Спасо-Преображенском соборе[10]. Бокалы — памятный знак обеда императрицы в Тихвинском, волжском, имении Н. И. Тишинина.

В Ярославском художественном музее портрет Екатерины II кисти А. П. Антропова представлен в «романовской» галерее среди других парадных портретов российских правителей XVII–XVIII вв. Исторически эти портреты не связаны с Ярославлем. Их бытование, кроме последних этапов — предмузейного и музейного, — неизвестно. В Ярославский музей они поступили по межмузейным каналам. Только работа Д. Г. Левицкого «Портрет великой княжны Александры Павловны» (1791) является даром музею ученого, культуролога и реставратора С. В. Ямщикова.



Ил. 4. А. П. Антропов. Портрет императрицы Екатерины II. 1764. ЯХМ

Портреты Романовых в Художественном музее за редким исключением — копии официальных изображений, «переосмысленные» провинциальными художниками. Каждое произведение представляет собой этап развития жанра парадного портрета в русской живописи XVIII в. Несмотря на стилистическую разнородность этой галереи внутри нее между объектами все же устанавливаются собственные переклички.

Императрица Екатерина Великая и великая княжна Александра Павловна: русские «гречанки». Оба портрета — царственной бабки и юной внучки-княжны — профильные. В этом можно увидеть определенную закономерность и символизм.

Портрет Екатерины II работы художника А. П. Антропова (1764) восходит к рокотовскому эскизу коронационного портрета императрицы, с которого позже был создан и эталонный «тип Рокотова».

Художник ограничивается подгрудным изображением государыни, предназначавшимся для интерьера парадного кабинета. Образ императрицы строится на контрасте гладкой кожи лица и фактурной проработки прически, платья, горностаевой опушки мантии. Светлый бело-розовый силуэт екатерининского профиля производит впечатление «мраморного». Эффект усиливается особой гладкостью кожи государыни с тонким золотистым отсветом на ней.

Причину любви Екатерины к типу «профильных» изображений ученые историки искусства усматривают в ее увлечении коллекционированием античных камей. Так, о том, что в екатерининских парадных портретах «…неизменно ощущается отзвук культуры античных

камей», пишет А. А. Карев в книге «Классицизм в русской живописи»[11]. Помимо эстетического, профильное «антикизированное» изображение императрицы имело и политическое значение в связи с ее знаменитым амбициозным «Греческим проектом»[12]. Профильное — «камейное» — изображение Екатерины позиционировалось как заявка на роль «Греческой царицы», «Императрицы Новой Византии».

О том, что профильный портрет для Екатерины Великой был принципиален как знак ее «греческих» амбиций, говорит и то, что портрет ее внучки — великой княжны Александры Павловны, предназначенный для потенциального сватовства, также был решен художником Д. Г. Левицким в профиль[13].

Царские регалии. На портрете Екатерины II мы видим Малую императорскую корону, символизирующую реальность высочайшего социального статуса. На портрете корона входит в «бриллиантовый» ансамбль.

Инвариантом царского венца может служить венок великой княжны. Бриллианты его повязки-основы и сама цветочная композиция в виде короны служат своеобразным символом царственного потенциала юной княжны, символизируя ее высокий статус. Художник, создавая профильный портрет княжны, позиционирует ее связь с Екатериной Великой.

На портрете Екатерины II Андреевский знак становится важным композиционным акцентом. Орденский знак расположен «анфас» по центру в нижней части картины, становясь идейным узлом произведения. Важным обстоятельством является способ ношения ордена на левой стороне груди, буквально соотносясь с сердцем государыни. Тем самым художник визуально выводит символ империи (орден) в самое сердце правительницы. Это один из важных постулатов политического кредо государыни, который иначе реализуется в другом ее аллегорическом портрете — кисти Д. Г. Левицкого, где императрица в образе «жрицы» богини Правосудия сжигает маки на алтаре, тем самым принося в жертву личный покой («Екатерина II — законодательница в храме богини Правосудия» 1783, ГРМ).

Второй екатерининский портрет представлен в экспозиции ГЛММЗ Н. А. Некрасова «Карабиха». Он располагается в мемориальном Восточном флигеле в личных покоях Н. А. Некрасова — в столовой. Это копия с оригинала А. Рослина, выполненная в конце XVIII в. неизвестным художником. В отличие от предшествующих «царских» портретов, этот — ярославский. Вместе с небольшим количеством

«старых карабихских вещей» он достался Н. А. Некрасову при покупке усадьбы у князей Голицыных. Портрет раскрывает концепцию политического кредо императрицы как продолжательницы дел Петра Великого, о чем свидетельствует «девиз» «Начатое свершает». Кроме екатерининского в усадьбе есть и елизаветинский портрет — копия В. Жукова картины «Портрет императрицы Елизаветы Петровны с арапчонком» (1743, ГРМ) кисти Г. Х. Гроота.



Ил. 5. Неизв. худ. Портрет императрицы Екатерины II «из старых карабихских вещей» (Тип Рослина). Конец XVIII в. ЯГММЗ Н. А. Некрасова «Карабиха»

Появление портретов в усадьбе связано с князем М. Н. Голицыным, занимавшим пост Ярославского губернатора в 1801–1817 гг. С его статусом связано создание усадебного ансамбля и классицистический облик его архитектурного ядра. Вероятно, что в голицынскую усадьбу они были перевезены из официальной резиденции губернатора в знак уважения М. Н. Голицына к персонам императриц. Если это так, то екатерининский портрет создавался для дворца наместника, разобранного в 1798 г. Возможно, это единственный сохранившийся предмет из здания-легенды.

В некрасовских покоях место для портретов императриц выбрано с долей иронии. Конный образ одетой в мужской костюм (форма Преображенского полка) Елизаветы Петровны предваряет спальню, что могло в сознании поэта рифмоваться с образом его супруги З. Н. Некрасовой, которая, как известно, во время конных охот одевалась в мужской костюм.

«Присутствие» Екатерины II в столовой импонировало амбициям Некрасова, придавая «статусности» его дому. При этом «собственная» Екатерина II, возможно, рифмовалась для него с пушкинской «медной бабушкой» — памятником Екатерине II, доставшимся А. С. Пушкину как приданое жены[14].

Таким образом, визиты Екатерины II в Ярославль не только отразили многофункциональную семантику императорских посещений, но и задали устойчивый алгоритм посещения провинциальных городов августейшими особами, включавший в себя обязательное посещение ключевых сакральных объектов, осмотр промышленных предприятий и участие в публичных церемониях. Опыт мемориализации этих визитов и их преемственное воспроизведение Романовыми закрепили план «императорского маршрута» и сформировали уникальный ландшафт города, связывающий образ Екатерины Великой с историей Ярославля.

[1] *Серебреников С. А.* Екатерина II в городах Ярославской провинции 1763 и 1767 годов // Ярославский литературный сборник. Ярославль. 1851. С. 1–21.
[2] *Анкудинова Е. А., Мельник А. Г.* Спасо-Преображенский собор Спасского монастыря в Ярославле. М.: Северный паломник. 2002. 104 с.
[3] *Серебреников С. А.* Указ. соч. С. 1–21.
[4] *Зузин А. Р.* О Высочайшем путешествии Ее императорского величества императрицы Екатерины II от Ярославля до Костромы, 1767 года. URL: https://drevlit.ru/docs/russia/XVIII/1760–1780/Zuzin_A_R/text1. php (дата обращения: 30.05.2025); *Кривошеева Ю. А.* Династия Романовых и Ярославская Большая Мануфактура: государственные заказы, визиты, праздники // Дом Романовых и Ярославский край. Материалы международной научно-практической конференции (18 мая 2018 года). Ярославль: ИПК «Индиго», 2019. С. 136–142.
[5] *Марасанова В. М.* Историко-культурный потенциал Толгской обители. URL: https://montolga.ru/conf_10/ (дата обращения: 30.05.2025).
[6] *Летин В. А., Летина Н. Н.* Семантика «рубежей» в посвящениях главных алтарей Петропавловского храма г. Ярославля // Ярославский педагогический вестник. 2008. № 2 (апрель–июнь). С. 90–95.
[7] *Прибыловская В. В.* Особняк с богатым прошлым // Городские новости. 2018. № 48 (2111). С. 19, 20.
[8] *Гриффитс Д. М.* Был ли у Екатерины II «греческий проект»? // Екатерина II и ее мир: статьи разных лет / Дэвид Гриффитс; пер. с англ. Е. Леменевой и А. Митрофанова. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 349–368.
[9] Ярославль: историко-топонимический справочник / под ред. А. Ю. Данилова, Н. С. Землянской. Ярославль: РИЦ МУБиНТ. 2006. 208 с.
[10] *Овсянников С. Н.* Рыбинское кресло Екатерины Великой // Угличе поле. 2025. № 26. С. 12–15.
[11] *Ильина Т. В., Станюкович-Денисова Е. Ю.* Русское искусство XVIII в.: учебник для бакалавриата и магистратуры. М.: Юрайт, 2015. 611 с.
[12] *Гриффитс Д. М.* Указ. соч. С. 349–368.
[13] *Карев А. А.* Искусство XVIII века в России. Учебное пособие. М.: Прометей, 2004. 190 с.
[14] *Бойко Д. А.* Памятник Императрице Екатерине II в г. Екатеринославе // Бойко Дм. А. Материалы к истории Екатеринославского Дворянства. 1784–2014. Запорожье, 2014. С. 551–558.

Метелкина Анна Геннадьевна

ПЛАН ГОРОДА С.-ПЕТЕРБУРГА 1777 ГОДА, ПОДНЕСЕННЫЙ ЕКАТЕРИНЕ II. К ВОПРОСУ О ХУДОЖНИКЕ ПЕТРЕ ИВАНОВИЧЕ АГАФОНОВЕ

Аннотация: Сообщение приурочено к 250-й годовщине поднесения императрице Екатерине II плана города С.-Петербурга, составленного Фридрихом Вильгельмом Бауэром. В XIX в. поднесенный план был тиражирован в технике литографии художником Агафоновым 1-м (в отличие от трех однофамильцев) и вошел в альбом «Исторические планы Столичного города Санкт-Петербурга с 1714 по 1839 год, изданные по высочайшему государя императора повелению» (СПб., 1843). В данном исследовании на основе архивных документов реконструирована история деятельности литографской мастерской, в которой в 1843 г. был отпечатан план С.-Петербурга 1777 г., а также определено имя и отчество ее штатного литографа Агафонова 1-го.

Ключевые слова: Бауэр, Агафонов, план, С.-Петербург, 1777, литография.

Сообщение приурочено к 250-й годовщине поднесения императрице Екатерине II плана города С.-Петербурга, составленного российским генерал-квартирмейстером, инженером-гидротехником, архитектором и картографом Фридрихом Вильгельмом Бауэром (Friedrich Wilhelm Bauer) (1731 (1734)–1783). В настоящее время деятельность Ф.-В. Бауэра наиболее полно освещена в публикации В. И. Богданова и Т. И. Маловой «Фридрих Вильгельм Бауэр на службе Российской империи во второй половине XVIII века»[1].

Известно, что в год поднесения плана города С.-Петербурга Ф.-В. Бауэр был пожалован императрицей кавалером ордена Св. Александра Невского. Традиция поднесения карт была продолжена в XIX в. Уместно напомнить, что в 1869 г. коллежский секретарь С. Емченинов был пожалован перстнем за гравированный в его мастерской план города Москвы, поднесенный правнуку Екатерины Второй императору Александру Второму[2].

В 1843 г. план города С.-Петербурга 1777 г., поднесенный Ф.-В. Бауэром[3], был тиражирован в технике литографии и вошел в издание «Исторические планы Столичного города Санктпетербурга с 1714

по 1839 год, изданные по высочайшему государя императора повелению» (СПб., 1843) (далее — «Исторические планы…»). Это лист № IV под названием «ПЛАНЪ // ГОРОДА Ст. ПЕТЕРБУРГА // 1777 года. // Составленный на основаніи плана, // поднесеннаго // Государынѣ Императрицѣ // Екатеринѣ II, // Генералъ-Инженеромъ и // Генералъ-Квартирмейстеромъ // Боуеромъ // и сочиненаго под его руководствомъ // Полковникомъ Липгартомъ».

В настоящее время экземпляры издания «Исторические планы…» представлены в собраниях музеев и библиотек страны и доступны исследователям для ознакомления. Один из экземпляров[4], включающий в себя титульный лист и семь литографий, раскрашенных акварелью, белилами и лаком, хранится в фонде отдела гравюры XVIII — начала XXI в.[5] Государственного Русского музея (далее — ГРМ). Этот редкий экземпляр поступил в музей в 1928 г. из собрания камер-юнкера, чиновника Министерства иностранных дел князя Владимира Николаевича Аргутинского-Долгорукова[6].

Альбом составлен из планов Санкт-Петербурга времен царствования императоров Петра I (примерно с 1714 до 1725), Александра I (1806), Николая I и императриц Елизаветы Петровны (1738) и Екатерины II (1762, 1777, 1796).

Издание выходило в свет в двух видах: с черно-белыми[7] и иллюминированными литографиями. На сайте «Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации» опубликованы разрозненные экземпляры литографий, аналогичные экземплярам из собрания ГРМ. К сожалению, большая часть этих эстампов не отнесена к изданию «Исторические планы…», поскольку на них отсутствуют дата, надписи и подписи с указаниями имени и фамилии художника, их исполнившего, а также названия литографской мастерской, в которой они были отпечатаны. Очевидно, что для атрибуции эстампов особую историческую ценность имеет титульный лист издания. С этой целью автор данного исследования воспроизводит текст титульного листа полностью: «ИСТОРИЧЕСКІЕ ПЛАНЫ // Столичнаго города Санктпетербурга // съ 1714 по 1839 годъ, // ИЗДАННЫЕ // по ВЫСОЧАЙШЕМУ // ГОСУДАРЯ ИМПЕРАТОРА // ПОВЕЛѢНІЮ // Вырѣз. на камнѣ Агафоновъ 1 // литографированые въ Департаментѣ Военныхъ Поселеній. 1843 г.».

Из надписи на титульном листе следует, что планы были тиражированы в 1843 г. в мастерской Департамента военных поселений военного министерства (далее — ДВП ВМ). Для разъяснения необходимо

привести историческую справку, составленную на основе опубликованных материалов и документов, хранящихся в РГИА[8] и РГВИА[9].

Первые литографические заведения в России были учреждены в Санкт-Петербурге при Военно-топографическом депо Главного Штаба (1816) и Государственной Коллегии иностранных дел (1817)[10]. Уже к концу 1820-х гг., исходя из экономических выгод, технику литографии широко использовали для обслуживания внутренних запросов государственных учреждений и ведомств. С 1833 г. в Санкт-Петербурге действовала литографская мастерская, учрежденная для удовлетворения «надобностей» ДВП ВМ[11]. В то время в штате ДВП ВМ состояли: «в архиве, типографии и литографии: наборщиков 10, печатников и батырщиков 20, литографов 5»[12]. Мастерам заведения ДВП ВМ был определен круг работ: изготовление чертежей, планов по строительной части, литографирование карт округов военного поселения; составление таблиц мундиров русской армии; литографирование рисунков и чертежей к собранию гражданских законов и образцов рисунков и прописей для батальонов военных кантонистов; печатание адресов на конвертах для императора и наследника. Кроме перечисленного, в этой мастерской приготовлялись ежемесячно подносимые Николаю I «боевые порядки и карты расположения войск»[13].

В 1835 г. в штате литографской мастерской ДВП ВМ состояли: корпуса инженеров военных поселений штабс-капитан Карл Иванович Кафка, состоящий по Армии прапорщик Григорий Иванович Коношенко; военно-рабочего батальона, № 5-го, прапорщики: Пётр Иванович Агафонов и Пётр Иванович Разумихин, архитекторские помощники военно-рабочего батальона, № 3-го, Савва Михайлович Борисов и Захар Матвеевич Мещерский[14].

В 1839 г., по повелению Николая I, для усиления занятий по приготовлению и отпечатыванию рисунков, входивших в состав издания А. В. Висковатова «Историческое описание одежды и вооружения Российских войск» (СПб., 1841–1862) (далее — «Историческое описание»), в литографскую мастерскую ДВП ВМ поступили на службу 8 художников-рисовальщиков «сверх штата военно-рабочих батальонов» с жалованьем по 1000 руб. в год[15].

В 1843 г. произошла реорганизация в литографской мастерской ДВП ВМ. Мастерская была разделена на две части — постоянную и временную. Важно подчеркнуть, что по повелению императора временная часть была специально учреждена для изготовления

иллюстраций капитального издания «Историческое описание». В июне 1844 г. временная часть мастерской ДВП ВМ была переподчинена Главноуправляющему графу П. А. Клейнмихелю и получила официальное название «Литография Главного управления путей сообщения и публичных зданий (далее — ГУПС и ПЗ) по изданию рисунков к историческому описанию одежды и вооружения Российских войск»[16].

Каждая часть (постоянная и временная) имела свой штат художников, утвержденный императором. В мае 1843 г. в штате постоянного литографского заведения ДВП ВМ состояли: «начальник — 1; обер-офицеров из военно-рабочих батальонов — 2; художников-рисовальщиков и граверов — 2; топографов — 10; печатников — 6»[17].

В июне 1856 г. постоянная часть литографской мастерской ДВП ВМ была отчислена из ДВП ВМ и передана в заведование генерал-адъютанта Н. А. Огарева с переименованием в Военную литографию.

Ранее в феврале того же года временная литографская мастерская ГУПС и ПЗ была переподчинена военному министерству и получила название литографское заведение Редакции Российской военной хроники[18]. Эта мастерская также находилась в заведовании генерал-адъютанта Н. А. Огарева.

В октябре 1863 г. военному министру Д. А. Милютину был представлен доклад военно-кодификационной комиссии, в котором говорилось: «Опыт нескольких лет привел к убеждению, что Редакция Российской Военной Хроники и Военная Литография, состоящая под главным заведованием генерал-адъютанта Огарева, по характеру занятий своих, будучи тождественны, могут составить одно управление под общим названием Редакции Российской Военной Хроники. Слияние это необходимо, как потому что оно значительно сократило бы порядок производства дел в самом управлении и в отношениях его к другим управлениям, так и по некоторым существенным изменениям в составе лиц Редакции и в более точном определении их прав и обязанностей»[19].

Таким образом, на основе реконструированной истории деятельности литографской мастерской ДВП ВМ появилась возможность определить имя и отчество художника, состоявшего в ее штате. Следует напомнить, что на титульном листе издания «Исторические планы…» указана его фамилия — «Вырѣз. на камнѣ Агафоновъ 1».

До настоящего времени оставался открытым вопрос, кто из Агафоновых числился в ДВП ВМ под номером «1» в год выхода в свет

издания «Исторические планы…» На первом этапе изучения материалов из числа претендентов сразу был исключен топограф Константин Агафонов, умерший в декабре 1839 г. в Санкт-Петербургском военно-сухопутном госпитале[20].

В 1840-х гг. в штате постоянной литографской мастерской ДВП ВМ состояли два мастера по фамилии Агафонов. Для различия они записывались под номерами: Агафонов 1-й и Агафонов 2-й. Согласно принятому правилу, номер рядом с фамилией однофамильцев означал время их поступления на службу в литографское заведение ДВП ВМ.

Вопрос определения имени и отчества Агафонова 1-го — автора альбома «Исторические планы…» — был поднят в 2005 г. на атрибуционном заседании отдела гравюры XVIII — начала XXI в. ГРМ[21]. В результате проведенного исследования было предложено указать в инвентарных карточках отдела гравюры XVIII–XXI вв. ГРМ: «Пётр Иванович Агафонов 1-й — рисовальщик, литограф» на основании подписи на титульном листе альбома: «Вырѣз. на камнѣ Агафоновъ 1» и официальных документов ДВП ВМ.

Фамилия художника впервые встречается в приказе по ДВП ВМ в 1835 г. в связи с его награждением за «отлично-усердную и ревностную службу» 300 руб.[22], а имя и отчество — в периодическом издании «Месяцеслов и Общий штат Российской империи на 1835 г. Часть первая» (СПб., 1835). В разделе «Военные Поселения» указано: «При литографии Департамента… Военно-рабоч. батал. № 5-го прап: Пётр Ив. Агафонов…»[23]

В 1839 г. император Николай I пожаловал находящемуся при литографском заведении ДВП ВМ военно-рабочего батальона, № 4-го, прапорщику Агафонову чин подпоручика[24]. В 1841–1842 гг. подпоручик Агафонов 1-й упоминается в штате литографии ДВП ВМ[25] военно-рабочего батальона № 6 помимо заведующего литографией майора Карла Ивановича Кафки, прапорщика Якушкина, художников-рисовальщиков Рудольфа Казимировича Жуковского 1-го, Ивана Павловича Фридрица, Карла Казимировича Жуковского 2-го[26]. В 1843 г. подпоручик Агафонов 1-й «назначен по Армии, с состоянием при Д. В. П.», таким образом, мастер остался, по сути, на прежнем месте работы[27]. В марте 1844 г. состоящий при литографии ДВП ВМ Армии подпоручик Агафонов 1-й за отлично-усердную службу удостоен звания поручика[28]. В 1844 г. он проживал в Санкт-Петербурге на Воскресенской наб. в доме Колмовского № 4 у Гагаринской пристани[29].

Помимо эстампов издания «Исторические планы столичного города Санкт-Петербурга с 1714 по 1839 год» П. И. Агафонов 1-й литографировал рисунки изданий: «Историческое описание»[30] и «Описание обмундирования и вооружения офицеров войск Императорской Российской армии» (СПб., 1844). В папке под названием «РАЗРЯД IV-й // Шитье» на листе VII под изображениями с номерами 25–27 можно прочесть: «Лит. П. Агафоновъ»[31].

В 2005 г. в протоколе атрибуционного заседания в послесловии было отмечено: «Агафонов 2-й, судя по номеру, поступил в ДВП ВМ после Агафонова 1-го. В то время приказа о назначении Агафонова-2 в штат литографской мастерской обнаружить не удалось. Не удалось установить по архивным материалам и имя и отчество Агафонова 2-го. Исходя из того, что литографированные им рисунки были помещены в 1-й и 2-й частях издания „Историческое описание“, было высказано предположение о том, что он поступил в ДВП ВМ не позднее 1841 г.»[32]

В конце 2010-х гг. определить, что под номером «2» в ДВП ВМ числился Семен Иванович Агафонов (около 1815 — после 1868) стало возможным благодаря сопоставлению сведений о нем, указанным в его формулярном списке, с материалами, опубликованными в одном из приказов по ДВП ВМ.

С. И. Агафонов православного вероисповедания происходил из солдатских детей. Первоначальное образование получил в Санкт-Петербургском батальоне военных кантонистов. В 1833 г. С. И. Агафонов вступил в службу топографом в литографскую мастерскую ДВП ВМ. В феврале 1846 г. «за выслугу узаконенных лет» он был произведен в прапорщики с назначением в № 3 военно-рабочий батальон[33] и с «прикомандированием» к литографии ДВП ВМ[34]. О том, что в ДВП ВМ его фамилия указывалась с цифрой «2», стало известно из приказа, заверенного подписью директора генерал-лейтенанта барона А. И. Корфа 1-го: «На открывшуюся в Литографии вверенного мне ДВП штатную вакансию обер-офицера Военно-рабочих баталионов, зачисляется на оную, согласно резолюции Военного Министра, изъясненной на докладе Д (по части Генерального Штаба) от 19 января сего года № 11, прикомандированный уже к Литографии прапорщик военно-рабочего № 3 баталиона Агафонов 2-й, с тем содержанием, какое он получает ныне»[35].

В апреле 1847 г. С. И. Агафонов 2-й был переименован в коллежские регистраторы с назначением художником в литографскую мастерскую ДВП ВМ. Он имел бронзовую медаль на Андреевской ленте в память войны 1853–1856 гг. Мастер состоял в браке с дочерью купца 3-й гильдии Тимофея Павлова Синклитикией Павловой и воспитывал дочь Александру и сыновей: Василия, Ивана и Александра.

Летом 1856 г. по указу императора Александра II С. И. Агафонов 2-й переведен из литографского заведения ДВП ВМ, в котором состоял классным художником, в Военную литографию на должность заведующего[36]. Он неоднократно Всемилостивейше награждался денежными суммами за отлично-усердную службу. В 1856 г. С. И. Агафонов 2-й произведен за выслугу лет в коллежские секретари, а в 1858 г. — в титулярные советники[37]. Осенью 1857 г. он был переименован из заведующего военной литографией — в Управляющего работами военной литографии[38].

Согласно материалам дела «Об утверждении штата Музея [Главного интендантского управления], преобразованного из бывшей Редакции Российской Военной Хроники. 10 мая 1868 г. — 2 апреля 1880 г.», старший художник редакции Российской военной хроники коллежский асессор С. И. Агафонов 2-й (в возрасте 50 лет) по случаю упразднения занимаемой им должности и за неполучением другого назначения был отчислен с 1 мая 1868 г. за штат с причислением к Окружному интендантскому управлению Петербургского военного округа, от которого ему производилось жалованье по заштатному положению. О таковом решении С. И. Агафонов 2-й был уведомлен Главным интендантом генерал-лейтенантом М. П. фон Кауфманом[39].

В мае 1868 г. жаловавшийся на «сильно-расстроенное здоровье и ревматизм в ногах» старший художник коллежский асессор С. И. Агафонов 2-й, состоявший на службе в редакции Российской военной хроники, был «принят для излечения» в 1-й военно-сухопутный госпиталь[40]. О том, как сложилась его дальнейшая судьба, в настоящее время по архивным документам установить не удалось.

Как оказалось, в 1841 г. в штабе его императорского высочества генерал инспектора инженеров великого князя Михаила Павловича служил тезка Агафонова 2-го Семён Николаевич Агафонов (годы жизни: 1814 — после 1850). Из его формулярного списка стало известно, что он происходил из солдатских детей и был православного вероисповедания. С. Н. Агафонов получил первоначальное образование в Нижегородском батальоне военных кантонистов. В 1831 г. в возрасте семнадцати лет он вступил в службу рядовым на оклад сапера в Учебно-саперный батальон. В 1841 г. С. Н. Агафонов был переведен

писарем в штаб его императорского высочества генерал-инспектора инженеров. В 1850 г. унтер-офицер 1-го класса военно-рабочей роты С. Н. Агафонов был переведен в военно-рабочую роту корпуса путей сообщения[41].

Таким образом, в результате проведенного исследования на основе архивных материалов были реконструированы основные этапы истории деятельности постоянной литографской мастерской ДВП ВМ (с 1856 г. — Военной литографии) от ее основания (1833) до упразднения (1864), а также проведена атрибуция имени и отчества художника Агафонова 1-го — Пётр Иванович, который был выделен из числа однофамильцев, работавших в том же ведомстве.

[1] *Богданов В. И., Малова Т. И.* Фридрих Вильгельм Бауэр на службе Российской империи во второй половине XVIII века // Сборник «Немцы в Санкт-Петербурге (XVIII–XX века): биографический аспект: материалы постоянно действующей конференции «Немцы в Санкт-Петербурге» (Вып. 4). СПб., 2008. С. 5–24.

[2] РГВИА. Ф. 404. Оп. 1. Д. 259. 1869 г.

[3] Санкт-Петербургское государственное бюджетное учреждение культуры «Государственный музей истории Санкт-Петербурга». Инв. № ГМИ СПб. Инв. № I-А201к. План Петербурга 1777 г. Лист 3. Из подготовительных материалов к изданию «Исторические планы столичного города С. Петербурга с 1714 по 1839 год», издание Департамента Военных поселений, 1839 г. Бумага, тушь, акварель. ГМИ СПб. Инв. № I-А-199–202 к.

[4] ГРМ. Инв. № Гр. — 33477–33483.

[5] ГРМ. Погашенный инв. № 7629.

[6] *Власова О. В., Балашова Е. Л.* Владельческие знаки на гравюрах и литографиях. На материале отдела гравюры Государственного Русского музея. СПб., 2003. С. 30–31. В 1924 г. коллекция национализирована.

[7] Аналогичный лист (черно-белая литография) в собрании ФГБУК «ГИМ». Инв. № ДКА-л 4731.

[8] РГИА. Ф. 209. Художественные заведения Министерства Путей Сообщения.

[9] РГВИА. Ф. 405. Департамент Военных Поселений Военного Министерства.

[10] *Коростин А. Ф.* Начало литографии в России. 1816–1818 (к 125-летию русской литографии). М., 1943. С. 82.

[11] Положение о преобразовании Департамента Военных Поселений Военного Министерства. СПб.: В Типографии Правительствующего Сената, 1835. С. 2, С. 32. Шифр РНБ 38.27.1.21 (18.101.1.90).

[12] Положение о преобразовании Департамента Военных Поселений Военного Министерства. СПб.: В Типографии Правительствующего Сената, 1835. С. 32. Шифр РНБ 38.27.1.21 (18.101.1.90).

[13] В конце 1830-х гг. мастерская размещалась в Санкт-Петербурге на Литейном пр., рядом со зданием Штаба Корпуса военных поселений (Литейный пр., д. 18).

[14] Месяцеслов и Общий штат Российской империи на 1835 г. Часть 1. СПб., 1835. С. 116.

[15] Приказ по ДВП ВМ № 216 от 30 декабря 1839 г.

[16] РГИА. Ф. 209. Оп. 1. Д. 93. 1851–1852 гг. Л. 8.

[17] Образование Департамента Военных Поселений. Санктпетербург: В Типографии Департамента Военных Поселений, 1843. С. 47. РНБ. Шифр 37.58.6.169.

[18] РГВИА. Ф. 374. Оп. 1. Д. 3. 1856 г. Л. 1.

[19] РГВИА. Ф. 374. Оп. 1. Д. 24. 1863–1864 гг. Л. 9 об.–10.

[20] Приказ по ДВП ВМ № 200 от 9 декабря 1839 г.

[21] Протокол атрибуционного заседания отдела гравюры XVIII — начала XXI в. ГРМ № 80 от 2005 г., пункт № 6.

[22] Приказ по ДВП ВМ № 28 от 7 апреля 1835 г.

[23] Месяцеслов и Общий штат Российской империи на 1835 г. Часть первая. СПб., 1835. С. 116.

[24] Приказ по ДВП ВМ № 56 от 26 марта 1839 г.

[25] Приказ по ДВП ВМ № 9 от 22 января 1842 г.

[26] *Метелкина А. Г.* Портрет профессора Московского университета Михаила Григорьевича Павлова (1793–1840). Новые факты творческой биографии художника Карла Казимировича Жуковского (?–1866) // Лермонтовские чтения-2012 / Комитет по культуре СПб. СПбГБУК «МЦБС имени М. Ю. Лермонтова». СПб.: Лики России, 2013. С. 48–58.

[27] Приказ по ДВП ВМ № 77 от 17 марта 1843 г.

[28] Приказ по ДВП ВМ № 72 от 26 марта 1844 г.

[29] *Нистрем К. М.* Адрес-календарь. СПб жителей Т. 1–3. СПб., 1844. Т. 3 (календарь частных лиц). С. 123.

[30] Агафонов 1-й. Составлено по экземпляру издания «Историческое описание одежды и вооружения Российских войск» из собрания научной библиотеки ГРМ: Часть 16 (1859): как литограф — № 2283; Часть 17 (1860): как литограф — № 2350, № 2409; Часть 19 (1861): как литограф — № 12.

[31] Рисунки к «Описанию обмундирования и вооружения офицеров войск Императорской Российской армии» (СПб., 1844). РНБ, Шифр 18.52.2.2.

[32] Агафонов 2-й. Составлено по экземпляру издания «Историческое описание одежды и вооружения Российских войск» из собрания научной библиотеки ГРМ: Часть 1 (1841): как рисовальщик — № 152; как литограф — № 69, № 81–82, № 85, № 89, № 119, № 138, № 141–142; Часть 3 (1842): как литограф — № 304, № 306, № 312, № 342, № 357, № 361, № 373, № 377, № 379, № 386–389, № 395.

[33] Приказ по ДВП ВМ № 47 от 13 февраля 1846 г.

[34] РГВИА. Ф. 374. Оп. 3. Д. 1. 1856–1857 гг. Л. 5.

[35] Приказ по ДВП ВМ № 339 от 23 ноября 1846 г.

[36] РГВИА. Ф. 374. Оп. 3. Д. 1. 1856–1857 гг. Л. 4.

[37] РГВИА. Ф. 374. Оп. 3. Д. 1. 1856–1857 гг. Л. 8 об.

[38] РГВИА. Ф. 374. Оп. 3. Д. 1. 1856–1857 гг. Л. 9 об.; Приказ ДВП ВМ № 235 от 17 сентября 1857 г.

[39] РГВИА. Ф. 499. Оп. 14. Д. 1. 1868 г. Л. 40–40 об.

[40] РГВИА. Ф. 374. Оп. 1. Д. 42. 1868 г. Л. 38–40.

[41] РГИА. Ф. 207. Оп. 14. 1850 г. Д. 1. Л. 1–3.

Новиков Александр Юрьевич

ЕКАТЕРИНА ВЕЛИКАЯ И КИТАЙЩИНА. ЦАРСКАЯ ПРИХОТЬ ИЛИ ЦАРСКОЕ ПРЕДВИДЕНИЕ?

Посвящается памяти реставратора, друга и учителя Анастасии Борисовны Васильевой (1930–2008)

Аннотация: Предметом исследования является развитие в России излюбленного Екатериной II архитектурно-художественного направления «chinoiserie» — китайщины, как отражения глубинных исторических процессов и закономерностей XVIII в.

Автор отходит от общепринятого понимания стилистики «шинузерии» как моды на диковинные вещицы с Востока. В статье подробно разбираются причины популярности «китайского вкуса» в европейских странах, а также особая специфика востребованности этого стиля в контексте истории взаимоотношений России и Китая.

Развитие стиля «шинуазри» в правление Екатерины Великой рассматривается как цивилизационный выбор России, а памятники архитектуры и декоративно-прикладного искусства, выполненные в этой стилистике, — как свидетельство глубины политического мышления императрицы, определившей на столетия место нашей страны на континенте и в мире.

Ключевые слова: китайский вкус, шинуазри, Собственная дача, Екатерина II, китайский стиль, Китайский театр, Ост-Индские компании, фарфор, лаки, Нерчинский, Кяхта, манчжурский, калмыцкий, Цяньлун, Ринальди, Сент-Илер, Фельтен, Вольтер, Скрипучая беседка, Китайская деревня, каприз, Юаньминъюань.

Восемнадцатый век оставил в наследство по всему миру сотни интерьеров, выполненных в «китайском вкусе». Однако среди сохранившихся построек едва ли наберется чуть более десятка целостных архитектурных ансамблей в стиле «шинуазри». И тут особым масштабом замысла и воплощения выделяются царскосельские памятники и ораниенбаумская Собственная дача, принадлежащие блистательной эпохе Екатерины II.

Китайский стиль в европейской архитектуре и декоративно-прикладном искусстве, зародившийся в XVII в. и достигший расцвета в эпоху легкомысленного рококо, воспринимался и, возможно,



Ил. 1. Китайская деревня. Царское Село. Фотография А. Ю. Новикова. 2019

до сих пор воспринимается как некая изысканная прихоть европейских монархов и владетельных особ, своеобразный «праздник жизни»[1]. Причем «…формы китайского искусства, как недостойные серьезного применения, используются… лишь для несерьезных, легких, увеселительных, преимущественно садовых, сооружений. Назначением всех этих «китайских» павильонов — беседок, мостиков и т. п. было увеселять взоры просвещенного европейца смешными, нелепыми азиатскими формами и, увеселяя, внушать чувство собственного превосходства»[2].

Отчасти это объясняет тот факт, что самый большой в мире ансамбль стиля «шинуазри», занимающий едва ли не треть площади дворцовых парков Царского Села, до сих пор не трактуется как единое целое. Возможно, это связано с уже неоправданной сегодня долгосрочной арендой Китайской деревни иностранцами. Кстати, вполне своевременной в 1990-е гг. (при принятии этого решения) и уже не соответствующей нынешним реалиям, когда большая часть «китайских» царскосельских архитектурных памятников блестяще восстановлены и начались работы по реставрации Китайского театра (ил. 1).

Двадцать первый век серьезно изменил мир. Стремительно развивается Китай и Восток, претендующие уже на первые роли на планете. Появились абсолютно новые возможности для работы с документами. Становятся ближе буквально поминутно оцифровываемые

архивы. Огромное количество текстов, ранее доступных только узким специалистам, с помощью непрерывно улучшаемых электронных библиотек, поисковых систем, автопереводчиков и программ искусственного интеллекта уже вошли в широкий научный обиход. Упрощается их анализ и сопоставление данных. Все это позволяет по-новому взглянуть на историю стиля шинуазри, а главное, понять, как его воспринимали современники.

Внимательный исследователь обнаружит в развитии эстетики «chinoiserie» отражение глубоких исторических процессов и закономерностей. Китай XVII–XVIII вв. был отнюдь не райской страной, где проводят жизнь «в безделии и веселье китайцы и китаянки», знакомой нам по картинам Ф. Буше и Ж. Пильмана. Это была богатейшая и одна из самых развитых мировых цивилизаций, создавшая мощное государство и тысячи новых технологий (от шелка до пороха), куда были устремлены завистливые взоры королей и императоров. Наивно думать, что власть имущие в Европе и в России не были осведомлены о стремительном развитии Китая. Сотни кораблей приставали к берегам новых торговых колоний в Китае и Юго-Восточной Азии. С 1600 по 1751 г. хорошо вооруженные Ост-Индские торговые компании появились в Британии, Голландии, Дании, Португалии, Франции, Австрии (Императорская Остендская компания — Generale Keizerlijke Indische Compagnie), и даже в Пруссии (Königlich Preußische Asiatische Compagnie in Emden nach Canton und China) и в Швеции [3].

Десятки торговых караванов двигались по евроазиатскому континенту в том числе в сторону России [4]. «Китайская грамота» широко изучалась в европейских странах, словари и книги по китайской грамматике издавались в Европе начиная с XVI в.[5] (ил. 2).

Иметь в собственности коллекцию китайских тканей, фарфора, лаков стало символом силы и богатства государства, подобно наличию мощной армии и флота, больших городов и роскошных дворцовых резиденций. Обладание чем-либо китайским для любого европейца было таким же знаком успеха, как много позже американские джинсы для советского подростка.

Во всех этих процессах развития мировой торговой и политической интеграции принимала активное участие Россия. Но у Российской империи были и существенные отличия от Европы. Главным было наличие общей границы с Китаем, которая и сейчас является самой протяженной границей в мире. Общая граница требовала



Ил. 2. Заведующая библиотекой дворца Мафра в Португалии Т. Амараль (Teresa Amaral) показывает нам Грамматику китайского языка 1642 г.
Фотография А.Ю. Новикова. 2018

особых отношений, которые в известной степени были урегулированы первым известным в истории межгосударственным 1689 г. Нерчинским договором с Китаем [6]. Эти отношения в 1727 г. были закреплены Буринским и Кяхтинским договорами [7].

Уже в XVI в. в Китай неоднократно с разной степенью успешности отправлялись первые русские посольства [8]. Россия стала первой европейской страной, в которой побывали официальные послы из Китая в 1731 и в 1732 гг.[9] С середины XVIII в. главным представительством России в Китае становится Русская Духовная миссия. «Центральной деятельностью данного представительства стали не только дипломатические отношения, но и выполнение обязанностей в роли торгового представителя»[10]. Эффективно развивается приграничная торговля между Россией и Китаем. Так, С. В. Березницкий в своей книге о караванной торговле пишет: «На первом месте среди вывозимых из России товаров стояла пушнина: соболь, куница, горностай, белка, заяц, камчатский бобр (калан), выдра, лиса, песец, тюлень» и далее: «Наиболее популярными китайскими товарами считались золото, серебро, драгоценные камни, шелковые ткани, чай, сахар, конфеты, каменная, стеклянная, лаковая и фарфоровая посуда, предметы мебели, „куриозные“ вещи»[11].

Участники многочисленных русских посольств и караванов, следовавших в Китай, отправляли подробные отчеты, зарисовки и карты в Иностранную коллегию и Комерц-коллегию, в Сенат, Академию наук, а коллекции китайских редкостей — в Кунсткамеру[12].

С XVII в. в России уже существовали школы китайского и маньчжурского языков, а в Китае изучался русский язык[13].

Важной особенностью России было наличие в русском подданстве многочисленных племен, прежде всего кочевых, сородичи которых жили в Китае. Так, современник Екатерины II И. Г. Георги (в России названный Иван Иванович) подробно описал российских «маджуров», к племени которых принадлежал также правящий режим Китая и китайская императорская династия[14]. Китайское правительство поддерживало связи с этими племенами и обладало подробной информацией о России[15].

В 1771 г. российское правительство и Екатерина II столкнулись с жестоким калмыцким кризисом, когда часть калмыцких ханов решила вернуть почти 170 тыс. соплеменников из российской Калмыкии на историческую родину в Северо-Восточный Китай. В ходе этого трагического перехода через горы почти 100 тыс. человек погибли. Это событие стало тяжелым испытанием в том числе и для российско-китайских отношений[16].

Непрерывное давление на Китай европейскими негоциантами и проповедниками, в том числе военной силой, привело к ограничениям в торговле и к политике частичной внутренней изоляции страны в XVIII в. при новом императоре Цяньлуне (годы правления: 1736–1796). Из внутреннего Китая были изгнаны почти все европейские торговцы, гонениям подверглись религиозные миссии католических орденов и протестантские пасторы. Эти ограничения в некоторой степени коснулись и России. Однако с Российской империей сохранялись прежние дипломатические отношения через деятельность Русской духовной миссии в Пекине. Продолжалась активная приграничная торговля в Кяхте и в Цурухайтуйе[17].

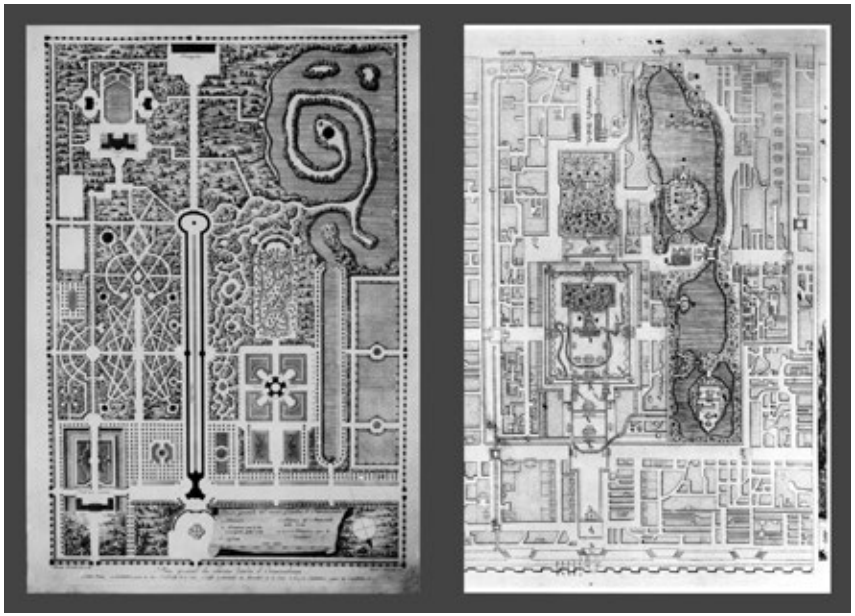
Таким образом, к моменту воцарения Екатерины II в 1762 г. русско-китайские отношения и связи имели уже глубокую историю и традиции. Очевидно, это хорошо понимала Екатерина Алексеевна, имевшая привычку во всем разбираться самостоятельно. К сожалению, исследователи многогранной внешнеполитической деятельности императрицы традиционно почти не уделяли внимания дальневосточному направлению ее политики — даже в фундаментальной

«Истории Екатерины Второй» А. Брикнера, изданной в 1885 г. в Москве, ни слова не сказано об отношениях России с Китаем[18]. Между тем уже 24 сентября 1762 г. только что занявшая престол Екатерина почти за неделю до коронации в Москве пишет канцлеру М. И. Воронцову: «Три приложенныя кавалеріи имеете отправить съ Кропотовымъ, который и такъ въ Китай сквозь Сибирь проедетъ; по приложенной записке прикажите въ коллегіи экспедиціи учинить». Приложены конверты с следующими собственноручными надписями: 1) тайному советнику и сибирскому губернатору Соймонову, 2) генерал-майору и иркутскому вице-губернатору Вольфу и 3) генерал-майору и селенгинскому губернатору Якобию[19]. Эта «собственноручная записка» Екатерины II демонстрирует понимание, знание тонкостей и действующих лиц дальневосточной политики России совсем еще молодой императрицей. И это имело свои плоды. За десятилетия правления ценой больших дипломатических усилий и даже уступок и компромиссов к концу царствования императрицы между Россией и Китаем были выстроены устойчивые и долговременные дружественные отношения.

Личные пристрастия императрицы к «китайскому» стилю совпадали с глубокими политическими расчетами. Вероятно, Екатерина Алексеевна хорошо понимала и стремилась подчеркнуть всей окружающей архитектурно-художественной символикой своего правления, то что Россия является державой двух частей Света — Европы и Азии.

Первым ярким примером такой символики стала блестяще созданная архитектором А. Ринальди Собственная дача императрицы в Ораниенбауме со знаменитым садовым дворцом-павильоном, позже названным Китайским дворцом.

Участок Верхнего сада, где находилось «Каменное Зало» (предположительно построенное Ф. Растрелли) и на котором Ринальди затем создал архитектурный ансамбль с многочисленными деревянными беседками и павильонами в «китайском вкусе», был расширен почти в два раза в 1755 г. покупкой тогда еще великой княгиней Екатериной Алексеевной 100 десятин земель у князей Голицыных[20]. На них она создала с привлечением садовника Ламберти любимый ею Собственный сад. К сожалению, изображения и подробные описания этого сада не сохранились, и мы не знаем, были ли там уже воздвигнуты постройки в китайском стиле. В июле 1758 г. великая княгиня с помощью декораций, созданных Ринальди, провела в этом саду



Ил. 3. Сравнение плана Проекта Собственной дачи А. Ринальди гравированного Карло Антонини в Риме и плана Императорской резиденции в Пекине (в зеркальном изображении). С негативов из личной коллекции А. Ю. Новикова Фотографии В. С. Войнова. 1992

грандиозные празднества с большим количеством знатных гостей, военных и дипломатов, театрализованным представлением, оркестром, лотереей и ужином[21]. Таким образом, к началу создания Ринальди ансамбля Собственной дачи в 1762 г. сад уже имел свою историю, и создавался явно не на пустом месте.

В центре композиции Собственной дачи были грандиозные 500-метровые Катальные горы, разделяющие сад на два участка с регулярной и пейзажной планировкой. Интересно, что, по мнению В. С. Войнова и И. А. Костаревой, «композиция и топографические акценты Генерального плана (Собственной дачи. — *А. Н.*) находят параллели с единственно известным в Европе XVIII в. планом китайского парка — императорской резиденцией в Пекине»[22] (ил. 3).

Символика ораниенбаумского ансамбля Собственной дачи Екатерины II, предназначенного для придворных праздников, хорошо укладывается в привычную для XVIII в. концепцию политики, когда серьезные государственные вопросы решались не только на полях сражений, но часто на балах и маскарадах.

К сожалению, до нашего времени не сохранились многочисленные китайские беседки ансамбля, но есть их подробные зарисовки на листах известного плана П.-А. де Сент-Илера 1774–1776 гг.[23] и описания в инвентаризационной описи живописного мастера Раевского, составленные в 1793 г.[24]

К счастью, прекрасно сохранился созданный Ринальди блистательный Китайский дворец с пятью залами, выполненными в стиле «chinoiserie». Во дворце, в котором никогда в XVIII в. не останавливались на ночь, обращает на себя внимание Китайская опочивальня Екатерины II. Назначение этого парадного покоя имело сугубо символические функции. Как и другие залы, Опочивальню показывали гостям. Спальня любого монарха со времен Людовика XIV — это настоящая аллегория власти. И тут мы, пожалуй, впервые встречаемся с восточной темой в личных комнатах императрицы.



Ил. 4. Художник-реставратор А. Б. Васильева за реставрацией шелковых панно в Диванной комнате Большого Петергофского дворца. 1967 Фотография Б. Зверева

Позже эти китайские темы найдут свое отражение еще в двух известных опочивальнях Екатерины II в Большом Петергофском дворце, декорированных Ю. М. Фельтеном в 1769–1770 гг. В личной опочивальне императрицы, позже названной Диванной благодаря турецкому дивану, подаренному по преданию Г. А. Потёмкиным, и в парадной Опочивальне (Коронной). Обе опочивальни украшены китайскими шелковыми тканями, блестяще реставрированными А. Б. Васильевой в 1962–1964 гг. Стоит упомянуть, что по приказу Екатерины II в Большом Петергофском дворце в те же годы архитектором Ж.-Б. Валлен-Деламотом были созданы два небольших китайских кабинета[25] (ил. 4).

Вкус императрицы, политические интересы и правила дворцового этикета причудливо смешались в стилистике сохранившихся



Ил. 5. Малые Китайские мосты. Царское Село. Фотография А. Ю. Новикова. 2013

и реставрируемых помещений в различных дворцах, где жила Екатерина Великая. Тут стоит вспомнить и существовавшие когда-то Китайские антресоли Зимнего дворца [26], и то, что площадь самого большого Китайского зала Зубовского флигеля почти равна площади всех остальных личных комнат императрицы в Большом Царскосельском дворце. Возможно, что нескрываемому интересу к «шинузерии» Екатерины Алексеевны в значительной степени способствовала ее многолетняя переписка с Вольтером [27] с его слегка наивными представлениям об идеальном устройстве китайского государства [28], к которому, возможно, стремилась императрица.

Настоящим триумфом архитектурной мысли в создании исключительно цельного ансамбля стиля шинуазри, несомненно, следует признать царскосельские парковые постройки Екатерины Великой, созданные целой плеядой архитекторов, инженеров и садоводов. Романтичную Скрипучую беседку и незавершенную, к сожалению, Китайскую деревню, а так же грандиозный для паркового строительства Китайский театр соединяют пять водных мостов и два сухопутных, названных «капризами». Интересно, что нигде в мире в постройках этого стиля нет такого количества мостов (ил. 5). Как ничего подобного и сколько-нибудь сопоставимого по масштабу замысла и воплощения не создано в европейской художественной культуре.

Этот ансамбль, возможно, можно сравнивать лишь с разрушенным во Второй Опиумной войне в 1860 г. «европейским» ансамблем Юаньминъюань комплекса Летней императорской резиденции в Пекине. И это не случайная аналогия. Важнейший европейский политик XVIII в. Екатерина II своими архитектурными шедеврами пыталась «наводить мосты» на ментальном уровне. Ее политические и дипломатические традиции в дальневосточном направлении были продолжены Россией вплоть до 1917 г. и продолжаются сегодня.



Ил. 6. Большой каприз. Царское Село
Фотография А. Ю. Новикова. 2013

Так была ли просто «капризом» китайщина у Екатерины Великой? Достоверно мы это никогда не узнаем. Но хочется верить, что нет — это был символ моста между Востоком и Западом (ил. 6).

---

[1] *Джекобсон Д.* Китайский стиль. М., 2004. С. 59–89.
[2] *Иконников А.* Китайский театр и «китайщина» в Детском Селе. М.; Л., 1931. С. 8.
[3] *Haudrère Ph.* Les Compagnies des Indes orientales, trois siècles de rencontre entre Orientaux et Occidentaux. Paris, 2006. 269 p.
[4] *Фауст К.* Великий торговый путь от Петербурга до Пекина. История российско-китайских отношений в XVIII–XIX веках. М., 2019.
[5] *Цисельская Е. С.* Формирование и трансформация образа Китая в Европе (середина XIII — конец XVIII в.): Автореф. дис. … канд. ист. наук. М., 2009. 28 с.
[6] *Романова Г. Н.* Становление российско-китайских торговых связей (XVII — первая треть XVIII в.) // Таможенная политика России на Дальнем Востоке. Владивосток, 2014. С. 106.
[7] *Алтунян С. С., Соколова О. Ю.* История возникновения связей между Россией и Китаем // Инновации в науке. № 1 (77) Новосибирск, 2018. С. 11.
[8] *Благодер Ю. Г.* Россия и Китай: практика двусторонней дипломатии (XVII–XVIII вв.) // Ученые записки Казанского гос. ун-та. Т. 152. Кн. 3. Ч. 1. Казань, 2010. С. 222–225.
[9] *Мясников В. С.* Русская дипломатия и Китай (середина XVIII в.) // Русско-китайские отношения в XVIII веке. Документы и материалы. Т. VI: Русско-китайские отношения 1752–1765. М., 2011. С. 8, 9.
[10] *Погосян Л. Р.* Российско-китайские отношения XVIII века // Научно- методический электронный журнал «Концепт». 2016. Т. 33. С. 83–87.
[11] *Березницкий С. В.* Караванная торговля России с Китаем и отечественная наука XVIII века. СПб., 2017. С. 21, 22, 29.

[12] *Игнатович В. С.* Развитие российско-китайской торговли в конце XVII — первой трети XVIII века по свидетельствам путешественника Лоренца Ланга // StudArctic Forum. Петрозаводск, 2024. Т. 9. № 3. С. 51–57.
[13] *Ди Шу Цин*. Преподавание русского языка в Китае в начале XVIII в. // Вестник Петерб. ун-та. Сер. 9. Вып. 4. Ч. II. СПб., 2008. С. 258–260.
[14] Описание всех обитающих в Российском государстве народов: их житейских обрядов, обыкновений, одежд, жилищ, упражнений, забав, вероисповеданий и других достопамятностей [Иоганн Готлиб, Георги]. Т. 3. СПб., 1799. С. 29–33.
[15] Краткая история Русской православной миссии в Китае: составленная по случаю исполнившегося в 1913 году двухсотлетнего юбилея ее существования. Пекин, 1916.
[16] *Беспрозванных Е. Л.* Китайские документы о принятии волжских калмыков в цинское подданство // Вестник ВолГУ. Сер. 4. Вып. 8. 2003.
[17] *Се Вэньцянь*. Торгово-экономические отношения Империи Цин с Россией и Европой (1722–1820): Выпускная квалификационная работа на соискание академической степени магистра по направлению подготовки 41.04.01 «Зарубежное регионоведение». Екатеринбург, 2021. С. 44.
[18] История Екатерины Второй. Сочинение А. Брикнера. Ч. 3. Внешняя политика. М., 1885.
[19] Политическая переписка императрицы Екатерины II. 1762 и 1763 г. [Текст]. СПб.: б. и., 1885–1914, 1885. LI, 660 с. (Сборник императорского Русского исторического общества). С. 133.
[20] Записки императрицы Екатерины II / пер. с франц. СПб.: Литературно-научное кно, 1911. IV. С. 142.
[21] Там же. С. 177, 178.
[22] *Войнов В. С., Костарева И. А.* Оригинальный вариант стиля рококо в России // Архитектура мира [Текст]: материалы IV Междунар. конф. «Запад-Восток: личность в истории архитектуры». № 4. 1994. М.: Architectura, 1994.
[23] Сент-Илер, Пьер Антуан де (Saint-Hilaire, Pierre-Antoine de ?–1780), при участии И. Кондакова и Р. Хабарова. Élévation perspective des dix-huit Cabinets d'été à la chinoise, dans le jardin d'Oraniembaum, Maison de plaisance de la Cour Impériale de Russie = Аксонометрический чертеж восемнадцати Китайских кабинетов в саду Ораниенбаума, месте увеселений русского императорского двора. Лист 7 из «Альбома чертежей и планов Ораниенбаума». ГМЗ Пф КП 80166/7. ОДМП 38-ик.
[24] РГИА. Ф. 492. Оп. 1. Д. 164. Л. 38.
[25] *Гуревич И. М, Знаменов В. В, Мясоедова Е. Г.* Большой Петергофский дворец. Л., 1979.
[26] *Зимин И.* Зимний дворец. Люди и стены. История императорской резиденции. 1762–1917. М., 2024.
[27] Вольтер и Екатерина II. СПб.: Изд. В. В. Чуйко, 1882.
[28] Вольтер о Китае и становление русского китаеведения // И не распалась связь времен… К 100-летию со дня рождения П. Е. Скачкова. М.: Восточная литература, 1993.

Обозная Валентина Ивановна

К АТРИБУЦИИ РЕТРОСПЕКТИВНЫХ ПОРТРЕТОВ А. Г. РАЗУМОВСКОГО РАБОТЫ Д. Г. ЛЕВИЦКОГО

Аннотация: в данной статье впервые представлена авторская концепция атрибуции нескольких работ Д. Г. Левицкого: трех неопознанных портретов фаворита императрицы Елизаветы Петровны графа А. Г. Разумовского из собраний Национального художественного музея Республики Беларусь (Минск), Самарского областного художественного музея, Государственной Третьяковской галереи, а также портрет архитектора Н. А. Львова из Ивановского областного художественного музея.

Ключевые слова: атрибуция, ретроспективный, портрет, художник Левицкий, фаворит Разумовский, императрица Елизавета Петровна, архитектор Львов.

Как могло случиться, что портреты таких известных исторических личностей до сих пор оставались неузнанными нашими современниками? Вероятно потому, что они были ретроспективны и потому не рассматривались в контексте работ Д. Г. Левицкого.

Начало изысканий относится к 2011 г., когда мы с мужем получили в подарок от знакомого историка Игоря Николаевича Скворцова несколько книг, среди которых оказался сборник очерков «Русское искусство XVIII века: Материалы и исследования» (М., 1973), на первых же страницах какого был воспроизведен «Портрет неизвестного» Д. Г. Левицкого [1].

Импозантный красавец в шелковом халате за клавесином… Сразу же возникла мысль: фаворит Разумовский. Императрица Елизавета Петровна пригласила на прощание к своему смертному одру трех человек: племянника Петра, его жену Екатерину и Разумовского… Вспоминая графа Алексея Разумовского, Екатерина II отмечала, что это был один из красивейших мужчин, каких она видела на своем веку.

Незадолго перед тем, будучи в туристической поездке по Украине, нам удалось посетить в Батурине восстановленный Гетманский дворец-музей его младшего брата Кирилла Разумовского, потому зрительные образы были свежи в памяти.

Но со времени издания книги прошло немало лет. Неужели разгадка портрета не найдена? Узнать о том было интересно.



Ил. 1. Д Г. Левицкий. Портрет неизвестного музыканта. 1781. Х., м. 79,5 × 66,5. НХМ РБ (Минск). Атрибуция: Портрет Алексея Григорьевича Разумовского (у клавесина)



Ил. 2. Неизвестный худ. Портрет А. Г. Разумовского (1709–1771). 1770-е Х., м. ГИМ. Атрибуция: Худ. Д. Г. Левицкий 1770-е (реплика по оригиналу автора)

Редактор сборника Т. В. Алексеева в своей статье сообщала: «Малоизвестный и не исследовавшийся мужской портрет работы Д. Г. Левицкого. Это полотно, находящееся ныне в Государственном художественном музее БССР в Минске, ранее принадлежало А. К. Крайтор, подписано и датировано 1781 г. Мы не будем заниматься определением изображенного лица (мнение, что здесь представлен Н. А. Львов, спорно), а постараемся рассмотреть портрет только с точки зрения его художественных особенностей… Левицкий создает в своем произведении необыкновенно целостный и яркий пластический образ. Пространство вокруг фигуры… играет иллюстративную роль: клавесин, нотная бумага, на которой пишет неизвестный, и такие же листы нотной бумаги в шкафу должны дать понять зрителю, что на портрете — композитор или же музыкант-любитель, сочиняющий музыкальное произведение… Во всем его облике выражено сословное положение (это, конечно, дворянин) и, наконец, очевидна склонность натуры — любовь к занятиям музыкой. Модель выступает на портрете в единстве своей физической и духовной сущности…»[2]

В статье сотрудницы НХМ РБ Республики Беларусь (Минск) М. А. Щербаковой, посвященной 275-летнему юбилею со дня рождения Д. Г. Левицкого, высказывалось предположение о прототипе этого







Ил. 3–5. Неизвестные худ. XVIII в. Портреты графа Алексея Разумовского (1709–1771) из частного собрания Разумовских. Вена (Австрия). — Копии из Дворца-музея гетмана Кирилла Разумовского в Батурине (Черниговская обл., Украина)
Атрибуция: Оригиналы Д. Г. Левицкого в частном собрании Разумовских (Вена)

портрета (что другим исследователям показалось неубедительным): «Портрет неизвестного» написан в 1781 году (возможно, на нем изображен итальянский композитор Джованни Паизиелло, состоявший на придворной службе в качестве капельмейстера с 1776 по 1783 г.). У раскрытого клавесина, обернувшись к зрителю и как бы беседуя с ним, сидит мужчина в домашнем халате. Выразительное лицо с ярким румянцем и живыми темными глазами выдает жизнелюбивую, страстную натуру. Во всем облике «неизвестного», непринужденном изяществе позы, легком наклоне головы чувствуется горделивое сознание своего достоинства, внутренней независимости»[3].

Тогда же удалось связаться с заведующей Отделом научно-просветительской работы НХМ РБ Скворцовой И. Н. и выяснить, что никаких изменений в идентификации образа со времени издания сборника не произошло. Условно принятая версия принадлежит сотруднице музея И. Н. Паньшиной: это портрет архитектора Николая Александровича Львова (1753–1803). Поводом для данной трактовки послужила бумажная наклейка на обороте холста с надписью «Н. А. Львов». Информация о картине была любезно прислана в письме, за что сердечная признательность работникам музея[4].

Предлагая новую версию интерпретации художественного образа, заметим, что датировка (1781), указанная на холсте Левицким, не вписывается в интервал жизни Алексея Разумовского (1709–1771). Однако ретроспективные изображения, сделанные по представлению или описанию, — вполне обычное явление в искусстве, и это особо наглядно проявляется в историческом жанре.

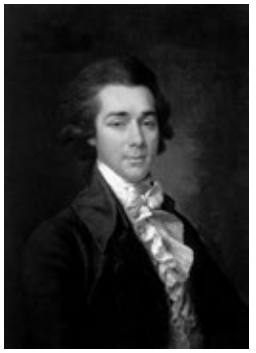



Ил. 6. К иконографическому сравнению портретных образов. Фрагменты (ил. 1, 2)

Напомним биографию фаворита, что раскрывает характер образа.

Алексея Григорьевич Разумовский родился в семье реестрового казака, вблизи Киева. Пел в церковном хоре, где его услышал один из проезжавших вельмож, взял с собой в Петербург и определил в придворный хор. Вскоре молодой певчий привлек внимание цесаревны Елизаветы Петровны и стал ее фаворитом. После дворцового переворота в 1741 г. (в чем, по данным историков, он лично не участвовал) придворный певчий получил звание поручика лейб-компании — так стали называться гвардейцы, которые помогли «дщери Петра» прийти к власти; сама она назначила себя их капитаном.

В день коронации императрицы 25 апреля 1742 г. Алексей Разумовский удостоился высшей российской награды — ордена Св. Андрея Первозванного. Вскоре, как полагают, состоялось его тайное венчание с Елизаветой Петровной. Он получил графский титул и звание генерал-фельдмаршала, никогда не командуя войсками и ни разу не участвуя в сражениях. Известна ироничная фраза, какой новоиспеченный фельдмаршал поблагодарил свою благодетельницу: «Лиза, ты можешь из меня сделать, кого пожелаешь, но ты никогда не сделаешь, чтобы меня приняли всерьез, хотя бы как простого поручика». Когда певчий потерял свой уникальный голос, императрица назначила его придворным бандуристом и действительным камергером, доверив администрирование всех собственных поместий. Обладая


Ил. 7–9. Д. Г. Левицкий. Портреты Н. А. Львова: 1770, ГЛМ; 1789, ГРМ. Д. Г. Левицкий Мужской портрет. 1788. Х., м. 61 × 49. Ивановский ОХМ. Атрибуция: Портрет архитектора Н. А. Львова (1753–1803)

практически неограниченной властью и став одним из богатейших людей России, в государственные проблемы и дворцовые интриги фаворит не вникал, в основном занимался делами Певческой капеллы, отстаивал интересы духовенства и по просьбе руководящей казацкой старшины восстановил гетманство в Малороссии, поставив во главе казачества своего младшего брата Кирилла. При дворе им была заведена постоянная итальянская опера, где певчие участвовали в театральном хоре наряду с итальянцами. Свое исключительное положение граф сумел удержать до кончины Елизаветы Петровны, оставаясь ее другом и доверенным лицом, хотя в последние годы место фаворита занял его протеже Иван Шувалов. Алексей Разумовский пережил свою императрицу на десять лет. Пётр III относился к нему с уважением, Екатерина II также ему благоволила, бывала в гостях и приглашала на дворцовые празднества.

У художника Д. Г. Левицкого (1735–1822) уже имелся опыт создания ретроспективных портретов. В 1779 г. он написал портрет своего отца — к 10-летию его кончины, — о чем есть упоминание в словаре гравюр Д. А. Ровинского. Григорий Кириллович Левицкий, портретист и художник-гравер, долгое время работал (вместе с сыном-помощником) в Киево-Печорской лавре и на склоне лет принял духовный сан. В перечне гравюр списка словаря Ровинского указаны работы, выполненные Левицким-старшим, в том числе для семейства Разумовских[5].

Дмитрий Левицкий (1735–1822) переехал из Киева в Петербург в 1758 г. А. П. Антропов — один из первых художников, начавших





Ил. 10. Э. Виже-Лебрен. Портрет композитора Дж. Паизиелло (1741–1816). 1791 Версаль (Франция). Справа фрагмент

писать светские портреты, — пригласил талантливого живописца в свою артель. В Петербурге у него нашлись влиятельные покровители — гетман К. Г. Разумовский, поставленный во главу Академии наук и художеств, и его помощник Г. Н. Теплов (чей портрет Левицкий вскоре исполнил). С 1770 г. академик, руководитель портретного класса (1771–1787), член совета ИАХ, он подолгу жил в имениях Разумовских, выполняя заказные работы.

Следует особо отметить, что Левицкого, как и фаворита императрицы, объединяла любовь к музыке. Все музыкальные дела в столице курировал Алексей Разумовский. Среди друзей Левицкого — композитор Козловский, уставщик придворного хора Полторацкий, в хоре пели дети его родственников — Дмитрий и Николай Левицкие. В стенах Академии художеств академик Д. Г. Левицкий активно продвигал идею обучения инструментальной музыке — каждый воспитанник должен был научиться играть хотя бы на двух инструментах. Академические концерты в дни торжеств славились в Петербурге [6].

Дружеские контакты Левицкого с семейством Разумовских продолжались и после кончины фаворита, и странно было бы мастеру не написать его портрета. Хотя сам Алексей Разумовский, безразличный к успеху и славе, не слишком тому способствовал.

Видимо, заказчику был желанен именно камерный портрет — такой стиль начинал входить в моду, и это отвечало творческим установкам самого Левицкого. На картине замечательно представлен «ночной император России» — как его иронично прозвали современники, — артистичный, добросердечный и обаятельный, с достоинством и неизменным чувством юмора принимавший свой приятный жизненный удел.



Ил. 11. Д. Г. Левицкий. Портрет неизвестного. 1780. Х., м., 63 × 50 Самарский ОХМ. Атрибуция: Портрет А. Г. Разумовского (в мундире лейб-компании, около 1741)

Рассмотрим альтернативные, не нашедшие должного подтверждения варианты идентификации картины из минского НХМ РБ.

После многих официальных заказов 1770-х гг., с начала 1780-х Левицкий начинает больше уделять внимания друзьям — пишет портреты поэта Державина, сенатора баснописца Дмитриева (родственника историографа Карамзина), литератора-издателя Новикова, архитектора Львова…

Версия1-я: портрет итальянского композитора Дж. Паизиелло (Giovanni Paisiello, 1740–1816). Знаменитый музыкант был приглашен в Петербург в 1776 г. для руководства Певческой капеллой и провел в столице семь лет. Его прижизненный портрет в 1791 г. написала французская художница Элизабет Виже-Лебрен. Несхожесть типажей столь очевидна, что, думается, не нуждается в отдельном критическом анализе.

Версия 2-я: портрет Николая Александрович Львова (1753–1803).

Архитектор Н. А. Львов отличался разнообразием талантов: изобретатель технических и строительных новшеств, драматург, поэт, переводчик, занимался живописью и графикой, член Академии наук. Имел успех как музыкант-исполнитель — выступал на концертах в Вене в присутствии Моцарта; на его стихи Бетховен сочинил музыку. Один из основателей знаменитого кружка Державина-Львова, куда входил и Левицкий.



Ил. 12. А. Г. Разумовский
Открытка (6×11). На паспарту:
«ВЫСТАВКА ПОРТРЕТОВЪ XVI–XVIII в.
1870. Фот. Лушева. Собст. Издателя»
Фотомастерская А. М. Лушева

Но в 1781 г., коим датируется минское полотно, Н. А. Львову было всего двадцать восемь лет. По возрасту для данной модели не подходит. К тому же на портрете архитектора, по тогдашним правилам, нужно было бы поместить не листы нотной бумаги, а строительные чертежи (к примеру, план реконструкции Невских ворот Петропавловской крепости, чем он тогда занимался).

Но в таком случае, что означала наклейка с пометкой «Н. А. Львов» на обороте холста?

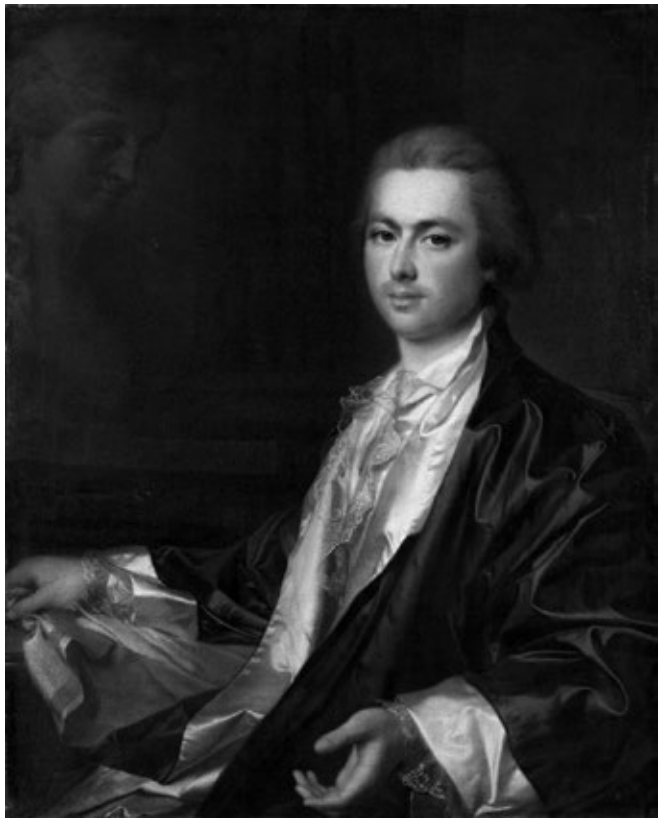
Вероятно, имя владельца (и возможного заказчика) данного портрета.

Архитектор А. А. Менелас, работавший в ту пору под руководством Н. А. Львова, как раз в 1780 г. начал большие работы для Разумовских в их подмосковной усадьбе Горенки, после смерти фаворита перешедшей к его брату Кириллу Разумовскому, затем к племяннику — Алексею Кирилловичу, затеявшему большую реорганизацию дворцово-паркового ансамбля. Идея создания ретроспективного портрета могла исходить от архитектора Львова, а картина первоначально оказаться в его коллекции.

В поисках аналогов к минскому портрету обнаружились и другие интересные находки.

Так, неопознанный мужской портрет работы Д. Г. Левицкого из Ивановского художественного музея легко атрибутируется как портрет архитектора Н. А. Львова — при сравнении с каноническим его же работы портретом (1780-е) из Русского музея.

Попутно следует отметить «Портрет неизвестного» Д. Г. Левицкого (1780) из собрания Самарского художественного музея. Трудно



Ил. 13. Д. Г. Левицкий. Портрет неизвестного из семьи Салтыковых
1780-е. Х., м. 86,5×70. ГТГ. Атрибуция: Портрет А. Г. Разумовского
(с картой усадьбы Аничкова дворца)

не признать сходства с известными изображениями Алексея Разумовского — работы Г.-Х. Гроота, Л. Каравака, П. Ротари. Молодой офицер облачен в мундир лейб-компании и еще не обременен наградными регалиями — изображение можно отнести к началу ее становления (1741–1742). Такой же мундир изображен на картине Г.-Х. Гроота «Портрет императрицы Елизаветы Петровны на коне с арапчонком» (1743, ГТГ).

Размышляя над датировкой самарской картины, замечаем, что, помечена она всего годом ранее портрета из минского музея, что, в свою очередь, подтверждает ретроспективный характер изображений. Видимо, обе картины создавались Левицким к 10-летию кончины А. Г. Разумовского и отражали разные вехи его жизненного пути.



Ил. 14. Г.-Х. Гроот. Конный портрет императрицы Елизаветы Петровны с арапчонком. 1743. ГТГ.

К серии портретов графа Алексея Разумовского, сделанных с картин Д. Г. Левицкого, можно отнести и ряд других работ. Так, в архиве Российской Академии наук хранится фотография гравированного портрета А. Г. Разумовского (в овале), в парадном мундире с орденской звездой. Этому фотоснимку соответствует парадный портрет А. Г. Разумовского кисти неизвестного художника (1770-е?, ГИМ). Автор портрета на паспарту не указан. Однако, судя по надписи, в 1870 г. эта картина появлялась на исторической Выставке русских портретов известных лиц XVI–XVIII вв., устроенной Обществом поощрения художников. Главная роль в ее организации и составлении научного каталога принадлежала историку искусства П. Н. Петрову[7].

Данному фотоснимку соответствует парадный портрет А. Г. Разумовского работы неизвестного художника (1770-е?, ГИМ), что раньше находился в Аничковом дворце, подаренном фавориту в 1754 г. Елизаветой Петровной. Судя по манере и качеству исполнения, эта замечательная работа может являться авторской репликой одного из венских портретов Разумовских, а их автор — Д. Г. Левицкий.

Образ фаворита Разумовского угадывается и в работе Левицкого из собрания Третьяковской галереи «Портрет неизвестного из семьи Салтыковых» (1780-е), чья камерная («домашняя») композиция перекликается с картиной из минского музея.

Как объясняют, название связано с прежним местонахождением полотна, поступившего в ГТГ из подмосковной «салтыковской» усадьбы, много раз менявшей своих хозяев. При этом не учитывается, что старинная усадьба Поливаново, ставшая в 1635–1636 гг. собственностью бояр Салтыковых, была продана в 1757 г. именно графу Алексею Разумовскому, после чего перешла к его родственникам. Хотя мелкие детали картины просматриваются нечетко, можно рассуждать о «фоновых миражах», а также понять, что бумажный

рулон в руках модели — один из листов «Аксонометрического плана Санкт-Петербурга 1765–1773 годов», с отдельной картой усадьбы Аничкова дворца, где фаворит провел лучшие годы[8].

Последние публикации по данной тематике не отменяют результатов приведенных атрибуционных исследований[9]. На этом пути ждут новые открытия[10].

---

[1] *Алексеева Т. В.* Некоторые проблемы изучения русского искусства XVIII века / Русское искусство XVIII века. Материалы и исследования. М., 1973. С. 8, 9.

[2] А. К. Крайтор — художница, реставратор, ученица И. Е. Репина и И. Э. Грабаря. Ее брат И. К. Крайтор — художник, устроитель выставок, коллекционер, сотрудник Наркомпроса РСФСР, занимался приобретением картин для Музейного фонда.

[3] *Щербакова М. А.* Дмитрий Григорьевич Левицкий (1735–1822). К 275-летию со дня рождения. НХМ РБ. Минск, 2010.

[4] *Паньшина И. Н.* Левицкий Дмитрий Григорьевич. Портрет итальянского композитора Джованни Паизиелло. НХМ РБ. Минск. 2008.

[5] *Ровинский Д. А.* Подробный словарь русских граверов. СПб., 1895

[6] *Молева Н. М.* Дмитрий Григорьевич Левицкий. М., 1980.

[7] Исторический альбом портретов известных лиц XVI–XVIII вв. В 5 отд. Фотографированный и изданный художником А. М. Лушевым. 1870.

[8] На темном фоне картины (при увеличении яркости и контрастности репродукции) проявляется не античный мраморный бюст Ариадны, как полагают в ГТГ, и это тоже не противоречило бы атрибуционной идее, а, скорее, голова малороссийского казака со стрижкой «под горшок», прослезившимися глазами взирающего на своего соплеменника.

[9] *Наумова В. С.* Портреты графа А. Г. Разумовского // Новое искусствознание. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/portrety-grafa-a-g-razumovskogo/viewer (дата обращения: 01.02.2024).

[10] Остаются неисследованными многие портреты семейства графов Разумовских, чье возвышение первоначально было обязано Алексею Григорьевичу Разумовскому: Кирилл Григорьевич Разумовский (1728–1803) — младший брат фаворита, последний гетман Войска Запорожского, генерал-фельдмаршал, президент Академии наук и художеств; племянники: Алексей Кириллович Разумовский (1748–1822) — крупный государственный деятель, сенатор, министр народного просвещения, учёный-ботаник, основатель научного ботанического сада в своём подмосковном имении Горенки (отец писателя А. Погорельского, дед писателя А. К. Толстого, прадед Софьи Перовской); Андрей Кириллович Разумовский (1752–1836) — дипломатический посланник в Вене, строитель венского дворца Разумовских, меценат, блестящий музыкант-исполнитель, упоминаемый во всех музыкальных энциклопедиях, графу Разумовскому и князю Лобковицу посвящены 5 и 6 симфонии, а также «русские квартеты Разумовского» Бетховена.

Обозная Валентина Ивановна

ТАЙНЫ ПОРТРЕТОВ Ф. С. РОКОТОВА ИЗ РУЗАЕВСКОГО ИМЕНИЯ Н. Е. СТРУЙСКОГО

Аннотация. Предлагается авторская концепция иконографической атрибуции двух неузнанных портретов кисти Ф. С. Рокотова из собрания Третьяковской галереи, находившихся в имении Рузаевка помещика Н. Е. Струйского, — княгини Екатерины Романовны Дашковой, подруги и соратницы Екатерины II, и светлейшего князя Александра Александровича Меншикова, сына сподвижника Петра I Александра Даниловича Меншикова, первого владельца Царского Села.

Ключевые слова: портрет, Ф. С. Рокотов, Е. Р. Дашкова, А. А. Меншиков, Екатерина II, Н. Е. Струйский, Рузаевка, Царское Село.

Рассмотрению подлежат две работы Федора Степановича Рокотова (1735/36–1808), поступивших в 1930 г. в Третьяковскую галерею из московского Исторического музея: «Портрет неизвестного в треуголке» (нач. 1770-х) и «Портрет неизвестного в зеленом кафтане» (1770-е). Картины в 1903 г. были переданы Е. М. Сушковой — последней наследницей имущества поместья Рузаевка Пензенской губернии, родственницей бывшего владельца усадьбы Н. Е. Струйского, обратившейся в Московский Императорский Исторический музей им. Александра III с предложением купить у нее фамильные портреты, написанные художником Рокотовым. Оказавшись в затруднительном материальном положении, Сушкова продала эти портреты музею вместе с другими работами Рокотова. Впоследствии картины отошли в собрание Третьяковской галереи.

Как показывают результаты исследований, на одном из портретов изображена княгиня Екатерина Романовна Дашкова (Воронцова, 1743–1810) — близкая подруга и соратница Екатерины II, в будущем глава двух российских академий [1]. На другом — светлейший князь Александр Александрович Меншиков (1714–1764), сын любимца Петра I, которому после победы над шведами была подарена Сарская мыза, впоследствии названная Царским Селом. Уже 13 (24) июня 1710 г. эта местность отошла Марте Скавронской, вскоре ставшей женой Петра I под именем Екатерины Алексеевны, но указанная дата считается днем основания города.

Вторая половина XVIII века — время исторических перемен. 9 июля 1762 г. в России случился очередной дворцовый переворот, в результате чего был свергнут император Пётр III и на престол вступила Екатерина II. Николай Еремеевич Струйский (1749–1796), родившийся в московской дворянской семье, с детства был записан в лейб-гвардии Преображенский полк, но на службу поступил в 1763 г., потому лично в перевороте не участвовал. В 24-летнем возрасте по семейным обстоятельствам вышел в отставку и уехал в Рузаевку. Имел репутацию жесткого крепостника, сельского поэта-графомана, человека со странностями. Библиофил — собрал большую библиотеку; устроил домашний театр, а свои поэтические опусы, печатавшиеся в собственной типографии, роскошными фолиантами отправлял в подарок Екатерине II. Был избирателен при составлении домашней картинной галереи, куда помещал только портреты родственников и высокочтимых особ. Фанатично поклонялся Екатерине II (узнав о ее смерти, умер).

«Портрет неизвестного в треуголке» (1770-е. Х., м. 58×47. ГТГ) — одна из самых привлекательных и загадочных работ Ф. С. Рокотова. Перед реставрацией картины до дублирования холста на его обороте можно было видеть неразборчивую потертую надпись: «*Партретъ т: Еб.: Николай Струискі*». Попыток определить имя модели было несколько. Полупрозрачная накидка-домино и шляпа-треуголка (с драгоценным аграфом) нивелировали изображенную личность. Долгое время считалось, что это мужской портрет. Однако при исследовании рентгенограммы картины под верхним красочным слоем обнаружилось другое изображение — дамы в светлом платье. Лицо сохранилось, но изменился ракурс фигуры, скрываемой под мужской одеждой (не чуждой тогдашней женской моде). Заметим, аграф с бриллиантами на треуголке конфигурацией напоминает инициал «Е»; шляпы гвардейских офицеров украшались более простыми элементами — галунами, кистями, плюмажем, султанами, кокардами и т. п.

Сотрудниками Третьяковской галереи рассматривалось две версии интерпретации образа. Первая, Е. Н. Чижиковой, — что это портрет в маскарадном костюме юного графа Алексея Бобринского, сына Екатерины II и ее фаворита Г. Г. Орлова. Другая версия, И. М. Сахаровой, — изображена Олимпиада Балбекова, рано умершая любимая супруга Струйского, которую он замаскировал, не желая тревожить чувства второй жены — Александры Озеровой, чей портрет,



Ил. 1. Ф. С. Рокотов. Портрет Екатерины II ГТГ. Из имения Н. Е. Струйского



Ил. 2. Д. Г. Левицкий. Портрет кн. Е. Р. Дашковой. 1784. Из частного собрания

парный к портрету мужа, тоже находится в ГТГ. Это стихотворение поэта Н. Заболоцкого «Ее глаза — как два тумана…»

Предлагаемая атрибуция портрета «в треуголке» как изображения Е. Р. Дашковой базируется на следующих аргументах:

- расшифровка надписи на обороте рокотовского оригинала;
- иконографическое сходство с портретом работы Д. Г. Левицкого;
- особо уважительное отношение Струйского к Екатерине II и княгине Дашковой;
- отсутствие иных мотивированных версий.

Попробуем разгадать упомянутую надпись. Думается, она означала: Портрет **т:** (товарки); Еб: (шифр-инициал Екатерины Большой, обозначающий Екатерину II) далее удостоверяющая подпись владельца картины — *Николай Струйский.* Слово «товарка» (устар.) встречается в русском языке с начала XVII в., до сих пор используется в разговорной речи (типа «закадычная подруга»). Двоеточие в текстах XVII–XVIII вв. являлось синонимом точки. Инициал — графическое сокращение начальных букв имени и отчества или имени и фамилии; ранее — начальные буквы каких-либо названий или словосочетаний (например, «Б. М.» = «Божиею милостью»). Дашкова была на 14 лет младше своей венценосной подруги. Екатерины большая и малая — так их прозывали при Дворе. Уложенной комиссией 12 августа 1767 г.



Ил. 3. Ф. С. Рокотов. Портрет неизвестного в треуголке. ГТГ. Из имения Н. Е. Струйского. Атрибуция: кн. Екатерина Романовна Дашкова. Около 1763



Ил. 4. Ф. С. Рокотов. Портрет неизвестного в треуголке. ГТГ. Рентгенограмма

Екатерине II официально был предложен титул «Великая», на что она согласия не дала, заявив, что о том должны по делам судить потомки. В надписи нет конкретного упоминания имени Дашковой, однако понимающему намека достаточно. К той поре она могла уже пребывать в опале — судьба амбициозной княгини оказалась сложной. Потому ее узнаваемое изображение, со всеми отличительными регалиями статс-дамы, плащом и шляпой прикрыли… чтоб не раздражала чьи-нибудь ясны очи[2]. Сходство подтверждается и более поздним портретом Дашковой кисти Д. Г. Левицкого (1784). Княгиня высоко ценила этот портрет, а в конце жизни подарила уезжающей близкой подруге (теперь оригинал хранится в музее Хиллвуд, США).

На рентгенограмме рокотовского полотна в сравнении с подобным портретом Левицкого просматриваются аналогичная прическа (локон на правом плече), одежда (белое платье с жилетом), жемчужные серьги[3]. Угадывается (если знаешь, где искать) статс-дамский медальон на банте с портретом императрицы, рядом восьмиконечная звезда женского ордена Св. Екатерины с красной лентой, ниспадающей от правого плеча (ее цвет заметен на поверхности картины).

Датировка рокотовского портрета определяется временем пребывания молодой княгини при дворе — с 1762 г. (после переворота) до ее конфликта с императрицей по поводу неприятия фаворита



Ил. 5. Ф. С. Рокотов. Портрет неизвестного в зеленом кафтане
ГТГ. Из имения Н. Е. Струйского
Атрибуция: св. кн. Александр Александрович Меншиков. Около 1763

Г. Г. Орлова, повлекшим отстранение от двора (1765).

После опалы и десятилетнего пребывания за границей — куда Е. Р. Дашкова уезжала трижды и где встречалась с выдающимися людьми, похвально отзываясь о русской императрице, — в 1784 г. княгиня окончательно вернулась, была тепло встречена Екатериной II в Царском Селе и поставлена во главу двух академий — Петербургской Академии наук и Российской Академии (литературной, организованной самой княгиней для издания многотомного первого толкового «Словаря Академии Российской»). Именно той поре соответствует портрет Левицкого (1784).

На другом неопознанном портрете Ф. С. Рокотова изображен мужчина в зеленом кафтане (Х., м. 1770-е. 58×47. ГТГ). Указаний на личность портретируемого в библиографии художника не обнаружено. Предлагаемая атрибуция — портрет светлейшего князя А. А. Меншикова, созданный Рокотовым в 1757–1764 гг. Портретируемый изображен в форме офицера лейб-гвардейского Преображенского полка, с красной лентой через левое плечо ордена Св. Александра Невского. Такой орден получил А. А. Меншиков в 1757 г. за военные заслуги, чем определяется интервал датировки портрета [4]. Заметим, он был единственным мужчиной, в юном возрасте удостоившимся сугубо женского ордена Св. Екатерины — с красной лентой через правое плечо, — потому что «нежностью лица» был похож на девочку (дамские шуточки при дворе Петра II). Впрочем, орден ему принадлежал недолго. Вместе с отцовской семьей оказавшись в ссылке, мальчик был лишен всех гражданских прав и наград. Через восемь лет, при смене императорской власти, вернувшись с единственной оставшейся в живых сестрой из ссылки, юноша начал военную службу прапорщиком в лейб-гвардии Преображенском полку. Боевой генерал, участник многих сражений. Это

он в решающий момент переворота 1762. г. бросил призывный клич к полкам «За государыню Екатерину!», а потом по ее поручению приводил москвичей к присяге, после чего получил чин генерал-аншефа.

Изображения А. А. Меншикова для сравнения не нашлось. Отсутствует таковое и в иллюстрированном перечне Кавалеров ордена Св. Андрея Первозванного, каким он тоже был пожалован в юном возрасте. Имеется лишь условное представление мальчика-подростка на исторической картине В. И. Сурикова «Меншиков в Березове» (1883), и оно не противоречит характеристике образа.

Однако почему сын сподвижника Петра Великого оказался интересен Струйскому? Сам факт активного участия А. А. Меншикова в дворцовом перевороте на стороне Екатерины II не мог остаться неоцененным. Струйский, с детства приписанный к Преображенскому полку, находился в Москве, когда туда прибыл Меншиков с известием о восхождении на престол Екатерины II. Дядя Дашковой граф Иван Илларионович Воронцов, сенатор, тоже когда-то начинал службу поручиком Преображенского полка.

Н. Е. Струйский и А. А. Меншиков были однополчанами и почти соседями. Меншиков был женат на княжне Е. П. Голицыной. Имение Голицыных Зубриловка находилось в Пензенской губернии. Там всего было три крупных поместья — Рузаевка, Зубриловка и Надеждино князей Куракиных, так что приходилось общаться. Однако в связи с их портретами возник новый вопрос. Известно, что Меншиков и Струйский оба служили в Преображенском полку. Но тогда почему на портретах у них разные мундиры? У Меншикова — Преображенского полка (зеленый с красным воротником), у Струйского — как бы Семеновского (зеленый). Во время переворота именно в форме этого полка Екатерина со своей младшей подругой отправлялись к войскам, позаимствовав мундиры у случайно попавшихся на их пути офицеров. В таком мундире Екатерина II изображена на конном портрете (В. Эриксон, 1764). Объяснение нашлось. Когда Струйский поселился в Рузаевке (1771), он был уже в отставке. Мог носить, что пожелает. Вот он и выбрал мундир как у императрицы. Различительные цвета губернской одежды (включая дворян, не занятых на службе) были введены для российских губерний позднее, указом 1782 г., и определялись цветом местных гербов. Для Пензенской губ. — герб «в зеленом поле три снопа зрелого хлеба».

Н. Е. Струйский разбогател, получив наследство от родственников. В наследство от первой жены в Москве ему достался большой

дом с колоннами, а рядом расположился скромный особняк, на каком теперь имеется памятная доска о художнике Ф. С. Рокотове. В Рузаевке помещиком был выстроен дворцовый комплекс и огромный храм (предположительно, по проекту Ф. Растрелли). Храм расписывал Рокотов с учениками-помощниками, среди которых был талантливый живописец Андрей Зяблов, крепостной Струйского.

Семейству Воронцовых портрет «предательницы» был не нужен. Сестра Дашковой была фавориткой убиенного Петра III; брат Сергей Воронцов, во время переворота командовавший Преображенским полком, не забыл, как его отправили под арест (чтоб не мешал) за призывы к гвардейцам не изменять военной присяге, а торжествующая «Еб:» объявила себя шефом и полковником его полка. После того и он, и сенатор И. И. Воронцов подали в отставку[5]. В силу названных причин, созданные Ф. С. Рокотовым «портреты неизвестных» могли попасть в Рузаевку.

[1] *Лозинская Л. Я.* Во главе двух академий. Изд. 2-е. М., 1983.

[2] Екатерина Романовна Дашкова с детства воспитывалась в доме своего дяди, канцлера графа Михаила Илларионовича Воронцова. Вышла замуж в 15 лет за князя Михаила Дашкова. Муж вскоре скончался, она осталась вдовой с двумя детьми. Потому числилась в придворном статусе статс-дамы, а не фрейлины. Статс-дамский медальон или шифр на банте вместе с женским орденом Св. Екатерины даровался при назначении на должность.

[3] На рентгенограмме просматриваются жемчужные серьги. Дашкова обычно не носила серег, с ними она представлена только на своем раннем портрете 1762 г. Но аналогичные жемчужные серьги изображены на одном из портретов Екатерины II (В. Эриксен, 1760-е. ГРМ). Такие серьги могли быть подарены Дашковой после переворота, когда императрица щедро раздавала подарки. Екатерина II считала драгоценности одним из важных атрибутов власти, демонстрировавшей благополучие подданных.

[4] Светлейший князь А. А. Меншиков участвовал во взятии Очакова (1737), Хотина (1739), в Прусской войне (1756); награжден орденом Св. Александра Невского и удостоен звания генерал-поручика (1757). В 1762 г., после приведения москвичей к присяге императрице, получил чин генерал-аншефа.

[5] Поручик Сергей Романович Воронцов, командовавший Преображенским полком во время переворота, пытался противостоять государственной измене. Екатерина II такое действо простила, но ему пришлось покинуть армию, он был направлен в «почетную ссылку» послом в Англию. Сенатор И. И. Воронцов навсегда оставил службу и отбыл в подмосковное имение Вороново, перешедшее позднее к графам Ростопчиным (чей родственницей была упомянутая Е. М. Сушкова). Сестра Дашковой, фаворитка Петра III Елизавета Воронцова была выслана в Москву с подпиской о невыезде. Екатерина тоже ей все простит и даже подыщет мужа, сенатора Полянского. Тесных связей с княгиней Екатериной Дашковой семейство Воронцовых не поддерживало.

Павлова Марина Анатольевна

ПЛАФОН ЗАЛА ДИАНЫ В БОЛЬШОМ ОРАНИЕНБАУМСКОМ ДВОРЦЕ КАК КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ ИСТОЧНИК

Аннотация: Зал Дианы в Большом Ораниенбаумском дворце входит в комплекс так называемых покоев Воронцовой, некогда предназначавшихся для фаворитки великого князя Петра Фёдоровича, но со временем превратившихся в личные комнаты императрицы Екатерины II. До настоящего времени в Зале Дианы сохраняется лепной плафон, созданный в 1759 г. штукатурных дел мастером Дж. Джани с учениками. Темой художественного убранства потолка является популярный в искусстве миф о Диане и Актеоне. В статье сделана попытка прочитать аллегорическое содержание античного мифа в определенном времени и пространстве. Выбор сюжета для плафона в Зале Дианы связывается с вероятным участием великой княгини Екатерины Алексеевны в конкретизации общего художественного замысла.

Ключевые слова: Ораниенбаум, Пётр III, Екатерина II, Зал Дианы в Большом дворце, миф о Диане и Актеоне, аллегория, эмблематическая культура

Не довольно того, чтоб аллегория была только употребительна, надлежит ей быть и полезной.

Иконологический лексикон. 1763 г.

Зал Дианы[1] — одно из немногих помещений Большого Ораниенбаумского дворца с элементами отделки XVIII в. — входит в комплекс так называемых покоев Воронцовой, некогда предназначавшихся для фаворитки великого князя Петра Фёдоровича, но со временем превратившихся в покои императрицы Екатерины Великой[2]. В документах 1750-х гг. он называется «большим покоем» или «залой», в описях XIX — начала XX в. именуется Большим кабинетом, Нижней или Белой гостиной. Последние названия принадлежат времени, когда хозяином западной половины Большого дворца являлся герцог Г. Г. Мекленбург-Стрелицкий, а комната на первом этаже, о которой идет речь, была гостиной его супруги графини Н. Ф. Карловой. По словам их младшего сына, графа Г. Г. Карлова, «в этой гостиной всегда сидели по вечерам, принимали днем и собирались до и после завтрака»[3].

А. Н. Бенуа, неоднократно бывавший в Ораниенбауме в 1900-х гг., позднее в своих «Воспоминаниях» особо отмечал художественное убранство этого интерьера: «Моему историческому чувству как-то особенно льстило, когда, сидя в маленькой комнатке дворца, служившей гостиной графине Карловой (то была единственная комната, сохранившая лепные украшения рококо времени Елисаветы Петровны), я как бы дышал тем же воздухом, которым дышала прежняя (и самая знаменитая) хозяйка Ораниенбаумского дворца — Екатерина»[4].

И здесь самое время рассмотреть сохранившийся лепной плафон Зала Дианы в деталях. Гладь потолка окрашена в голубой цвет, оттеняющий низкую намазную лепку, выполненную от руки с тончайшей, местами почти живописной, нюансировкой объемов. От центральной композиции — роскошной розетки, с раковиной в середине, расходятся лучи, составленные из причудливых рокайлей и растительных мотивов. По периметру — восемь фигурных композиций: младенцы-путти с охотничьими трофеями (четыре фигурки по углам и две парные композиции с западной и восточной сторон) в рокайльных обрамлениях, украшенных цветущими побегами, а также расположенные друг напротив друга на оси север-юг полуфигуры богини Дианы, с полумесяцем над головой, и Актеона, чья голова увенчана оленьими рогами. Таким образом, темой художественного убранства потолка явился популярный в искусстве миф о наказании юного охотника Актеона, который, согласно «Метаморфозам» Овидия, *случайно* («в том ты судьбы лишь вину обнаружишь, не преступленье его») увидел Диану во время купания, чем вызвал гнев целомудренной богини, превратившей юношу в оленя, которого тут же растерзали его собственные собаки[5]. Это — наиболее распространенная, но не единственная версия. Причем акцент Овидия на невиновности Актеона, ставшего жертвой случайных обстоятельств, едва ли не уникален в античной литературе. Например, Еврипид признавал вину Актеона в том, что тот объявил себя охотником лучше самой Артемиды (Дианы): «Псы хищные, ты помнишь, растерзали / Его в лесу, когда он утверждал, / Что в ловле он искусней Артемиды»[6]. По версии Акусилая[7], изложенной в «Библиотеке» Аполлодора, «причиной гибели Актеона… был гнев Зевса, вызванный сватовством Актеона к Семеле»[8]. Диодор Сицилийский допускал вероятность различных сценариев: «Причиной этого несчастья одни считают то, что будто посвящая в святилище Артемиды лучшую часть охотничьей добычи, он замыслил вступить в брак с богиней, а другие — будто он заявил, что превосходит Артемиду в искусстве охоты», но признавал, что «в любом случае гнев богини был обоснован и справедлив»[9].

Несмотря на разнообразие версий о содержании «преступления» Актеона, все авторы едины в описании последовавшего за этим наказания: охотник, превращенный в зверя, сам становится добычей и погибает.

И теперь придется ответить на вопрос: почему для оформления «покоя», предназначавшегося для графини Елизаветы Романовны Воронцовой, фрейлины великой княгини Екатерины Алексеевны и фаворитки великого князя Петра Фёдоровича, был выбран именно этот сюжет?

Когда-то подобным вопросом задавался Якоб Штелин, упоминая о живописных полотнах П. Ротари «Великодушие Сципиона» (у Штелина: «Большая картина графа Ротари, представляющая Сципиона, который отдает пленному солдату его нареченную невесту») и «Венера и Адонис» (у Штелина: «Венера, которая хочет удержать Адониса от охоты на кабана»), которые были написаны «в правление императрицы Елизаветы» и предназначались «на память» великому князю Петру Фёдоровичу и великой княгине Екатерине Алексеевне.

«Но почему ему (Ротари. — *М. П.*) пришел на ум среди тысяч прочих произвольных сюжетов именно этот?» — вопрошает Штелин, имея в виду миф о Венере и Адонисе. И продолжает: «Я этого не знаю, да и он, вероятно, тоже этого не знал. Но при этом мне приходит на ум:

Хотя обычно мнение света,
Что дар оракула — удел поэта,
Но всяк пред этими картинами поймет,
Что и в художнике порой пророк живет.
Как часто чары милой Катерины
На мужа повлиять бессильны были,
Его от дикой бранной страсти удержать,
Чтоб государством он учился управлять.
<…>
Не внял Адонис, и ему паденье поделом.
Венера мудрая осталась и взошла на трон»[10].

Таким образом, в выборе мифологического сюжета Штелин увидел своего рода предсказание событий 1762 г., сравнивая Екатерину с Венерой, а Петра — с Адонисом, погибшим из-за своего неблагоразумия.

Мы намеренно пропустили две строчки из стихотворного объяснения Штелина, в которых автор упоминает Елизавету Воронцову, позволив себе весьма грубую характеристику фаворитки Петра III, по сути дела, уподобляя ее тому кабану, который стал причиной гибели Адониса. Нам неведомо, какое объяснение смог бы найти Штелин, созерцая лепную композицию плафона на сюжет мифа о Диане и Актеоне в личных покоях Е. Р. Воронцовой. Однако, развивая штелинский тезис о том, что «и в художнике порой пророк живет», легко сопоставить историю гибели молодого охотника, внука легендарного основателя Фив, и свергнутого императора Петра III. Только такое прочтение никак не согласуется с тем фактом, что именно Пётр Фёдорович, в качестве заказчика, должен был повлиять на выбор темы художественного убранства фрейлинских покоев.

В свое время А. С. Мыльников, говоря о Зале Дианы в Большом дворце, попытался «прочитать символику, через которую мастера хотели выявить черты характера Елизаветы Романовны и отношение к ней Петра». Однако эта попытка кажется нам не слишком успешной. Прежде всего, уважаемый автор не различил в лепке изображение Актеона, посчитав его также Дианой: «…с северной стороны — Диана с копьем и охотничьими трофеями; а над входом — тоже Диана, но с луком». Далее, напомнив, что Диана (Артемида) толковалась не только как богиня охоты, но и как символ Луны, а Аполлон, брат Артемиды, — как символ Солнца, Мыльников задал риторический вопрос: «Не подразумевались ли при этом человеческие прототипы: Пётр и его фаворитка?»[11]

«Охотничья тематика лепного плафона имеет аллегорическое значение: с образом Дианы, целомудренной богини охоты, дикой природы и лунного света, традиционно отождествляли себя влиятельные maîtresses en titre — официальные фаворитки европейских монархов» — это пояснение, предложенное в музейной аннотации, звучит более убедительно (вспомним изображавшихся в образе Дианы-охотницы Диану де Пуатье, знаменитую любовницу французского короля Генриха II, фаворитку Людовика XIV Франсуазу Атенаис де Монтеспан, любовницу Людовика XV Жанну-Антуанетту Пуассон, маркизу де Помпадур и др.), но никак не объясняет выбор мифологического сюжета, в рамках которого ораниенбаумская Диана (Елизавета Воронцова —?) символизирует в первую очередь неизбежность наказания за преступление, преднамеренное или случайное.

Кроме того, иконография богини Дианы использовалась не только в портретах фавориток. В XVII–XVIII вв., когда при европейских дворах стало обычным изображать знатных дам в облике античных богинь, образ Дианы оказался едва ли не самым популярным. Как богиня охоты она олицетворяла благородство, силу и независимость, как богиня Луны и персонификация целомудрия воплощала чистоту и благородную женственность. В образе девственной охотницы, как в многогранном зеркале, желали лицезреть свое отражение и быть увековеченными многие из великосветских особ, включая членов королевских фамилий.

К примеру, на портрете Кристины Шведской (1626–1689) работы Ю. ван Эгмонта мы видим королеву в классическом охотничьем наряде, с атрибутами богини Дианы. Интересно и то, что в 1649 г. Кристина исполнила роль Дианы на сцене театра, в шведском придворном балете «Плененный Купидон», созданном по французским образцам. По сюжету, сочиненному Г. Шернъельмом, свободолюбивая и прекрасная Диана восстает против тирании Амура, не щадящего ничьих сердец. Взяв его в плен с помощью Аполлона, богиня отнимает у него лук и стрелы и обрезает крылья. Но сердце пленника, сраженного целомудренной красотой Дианы, воспламеняется от любви к ней, и вразумленный Палладой, которая учит его добродетели, Амур готов вечно воздавать хвалу Диане. Однако та ставит условие: он должен любить ее на расстоянии и никогда не посягать на ее свободу[12].

Это краткое изложение содержания балета приводится нами, для того чтобы сравнить его с театральным представлением в Ораниенбауме. Речь идет о «диалоге на музыке» капельмейстера итальянской оперной труппы в России композитора Ф. Арайи на стихи П. Метастазио «Amor prigioniero» («Плененный Амур»), состоявшемся в последний день июня 1755 г. на новой сцене оперного зала Картинного дома. Главными действующими лицами этого маленького произведения на мифологическую тему также были богиня охоты Диана и Амур. Как следует из текста либретто[13], Диане и ее спутницам-нимфам удалось пленить Амура, пока он спал в лесу на острове Делос. И теперь он умоляет охотниц освободить его, обещая взамен вечное счастье в любви без ревности. Диана призывает не верить Амуру и требует отомстить за его преступления, лишить его крыльев и сломать стрелы, но постепенно понимает, что осталась без поддержки. Все ее «суровые» спутницы поддались чарам Любви. Но, как уверяет Амур, любовь — это не преступление. Весь мир, люди, боги, деревья, камни любят, и даже сама Диана… Здесь целомудренная богиня тщетно пытается заставить Амура замолчать, но тот раскрывает ее таинственную связь с пастухом

Эндимионом[14]. В этот момент Диана больше не может защищать себя, ведь и она поддалась соблазнам любви. Она сдается и просит у Амура мира. Молодой бог предлагает ей свою дружбу и обещает стать ее учителем в любви. Но сначала ему предстоит выполнить другие задачи. Диане и ее спутницам придется подождать его возвращения…

Несмотря на определенное сходство сюжетов, в них есть и существенное различие. Аллегория «Плененного Купидона» льстила королеве Кристине как целомудренной правительнице, охраняющей свое королевство так же, как Диана охраняла свои рощи. Исполнение роли Дианы королевой было намеренной идентификацией, свидетельствующей о ее самовосприятии как независимой личности, правившей без супруга и ценившей мудрость и добродетель выше традиционных женских ролей. Королева не торопилась связать себя узами брака, а в 1649 г. приняла окончательное решение не выходить замуж. Этот «жизненный сюжет», как считают исследователи, дал пищу для сюжетов придворных балетов, в частности нашел отражение в содержании «Плененного Купидона»[15].

Одноименное произведение П. Метастазио прежде всего воспевает любовь, которая «бывает или весьма слаба, или безмерно сильна, или добродетельна или порочна, смотря по тому, какие сердца ею воспламеняются»[16]. В образе богини Дианы, представшей на ораниенбаумской сцене в 1755 г., мы склонны увидеть аллегорический портрет великой княгини Екатерины Алексеевны в ту пору, когда, бывая в Ораниенбауме, она «бегала с ружьем на плече по лесам и долам»[17]. Был тогда в жизни великой княгини и свой Эндимион. «Он был прекрасен, как день, — напишет Екатерина II позднее о камергере Сергее Салтыкове, — и без сомнения, никто не мог с ним равняться и при большом дворе, тем менее при нашем…»[18] Ко времени премьеры в Картинном доме роман великой княгини с Салтыковым стал уже достоянием истории. Но вскоре должно было состояться близкое знакомство Екатерины Алексеевны с Понятовским, место которого по прошествии нескольких лет занял красавец Григорий Орлов. Иными словами, ораниенбаумская Диана (Екатерина) стала прилежной ученицей молодого бога любви. И совсем не случайно сюжет «Диана и Эндимион» (в настоящее время чаще используется название «Селена и Эндимион») повторяется в живописи Китайского дворца трижды: в Золотом кабинете Екатерины, в десюдепорте Большого зала и, наконец, в прекрасном полотне С. Торелли, помещенном в Штукатурном покое. Академик Я. Штелин, увидевший это

произведение в 1765 г., описывал его как «картину спящего Эндимиона и спускающуюся к нему Диану» и отмечал: «Композиция этой превосходной картины богата и сильна, и невозможно увидеть ничего более милого и прелестного, чем экспрессия и колорит обнаженной богини, прелестный и возвышенный. Кажется, плоть этого прекрасного тела живет, а спящий пастух дышит»[19]. Современные исследователи склонны проецировать образы любовников, запечатленных на картине, на Екатерину II и Григория Орлова[20], а нам вспоминается сатирический диалог Афродиты и Селены, сочиненный греческим писателем поздней античности Лукианом из Самосаты (III в. н. э.). На вопрос Афродиты, правдивы ли слухи о том, что Селена (Диана) часто покидает небо, чтобы встретиться со своим смертным возлюбленным Эндимионом, та отвечает утвердительно, но обвиняет в этом сына Афродиты Эрота (Амура). Мать соглашается и, вспоминая о шалостях юного бога, прибавляет, что много раз грозила Эроту поломать его лук и обрезать крылья, если он не прекратит своих проделок. В продолжение диалога Афродита, не в силах совладать с любопытством, просит Селену: «Скажи мне, красив ли этот Эндимион? Ведь тогда это большое утешение в несчастии». И слышит в ответ: «Мне он кажется необычайно красивым, Афродита. В особенности, когда он, разостлав на скале свой плащ, спит, держа в левой руке дротики, выскальзывающие незаметно у него из руки, а правая, загнутая вверх около головы, красиво обрамляет лицо. Так лежит он, объятый сном, и дышит своим небесным дыханием. Тогда я бесшумно спускаюсь на землю, иду на цыпочках, чтобы не разбудить и не напугать его… Что следует дальше, ты сама знаешь, мне незачем тебе говорить. Одно знай: я погибаю от любви»[21].

Однако нам нужно вернуться к истории Дианы и Актеона. На протяжении столетий этот миф пользовался большой популярностью в европейской культуре, но мотивы, по которым художники, поэты и мыслители в разное время обращались к этому сюжету, особенности интерпретации мифа и его метафорическое прочтение существенно различались. Для нас важно вспомнить, что миф о Диане и Актеоне нашел отражение в русском искусстве XVIII в., прежде всего в оформлении Летнего дворца Петра I и Большого Петергофского каскада, программу которых исследователи связывают с событиями Северной войны. В частности, история о трагической гибели юного охотника, дерзнувшего вторгнуться во владения Дианы, по мнению авторов XX — начала XXI в., должна была восприниматься

современниками как сатира на Швецию и ее союзников [22]. Античный миф превращался в аллегорию на актуальную тему.

Две эмблемы, связанные с мифом об Актеоне, вошли в сборник «Символы и Емблемата», напечатанный по указу Петра I в Амстердаме в 1705 г., а затем переизданный в России в 1719 и 1788 гг. На одной из них показана сцена превращения Актеона, ставшего непрошенным свидетелем купания Дианы с нимфами [23]. Правда, помещенный здесь девиз (inscriptio) на русском языке — «Много смешения с кем вредит» — с трудом поддается интерпретации (П. П. Пекарский называл подобные объяснения «темными»[24]), в отличие от семи других (на латинском, итальянском, французском, испанском, нидерландском, английском и немецком языках), означающих одно и то же: «Слишком много видеть опасно»[25]. Сама эмблема заимствована из книги «Devises et emblemes d'amour» (Девизы и эмблемы любви) Даниэля де Ла Фея, автора и издателя популярных в конце XVII — начале XVIII в. сборников эмблем. Здесь же можно найти аналогичные девизы на семи западноевропейских языках, а также не включенное в издание 1705 г. четверостишье на французском, заключающее «мораль в стихах»: «En tout temps, en tous lieux, à la Ville, a la Cour / Sois modeste & discret, use de retenue, / Pour avoir veu Diane toute nue / Acteon en perdit le jour»[26] (Во все времена, во всех местах, в городе, при дворе, будь скромен и благоразумен, проявляй сдержанность, ибо, увидев Диану обнаженной, Актеон лишился света дня). Изображение гибели Актеона на второй эмблеме [27] — ее источником послужила гравюра из другого сборника эмблем де Ла Фея [28] — сопровождалось текстом: «Ближайшие его ему изменили», намекающим, как считается, на союзников шведского короля. В данном случае русский вариант почти совпадает с другими. И только inscriptiones на латинском языке, приведенные в «Символах и Емлемата» и книге эмблем де Ла Фея, различаются. Девиз «In receptatores sicariorum» (О тех, кто укрывает убийц), который мы находим в сборнике де Ла Фея, в свое время использовал итальянский ученый-гуманист Андреа Альчиато, с именем которого связывают рождение эмблематической книги как особого литературного жанра в Европе XVI–XVII вв.

В различных изданиях эмблем А. Альчиато (более 100 изданий) и сборниках других авторов, основывающихся на его книге, миф об Актеоне был представлен сценой нападения собак. Однако причина гибели Актеона, которая разъясняется в стихах, помещенных под изображением [29], никак не связывается с именем Дианы. По сути,

Альчиато изобретает свою собственную тему. «Некоторые люди считают себя более значительными и даже благородными, если приветствуют в своих домах и за своими столами убийц, бесполезных людей и праздных обжор, не предвидя, что этим они навлекут на себя потерю репутации, а часто и жизни» — таким образом объясняет замысел Альчиато французский юрист и филолог Клод Миньо и тут же цитирует слова византийского писателя V в. Стобео, увидев в них источник эмблемы: «Как Актеона растерзали собаки, которых он кормил, так и паразиты и льстецы отвратительно губят тех, кто их кормит»[30].

На эмблеме, включенной в «Picta poesis», сборник французского поэта Бартелеми Ано, мы видим встречу Актеона с Дианой и его превращение. Но при этом автор использует девиз «Ex domino servus» (Из господина в раба)[31] и раскрывает его в стихах, которые можно перевести примерно так: Актеон, получивший рога, превратился в оленя, и его растерзали его собственные псы. Поистине жалок хозяин, который кормит прожорливых бездельников, — ему суждено стать добычей для этих льстивых псов. Предлагая себя всякому, кто потом посмеется над ним и уничтожит его, из господина он делается рабом, носящим рога [32].

Венгерский гуманист Иоганн Самбук соединил изображение Актеона-оленя, терзаемого псами, с девизом «Voluptas aerumnosa» (Болезненное удовольствие)[33], снабдив эмблему пояснением, основанным, как считает Г. Грин [34], на сочинении Палефата — автора первого сохранившегося до наших времен труда по мифографии «О невероятном» (IV в. до н. э.), который содержит не изложение мифов, а их опровержение с позиции реализма. «Истории эти сочинили поэты, чтобы, слушая их, люди не возносились над божеством», — считал Палефат. По версии, рассказанной им, «Актеон… очень любил псовую охоту. Он вечно содержал множество собак и охотился с ними в горах, а своими домашними делами пренебрегал. Люди же тогда все были земледельцами, слуг не имели, сами для себя обрабатывали землю, и тот был самым богатым, кто, возделывая землю, был наиболее трудолюбивым. У Актеона же, пренебрегавшего домашними заботами, а больше всего преданного псовой охоте, жизнь вся пошла прахом. И поскольку у него никогда ничего не было, люди стали говорить: "Несчастный Актеон, съели его собственные собаки"»[35].

Интересно, что такое же толкование мифа предложил автор неизданной рукописи начала XVIII в. «Метаморфосем, или Изъяснения на первые четыре книги Овидиевых превращений». Этот

прозаический перевод «Метаморфоз» на русский язык, подготовленный графом П. А. Толстым[36], был снабжен примечаниями, которые, по точному замечанию М. А. Тихомировой, не только демонстрируют живой, несколько иронический ум автора, но и в значительной мере раскрывают отношение петровского времени к мифологии[37]. Миф об Актеоне, превращенном в оленя за вторжение в грот купающейся Дианы, Толстой завершает таким рассуждением: «Для того сие вымыслил стихотворец, что Актеон зело был охоч к ловле и на той охоте все свое имение истратил. Как и ныне на свете есть много»[38].

Пытаясь разгадать загадку ораниенбаумского плафона, нам следует задаться вопросом, как миф о Диане и Актеоне воспринимался русским придворным обществом времен Елизаветы Петровны, и главное — какой метафорический смысл, возможно, скрытый от нас, видели в нем великий князь Пётр Фёдорович и его ближайшее окружение? За неимением определенного ответа, обратимся к «Описи состоящей при Ораниенбаумском дворце библиотеки»[39]. Среди многочисленных томов в книжном собрании Петра III нашлось место различным изданиям «Метаморфоз» Овидия. В том числе здесь фигурирует парижское издание 1619 г. с прозаическим переводом на французский Н. Ренуара и «Рассуждениями, в которых раскрывается тайна басен»[40]. Этот популяризаторский труд по классической мифологии, доступный широкой публике, в свое время стал настоящим бестселлером (с 1606 по 1658 г. вышло больше 20 изданий)[41]. Построенные в форме диалогов «рассуждения» были призваны раскрыть «истинное содержание, урок или некий возвышенный моральный принцип, ставший основой вымысла». В частности, в истории превращения и гибели Актеона автор увидел «наставление, которое должно заставить нас осознать опасность, каковую таит в себе приближение к великим и проникновение в их сокровенные тайны», хотя не отрицал и того факта, что Актеон стал добычей тех, кого кормил «ради своего удовольствия»[42].

В описи ораниенбаумской библиотеки упоминаются также «Превращения Овидия», изданные в Амстердаме в 1732 г., с параллельным текстом на латинском и французском языках и историческими комментариями аббата А. Банье[43], и, кроме того, оригинальное сочинение Банье «Мифология и баснословие, объясненные исторически» — один из самых авторитетных трудов того времени, посвященных мифологии[44]. Античный сюжет о Диане и Актеоне комментируется Банье в рамках причинно-следственной связи: проступок — наказание

(«Наказание, производимое богинею, есть обыкновенным следствием, которое Стихотворцы в таковых случаях включают»[45]). Однако он также говорит об «основании сей басни» и, ссылаясь на «некоторых Авторов», сообщает, что «Актеон подлинно был разтерзан своими собаками, которые взбесились», или, как свидетельствуют другие, «…сей Принц, разорив себя теми иждивениями, которые он делал для содержания собак, то прогласили, что они его пожрали»[46].

И здесь мы, кажется, зашли в тупик, потому что история Актеона в этом ключе, определенно, выглядит как предостережение, адресованное великому князю. Так почему же «среди тысяч прочих произвольных сюжетов» художник выбрал именно этот? К сожалению, в нашем распоряжении нет проектных рисунков, относящихся к отделочным работам в покоях Воронцовой. Но мы точно знаем имя штукатурных дел мастера, посетившего Ораниенбаум в феврале 1759 г., вероятно, для знакомства с «объектом». Речь идет о Джованни Джани, который, на наш взгляд, и является автором композиции плафона, хотя общая «охотничья» тематика, безусловно, была определена заказчиком. 1 мая 1759 г. в Канцелярии от строений было получено «сообщение» из Ораниенбаумской домовой конторы, согласно которому «*Его императорское высочество соизволил указать* (курсив мой. — *М. П.*) в Раниембоме в одном большом покое зделать штукаторною лепною работою потолок и камелек, а к тому делу соизволил указать требовать штукатурного дела мастера Жани и вышереченной покой совсем исправить майя к 15 числу…»[47] 3 мая 1759 г. Дж. Джани с четырьмя учениками (в их числе: А. Кутафьев, Г. Поляков, А. Кусакин[48]) прибыли в Ораниенбаум. Спустя двадцать дней, «по отправлении по ево должности во дворце лепной работы во фрейлинских покоях», мастер возвратился в Санкт-Петербург[49]. Вместе с ним уехал один ученик. Оставшиеся работали в Ораниенбауме («во фрейлинских покоях, где жительство имеет фрейлина госпожа Воронцова») до 10 июня[50], когда, согласно документу, «…означенный покой лепною работою во окончание [был] приведен»[51].

К 25 мая 1759 г., когда великий князь Пётр Фёдорович с супругой прибыли в свою летнюю резиденцию[52], работа над лепным плафоном еще продолжалась. Но, очевидно, к этому времени должны были появиться все фигуры (Диана, Актеон, путти), выполнение которых Джани не мог поручить ученикам. Как оценил увиденное великий князь Пётр Фёдорович и он ли в действительности указал сюжет, положенный в основу композиции лепного плафона, мы, скорее всего, не узнаем. Но допускаем, что, обозначив общую «охотничью»

тему, заказчик не стал вдаваться в детали художественного замысла, оставив его на усмотрение художника, или, что вполне вероятно, привлек в качестве советчика свою супругу. По словам Екатерины, великий князь называл ее «Madame la Ressource» («Мадам Возможности» или «Мадам Средства») и «как бы ни дулся и не гневался» на нее, оказавшись в затруднительном положении, тотчас требовал ее «мнения»[53]. «Вообще я давала В. Князю благие и полезные для него советы; но тот, кто советует, не может советовать иначе как *по своему разуму и по своему образу мыслей* (курсив мой. — *М. П.*), согласно с тем, как он сам понимает вещи и обращается с ними»[54]. Конечно, это признание Екатерины II никак не связано с нашей историей, но многое могло бы объяснить, если предположить, что сюжет «Диана и Актеон» был выбран по «благому» совету великой княгини Екатерины Алексеевны. Тогда морализаторский подтекст изображения, подчеркнутый «указующими перстами» Дианы и расположенных по сторонам от нее младенцев, должен прочитываться как послание, адресованное великому князю, о дурных поступках и пороках которого Екатерина II так подробно напишет впоследствии в своих «Записках», представляя себя полной противоположностью супруга. Впрочем, нет никаких указаний на то, что Пётр Фёдорович «прочитал» послание, заключенное в лепном плафоне Зала Дианы, но, возможно, Екатерина (в том случае, если она была причастна к выбору сюжета) к этому совсем не стремилась. «Я решилась, — писала она, — сколько могла и умела, давать ему благие советы, но не упорствовать, когда он им не следовал, и не сердить его, как прежде; указывать ему настоящие выгоды всякий раз, как представится к тому случай, но в остальное время хранить самое строгое молчание, и, с другой стороны, соблюдать свои интересы по отношению к публике, так чтобы сия последняя видела во мне спасительницу общественного блага»[55].

Таким образом, наша гипотеза заключается в том, что фигуры Дианы и, особенно, Актеона в композиции плафона Зала Дианы, посвященного теме охоты, появились не без совета великой княгини Екатерины Алексеевны. В образе Актеона воплотились все пороки, присущие, по мнению Екатерины, ее супругу (здесь и нездоровое любопытство, и бесконечные попойки, и недостойное, с точки зрения Екатерины, окружение великого князя и т. д.). Значит ли это, что целомудренная Диана должна была стать олицетворением самой Екатерины? Или в образе Дианы следует усмотреть намек на императрицу Елизавету Петровну?[56] В 1759 г. она еще обладала силой и властью,

но жизненный путь ее уже клонился к закату. «*Вечер* представляется в образе Дианы, едущей в своей колеснице в леса на охоту» — такое разъяснение дается в Иконологическом лексиконе[57]. Но на смену уходящему дню приходит новый. А, как утверждает тот же источник, «*утро* можно представить в виде Нимфы, имеющей на голове звезду и держащей в руке корзину с цветами, которые сыплет она на землю; или в виде Купидона с горящим факелом, что значит блестящую утреннюю Звезду при рассвете Дня»[58]. Читая эти строки, трудно не вспомнить маленький кабинетик, расположенный рядом с Залом Дианы. В центре лепного плафона (он относится к тому же времени, что и лепной плафон в Зале Дианы) — облако, на котором восседают младенцы: юная нимфа, увенчанная звездой, держит в руке горящий факел; крылатые купидоны по сторонам от нее осыпают землю цветами и орошают ее живительной влагой, приветствуя скорое наступление зари нового царствования…

К сожалению, сформулированную выше гипотезу невозможно проверить (подтвердить или опровергнуть) в силу отсутствия документов, отражающих условия заказа, полученного Дж. Джани в 1759 г. Безусловно, наша попытка рассмотреть плафон Зала Дианы как исторический источник и «прочитать» его не претендует на то, чтобы считать полученный результат окончательным. Одни и те же элементы внутреннего убранства дворцов XVIII в., «дешифрованные» современными исследователями, нередко наделяются совершенно разными смыслами. Тем не менее, осознавая всю сложность и, до некоторой степени, бесперспективность таких задач, мы пытаемся разгадать загадки прошлых эпох, заключенные в памятниках истории и культуры.

---

[1] «Зал Дианы» — музейное наименование интерьера, закрепившееся за ним только в XXI в. В советское время использовалось название «Охотничий кабинет».

[2] См.: *Павлова М. А.* Ораниенбаумские тетради. Вып. 2: Большой дворец. СПб., 2017. С. 174–187.

[3] *Карлов Г., граф.* Мои воспоминания 1917 года (отрывок) / публ. С. В. Казаковой // Ораниенбаум. Век XIX… (По материалам выставки «Осколки зеркала». К 150-летию Мекленбург-Стрелицкого дома в России). СПб., 2006. С. 13.

[4] *Бенуа А. Н.* Мои воспоминания. М., 1990. Т. 2. С. 349.

[5] *Овидий.* Метаморфозы / пер. с лат. С. Шервинского. М., 1997. С. 85–87 (Кн. III. 138–252).

[6] *Еврипид.* Вакханки. В 2 т. / пер. И. Анненского. М., 1999. Т. 2. Ст. 337–340.

[7] Акусилай Аргосский — древнегреческий логограф, жил в VI в. до н. э.

[8] *Аполлодор.* Мифологическая библиотека / подгот. В. Г. Борухович. Л., 1972. С. 52 (Кн. III. 4. 4). Павсаний (ок. 115 — ок. 180), ссылаясь на поэта Стесихора из Гимеры

(ок. 630 — ок. 555 до н. э.), сообщает, что «богиня накинула на Актеона шкуру оленя, готовя ему смерть от зубов собак, с той целью, чтобы он не взял себе в жены Семелу», но прибавляет, что, по его мнению, «…и без вмешательства богини на собак Актеона напала болезнь бешенства; взбесившись и не узнавая уже никого, они готовы были загрызть всякого, с кем бы они не встретились» (*Павсаний.* Описание Эллады. Кн. V–X. (Сер. «Античная библиотека»). СПб., 1996. С. 262 (Кн. IX, 3).

[9] *Диодор Сицилийский.* Греческая мифология (Историческая библиотека) / пер., ст., коммент. и указ. О. П. Цыбенко (Сер. «Античное наследие»). М.: Лабиринт, 2000. С. 77 (Кн. IV. 81. 4, 5).

[10] *Малиновский К. В.* Материалы Якоба Штелина. Т. 2: Записки и письма Якоба Штелина о коллекционировании в России. СПб., 2015. С. 150.

[11] *Мыльников А. С.* Ораниенбаум времени Петра III как культурно-исторический источник (Музейный комплекс как культурологический текст) // Забытый император: Материалы науч. конф. (Ораниенбаумские чтения. Вып. 3.) СПб., 2002. С. 88.

[12] *Берлова М. С.* Придворный театр и зрелища королевы Кристины // Театр. Живопись. Кино. Музыка = Theatre. Fine arts. Cinema. Music: ежеквартальный альманах / ГИТИС. 2019. № 3. С. 24.

[13] Amor prigioniero. Dialogo per musica da rappresentarsi in Orangenbaum per comando di S. A. I. il gran duca di tutte les Russie etc. La poesia e del signor abbate Metastasio Romano, poeta cesareo. La musica e del signor Francesco Araya Napolitano, maestro di capella di S. M. I. di tutte les Russie. St. Pietroburgo, 1755; *Joly J.* Les fêtes théâtrales de Métastase à la cour de Vienne (1731–1767). Clermont-Ferrand, 1978. P. 243–247.

[14] Отсылка к мифу о любви богини Селены (она не пользовалась репутацией целомудренной) к прекрасному Эндимиону, которого она посещает ночью в Латмийской пещере в Карии. В греческой мифологии Селена — олицетворение Луны, отождествлялась с Артемидой (ей соответствует римская Диана) и Гекатой.

[15] *Берлова М. С.* Придворный театр и зрелища королевы Кристины. С. 25.

[16] Иконологический лексикон, или Руководство к познанию живописного и резного художеств, медалей, эстампов и проч. / пер. с франц. И. Акимова. СПб., 1763. С. 166.

[17] Листая «Записки» Екатерины II, относящиеся к концу 1740-х — началу 1750-х гг., мы постоянно встречаем упоминания об охоте в окрестностях Ораниенбаума. См.: Записки императрицы Екатерины Второй / пер. с подлинника, изданного Императорской Академией наук. СПб., 1907. С. 94, 109, 131, 192, 271–272, 306–307, 319).

[18] Россия XVIII столетия в изданиях Вольной русской типографии А. И. Герцена и Н. П. Огарева. Записки императрицы Екатерины II. Репринтное воспроизведение издания 1859 г. (Лондон). М., 1990. С. 125–126.

[19] *Малиновский К. В.* Материалы Якоба Штелина. Т. 1: Записки и письма Якоба Штелина об изящных искусствах в России. СПб., 2015. С. 141.

[20] *Зайцева Н. В.* Галантный век в Ораниенбауме. К вопросу об итальянской живописи Китайского дворца // Россия — Италия: Общие ценности: Сб. науч. ст. XVII Царскосельской конференции. СПб., 2011. С. 188; *Силантьева Н. А., Яранцев В. Н.* Интерьер как текст: Большой зал Китайского дворца // 300 лет Петергофской дороге. 300 лет Ораниенбауму: Сб. статей по материалам науч.-практ. конф. ГМЗ «Петергоф», 2011. СПб., 2012.. С. 286–287.

[21] *Лукиан Самосатский.* Сочинения. В 2 т. Т. 1 / под общ. ред. А. И. Зайцева. СПб., 2001. С. 103 (пер. С. С. Сребрного).

[22] *Тихомирова М. А.* Памятники. Люди. События. Из записок музейного работника. Изд. 2-е. Л., 1984. С. 205–206; *Борзин Б. Ф.* Росписи петровского времени. Л., 1986. С. 103, 131; *Андросов С. О.* Античные мифы в камне и бронзе. Петербургская городская скульптура. Справочник-путеводитель. СПб., 2003. С. 103. Среди тех, кто не склонен интерпретировать сюжет о Диане и Актеоне в государственном контексте (применительно к рельефу

на фасаде Летнего дворца) — А. В. Королев и М. М. Позднев, по словам которых «истинное значение образа не раскрывается ни в геополитическом, и ни в морализаторском плане, но кажется связанным с игривой символикой регулярных садов барочной эпохи» (*Королев А. В., Позднев М. М.* Рельефы Летнего дворца: раннее воплощение русской античности // Philologia Classica 2020. 15 (2). С. 304. URL: https://doi.org/10.21638/spbu20.2020.208 (дата обращения: 10.05.2025).

[23] Символы и Емблемата… [Amsterdam, 1705]. С. 240, 241. № 715 (Acteon / Актеон).

[24] «Гравюры отличаются замечательною отчетливостию; русские же объяснения к ним почти везде чрезвычайно темны, так что иногда нельзя понять смысла, не прибегая к подписям на других языках» (*Пекарский П. П.* Наука и литература в России при Петре Великом. Т. 2: Описание славяно-русских книг и типографий 1698–1725 годов. СПб., 1862. С. 113).

[25] В таком ключе комментировал миф об Актеоне позднеримский писатель Фульгенций: «Любопытство, всегда являющееся матерью опасностей, умеет принести своим любителям больше горя, чем радости» (Fulgentii Fabii Planciadis. Opera / ed. R. Heim. Lipsiae, 1898. P. 62).

[26] Devises et emblemes d'amour, anciennes et modernes moralités en vers françois et expliquées, en sept langues par Mr. Parravicini professeur des langues etrangeres. Amsterdam: chez Daniel de La Feuille, 1696. Pl. 2. № 1.

[27] Символы и Емблемата. С. 166, 167. № 493 (Acteon word van syne bonden verscheurt / Актеон, своими псами растерзанный).

[28] Devises et emblemes anciennes et modernes tirées des plus celebres auteurs. Avec plusieurs autres nouvellement inventées et mises en latin, en françois, en espagnol, en italien, en anglois, en flamand et en allemand, par les soins de Daniel de La Feuille. Amsterdam, 1697. Pl. 36. No 11.

[29] *Alciati A.* Emblemata. Veneto, 1548. Embl. 51: «Latronum furum que manus tibi Scaeva, per urbem / It comes, et diris cincta cohors gladiis: / Atque ita te mentis generosum, prodige, censes, / Quod tua complures allicit olla malos. / En novus Actaeon, qui postquam cornua sumpsit, / In praedam canibus se dedit ipse suis» (Толпа хищников окружает тебя, / Убийц, вооруженных мечами. / А ты, несчастный, почитаешь себя благородным и великодушным, / Потому что твой стол привлекает множество злых и нечестивых людей. / Узри же нового Актеона, который, взяв рога, / Сам отдал себя на растерзание своим собакам).

[30] Omnia Andrea Alciati V. C. emblemata: cum commentariis, quibus emblematum omnium aperta origine, mens auctoris explicatur, & obscura omnia dubiaque illustrantur: per Claudium Minoem divionensem. Antverpiae, 1577. P. 220. По утверждению комментатора, Стобео использовал слова древнегреческого ритора Фаворина.

[31] Здесь, очевидно, используется игра слов: servus (слуга, раб) и cervus (олень).

[32] *Aneau B.* Picta poesis. Lugduni [Lyon], 1564. P. 44.

[33] *Sambucus J.* Emblemata, cum aliquot nummis antiqui operis, Ioannis Sambuci Tirnauiensis Pannonii. Antwerp, 1564. P. 128.

[34] Choice of emblemes. A fac-simile reprint by Whithney Geffrey London, 1866. P. 322.

[35] *Палефат.* О невероятном / пер. с древнегреч., вступ. ст. и коммент. В. Н. Ярхо // Вестник древней истории. 1988 г. № 3 (186). С. 216–237. URL: https://www.ancientrome.ru/antlitr/palaephatus/transl-f. htm (дата обращения: 10.05.2025).

[36] См. об этом: *Пекарский П. П.* Наука и литература в России при Петре Великом. Т. 1: Введение в историю просвещения в России XVIII столетия. СПб., 1862. С. 221.

[37] *Тихомирова М. А.* Памятники. Люди. События. С. 198.

[38] Цит. по: *Тихомирова М. А.* Памятники. Люди. События. С. 199.

[39] Опись состоящей при Ораниенбаумском дворце библиотеке / публ. Д. А. Зайцевой // Забытый император: Материалы науч. конф. (Ораниенбаумские чтения. Вып. 3). СПб., 2002. С. 142–147; *Королев С. В.* Каталог библиотеки императора Петра III. СПб., 2017.

[40] Les métamorphoses d'Ovide, traduites en prose françoise [par N. Renouard] et de nouveau… reveües… avec XV discours contenans l'explication morale et historique, de plus, outre le

Jugement de Pâris, augmentées de la Métamorphose des abeilles traduite de Virgile, de quelques épistres d'Ovide et autres divers traités. Paris, 1619.

[41] *Busca M.* La mise en recueil des Métamorphoses d'Ovide aux XVI et XVII siècles en France // Pratiques et formes littéraires [En ligne], 17|2020. URL: https://publicationsprairial. fr/pratiques-et-formes-litteraires/index. php?id=199 (дата обращения: 15.05.2025).

[42] [*Renouard N.*]. XV Discours sur les Metamorphoses d'Ovide, contenans l'explication morale des fables. Paris, 1618. P. 6, 42–43.

[43] Les Métamorphoses d'Ovide: en latin, traduites en françois, avec des remarques, et des explications historiques. Par Mr. l'abbé Banier… Ouvrage enrichi de figures en taille douce, gravées par B. Picart & autres habiles maîtres. T. 1–2. Amsterdam, 1732. В середине 1790-х гг. труд А. Банье (прозаический перевод «Метаморфоз» с комментариями) был опубликован на русском языке: Превращения Овидиевы с примечаниями и историческими объяснениями, или Похождение языческих богов и полубогов от начала мира, умноженное в рассуждении жизни сего знаменитого стихотворца… / пер. с франц. К. Рембовского. Т. 1–3. М., 1794–1795.

[44] La mythologie et les fables expliquées par l'histoire. Par Mr. l'abbé Banier… T. 1–8. Paris, 1738–1740.

[45] Здесь и далее используется перевод с французского К. Рембовского: Превращения Овидиевы с примечаниями… Т. 1. С. 272.

[46] Там же. С. 271. Близкие по смыслу разъяснения можно найти в La mythologie et les fables expliquées (T. 6. P. 129).

[47] РГИА. Ф. 470. Оп. 5. Д. 438. Л. 40, 40 об.

[48] Четвертое имя установить не удалось. Это мог быть либо М. Соловьев, либо Е. Тиханов.

[49] РГИА. Ф. 492. Оп. 1. Д. 1739 б. Л. 91 об.

[50] Там же. Л. 61, 91 об. 94, 94 об., 106 об., 128; Д. 21. Л. 52 об.

[51] Там же. Д. 6. Л. 19. В последних числах июня 1759 г. в Канцелярии от строений вновь было объявлено о требовании «самонаискорейшей присылки штукаторного мастера з двумя учениками в Ранимбом *с повелением о том Его императорского высочества*». Однако, как оказалось, «в ведомстве оной Канцелярии таковых мастеров, кроме находящагося при Зимнем каменном доме (им был Дж. Джани. — *М. П.*) не имеется, и онаго по нынящним весма строгим в том дворце работам отлучить ни по которой мере невозможно». Поэтому «для убирания и крашения во дворце в нижних апортаментах во фрейлинских покоях зделанной нынешною весною лепной работы» в Ораниенбаум были направлены штукатурные ученики «от воскресенского девичьяго монастыря» К. Засухин и А. Гусев, которые до 6 августа 1759 г. работали во фрейлинских покоях у «роскраски грунту по стенам и потолокам» (РГИА. Ф. 470. Оп. 5. Д. 446. Л. 264 об.; Ф. 492. Оп. 1. Д. 1739 б. Л. 137 об., 140, 143, 147).

[52] Камер-фурьерские журналы… 1759 года. СПб., [1850-е]. С. 82.

[53] Россия XVIII столетия в изданиях Вольной русской типографии А. И. Герцена и Н. П. Огарева… С. 173.

[54] Там же. С. 196.

[55] Там же. С. 218.

[56] В 1757 г. придворный живописец Ж. Л. Токке, по свидетельству Я. Штелина, собирался «вновь писать в Петергофе портрет Ее императорского величества в образе Дианы» (из письма Я. Штелина Г. Н. Теплову, 4 августа 1757 г. См.: *Малиновский К. В.* Материалы Якоба Штелина. СПб., 2015. Т. 1. С. 474).

[57] Иконологический лексикон. С. 99.

[58] Там же. С. 98.

Парушева Вера Георгиевна

ЧЕТЫРЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОДНОГО СКУЛЬПТУРНОГО ОБРАЗА ЕКАТЕРИНЫ II

Аннотация: В короткий промежуток времени — между 1769 и 1773 гг. — на свет появилось четыре схожих мраморных бюста Екатерины I, авторами которых были М. А. Колло, Б. Кавачеппи, Ф. И. Шубин и Ж. А. Гудон. При этом только первая из этих скульпторов жила тогда в Санкт-Петербурге и могла видеть монархиню. Соответственно, один из вопросов, которым задаются многие исследователи, с чего же эти скульпторы создавали свои произведения. На основании эпистолярных и некоторых других источников автор статьи пытается доказать, что все эти работы ваялись с гипса М. Э. Фальконе, вылепленного в 1767 или 1768 г. Одновременно в статье затрагивается вопрос, что нового каждый из перечисленных мастеров внес в свою интерпретацию исходного бюста.

Ключевые слова: М. А. Колло, Б. Кавачеппи, Ф. И. Шубин, Ж. А. Гудон, М. Э. Фальконе, Государственный Эрмитаж, Государственная Третьяковская галерея, Музей Виктории и Альберта в Лондоне.

В 1769–1773 гг. на свет появилось четыре довольно похожих мраморных бюста Екатерины II. Свое видение российской самодержицы представили ученица и помощница М. Э. Фальконе М. А. Колло, итальянский скульптор Б. Кавачеппи, Ф. И. Шубин, пребывавший в тот момент в Риме как пенсионер Петербургской Академии художеств, а также едва успевший начать художественную карьеру парижанин Ж. А. Гудон [1]. При этом только первая из них жила тогда в российской столице и могла видеть монархиню. Итальянец и француз никогда со своей моделью не встречались. Что же касается Шубина, то до отъезда за границу он, разумеется, мог присутствовать на каких-то публичных выходах императрицы, а в 1763 г. даже создал янтарную камею с ее профилем [2]. Но и при этом предполагаемом преимуществе, вряд ли ему было под силу создать полноценный бюст просто по памяти. В таком случае, с чего же эти скульпторы ваяли свои мраморы?

Этим вопросом не раз задавались исследователи. Пытаясь ответить на него в отношении шубинской работы, Е. Б. Мозговая писала: «Это могли быть гравюра с живописного оригинала или произведение медальерного искусства, созданные до 1770 года. Источник следует искать в том и в другом круге памятников»[3]. Примерно так же

расплывчато определял прототип для бюста Гудона соотечественник скульптора Л. Рео. Заявив, что «об этом догадаться легко»[4], в качестве конечного результата продекларированной им очевидности исследователь выдал лишь длинный перечень имен французских художников, побывавших в России и либо изобразивших Екатерину, либо могших ее изобразить. Предпочтения при этом никому из них он не отдал, и уж тем более не назвал какой-нибудь конкретной работы.

Но поскольку конкретика кроется, как правило, не в умозрительных рассуждениях, а в документах, то давайте обратимся к ним. Наиболее перспективным с этой точки зрения нам представляется бюст Кавачеппи. Затянувшаяся более чем на три года история его создания породила обширную переписку заказчика — вице-канцлера А. М. Голицына — с посредниками. Более того, заказчик даже сам назвал автора исходного гипса в собственноручно составленном им «Списке мраморных и бронзовых статуй и бюстов», где мы читаем: «Бюст императрицы, исполненный по модели Фальконе знаменитым римским скульптором, кавалером Кавачеппи»[5]. Долгое время, соответственно, прототип, послуживший для создания кавачеппиевской Екатерины, так и атрибутировался[6]. Однако в начале 2000-х гг. сотрудница Третьяковской галереи, где этот мрамор хранится, Л. М. Бедретдинова, внесла в эту атрибуцию изменение, заявив: «Бюст, о котором идет речь в письме, является гипсовым отливом с портрета работы М. А. Колло (1769, мрамор), созданного по заказу императрицы»[7].

Заявление Бедретдиновой, однако, никак не вяжется с хронологией. Известно, что впервые вице-канцлер заговорил об отправке гипса-образца в Италию еще в августе 1768 г., то есть более чем за год до появления на свет произведения француженки. Затем у него, правда, возникли проблемы логистического характера, и в итоге голландский корабль «Нептун» увез гипс из Санкт-Петербурга в Ливорно лишь летом 1769 г. Но, даже учитывая эту задержку, до появления бюста Колло все еще оставалось три-четыре месяца[8].

Нестыковку версии Бедретдиновой с реалиями можно объяснить тем, что она основана на весьма незначительной части источников, порожденных долгой историей создания этого произведения. К тому же, преподнося нам нового автора исходника, исследовательница совершенно проигнорировала мнение своего оппонента из XVIII в., не вступив с ним в спор и даже не прокомментировав странный факт, что тот, будучи в здравом уме и твердой памяти, приписал работу одного мастера другому. Но раз уж у нас появился

новый кандидат на роль прототипа, то отвлечемся на время от заказа Голицына и выясним, при каких обстоятельствах он был создан.



Ил. 1. М. А. Колло. Скульптурный портрет Екатерины II. 1769 г. Государственный Эрмитаж

Бюст Колло является самым ранним из рассматриваемых нами произведений, и мы его тоже относим к интерпретациям, поскольку изваян он был не с натуры. Об этом можно узнать из письма от 28 июня 1768 года, в котором Фальконе пишет Екатерине: «Мраморный бюст вашего величества, исполненный мадемуазель Колло, например, с того, где вы представлены с покрывалом (le voile) на голове, несомненно, стал бы подарком, достойным и императрицы, и поэта-философа»[9]. Речь шла о подарке Вольтеру, а тот факт, что Фальконе предлагал Екатерине бюст на выбор, означает, что приехавшие в Россию в октябре 1766 г. французские скульпторы успели уже к тому времени создать, по крайней мере, два ее портрета. Кому же из них она позировала? Однозначного ответа на этот вопрос наши документы не дают, поэтому разбавим добытые из них факты кое-какими рассуждениями.

В пользу голицынского свидетельства о том, что изначальный гипс вылепил Фальконе, наверное, может послужить тот довод, что именно он был рекомендован императрице как искусный мастер. Учитывая, что скульптурные портреты Екатерины появились на свет примерно через полгода после приезда французов в Санкт-Петербург, создание их вполне могло быть первой проверкой мастерства Фальконе (в марте в 1767 г. Фальконе задавал императрице вопрос, можно ли выдать ее гипсовый бюст английскому посланнику[10]). Что же касается Колло, то едва ли никому поначалу не известную ученицу сразу допустили бы до августейшей персоны.

Как бы то ни было, но, кроме вице-канцлера, никаких других свидетелей авторства изначального бюста у нас нет, как нет, впрочем, и никаких оснований не доверять ему. Об обоих скульпторах и их талантах он был извещен еще до приезда тех в Россию гаагским послом, просившим оказать им покровительство [11]. Так что, едва ли он мог их перепутать.

Принимая во внимание, что в Италию Голицын отправил такой же гипс «с покрывалом на голове», с какого создавался подарок Вольтеру, мы считаем себя вправе распространить его свидетельство и на тот исходник, которым воспользовалась Колло. Одобренное августейшей заказчицей исполнение ею бюста в мраморе по каким-то неизвестным нам причинам затянулось более чем на год, и вторично Фальконе напомнил о нем Екатерине 13 сентября 1769 г.: «Мадемуазель Колло осмеливается спросить, не следует ли ей отложить сейчас работу над бюстом Вольтера и побыстрее окончить портрет вашего величества, чтобы отослать его в Ферней, пока еще позволяет сезон навигации»[12]. Получив монаршее согласие, скульптор пообещал, что все будет готово через неделю. Была эта работа в итоге послана в Ферней или нет, переписка не сообщает. В последний раз Екатерина упоминает ее в записке к Фальконе от 11 октября 1769 г.: «На днях я пошлю за вами с просьбой прийти ко мне, и тогда захватите с собой бюст»[13]. Принесенное произведение, похоже, императрице понравилось, и, надо полагать, ей захотелось иметь такое же у себя. Соответственно, является мрамор, хранящийся ныне в Эрмитаже, тем самым, о котором идет речь в этих письмах, или же это лишь более поздняя авторская реплика с него, остается под вопросом.

В пользу второго предположения может косвенно свидетельствовать переписка Колло с вице-канцлером, который в сентябре 1769 г. обратился к художнице с просьбой одолжить ему на время какое-нибудь скульптурное изображение императрицы, понадобившееся Левицкому для создаваемого им портрета. Француженка предложила ему гипс, «только что вылепленный» ею с ее же мрамора [14]. Необходимость такой необычной манипуляции (лепку гипса с уже готового мрамора) мы объясняем тем, что перед отсылкой бюста во Францию Колло хотела сохранить у себя копию, с которой можно было бы потом изваять такое же произведение для самой Екатерины. Это в свою очередь наводит на мысль, что ваятельница внесла в изначальную модель изменения. Похоже, ориентируясь на адресата подарка, она придала своей императрице этакую философскую созерцательность



Ил. 2. Д. Г. Левицкий. Портрет вице-канцлера А. М. Голицына. 1769. ГТГ

и погруженность в себя. К мысли об идеализации исходника приводит сравнение ее работы с другими, исполненными согласно нашей гипотезе по той же самой модели.

Вернемся снова к голицынскому заказу. Как князю удалось заполучить гипс Фальконе, мы не знаем, но, оказавшись его владельцем, он стал хлопотать о создании с него мрамора. Почему Голицын не обратился за этим к самому французскому скульптору или к его ученице, он объясняет сам в письме к владельцу каменоломен из Каррары, графу дель Медико, в мастерской которого поначалу намеревался осуществить свой замысел. «Так как мне пришла в голову мысль заказать бюст ее величества императрицы из красивого белого статуарного мрамора, — писал он графу 21 августа 1768 г. (sic), — а искусные мастера в моей стране запрашивают за это слишком дорого, то я решил, что лучше всего будет обратиться к вам, месье, зная, что вы хорошо разбираетесь в подобного рода делах, и что у вас есть возможность достать нужный материал по умеренной цене»[15]. Сообщая об этом демарше своему кузену, послу России в Вене Д. А. Голицыну, князь счел нужным охарактеризовать автора произведения. «Я только что послал графу дель Медико в Каррару гипсовый бюст ее величества императрицы с повелением исполнить его в мраморе. Поскольку эта модель вылеплена искусным мастером (par un habile

artiste) и хорошо передает сходство, я подумал, что вашему сиятельству было бы приятно иметь ее у себя. В связи с этим я написал господину дель Медико, чтобы он сохранил ее для вас, после того как будет закончена работа с мрамором»[16].

Итак, поначалу Голицын планировал заказать мрамор в Карраре. Однако, разочаровавшись затем в мастерстве тамошних скульпторов[17], он переориентировался на Рим. Не сделай он этого, бюст, хранящийся ныне в Третьяковской галерее, был бы изваян каким-нибудь каррарским скульптором. И хотя имя его в переписке не фигурирует, обещание дель Медико поручить работу «одному из самых искусных мастеров»[18], наводит на мысль о Д. А. Чибеи. Он тоже в итоге изваял свою Екатерину и в виде бюста, и в виде барельефа, но не для Голицына, а для А. Г. Орлова. При этом он использовал другой образец — полотно Ф. С. Рокотова[19]. И его Екатерина, соответственно, сильно отличается от тех, которые были созданы с гипса Фальконе, что может послужить дополнительным косвенным подтверждением общности исходника для наших схожих императриц.

Переориентировавшись на папскую столицу, Голицын подключил к делу нового посредника, гувернера своего племянника, К. Р. Коха, который как раз в тот момент совершал вместе с учеником Grand tour по Европе. По прибытии в Рим Кох выписал из Ливорно долго дожидавшийся там дальнейших указаний бюст Фальконе (заказчик велел его попридержать и не высылать в Каррару, как предполагалось поначалу[20]). Получив его, гувернер заказал мрамор римскому скульптору Б. Кавачеппи. Расхваливая его, Кох пообещал, что тот создаст «произведение, которое сможет соперничать с лучшими работами античности и современности»[21], сославшись для верности на мнение проживавшего в то время в Риме И. И. Шувалова, а также И. Ф. Рейфенштейна. Последний, как известно, слыл знатоком в области художеств и часто консультировал богатых коллекционеров.

Голицыну, однако, нужна была не точная копия с бюста Фальконе, а несколько иной образ монархини. Вот какие пояснения он давал дель Медико 21 августа 1768 г.: «Что же касается одеяния и прически, то мне бы хотелось, чтобы вы выбрали какую-нибудь античную модель, простую, приличную и уместную для представления августейшей особы. Само собой разумеется, прическа спереди должна остаться такой, какая она есть, чтобы изменения не сказались на сходстве»[22]. Аналогичными инструкциями в январе 1770 г. Голицын снабдил и своего следующего агента: «Вместо покрывала бюст должен быть украшен лавровым венком, который не следует делать слишком большим. Располагаясь на голове, он не должен касаться прически на лбу»[23]. Как видим, в течение полутора лет, которые прошли между написанием двух этих эпистол, заказчик определился с тем, как добиться желаемого, сообщая посреднику-гувернеру следующее: «Я постараюсь поточнее передать вам идею с помощью рисунка, который, возможно, сумею выслать». Неопределенность обещания объясняется тем, что на тот момент Голицыну еще не удалось найти графического воплощения своего замысла. Мы это знаем, так как в первой редакции письма он попросил Коха самому этим озаботиться. Голицын писал: «Прошу вас заказать рисунок, который отразил бы эту идею, и прислать его ко мне»[24]. Затем, вычеркнув эту фразу, он заменил ее той, что приведена нами выше.

Из всего изложенного мы делаем вывод, что автором идеи самого популярного скульптурного образа Екатерины можно считать вице-канцлера Голицына. Идея эта, однако, выкристаллизовывалась у него довольно долго. «Я бы желал, — разъяснял он Коху 16 ноября 1770 г., т. е. еще через девять месяцев, — чтобы гипсовый бюст был точно скопирован, с одним лишь изменением: вместо покрывала, которым покрыта голова, ваятелю следует красиво увенчать ее лавровым венком, а одежду выполнить во вкусе прилагаемого здесь отпечатка»[25]. Более конкретных пояснений, что это был за «отпечаток (empreinte)», письмо Голицына не содержит. Речь, очевидно, шла о какой-нибудь гравюре, совсем не обязательно представлявшей императрицу, но содержавшей в себе те самые отличительные черты античности, которые заказчику хотелось увидеть в будущем произведении.

Отнесшись к княжескому поручению со всей ответственностью, Кох собрал нечто вроде консилиума, для того чтобы решить, как придать лишенному всяких монарших атрибутов бюсту Фальконе нечто вроде древнеримского величия. «Мы собрали небольшой совет, — отчитывался он Голицыну 27 апреля 1771 г., — на котором председательствовал господин Шувалов и на который были приглашены наиболее знаменитые скульпторы Рима, чтобы обсудить, что надеть на голову императрице, так чтобы это соответствовало пожеланиям вашего сиятельства»[26]. В итоге, в январе 1772 г. на свет появилась увенчанная лаврами величавая матрона с застывшей на мраморных губах безликой полуулыбкой. Покрывало исчезло, а на плечах были уложены волосы, обретшие характерную для женской античной скульптуры кучерявость. Голова обрела более фронтальное положение и была



Ил. 3. Б. Кавачеппи. Скульптурный портрет Екатерины II. 1772. ГТГ

гордо приподнята. В итоге, в отличие от созданного для Вольтера «философа на троне», Кавачеппи выдал увенчанную модным античным атрибутом величавую царицу. Следуя, очевидно, более скрупулезно, чем Колло, оригиналу, Кавачеппи не стал нивелировать следы упитанности модели. И более массивный второй подбородок, и более полные щеки были, как мы думаем, позаимствованы им с гипса-исходника.

Участие Шувалова в создании бюста Кавачеппи, поведанное нам Кохом, дает подсказку, как могла появиться на свет третья Екатерина. Ведь именно он заказал ее Шубину. К этому заказу, возможно, был причастен еще и Рейфенштейн, под присмотром которого русские пенсионеры находились в Риме. Он писал о своих подопечных следующее: «Очень жаль, что некоторые из них и особенно те, которые в настоящий момент имеют большое желание и возможность с пользой для себя провести еще какое-то время в Риме, вынуждены его покинуть, так как выделенное им на то время истекло. Чтобы избежать этого досадного обстоятельства, которое причинит им вред, я попросил генерала Шувалова, а также князей Николая и Фёдора Голицыных заказать им кое-какие работы, которые они способны хорошо выполнить, и таким образом продлить время их учебы в Риме, не обременяя дополнительными расходами Академию»[27]. Как видим, среди заказчиков-меценатов обозначен Шувалов. Соответственно, целью его заказа вполне могло быть не обзаведение собственной мраморной монархиней, а оказание помощи талантливому соотечественнику. Появление в Риме гипса Фальконе и вовлеченность русского вельможи в реализацию поручения вице-канцлера могли послужить тому толчком. Мы не исключаем даже, что в процитированном письме в числе

прочих заказов речь идет и об этом. Лавры, скорее всего, были включены в пожелания заказчика-Шувалова, по подсказке заказчика-Голицына. Сохраняя этот параметр, он мог даже подразумевать нечто вроде соревнования между своим протеже и признанным итальянским мэтром. Шубин, однако, не стал следовать античным канонам с той же одержимостью, что итальянец, и в итоге его Екатерина получилась человечнее, обаятельнее и даже моложе.

Вернувшись в Россию, Шубин развил созданный в Риме образ, и, на наш взгляд, именно благодаря его репликам увенчанная лаврами императрица стала самым популярным ее скульптурным воплощением. С. О. Андросов высказал, правда, мнение, что лавровый венок обрел статус «непременного атрибута Екатерины II» благодаря бюсту Кавачеппи[28], но произведение итальянца, приплыв в Санкт-Петербург, сразу с корабля попало в дом вице-канцлера Голицына, где его мог видеть лишь узкий круг его гостей. Что же касается шуваловского мрамора, то он оказался в России только в 1777 г., вместе с его владельцем. Естественнее было бы предположить, что этот образ сделался каноничным благодаря авторской реплике, которая сейчас хранится в Третьяковской галерее.

Более того, мы считаем, что именно за нее Шубин в 1774 г. удостоился звания академика. Ведь никто до сих пор не определил однозначно эту «экзаменационную» работу Шубина. «Брокгауз» сообщает, что мрамор этот хранится якобы в Эрмитаже[29], а С. К. Исаков помещает его в Русский музей[30]. Однако обе шубинские Екатерины из Русского музея датируются более поздним временем — 1783 и 1791 гг., в Эрмитаже тоже нет нужной нам императрицы. В пользу нашей атрибуции может косвенно послужить еще и тот довод, что третьяковский бюст поступил в музей от членов царской семьи[31].

Мы не думаем, однако, что Шубин ваял его с натуры. Художники столь скромного происхождения нередко создавали произведения с высокопоставленных моделей «наизусть»[32], да и сама живая модель успела с 1767 г. измениться, а третьяковская Екатерина по-прежнему молода и очень уж похожа на ту, которую скульптор создал в Риме. Мы думаем, что Шубин воспользовался привезенными из Рима терракотой или гипсом.

Что же касается реакции Фальконе на эту работу, то она, как мы думаем, выражена в одном из его писем к Екатерине. Фальконе пишет: «Я видел последний, созданный с вашего величества бюст и понял, что нужно не только хорошо изучить скульптуру, но еще и обладать



Ил. 4. Ф. И. Шубин. Скульптурный портрет Екатерины II. 1771. Музей Виктории и Альберта. Лондон



Ил. 5. Ф. И. Шубин. Скульптурный портрет Екатерины II. 1774 (?) ГТГ

очень чувствительной душой, чтобы суметь так замечательно выразить вашу в неживом материале». Далее следуют строки, которые в свете нашей гипотезы об использованном Шубиным исходнике можно интерпретировать и в том смысле, что в работе русского скульптора француз уловил следы собственного творчества: «Мы порой неплохо судим о том, что находится в нашей компетенции / исходит от нас самих (ce qui est de notre ressort)»[33]. На то, что Фальконе ведет здесь речь именно о шубинском бюсте, указывает хронология. 7 апреля 1774 г. Шубин затребовал у Академии два куска мрамора «по высочайшему Е[я] И[мператорского] В[еличества] повелению для Ея собственных бюстов». Три недели спустя он попросил «проексаменовать» его по этим самым бюстам[34], а 5 мая Фальконе написал Екатерине процитированный выше отзыв. 4 сентября Шубин был признан академиком «по мраморному ее императорского величества бюсту».

Но если в работах Колло, Кавачеппи и Шубина единство прототипа просматривается с большой долей очевидности и подтверждается обстоятельствами появления их на свет, то этого не скажешь о следующем произведении, которое мы предлагаем тоже вписать в ряд интерпретаций гипса Фальконе, присвоив ему, соответственно, четвертый номер. Речь идет о Екатерине, изваянной в 1773 г. в Париже по заказу А. С. Строганова Ж. А. Гудоном и сейчас хранящейся в Эрмитаже. На мысль, что французский скульптор имел перед глазами бюст работавшего в тот момент в России его соотечественника, в первую очередь, наводит одинаковая атрибутика — голову этой императрицы украшает такая же диадема, что и тех трех, которые мы описали выше. Эта деталь, как мы думаем, всеми интерпретаторами была позаимствована с бюста Фальконе, а тот, в свою очередь, вылепил ее с натуры.



Ил. 6. Ж. А. Гудон. Скульптурный портрет Екатерины II. 1773 Государственный Эрмитаж

Гипотезу о том, что Гудон использовал все тот же высланный летом 1769 г. из Санкт-Петербурга гипс Фальконе, можно подкрепить сбоем, случившимся в одной из пересылок тех исходников, которые вице-канцлер Голицын отправлял в Европу для заказа произведений иностранным мастерам. Он обычно просил, чтобы по окончании работ их отправляли в Вену его постоянному посреднику и кузену Д. М. Голицыну. По поводу гипса Фальконе было выдано такое же указание. Вице-канцлер полагал, вероятно, что кузен последует его примеру и обзаведется собственной мраморной императрицей. Дмитрия Михайловича, однако, это предложение не заинтересовало, и он, как мы думаем, переадресовал его Строганову. На такую мысль наводит попавший этому адресату аргуновский портрет, который был выслан в Каррару для создания надгробия отца вице-канцлера еще в 1766 г. и который, как и гипс Фальконе, по окончании работ

должны были переслать венскому послу. Холст, однако, по ошибке оказался в Париже у Строганова. Строганову холст, разумеется, был не нужен, и когда его стали искать, он отослал его обратно в Италию, известив петербургского Голицына, что «портрет давно уже отправлен в Рим, согласно письму господина Коха»[35].

Этот логистический промах наводит на мысль, что холст мог быть случайно присоединен к какому-нибудь другому произведению, которое венский Голицын пересылал Строганову в Париж, и этим произведением вполне могла оказаться гипсовая Екатерина Фальконе. Во всяком случае, почтовые связи, существовавшие между двумя этими адресатами, такого варианта не исключают.

Это довольно опосредованное обоснование нашей гипотезы можно подкрепить тем, что мы видим в самом произведении. Не будучи, в отличие от Кавачеппи и Шубина, связанным указанием наделить модель античной атрибутикой, четвертый интерпретатор не стал дополнять знакомую нам по другим бюстам диадему лаврами, но и он решил, что нарочитую лаконичность этого украшения нужно как-нибудь компенсировать, наложив на него нечто вроде связки из драгоценных камней. Кроме того, французский скульптор создал не погрудный, а поясной портрет Екатерины, по-другому уложил локоны на плечах, одел ее более современно и, очевидно, по желанию заказчика, дополнил костюм цепью ордена Св. Андрея Первозванного. В пользу общности прототипа указывает то, что, в отличие от Колло и Шубина, Гудон не стал ретушировать некоторую избыточность плоти у реальной модели.

Добавим в заключение, что дальнейшая судьба исходного бюста Фальконе по источникам не прослеживается, что, впрочем, характерно для произведений, не переведенных из гипса в более прочные материалы. Если, однако, принять во внимание не только те четыре работы, о которых мы рассказали и которые были изваяны непосредственно с гипса Фальконе, но и созданные затем с его вторичных, третичных и т. д. реплик, то полное забвение этому произведению не грозит. Неплохо было бы при этом не забывать и его изначального автора, а также вклад последующих заказчиков и исполнителей в характер его интерпретаций.

[1] Бюсты Колло и Гудона в настоящее время хранятся в Государственном Эрмитаже, Кавачеппи — в Третьяковской галерее, а Шубина — в Музее Виктории и Альберта в Лондоне.

[2] *Каган Ю. О.* Скульптор Федот Шубин. Малоизвестный портрет Екатерины II из Художественно-исторического музея в Вене // Наше наследие. 2002. № 63–64. С. 42–49.
[3] *Мозговая Е. Б.* Произведения Ф. И. Шубина в Великобритании // Русское искусство нового времени. Исследования и материалы / ред.-составитель И. В. Рязанцев. М., 2000. С. 96.
[4] *Réau L.* Houdon, sa vie et son oeuvre. Paris, 1964. V. 1. P. 396 / пер. с франц.
[5] РГАДА. Ф. 1263. Оп. 1. Д. 6120. Л. 4 об. / пер. с франц.
[6] Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Скульптура XVIII–XIX веков. Т. 1. С. 160.
[7] *Бедретдинова Л. М.* Бюст Екатерины II работы Б. Кавачеппи по модели М.-А. Колло (история создания) // Итальянский сборник. Вып. 3. М., 2003. С. 294.
[8] Подробнее см.: *Парушева В. Г.* Мемориальная и портретная скульптура XVIII века. М., 2021. С. 59–66.
[9] Переписка императрицы Екатерины II с Фальконе // Сборник РИО. Т. XVIII. СПб., 1876. С. 45.
[10] Там же. С. 6.
[11] См.: Там же. С. 378–379.
[12] Там же. С. 83 / пер. с франц.
[13] Там же. С. 92 / пер. с франц.
[14] РГАДА. Ф. 1263. Оп. 1. Д. 1746. Л. 1, 2 / пер. с франц.
[15] РГАДА. Ф. 1263. Оп. 1. Д. 4780. Л. 3 / пер. с франц.
[16] РГАДА. Ф. 1263. Оп. 1. Д. 4299. Л. 22 / пер. с франц.
[17] См.: *Парушева В. Г.* Указ. соч. М. 2021. С. 75.
[18] РГАДА. Ф. 1263. Оп. 1. Д. 2119. Л. 5 / пер. с франц. С. О. Андросов пишет, что этот скульптор в числе прочих заказчиков работал еще и на дель Медико (*Андросов С. О.* Русские заказы скульптора Д. А. Чибеи // Искусствознание. 2021. № 2. С. 118).
[19] «Неясно, какими источниками пользовался Чибеи для передачи внешнего сходства» (*Андросов С. О.* Русские заказы скульптора Д. А. Чибеи. С. 122). Однако и в барельефе, и в бюсте одежда и украшения с известного полотна Рокотова 1763 г. повторяются, вплоть до самых мельчайших деталей.
[20] РГАДА. Ф. 1263. Оп. 1. Д. 6180. Л. 135, 135 об.
[21] РГАДА. Ф. 1263. Оп. 1. Д. 1712. Л. 9 об. / пер. с франц.
[22] РГАДА. Ф. 1263. Оп. 1. Д. 4780. Л. 4 / пер. с франц.
[23] РГАДА. Ф. 1263. Оп. 1. Д. 1710. Л. 23 об., 24 / пер. с франц.
[24] Там же. Л. 24 / пер. с франц.
[25] РГАДА. Ф. 1263. Оп. 1. Д. 1711. Л. 20 / пер. с франц.
[26] Там же. Л. 10 об. / пер. с франц.
[27] РГАДА. Ф. 1263. Оп. 1. Д. 3005. Л. 2 об. / пер. с франц.
[28] *Андросов С. О.* Скульпторы и русские коллекционеры в Риме во второй половине XVIII века. СПб., 2011. С. 72.
[29] Брокгауз и Эфрон. Статья Шубин Федот Иванович.
[30] *Исаков С. К.* Указ. соч. М., 1938. С. 43.
[31] Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Скульптура XVIII–XIX веков. Т. 1. С. 276.
[32] Так, И. П. Аргунов описал способ написания им портрета императрицы Елизаветы Петровны в своем отчете П. Б. Шереметеву. См.: *Станюкович В. К.* Крепостные художники Шереметевых // Записки историко-бытового отдела Русского музея. Т. 1. Л., 1928. С. 144, 145.
[33] Переписка императрицы Екатерины II с Фальконе. С. 224 / пер. с франц.
[34] *Исаков С. К.* Указ. соч. М., 1938. С. 43.
[35] РГАДА. Ф. 1263. Оп. 1. Д. 3323. Л. 11 об. / пер. с франц.

Поцелуева Екатерина Андреевна

БЛИЖНИЙ КРУГ ЕКАТЕРИНЫ II. А. С. ПРОТАСОВА И М. С. ПЕРЕКУСИХИНА *

Аннотация: Среди ближнего круга Екатерины Великой особое место занимали две женщины с удивительной судьбой — Анна Степановна Протасова и Мария Савишна Перекусихина. Одна была камер-фрейлиной и имела серьезный вес в обществе, другая — скромной камер-юнгферой и задушевной собеседницей. К ним Екатерина II была искренне привязана, благодаря чему они имели значительное влияние и пользовались своим положением, однако императрица ценила их за искренность и преданность.

Ключевые слова: императрица, камер-фрейлина, камер-юнгфера, Двор, фаворит, дневник, письма членов императорского Дома.

Ближний круг всегда был важен для Великой Екатерины. В своих записках в бытность великой княжной она говорила об одной из своих приближенных: «…опыт меня научил, что единственным преступлением этой девушки (М. П. Жуковой, камер-юнгферы Екатерины. — *Е. П.*) было мое расположение к ней и привязанность ее ко мне, которую в ней предполагали. Последствия оправдали это предположение: все, кого только могли заподозрить в том же, подвергались ссылке или отставке в течение восемнадцати лет, а число их было не малое»[1].

Будучи еще великой княжной, Екатерина задумывается о формировании вокруг себя близких ей людей, единомышленников. Вспоминая о тех, с кем ее судьба сводила ранее, она оценивает их с позиции именно этого принципа. «Я ее искренне оплакивала, — пишет Екатерина о княгине М. Я. Долгорукой, — ибо не было такого знака дружбы и привязанности, которого бы эта достойная женщина не выказала мне в течение всей своей жизни, и, если бы она дожила до моего восшествия на престол, которого она ожидала с таким нетерпением, она, конечно же, заняла бы выдающееся место при мне; это был друг верный, разумный, твердый, умный, осторожный»[2].

* Автор выражает благодарность библиографу Научной библиотеки ГМЗ «Царское Село» С. П. Олейник за помощь в подборе материала.

Большое значение для императрицы Екатерины II, наряду с так называемым Большим и Средним, имел Малый эрмитаж [3]— Екатерина неизменно окружала себя людьми, необходимыми не только в делах государственных и военных, науках и искусствах, но и для сердечного спокойствия.

Среди этих людей особое место занимали две женщины с удивительной судьбой.

Одна из них, графиня Анна Степановна Протасова (1745–1826), родилась в незнатной и небогатой семье, но родство матери со знаменитыми братьями Орловыми помогло ей попасть во дворец и быстро занять при Екатерине II прочное и влиятельное положение. Несмотря на старания Екатерины [4], А. С. Протасова так и не вышла замуж, и осталась при Дворе. Екатерина постепенно привыкла к ней, убедилась в ее искренней преданности, и вскоре общество этой фрейлины стало необходимым для императрицы [5].

Анна Степановна составляла компанию во время обеда, на прогулках, была партнером в карточной игре (см. Приложение 1). По долгу службы камер-фрейлины общаясь с придворными и наводя справки, Протасова докладывала императрице, кто особенно интересуется ею. Она отличалась абсолютной преданностью и прекрасно справлялась с этими функциями, не сильно заботясь о личной корысти. В 1779 г. Протасова стала доверенным лицом Екатерины II, сменив Прасковью Брюс, которую императрица застала в объятиях ее фаворита И. Римского-Корсакова. Протасова считалась «дурнушкой»[6], что выгодно подчеркивало привлекательность самой императрицы. В то же время, внешняя неприглядность и чувство благодарности, которыми обладала А. С. Протасова, не могли не вызывать симпатии Екатерины, а ее верность и не болтливость окончательно привязали сердце монархини к своей наперснице.

В «Записках о пребывании в России в царствование Екатерины II» французский посол Л.-Ф. де Сегюр писал: «Екатерина, будучи много раз обманута легкомыслием и завистливостью некоторых знатных дам, которых она удостаивала своего доверия, принимала в свой тесный круг только г-жу Протасову, которой был поручен надзор за фрейлинами»[7]. В 1784 г. Протасова была пожалована в камер-фрейлины «с богатейшим портретом»[8], а во время путешествия Екатерины в Южную Россию (1787) только Протасова да фаворит Мамонов (со слов В. Н. Головиной) ехали в одной карете с императрицей [9].

Это утверждение не совсем верно: согласно записям Камер-фурьерского журнала за 1787 г., от Царского Села до Киева на разных отрезках пути в шестиместной карете с Екатериной II помимо Мамонова и Протасовой ехали вице-президент его сиятельство граф И. Г. Чернышёв [10], генерал-губернатор князь Н. В. Репнин, обер-шталмейстер Л. А. Нарышкин [11], И. И. Шувалов [12], С. Ф. Стрекалов [13], киевский генерал-губернатор П. А. Румянцев-Задунайский [14], а также иностранные посланники: граф Сегюр, господин Фицгерберт [15] и граф Кобенцель [16]. От Киева по Малороссии и Новороссии путешествие продолжалось водным путем на галерах [17].

Дабы создать для одинокой старой девы Протасовой семейную обстановку, Екатерина II выписала к ней на воспитание ее племянниц, а для расширения «педагогической деятельности» фрейлины ей были поручены и две побочные дочери Г. Г. Орлова — девицы Алексеевы [18]. Можно сказать, что Анна Степановна поспособствовала приезду своих племянниц ко Двору, однако в этом была заинтересована и Екатерина II, добавив ей «в нагрузку» двух незаконнорожденных дочерей графа Орлова.

Со временем Протасова стала значимой фигурой при Дворе: у нее искали поддержки, ее боялись, перед ней заискивали.

Протасова «принадлежала к интимному кружку императрицы, — замечала В. Н. Головина, — не потому что… была ее другом или ее заслуги доставили ей это отличие, но потому что, хотя она была бедной и ворчливой, у нее была благодарная душа. Императрица, жалея об ее бедности, захотела поддержать ее своим покровительством. Иногда она шутила над ее угрюмым видом. Однажды, когда Протасова была более дурно настроена, чем обыкновенно, ее величество заметила это и сказала ей: „Я уверена, моя королева (этот эпитет она прибавляла, когда желала пошутить), что вы сегодня утром побили свою горничную и оттого у вас такой сердитый вид. Я же встала в пять часов утра, решила много дел, которые удовлетворяют одних и не понравятся другим, и оставила все мое неудовольствие и хлопоты там, в кабинете, а сюда пришла, моя прекрасная королева, в самом лучшем расположении духа“» [19].

Все сильные и слабые стороны Анны Степановны были понятны Екатерине, которая ценила ее за открытость, ибо в ее заносчивости не было корысти, скорее, это было свойство характера, сугубо личная черта. Императрица не сомневалась в преданности своей

камер-фрейлины, а над забавными особенностями ее поведения по-доброму подшучивала и умилялась.

Доброй домашней шуткой были прозвища Протасовой: «королева» или «королева Лото». «Впредь, говоря об Анне Степановне [Протасовой], извольте называть ее царицей; ибо уже два года, как она признана царицей в то лото и в силу этого раздает почетные звания. Я имею честь состоять при царице в качестве осенней гоняльщицы мух», — шутила императрица [20].

Еще одним примером подобной иронии Екатерины II является ее заметка: «Шутливая характеристика придворных», в которой, согласно характеру каждого, Екатерина предсказывает причину или способ ухода из жизни всех упомянутых. В этот список наряду с А. М. Голицыным, Л. А. Нарышкиным, Н. И. Паниным и другими включена и старая дева госпожа Протасова, которой Екатерина предрекает, что та «[умрет] — от родов» [21].

Великий князь Николай Михайлович в предисловии к «Письмам высочайших особ к графине А. С. Протасовой» также отмечал: «Императрица любила пошутить над ворчливой, чванной, капризной, крикливо одевавшейся Протасовой, …однако [она. — *Е. П.*] никогда не была придворной шутихой, как утверждал враждебно относившийся к ней фаворит Мамонов» [22].

«Смерть Екатерины II была сильным нравственным ударом для Протасовой: в течение ужасной 36-часовой агонии императрицы Протасова не отходила от умирающей, оставаясь все время на полу у ея ног» [23].

После смерти Екатерины II «придворное положение Протасовой, благодаря родству с Ф. В. Ростопчиным, за которого была выдана ее племянница Екатерина Петровна, не пошатнулось» [24]: Анне Степановне нашлось место при новом Дворе [25], о ней заботились, пеклись о ее здоровье, принимали участие в жизни ее племянниц.

Сохранились письма членов императорского дома к Протасовой. Их обнаружил, а затем опубликовал великий князь Николай Михайлович («Письма высочайших особ к графине А. С. Протасовой»). В издание вошла корреспонденция императоров Павла I и Александра I, императриц Марии Фёдоровна и Елизаветы Алексеевны, великих княжон Александры Павловны, Елены Павловны, Марии Павловны, Екатерины Павловны и Анны Павловны.

Показательно, что в этом комплекте только корреспонденция от Александра I, не собственноручная. Известно, что император

считал Анну Степановну слишком навязчивой и всячески избегал ее общества[26]. Мария Фёдоровна регулярно писала, вернее, отвечала на письма Анны Степановны (не сохранились) и чуть не с поклоном извинялась, за то, что ответила не сразу, справлялась о здоровье и т. п. (в 1809 г. у Протасовой обнаружилась катаракта, которую Елизавета Алексеевна, как натура чувствительная, пыталась лечить, отправив Анну Степановну за границу)[27]. Показательно, что большая часть писем Елизаветы — на русском языке, который она старательно изучала, тогда как Мария Фёдоровна писала исключительно по-французски.

В этих письмах есть ощущение того, что Анне Степановне искренне желают скорейшего выздоровления. И все же ощущается нотка облегчения, оттого что Протасова сейчас далеко, не рядом и не докучает своим ворчанием. Письма еще отчетливей характеризуют Анну Степановну, ее стремление подчеркнуть свою значимость и настоятельное требование оказывать ей максимальное внимание и почет.

«Графиня Протасова приехала в Париж [вероятно, в свите Елизаветы Алексеевны, 1803–1804 гг. — *Е. П.*], — отмечает в своих записках В. Н. Головина, — в надежде удивить парижан и показать им, какой важной особой она была у себя на родине. Я нанесла ей визит и была великолепно принята, причем и ее благоволение ко мне еще более увеличилось, когда она узнала мой образ жизни и общество, в котором я вращаюсь»[28].

У Анны Степановны была потребность «производить впечатление своей близостью к императрице», и она упрашивала Елизавету Алексеевну почаще беседовать с ней на виду у всех и писать ей собственноручно записки, которые она потом показывала всем в доказательство того, «в каких хороших отношениях находится она с Ея Величеством»[29].

Заносчивость А. С. Протасовой, ставшая ее отличительной чертой, перекрывалась ее абсолютной искренностью и благодарностью и являлась контрастом с корыстной лестью большинства из окружения императриц. Тщеславие Протасовой искупалось ее преданностью.

Имя другой дамы ближнего круга Екатерины II — Мария Савишна Перекусихина (1739–1824). Любимая камер-юнгфера, сердечный друг, она была самым близким доверенным лицом императрицы. В звании камер-юнгферы при комнатах императрицы в ее обязанности входило одевание императрицы утром и укладывание ее спать вечером, введение в ее покои фаворитов; Перекусихина

отвечала и за самые интимные естественные процедуры. Известно, что она была дворянкой из небогатой семьи, имевшей небольшое поместье в Рязанской губернии, была моложе Екатерины на десять лет и при Дворе оказалась случайно. Возможно, этому поспособствовала императрица Елизавета Петровна, целенаправленно окружавшая молодую великую княгиню Екатерину Алексеевну русскими горничными с самого ее появления в России[30].

Мария Савишна никогда не была замужем, и, кажется, это был ее осознанный выбор. Иначе ей пришлось бы расстаться с горячо любимой государыней. Императрица даже в шутку называла себя ее «женихом»[31].

Добрая, милостивая и снисходительная ко всем приближенным, императрица постоянно оказывала Перекусихиной особенно нежное и трогательное внимание[32].

Однажды Екатерина II и Марья Савишна одновременно тяжело заболели. Несмотря на собственную слабость, Екатерина «…напрягала силы и с помощью вожатых являлась всякой день к навещению усердной своей служительницы»[33]. В момент наивысшей для своего здоровья опасности, императрица «…кладет 25 000 рублей в пакет с надписью: Марье Савишне после моей смерти»[34]. Когда опасность миновала, Екатерина, вручая пакет, признается Перекусихиной: «Мне было очень тяжко, не думала я опять жить с тобою, однако все помышляла о тебе, и вот тому доказательство. Возьми это, как залог моей к тебе дружбы»[35].

Во дворцах Марья Савишна помещалась в комнате всегда рядом с государыней. В 1787 г. в Царском Селе это были комнаты в Зубовском флигеле дворца. В. О. Михневич, ссылаясь на «Русский Архив» 1804 г., указывает на то, что «Екатерина из Киева писала воспитателю великих князей Н. И. Салтыкову, чтобы он, по случаю происходившей тогда перестройки части царскосельскаго дворца, занял там для своих августейших питомцев ея покои, именно: „уборную, две передния, кабинет с камином, где ложи Рафаэлевыя, да комнаты Марьи Савишны, тут близка площадка и мой садик, также и колонада, чтобы весьма, чаю, — добавляет Екатерина, — внукам моим приятно показалось“»[36].

При пробуждении императрица давала знать звонком в колокольчик, появлялась Мария Савишна и помогала ей одеться. При утреннем туалете во внутренней уборной (этот процесс именовался «волосочесание» и был совмещен с приемом визитов и деловых аудиенций)

ей отводилась роль старшей и главной. Для приема служила и спальня, куда допускались только самые приближенные лица. Расположенная по соседству комната Марьи Савишны была местом ожидания приема для особой категории людей, сумевших завоевать ее расположение.

Ранним летним утром в любимом Царском Селе императрица ежедневно прогуливалась в сопровождении Марьи Савишны (см. Приложение 2) и вела с ней незатейливые беседы. На спектр тем этих бесед есть некоторые указания в «Дневнике» А. В. Храповицкого. «Как ни скуп [он был. — *Е. П.*] на описания, тем не менее… успевал и находил нужным записывать, что тогда-то „разговаривали [т. е. государыня] с Марьей Савишной о его потливости“, а тогда-то „сказано Марье Савишне, что ничего так не хочется, как побить шведа“ [по случаю войны со Швецией], а такого-то числа шел разговор о болезни брата Марьи Савишны, а такого-то, когда он умер, „ходили к ней, плакали“, и так далее — все в том же роде»[37].

Как отмечает упоминавшийся Михневич, «скудость этих сообщений у Храповицкого, пользовавшегося […] расположением Перекусихиной, показывает, с одной стороны, как последняя была на этот счет сдержанна и далека от болтливой откровенности, с другой стороны, как жадно и пытливо прислушивались придворные люди ко всему тому, что передавала им Марья Савишна из своих интимных бесед с императрицей, и какую важность и вес придавали каждому ея в этом роде сообщению»[38].

До последнего вздоха государыни Мария Савишна была рядом. «Твердость духа сей почтенной женщины привлекала многократно внимание бывших в спальной комнате; занятая единственно Императрицей, она служила ей точно так, как будто бы ожидала ее пробуждения: сама поминутно приносила платки, коими лекаря обтирали текущую изо рта материю, поправляла ей то руки, то голову, то ноги; несмотря на то, что императрица уже не существовала, она беспрестанно оставалась у тела усопшей, и дух ее стремился вслед за бессмертною душою императрицы Екатерины»[39].

Со смертью императрицы изменилась жизнь и Марьи Савишны. Осталось в прошлом и «ее завидное положение, и влияние, и то поклонение, которым она от всех была „достойно уважена“»[40].

Павел подозрительно и неблагосклонно относился к Марье Савишне и по вступлении на престол уволил ее от должности, назначив «по смерть» пенсию из Кабинета по 1200 руб. в год[41]. Но и спустя

годы о преданности и верности друга императрицы сохранялась память. Графиня Головина вспоминала: «…в день нового 1810 года я отправилась по своей привычке поздравить госпожу Перекусихину, камер-фрау императрицы Екатерины II, замечательную и по своему уму, и по той привязанности, которую она сохранила к государыне, чьим другом она была в течение тридцати лет»[42].

Марья Савишна не оставила после себя ни одного письменного свидетельства своего пребывания в непосредственной близости к Екатерине II. Некоторые биографы причину этого видят в том, что она была безграмотной или малограмотной: «…труд этот был ей не по силам, да и просто не приходил ей в голову, что, во всяком случае, не говорит в пользу ее „образованности“»[43]. Двор Елизаветы Петровны, куда она попала в юном возрасте, действительно, мало располагал к просветительским интенциям. И все же главными в отношениях с Екатериной были не болтливость и преданность Перекусихиной — она бы никогда не осмелилась ни побеспокоить, ни предать свою государыню.

Сама Екатерина, «много писавшая и… хорошо знавшая силу написанного, …не терпела, чтобы ея приближенные что-нибудь записывали для памяти, к сведению потомства, и крайне подозрительно относилась к таким мемуарным опытам и к их авторам, когда про них узнавала[44]. Известно, что Храповицкий [главным образом. — *Е. П.*] из-за своего „Дневника“ лишился и ея расположения, и статс-секретарскаго места»[45]. Вместе с тем, именно дневник Храповицкого приоткрыл завесу над бытовой стороной жизни Екатерины Великой.

После смерти императрицы Мария Савишна не могла не вспоминать то счастливое для нее время, которое она провела рядом с любимой государыней. По предположению Михневича, ее рассказами воспользовались П. М. Карабанов и П. И. Сумароков. Сумароков — автор «известной в исторической литературе» книги «Черты Екатерины Великой» — предания и рассказы людей, бывших близкими к императрице, — которая не может не считаться важным источником для представления характера, особенностей и образа жизни Екатерины в домашнем быту. Принято считать, что появлению этого ценного источника информации в значительной степени мы обязаны Марье Савишне Перекусихиной, хотя она, по всей вероятности, «никогда об этом и не помышляла»[46]. Марья Савишна искренне любила Екатерину, любила в ней не только могущественную царицу, но человека со всеми его достоинствами и слабостями.

И Протасова, и Перекусихина, не имея собственной семьи, всячески помогали ближайшим родственникам. Четыре из пяти племянниц Анны Степановны были удачно выданы замуж[47], в эпоху правления Павла I и Александра I к ним, как к родным, относились императрицы Мария Фёдоровна и Елизавета Алексеевна.

Не без помощи сестры брат Марьи Савишны, Василий Савич, стал сенатором, а племянница Екатерина зачислена в штат фрейлин, затем вышла замуж. Всех близких родных Перекусихина «вывела в люди», обогатила, приблизила ко Двору и сообщила им долю своего влияния, которым они своекорыстно пользовались. «Екатерина, очевидно, хорошо знала слабость своего стараго „друга“ и относилась к ней не только снисходительно, но и с весьма понятной и, милостивой и тароватой поблажкой»[48].

Смерть фаворита А. Д. Ланского 25 июня 1784 г. оказалась сокрушительным ударом для Екатерины II. Она замыкается в себе и нуждается в уединении: «ЕЯ ИМПЕРАТОРСКОЕ ВЕЛИЧЕСТВО с 23-го числа сего месяца из внутренних своих покоев в собрание выходить не соизволила, и, как во все дни, за обеденные столы и в другое время, из кавалеров во внутренние ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА апартаменты никто приглашен не был»[49]. Больше двух месяцев Екатерина обедает в одиночестве, изредка и ненадолго принимая близких ей людей в своих апартаментах[50]. Скорбит и переживает утрату практически одна. И все это время только Анна Степановна[51] да Марья Савишна[52] составляют императрице компанию в прогулках по парку и окрестностям. Вероятно, Анна Степановна в большей мере могла поддержать Екатерину, понимая глубину ее боли, нежели Марья Савишна[53].

Согласно записям в камер-фурьерских журналах, можно представить какие значимые места при Дворе занимали камер-фрейлина А. С. Протасова и камер-юнгфера М. С. Перекусихина. В Камер-фурьерском журнале только за 1784-й год Протасова упоминается 137 раз, а Перекусихина — четыре раза. Одна — Протасова — не только присутствует на всех обедах и официальных приемах, принимает участие во всех передвижениях императрицы, но указывается первой в списке присутствующих придворных, рядом с императрицей. Другая — Перекусихина — следует незримой тенью своей дорогой подруги.

В дневниках Храповицкого, напротив, мило и по-дружески звучит имя М. С. Перекусихиной[54], а о А. С. Протасовой не сказано ни слова.

Не забыв никого из значимых людей своего времени, Храповицкий проигнорировал своим вниманием Протасову. Судя по всему, амбициозность Анны Степановны не вполне аккомпанировала схожему по характеру царедворцу времен Екатерины II.

Другой статс-секретарь Екатерины II, Г. Р. Державин, также по-разному относился к двум ближайшим «подругам» императрицы. По случаю посещения государыней жилища Протасовой в 1789 г. он написал положенную на музыку кантату[55], а на Перекусихину был обижен, за то, что его опыт «сиденья у Савишны» не принес желаемого результата[56].

Возникает вопрос, какие отношения были у Марии Савишны и Анны Степановны между собой? Создается впечатление, что вместе они не оказывались и не пересекались. Одним из таких редких исключений было путешествие в Крым в 1787 г., в котором обе сопровождали Екатерину. Граф Безбородко в письме от 3 декабря 1786 г. сообщает графу П. А. Румянцеву-Задунайскому: «Князь Федор Сергеевич Барятинский пишет к Вашему Сиятельству, каким образом предполагается здесь помещение ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА во дворце Киевском, где кроме Их Высочеств Великих Князей надобны только комнаты для Камер-Фрейлины Анны Степановны Протасовой, для первой Камер-Юнгферы Марьи Савишны Перекусихиной с двумя Камер-Медхенами и для Александра Матвеевича Мамонова»[57].

Дружба Екатерины с Перекусихиной и ее снисходительность к заносчивости Протасовой раскрывают в императрице такие человеческие качества, как милосердие, доброта и чуткость. Перекусихина была ее внутренним, «домашним», другом — тем, кто всегда рядом. Протасова была внешним другом, а ее стремление быть на первом плане — проявление дефицита тепла, отсутствие своей семьи. Этот дефицит Протасова компенсировала, отдавая все свои чувства, внимание и заботу тем, кто был рядом, — Екатерине II и племянницам, которые стали ее семьей, ее домом.

Главное историческое значение двух «маленьких женщин» — Анны Степановны Протасовой и Марии Савишны Перекусихиной — заключается в том, что они помогают лучше понять Екатерину II и увидеть в ней не только мудрую правительницу, тонкого политика, просветителя, блестящего ценителя и собирателя искусства, оставившую после себя богатейшие художественные коллекции и дворцовые ансамбли, но человека с его личностными качествами.

Приложение 1.

Избранные заметки о пребывании А. С. Протасовой в Царском Селе в 1784 г. Камер-фурьерские журналы. 1695–1818. В 100 т. Т. 32. 1784. Факсимильное издание 1884 года. СПб., 2009.

[17 апреля 1784] «*В Среду*, в день ВЫСОЧАЙШАГО отсутствия из Санктпетербурга из Зимняго Каменного дворца, в Царское село… ЕЯ ИМПЕРАТОРСКОЕ ВЕЛИЧЕСТВО отсутствовать изволила с Свитою фрейлин и кавалерами и продолжать путь по тракту к Сарскому селу в шестиместной карете, в которую приглашены [пять придворных, первая по списку камер-фрейлина Анна Степановна Протасова. — *Е. П.*]». С. 226, 227.

[В тот же день, 17 апреля] «Во внутренние апартаменты ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА приглашены следующие персоны [Список из шести персон, в том числе. — *Е. П.*] Камер-Фрейлина Анна Степановна Протасова». С. 230.

[21 апреля 1784] «*В Воскресенье*, …в день торжества рождения ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА… в исходе 7-го часа, изволила ЕЯ ИМПЕРАТОРСКОЕ ВЕЛИЧЕСТВО с Их Императорскими Высочествами… в Китайском зале сесть за круглый стол играть в карты в Берланд, и к тому же столу приглашены [семь придворных, в том числе. — *Е. П.*] Анна Степановна Протасова». С. 238, 242, 243.

[13 мая 1784] «*В Понедельник*, поутру, ЕЯ ИМПЕРАТОРСКОЕ ВЕЛИЧЕСТВО изволила прогуливаться в саду, потом, пред полуднем, в 12-м часу, прибыв ЕЯ ИМПЕРАТОРСКОЕ ВЕЛИЧЕСТВО из внутренних Своих апартаментов в Арабеск-комнату, благоволила жаловать к руке Генерал-Поручицу Софью Андреевну Боурову, которую представила Камер-Фрейлина Анна Степановна Протасова». С. 296.

[1 июля 1784]: «обеденное кушанье ЕЯ ИМПЕРАТОРСКОЕ ВЕЛИЧЕСТВО изволила иметь во внутренних Своих покоях, на одном куверте». С. 387.

[2 августа 1784] «ЕЯ ИМПЕРАТОРСКОЕ ВЕЛИЧЕСТВО изволила возвратиться в 3 четверти 8-го часа, а Их Императорския Высочества в 8-м часов и по прибытии ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА во Дворец, вскоре приглашены были во внутренние покои и в оных имели пребывание до половины 10-го часа вечера: Госпожа Камер-Фрейлина [А. С. Протасова. — *Е. П.*] и Его Сиятельство Граф Орлов». С. 416.

[3 августа 1784] «В вечеру, во внутренние покои ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА приглашены и имели пребывание до 10-го часа вечера-ж следующие персоны:

1. Госпожа Камер-Фрейлина [А. С. Протасова. — *Е. П.*].
2. Дежурный Господин Генерал-Адъютант Князь Репнин.
3. Господин Обер-Шталмейстер Нарышкин.
4. Сенатор и Кавалер Граф Строганов.
5. Генерал Поручик и кавалер Граф Орлов». С. 417.

[8 августа 1784] «*В Четверг*, по утру, в 8-м часов ЕЯ ИМПЕРАТОРСКОЕ ВЕЛИЧЕСТВО изволила выход иметь в сад, прогуливаться и благоволила проходить из внутренних Своих покоев чрез Лионскую, Арабеск и билиардную комнаты на малую деревянную лестницу… В вечеру-ж, во внутренние покои ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА приглашены и имели пребывание до половины 10-го часа Госпожа Камер-Фрейлина [А. С. Протасова. — *Е. П.*] и его Сиятельство Граф Орлов». С. 420, 421.

[5 сентября 1784.] «*В Четверг*, в день ВЫСОЧАЙШАГО ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА отсутствия из Царскаго села в Санкт-Петербург. Около полудня, до начатия в Придворной церкви литургии, собором отправлялась панихида блаженной памяти Ея Императорскаго Величества по Государыне Императрице Елизавете Петровне, для дня Ея Тезоименитства, а потом, как обыкновенно, совершена литургия… После полудня, около половины 7-го часа, ЕЯ ИМПЕРАТОРСКОЕ ВЕЛИЧЕСТВО изволила повелеть чрез камер-динера господина Бразинскаго приготовить к подъезду, что к новой парадной лестнице, пред Китайским залом, двуместную карету, в 6-ть лошадей и пригласить во внутренние покои ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА Госпожу Камер-Фрейлину Анну Степановну Протасову, а потом, в три четверти 7-го часа, ЕЯ ИМПЕРАТОРСКОЕ ВЕЛИЧЕСТВО, с помянутою Госпожею Камер-Фрейлиною, под видом ВЫСОЧАЙШАГО шествия прогуливаться, изволила восприять из Царскаго села отсутствие в Санктпетербург, куда изволила прибыть в начале 10-го часа вечера при вожделенном здравии». С. 452, 453.

[6 сентября 1784.] «*В Пятницу*, в ВЫСОЧАЙШЕЕ присутствие ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА в Эрмитаже, по полудни, в обыкновенное время изволила иметь ЕЯ ИМПЕРАТОРСКОЕ ВЕЛИЧЕСТВО обеденное кушанье в Эрмитажной зале на 4-х кувертах, а к столу приглашены:

1. Камер-Фрейлина Анна Степановна Протасова.
2. Князь Григорий Александрович Потемкин.
3. Граф Федор Евстафьевич Ангальт». С. 454.

[В тот же день, 6 сентября 1784.] «По сем в Эрмитаж приглашены были и имели пребывание до 9-го часа вечера следующие персоны:

1. Камер-Фрейлина Анна Степановна Протасова.
2. Князь Григорий Александрович Потемкин.
3. Граф Федор Евстафьевич Ангальт.
4. Граф Федор Григорьевич Орлов.
5. Граф Андрей Петрович Шувалов». С. 455.

Приложение 2.

Избранные заметки о пребывании А. С. Перекусихиной в Царском Селе в 1784 г. Камер-фурьерские журналы. 1695–1818. В 100 т. Т. 32. 1784. Факсимильное издание 1884 года. СПб., 2009.

[28 марта 1784.] «Во время литургии, ЕЯ ИМПЕРАТОРСКОЕ ВЕЛИЧЕСТВО изволила приобщаться Святых Христовых Таин; а потом приобщались-же следующие персоны:

ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА Камер-Фрейлина Анна Степановна Протасова. …

ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА Камер-Юнфера Марья Савишна Перекусихина». С. 169.

[17 июля 1784.] «*В Среду*, поутру, в 9-м часу ЕЯ ИМПЕРАТОРСКОЕ ВЕЛИЧЕСТВО изволила иметь выход прогуливаться несколько время, в коляске, в которую приглася с Собою Камер-Юнферу Марью Савишну Перекусихину, а по прибытии к новому подъезду изволила шествовать во внутренние Свои апартаменты». С. 398.

[18 июля 1784.] «*В Четверг*, поутру, ЕЯ ИМПЕРАТОРСКОЕ ВЕЛИЧЕСТВО изволила иметь выход прогуливаться в коляске, приглася Камер-Юнферу Марью Савишну Перекусихину, а возвратясь в 10-м часу, ЕЯ ИМПЕРАТОРСКОЕ ВЕЛИЧЕСТВО изволила шествовать во внутренние Свои апартаменты через Китайское зало». С. 398, 399.

[19 июля 1784.] «В вечеру, в 8-м часу ЕЯ ИМПЕРАТОРСКОЕ ВЕЛИЧЕСТВО изволила иметь выход прогуливаться в коляске, в которую пригласила с Собою Камер-Юнферу Марью Савишну Перекусихину, а по возвращении, в 10-м часу, ЕЯ ИМПЕРАТОРСКОЕ ВЕЛИЧЕСТВО изволила шествовать во внутренние Свои апартаменты». С. 400.

[1] Записки императрицы Екатерины Второй. Репринтное издание 1907 г. М.: Орбита, Московский филиал, 1989. С. 79.
[2] Там же. С. 167.
[3] При Екатерине II императорский прием или собрание в Зимнем дворце, в той его части, где находятся Большой и Малый Эрмитажи. «Ермитажи были трех родов: большие, средние и малые. К большим съезжались все именитые особы обоего пола, все иностранные Министры; давался или Русской, или Французской, или Итальянской спектакль, и самые первейшие таланты, виртуозы представали… Средние ермитажи отличались от тех меньшим только количеством людей. Одни пользующиеся особенным ее благоволением в оные собирались. Малые ермитажи составлялись из Царской фамилии, придворного, дежурного штата, самых коротких Императрице особ, и походили на дружеское, простое общество» (цит. по: *Сумароков П.* Черты Екатерины Великой. СПб., 1819. С. 129, 131).
[4] Екатерина II пыталась выдать Протасову замуж за А. И. Моркова (см: Великий князь Николай Михайлович. Письма высочайших особ А. С. Протасовой. СПб.: Экспедиция заготовления государственных бумаг. 1913. С. XI, XII).
[5] Там же.
[6] «Графиня Протасова была некрасива и смугла, как негритянская королева с острова Таити» (цит. по: Мемуары графини Головиной. Записки князя Голицына. М., 2000. С. 76).
[7] *Сегюр Л.-Ф.* Записки о пребывании в России в царствование Екатерины II. СПб., 1865. С. 81.
[8] «Ее величество пожаловала ей свой портрет и звание фрейлины с „портретом“» (цит. по: Мемуары графини Головиной. Указ. соч. С. 76).
[9] Великий князь Николай Михайлович. Указ. соч. С. XII.
[10] Камер-фурьерские журналы. 1695–1818. В 100 т. Т. 35. 1787. Факсимильное издание 1886 года. СПб., 2009. С. 32.
[11] Камер-фурьерские журналы. Т. 35. С. 46.
[12] Там же. С. 51.
[13] Там же. С. 53.
[14] Там же. С. 57.
[15] Там же. С. 32.
[16] Там же. С. 46.
[17] Там же. С. 321.
[18] Великий князь Николай Михайлович. Указ. соч. С. XII.
[19] Мемуары графини Головиной. Указ. соч. С. 76.
[20] Из новооткрытых писем Екатерины II к барону М. Гримму // Русский архив. М., 1878. Кн. 3. Т. 9. С. 151.
[21] Записки императрицы Екатерины Второй. Указ. соч. С. 662.
[22] Великий князь Николай Михайлович. Указ. соч. С. XII.
[23] Там же. С. XIV.
[24] Там же. Павел не поставил Протасовой в вину «un espionnage savamment exercé au sein de la jeune cour» (умелый шпионаж на стороне Малого двора.— *Е. П.*) и в день коронации, 5 апреля 1797 г., милостиво пожаловал старой конфидентке своей матери орден св. Екатерины малаго креста, пенсию и 1000 душ в Воронежской и С.-Петербургской губерниях… В коронацию Александра I, 15 сентября 1801 г., Протасова была возведена в графское достоинство, которое, по ея просьбе, было распространено на ея незамужних племянниц и племянника (см: Великий князь Николай Михайлович. Указ. соч. С. XV).
[25] Немного спустя после Петергофского праздника император отплыл в Ревель. Императрица, хотя и была на третьем месяце беременности, пожелала принять участие

в путешествии. Нелидова и Протасова сопровождали ее (см.: Мемуары графини Головиной. Указ. соч. С. 169.)

[26] «„De grâce“, умолял Александр I Елизавету Алексеевну, „débarrassez moi d'elle“ [избавь меня от нее. — *Е. П.*], по поводу приставаний навязчивой, потерявшей всякий такт, престарелой камер-фрейлины, и, по словам императрицы, предлагал графине Протасовой „помещение во всех своих дворцах, кроме того, где он не хотел ее видеть“» (цит. по: Великий князь Николай Михайлович. Указ. соч. С. XX, XXI).

[27] Великий князь Николай Михайлович. Указ. соч. С. XVI.

[28] Мемуары графини Головиной. Указ. соч. С. 284, 285.

[29] Великий князь Николай Михайлович. Указ. соч. С. XIX, XX.

[30] Записки Екатерины II. Указ. соч. С. 64.

[31] «При помолвке племянницы М. С. Перекусихиной [в замужестве Е. В. Тарсукова — *Е. П.*] Екатерина, одарив невесту, вручила… уважаемой своей собеседнице перстень с своим изображением в мужеском одеянии, сказав: а вот и тебе жених, которому, я уверена, ты никогда не изменишь, и останешься ему верною, как доныне была» (цит. по: *Сумароков П.* Указ. соч. С. 109).

[32] «При путешествии в Крым, она, войдя в свою ставку, тотчас вопросила: а где же жилище Марьи Савишны? — Не было оное приготовлено, забыли о том подумать. Екатерина изъявила негодование Князю Потёмкину, сказав, что не хорошо же он ее угощает, когда не печется о спокойствии приближенной к ней, и с того времени несколько голосов всегда объявляли, где находилась палатка Г. Перекусихиной» (цит. по: *Сумароков П.* Указ. соч. С. 110, 111).

[33] *Сумароков П.* Указ. соч. С. I09.

[34] Там же.

[35] *Сумароков П.* Указ. соч. С. 110.

[36] *Михневич* В. О. Замечательные русские женщины. Марья Савишна Перекусихина // Исторический вестник. Т. LXXVC. СПб. 1899. С. 105–106.

[37] Там же. С. 108.

[38] Там же.

[39] *Ростопчин Ф. В.* Последний день жизни императрицы Екатерины II и первый день царствования императора Павла I // Архив князя Воронцова. М., 1876. Кн. 8. С. 170, 171.

[40] *Михневич В. О.* Указ. соч. С. 115.

[41] Там же.

[42] Мемуары графини Головиной. Указ. соч. С. 320.

[43] *Михневич В. О.* Указ. соч. С. 103.

[44] Н. Барсуков в библиографическом очерке, сопровождающем издание «Дневника» Храповицкого, также указывает на то, что причиной удаления Храповицкого от Екатерины II послужил его «Дневник»: «Не позволяем себе говорить решительно, но не можем не высказать догадки, что Екатерина проведала о Дневнике Храповицкаго, и что такой род соглядательства показался ей, естественно, не совсем удобным. Она видимо охладевает к своему докладчику; его отметки становятся все короче, и наконец службу свою при Великой Екатерине Храповицкий оканчивает» (см: Дневник А. В. Храповицкого 1782–1793. СПб., 1874. С. XIII, XIV).

[45] *Михневич В. О.* Указ. соч. С. 102.

[46] *Михневич В. О.* Указ. соч. С. 103.

[47] Александра Петровна (1774–1842), в замужестве за князем А. А. Голицыным; Екатерина Петровна (1776–1859), в замужестве за графом Ф. В. Ростопчиным; Анна Петровна (1778 или 1782–1860), фрейлина, замужем за графом В. В. Толстым; Вера Петровна (1780? — 1814), в замужестве за И. В. Васильчиковым, впоследствии князем; Варвара Петровна (1788–1852), умерла в девицах.

[48] *Михневич В. О.* Указ. соч. С. 112.

[49] [30 июня 1784]. Камер-фурьерские журналы. Т. 32. 1784. Факсимильное издание 1884 года. СПб., 2009. С. 386.

[50] Там же. С. 387, 454.

[51] Там же. С. 404 (23 июля), 406 (25, 26 июля), 412 (30 июля), 413 (31 июля), 416 (2 августа), 421 (10 августа), 431 (17 августа), 435 (22 августа).

[52] Там же. С. 398 (17 июля), 400 (19 июля).

[53] С подачи А. М. Тургенева (1772–1863) сформировалась легенда о существовании штата «пробир-фрейлин» фаворитов Екатерины II (см.: Рассказы А. М. Тургенева об императрице Екатерине II // Русская старина. 1897. Т. 89. № 1. С. 171–176). Некоторые авторы, в том числе Байрон, включают и Протасову в этот список (см.: Великий князь Николай Михайлович. Указ. соч. С. XIV).

[54] 1788, 2 декабря: «Говорили о горести Марьи Савишны, лишившейся брата вчера в ночь. Она все крепилась, и теперь в отчаянии. Приказано нужное для похорон взять от Каммерцалмейстера. Ходили к ней. Пл [акали]» (см: Дневник А. В. Храповицкого. С. 206); или 1789, 26 июля: «При волосочесании хвалили за исправность и что всегда сижу у М. Сав. [Марьи Савишны]» (Там же. С. 294).

[55] Великий князь Николай Михайлович. Указ. соч. С. XII.

[56] *Михневич В. О.* Указ. соч. С. 106, 107.

[57] Камер-фурьерские журналы. Т. 36. 1787. Приложение. Факсимильное издание 1886–1889 г. С 45, 46.

Сафонов Михаил Михайлович

СЛАДОСТРАСТЬЕ ВЛАСТИ. ЕКАТЕРИНА II И ЕЕ «ЗАПИСКИ»

Аннотация: Сопоставляя две редакции «Записок» Екатерины II с документами, к составлению которых мемуаристка не приложила руку, автор статьи выявляет цепь секретных действий, в мемуарах не упомянутых. Все эти действия были направлены на то, чтобы в конечном итоге овладеть российским престолом. Эти скрытые от посторонних глаз акции, выявленные автором статьи, являются ярчайшей характеристикой Екатерины II, для которой власть как таковая была альфой и омегой ее жизни.

Ключевые слова: «Записки» Екатерины II, великая княгиня Екатерина Алексеевна, великий князь Пётр Фёдорович, императрица Елизавета Петровна, Иоганна Елизавета Ангальт-Цербстская, Тайная канцелярия.

«Ваше благородие, госпожа удача. Для кого ты добрая, а кому иначе». Кому же не знакомы эти слова из песни таможенника Верещагина («Таможня дает добро») из культового фильма «Белое солнце пустыни»? Но мало кто знает, что за два века до того, как Булат Окуджава написал эти ставшие знаменитыми строки, о «госпоже удаче» высказалась сама Екатерина II, но сделала это в ином ключе. В своих мемуарах, или иначе «Записках», незадолго перед смертью, как бы подводя жизненный итог. У поэта фортуна слепа — к кому-то добрая, а кому-то нет. У императрицы иначе. Мемуарам предпослан эпиграф — квинтэссенция того, что предстоит прочитать. В нем императрица сформулировала свое жизненное credo: «Счастье не так слепо, как его себе представляют. Часто оно бывает следствием длинного ряда мер, верных и точных, не замеченных толпой и предшествующих событию. А в особенности счастье отдельных личностей бывает следствием их качеств, характера и личного поведения. Чтобы сделать это более осязательным, я построю следующий силлогизм:

Качества и характер будут большей посылкой;

Поведение — меньшей;

Счастье или несчастье — заключением. Вот два разительных примера:

Екатерина II

Пётр III»[1].

Мемуары императрицы написаны по-французски. Для всей образованной Европы. Весь XVIII век французский был языком международного общения. Перо государыни начертало: «La fortune n'est pas aussi aveugle…»[2] По-французски счастье: «la boneure», но Екатерина написала: «la fortune», по-русски — «удача». Стало быть, речь идет не о счастье, а об удаче. Эта она, удача, выбирает тех, кто ее достоин. А достойным оказывается тот, кто сам приближает ее путем долгих и настойчивый усилий, для простого обывателя невидимых. Но для этого необходимы незаурядные качества личности и особый характер. Каждый человек сам творец своего собственного жизненного успеха. Таков основной посыл обращения Екатерины Великой к потомкам, т. е. к нам с вами. Мемуаристка самым подробным образом описала свои личные качества. Они де стали залогом и основой жизненного успеха императрицы, которую уже при жизни называли Екатериной Великой. Но вот «длинный ряд мер, верных и точных, не замеченных толпою, предшествующих событию», она раскрывать не стала.

Попробуем восстановить историю Екатерины II, не рассказанную ей самой. Историю, которую «le vulgaire», как выразилась мемуаристка, не заметил.

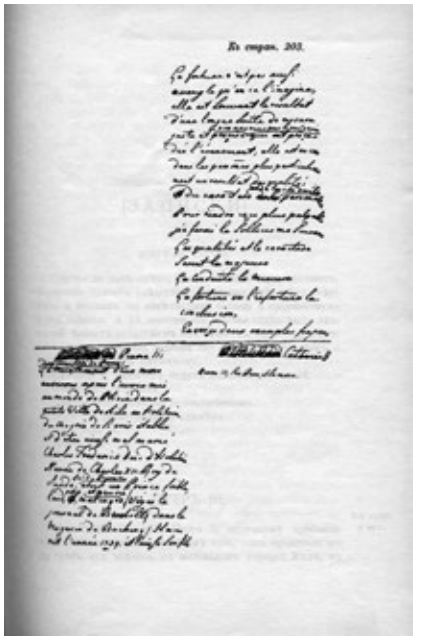
По памятным местам (Экскурсия с далеким прицелом). Когда Ангальт-Цербстская принцесса София Августа Фредерика в начале февраля 1744 г. впервые прибыла в Санкт-Петербург, чтобы стать супругой Гольштейн-Готорпского герцога Карла Питера Ульриха, объявленного наследником российского престола, то при петербургском Дворе ее старались развлечь различными диковинками. После торжественного обеда в Зимнем дворце камергер С. К. Нарышкин решил позабавить немецких гостей экзотическими животными, которых они вряд ли когда-либо видели у себя на родине. Он велел привести во двор четырнадцать слонов. Персидский шах Надир подарил их императрице Елизавете. На забаву зрителей громадные животные «выделывали разные штуки на дворцовом дворе»[3]. Затем гостям предложили прогуляться и посмотреть город. В феврале 1744 г. в России была масленица — неделя карнавальных развлечений с катаньями с ледяных гор в санях. 27 лет спустя Екатерина II описала эти экзотические развлечения первых дней пребывания в российской столице на страницах своих мемуаров. Она вспомнила южных животных с их забавными «штуками» и чисто северные развлечениях на ледяных горах[4]. А вот ее мать Иоганна Елизавета Ангальт-Цербстская,

сопровождавшая дочь во время смотрин и пытавшаяся направлять каждый шаг своей четырнадцатилетней дочери, тотчас по приезде описала их время препровождение в письме к мужу. Эту зрелую женщину заинтересовали не детские забавы, а совсем другое. «Вчера я видела этот прекрасный город, пользующийся известностью, которую действительно заслуживает, — писала она супругу. — Я велела показать себе места, откуда Ее Величество отправилась для осуществления своего намерения (то есть овладения престолом. — *М. С.*), весь путь, сделанный ею в знаменитую казарму преображенцев, откуда она взяла первых солдат. Непонятно, как Ее Величество могла выдержать такой длинный переход и как ей не изменили.

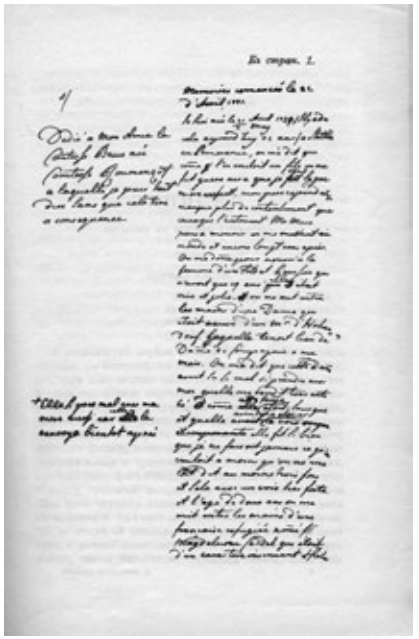
Я забыла сказать, что между представленными мне утром было много унтер-офицеров лейб-компании»[5].

В этом пассаже примечательно то, что принцесса-мать сама потребовала показать ей эти «достопримечательности» Санкт-Петербурга. По ее мнению, столица российского государства пользовалась «заслуженной известностью» именно благодаря им, и поэтому она хотела увидеть прежде всего их. Более того, она не просто смотрела на них, но анализировала, насколько длинен был путь, проделанный заговорщиками, насколько сохранение тайны заговора зависит от длины пути, который приходится совершать конспираторам для осуществления своего намерения. Ей было важно увидеть своими глазами людей, которые совершили всю «черновую работу» дворцового переворота, от чьих усилий зависел его успех. Едва ли в тот день экзотической экскурсии Иоганна Елизавета могла предположить, что через 18 лет ее дочь повторит путь Елизаветы, правда, по другому, более длинному, маршруту, и станет российской императрицей. Но важно то, что в глазах матери будущей Екатерины Великой столица России была тем местом, где легко совершаются дворцовые перевороты, где верховная власть может оказаться в руках человека, не имеющего на нее никаких законных прав.

Об исторической экскурсии по «елизаветинским местам», совершенной по настоятельной просьбе матери и порожденной отнюдь не праздным любопытством, Екатерина II в мемуарах не написала ни слова. Можно не сомневаться, этот экскурс в недавнюю дворцовую историю не мог не оставить в душе честолюбивый девочки-подростка неизгладимый след. В мемуарах она признавалась, что мысль о короне с детства буквально «бродила» в ее голове[6]. Нет сомнения, что эта же мысль не покидала ее голову и с первого шага по русской



Ил. 1. Первая страница рукописи второй редакции «Записок»



Ил. 2. Первая страницы рукописи первой редакции «Записок»

земле. Об этом недвусмысленно свидетельствует инцидент, который произошел, когда немецкая принцесса, невеста наследника получила титул российской великой княжны в июне 1744 г. Примечательно, что во второй редакции мемуаров, созданной в первой половине 1790-х гг., мемуаристка предпочла опустить этот эпизод, отражавший ее тайные желания. В конце жизни она предпочитала не вспоминать о нем.

Как Екатерина чуть не стала наследницей российского престола (Декларация намерений). Церемония обручения с Петром впервые приоткрыла, как далеко простираются виды Ангальт-Цербстской принцессы. Мать новообращенной, видя, что императрица выражает к своей будущей невестке «чрезвычайную нежность», попыталась «этим как-нибудь воспользоваться». Иоганна Елизавета благодаря своей безграничной дружбе с принцессой Гессенской, урожденной княгиней А. И. Трубецкой, привязала к себе это семейство. А Н. Ю. Трубецкой, генерал-прокурор, принадлежал к той же фамилии. «Мать невесты склонила его „во время публикации указа“, по которому новоиспеченная Екатерина „была объявлена великой

княгиней[7] с титулом императорского высочества, предложить, как бы из-за опасения ошибки", нужно ли ей принимать присягу „и прибавлять ли титул наследницы". Трубецкого отправили с простым „нет", что не помешало обнародовать это объявление при трубных звуках»[8].

Впервые Екатерина упомянула об этом факте в так называемой «Автобиографической записке», написанной еще при жизни Елизаветы Петровны во второй половине 1750-х гг.[9] В этом наиболее раннем тексте воспоминаний мемуаристка не оставляет сомнений в том, что честолюбивая инициатива исходила от ее матери и ее самой. «Хотели этим как-нибудь воспользоваться», и мать «склонила обер-прокурора»[10].

Примечательно, что в первой редакции своих «Записок» Екатерина уже пыталась интерпретировать этот эпизод как неудачную инициативу куртизана Трубецкого. Она писала: «Князь Никита Юрьевич Трубецкой, тогда генерал-прокурор Сената, получил от императрицы приказание написать Сенату указ относительно этих двух титулов, которые императрица пожаловала мне по старинному обычаю, спросил, надо ли к ним прибавить слово „наследница", которое давало право на престолонаследие, императрица сказала, что нет, но он всю жизнь старался вменить себе в заслуги этот вопрос в глазах матери и моих; это факт не безызвестен в его семье, но в итоге, за исключением, конечно, этого вопроса, он не сделал и не посмел сделать ни шагу по этому поводу, и я всегда это принимала за то, что и было, то есть за черту куртизана»[11].

Екатерина, сама того не желая, проговаривается. Порицая Трубецкого за то, что он ничего не предпринял, сверх того что сделал, мемуаристка волей-неволей тем самым подтверждает: таково было горячее желание Иоганны Елизаветы и ее самой.

Очевидно, Екатерина в конце концов почувствовала, что весь этот эпизод, как его не растолковывай, оборачивается против нее, потому что раскрывает то, что она тщательно скрывала. Потому во второй, заключительной, редакции «Записок» о титуле «наследница» уже не упоминается вовсе.

Между тем Иоганна Елизавета оставила недвусмысленное свидетельство о том, каковы были в действительности их стремления. Мать невесты отправила в Германию подробное описания обряда обращения Екатерины в православие и церемонии. В одном из вариантов этого описания мать невесты сделала следующую приписку: «Титул благоверной Великой княжны есть великой важности и возвещает

ее наследницей»[12]. Едва ли Иоганна Елизавета хотела ввести читателей в заблуждение. Она принимала желаемое за действительное и пыталась уверить в этом мужа, родственников и современников[13].

Мать Екатерины, имея в виду указ о помолвке дочери, употребила французское слово «le mariage», то есть «бракосочетание». Причем из конструкции фразы Иоганны Елизаветы человек, не знакомый с русскими реалиями, легко мог заключить, что Екатерина становилась наследницей с того момента, как вступала в брак. Отсюда один шаг до того, чтобы умозаключить, что великая княгиня наследует мужу, если брак останется бездетным.

Из «Записок» Екатерины явствует, что во время помолвки мимоходом и как бы между прочим попытались решить вопрос огромной политической важности. Фактически титул «наследница» означал, что в том случае, если с будущим супругом Екатерины что-нибудь случится, она как «наследница» будет иметь право претендовать на престол. На первый взгляд, эта попытка выглядит несерьезно, ведь такие вопросы не решаются между прочим. Однако усилия Трубецкого не были так уж безнадежны, как это может показаться. Ведь для Елизаветы вопрос о престолонаследии стоял чрезвычайно остро. Ее пугала перспектива остаться без наследников. Ведь с этим была связана стабильность и прочность ее власти. Племянник в один прекрасный момент мог внезапно умереть. В этой ситуации надежда на то, что императрица согласится подстраховаться в случае внезапной кончины Петра, не выглядела столь беспочвенной.

Мысль же о том, что Екатерина может занять место Петра в случае его бездетной кончины, осталась в голове его невесты, а потом и жены. Эта мысль не только осталась, но и стала руководством к действию.

В «Лексиконе» Цедлера: при бракосочетании «постановлено было, что в случае бездетной кончины великого князя наследницей российского престола будет Екатерина». Прочитав это условие, издатель «Русского архива» П. И. Бартенев сделал следующее замечание: «Условие чрезвычайно важное и объясняющее нам весь последующий образ действий Екатерины». К сожалению, сам П. И. Бартенев «весь последующий образ действий Екатерины» не объяснил. Не сделали этого и современные биографы императрицы[14]. А жаль.

«Большая распря». 29 июня 1744 г. София Августа Фредерика, за день до этого принявшая православие, была объявлена невестой Петра Фёдоровича. Спустя месяц российский Двор предпринял

путешествие в Киев на богомолье. Вояж продолжался с 26 июля по 1 октября[15]. За 10 дней до путешествия был создан штат Двора великой княжны и распределены должности среди его членов[16]. Новоиспеченную 15-летнюю великую княгиню сопровождала ее мать, стоявшая во главе Двора, и исполнявшая должность обер-гофмейстерины стас-дама М. А. Румянцева, фрейлина Каин, а также только что назначенные к Малому двору камер-юнкер З. Г. Чернышёв, будущей генерал-аншеф, вице-президент Военной коллегии и камергер А. М. Голицын, впоследствии фельдмаршал. В путешествии принимал участие и жених, 16-летний Пётр Фёдорович вместе со своими воспитателями О. Брюммером, обер-гофмаршалом Малого двора и Ф. Б. Берхгольцем, обер-камергером. Императрица Елизавета Петровна вместе с Большим двором ехала отдельно.

В первой редакции мемуаров, созданной в середине 1770-х гг., Екатерина писала об этом эпизоде так. «Во время этого путешествия возникла в нашей свите большая распря… У великого князя была своя карета, в которой ему следовало ехать… с людьми, назначенными для его воспитания. Я была в своей карете с матерью, графиней Румянцевой и Каин. Великий князь, скучавший в своей карете с педагогами, захотел поехать вместе с матерью, со мной, и приглашал четвертым кого-нибудь из кавалеров своей свиты. Большей частью это были либо князь Голицын, либо граф Чернышёв, мои кавалеры, которые были тогда такие же живые и ветреные, как и мы. Матери, в свою очередь, было скучно одной с троими детьми во время такого длинного путешествия, и, чтобы всех удовлетворить, она выдумала взять одну из повозок, которые были с нашими постелями; она велела положить туда доски и подушки, так что на них могли усесться от восьми до десяти человек. Когда эта повозка была готова, мы не хотели больше ее покидать, и, кроме матери, великого князя и меня, туда сажали только того, кто мог всего больше нас позабавить и развлечь, и с утра до вечера мы то и дело смеялись, играли и резвились; но так как графиня Румянцева, Брюммер, Бергхгольц и Каин никогда туда не допускались, то они очень разобиделись, порицая, критикуя и ворча из-за всего, что мы делали. Они ехали все четверо в одной карете, где, между тем как мы забавлялись, они взаимно поддерживали дурное расположение духа, разжигая друг друга на наш счет. Наша повозка это знала, но ни во что не ставила»[17].

При чтении этого эпизода с распрей из-за повозки не могут не вызвать удивление два обстоятельства. С одной стороны, неужели же



Ил. 3. Пётр III



Ил. 4. Иоганна Елизавета

«мальчишество» жениха и «ребячество» невесты, поощряемое ее матерью, могли так сильно задеть «взрослых» и повлечь за собой такой сильный конфликт? Мемуаристка назвала его «une grande mésintelligence»[18], т. е. «большая распря». Распря из-за повозки может выглядеть мотивированной, потому что вписывается в череду глупостей, которые на страницах первой редакции мемуаров постоянно демонстрируют лица, приставленные наблюдать за Малым двором. Но даже под таким углом зрения реакция императрицы на нежелание веселой молодежи не допустить в свою компанию скучных взрослых выглядит недостоверно. Невозможно поверить в то, что «солидные» люди, уже отягощенные возрастом, так рвались променять свои места в приспособленных для длинных путешествий каретах на повозку с сиденьями из досок, покрытых перинами, и совершать долгий вояж в таких «комфортных» условиях по русскому бездорожью грунтовых дорог.

Возможно, что боялись потерять контроль над молодежью, за поведением которой им было поручено наблюдать. Кажется, всего этого было достаточно, для того чтобы объяснить, почему «смотрящие»

за Малым двором буквально рвались на деревянные сиденья, а сгруппировавшаяся вокруг Гольштейн-Готорпской герцогини молодежь ни за что не хотела их туда допустить. Но все же главная причина, почему повозка стала «заказной» для старшего поколения, заключалась в другом. Примечательно, что во второй редакцию мемуаров «большая распря» из-за повозки и последовавшие за ней события представлены несколько в ином свете и значительно короче[19]. Здесь в описании повозки опущена одна важная деталь. В первой редакции говорилось, что в повозку были положены доски, а те в свою очередь покрыли подушками[20]. Прекрасная возможность скрыть под таким невинным сооружением все, что хотели бы утаить. Во второй редакции это сооружение отсутствует. Здесь говорится лишь о скамеечках, прилаженных вокруг[21].

Повозка упомянута только как еще один сюжет из «сплетен», «рассказов» и «пересказов», с помощью которых М. А. Румянцева вооружала императрицу против Иоганны Елизаветы. Относительно повозки здесь сказано следующее: «Бог знает, какой оборот придали этому распорядку, очень, впрочем, невинному; всего очевиднее было то, что это обидело всех, которые могли быть туда допущены по своему положению и которые увидали, что им предпочли тех, кто был забавнее»[22].

В первой редакции упомянут маршрут путешествия, и среди городов, через которые проследовали путешественники, названа Тула, город оружейников[23]. Но во второй редакции этого упоминания уже нет. И это не случайно[24].

Тайная канцелярия и «Полк Его Высочества». С июля 1746-го до марта 1749 г. Тайная канцелярия расследовала деятельность обслуживающего персонала Малого двора. Она вскрыла ряд обстоятельств, которые служат ключом для правильного понимания «великой распри». Хотя этот сюжет следователей не интересовал.

6 марта 1747 г. камер-лакей А. Г. Чернышёв дал показание о том, что в Туле Пётр Фёдорович велел лакеям «купить ружья, на которые сам жаловал им по червонному (некоторым и чрез меня деньги даны были). В то же время его императорское высочество повелели через камер-юнкера Чернышёва (З. Г. Чернышёва того самого, который оборудовал повозку. — *М. С.*) сделать карабины, которые по прибытии его императорского высочества в Москву оным Чернышёвым и розданы были пажам и названы были гусарской ротой, в которой его императорское высочество изволил быть капитаном, офицерами камергеры Бецкий и Голицын (тоже путешествовали в повозке. — *М. С.*), камер-юнкерами Вильбоа и Чернышёв»[25]. 16 марта бывший камер-паж В. Н. Неёлов показал, что «сабли… великий князь привез из Киева»[26].

Очевидно, «веселая повозка» и послужила тем транспортом, которым из Тулы в Москву было доставлено вооружение. Иначе невозможно объяснить, как ружья и карабины вместе с саблями могли быть тайно доставлены в Москву, не привлекая внимания и не вызывая подозрений. Трудно допустить, что они «ехали» вместе с остальной великокняжеской поклажей в обозе, никем не охраняемые от посторонних взглядов, где оружие могло быть даже совершенно случайно обнаружено. Другое дело — в подушках и перинах, надежно спрятанных и охраняемых будущими «гвардейцами» Петра Фёдоровича. Представляется важным, что главным «организатором» «веселой повозки» являлись мать невесты и сама обрученная. Выходит, они уже тогда были заинтересованы в том, чтобы у наследника тайно хранились ружья и сабли! А для чего?

Расследование Тайной канцелярии вскрыло, что осенью 1744 г. во время пребывания Двора в Москве по возвращении из поездки в Киев на богомолье, в древней столице были заложены основы «Полка Его Высочества», своеобразной неформальной военной единицы, секретно созданной наследником из лиц, обслуживавших Малый двор. Здесь составлялись списки членов «комнатной гвардии», снимались мерки для изготовления формы, производилось распределение по ротам, осуществлялось производство в чины, распределялось вооружение[27]. Возглавлял это подразделении камер-лакей Петра, бывший драгун Карла XII Густав Румберг в чине майора. Наследник же служил под его начальством в чине капитана. Пётр учился у более опытных. Как выяснилось, Румберг даже позволял себе «бить его высочество». В полку из комнатных служителей были особые мундиры с офицерскими знаками, палатки, барабаны и другая военная амуниция. Пётр жаловал членов «комнатной гвардии» деньгами и напитками: бургундским и шампанским, он устраивал для своих «подчиненных» лотереи со шпажками и эфесами[28]. При этом надо иметь в виду, что Пётр был стеснен в средствах и постоянно жаловался на «безденежье», потому что императрица держала его в «ежовых руковицах». Но вооружение и обмундирование, как и «угощение», стоило денег. Откуда же брались средства?

Тайная канцелярия вскрыла вопиющий факт: финансировать «комнатную гвардию» тайно помогала… невеста наследника!

13 марта 1747 г. поручик Кегсгольмского полка В. М. Неёлов дал показания в Тайной канцелярии о том, что Екатерина «заняла у С. Г. Строганова 1000 руб. и тайно передала Петру в ее комнате во время экзерциций» «комнатной гвардии». «Чернышёв на другой день к тому Строганову ходил и те деньги чрез три дня взял и его высочеству принес таким случаем, якобы от ее высочества принесена была некоторая посылка. И после того… означенный Чернышёв, стоя ее высочества с камердинером Тимофеем Евреиновым при нем, Неёлове, тому Евреинову говорил: деньги принесены. И он, Неёлов, дознавается собою, что тот Чернышёв с тем Евреиновым говорил о занятых у помянутого Строганова деньгах тысячи рублях, потому что означенный Чернышёв с тем Евреиновым имели между собой дружелюбие такое — когда тот Чернышёв услышит от его высочества, то скажет тому Евреинову, а Евреинов, что услышит от ее высочества, то сказывал помянутому Чернышёву. И на оные деньги его высочеству представлял, что можно поверить и Неёлову, что [когда бывают] при комнате вашего высочества забавы, он, Чернышёв, уповает, что он, Неёлов, никому ни о чем не скажет»[29]. За проведенную операцию по доставке денег Екатерина пожаловала Чернышёву серебряные часы, которые были доставлены в том же ящике.

Оказалось, что Екатерина не только помогала финансировать «комнатную гвардию», но сама принимала непосредственное участие в деятельности «Полка Его Высочества». Она предоставляла свои покои для его «экзерцицей», участвовала в лотереях, в частности выиграла два шпажных эфеса[30]. Но следователи по понятным причинам не стали досконально выяснять личную роль Екатерины в занятиях «комнатной гвардии». Как-никак — невеста наследника. Но в действительности она не только помогала снабжать деньгами «комнатную гвардию», но и принимала самое непосредственное участие в ее деятельности.

Об этом много говорилось в «Записках» Екатерины. Но говорилось с сарказмом и неприязнью, чтобы представить Петра задержавшимся в развитии инфантом, предающимся детским забавам. Себя же мемуаристка представляла некоей жертвой, вынужденной участвовать в «ребяческих развлечениях» Петра, чтобы не противоречить суженному. Но беспощадно иронизируя над женихом, разумеется, умалчивая про «денежные вливания», мемуаристка не так

уж мало поведала читателям о своей роли в военных «развлечениях» Петра. Она, видимо, и не предполагала, что ее «Записки» можно будет положить рядом с материалами Тайной канцелярии, и уяснить, как же дело обстояло на самом деле. Впрочем, о своем участии в военных «играх» Петра Екатерина рассказала только в первой редакции «Записок», во второй же редакции предпочитала умолчать о себе как соучастнике.

«В своих внутренних, — пишет Екатерина, — покоях великий князь в ту пору только и занимался тем, что устраивал военные учения с кучкой людей, данных ему для комнатных услуг; он то раздавал им чины и отличия, то лишал их всего, смотря по тому, как вздумается»[31]. Когда шли приготовления к свадьбе, летом 1745 г. Двор на время переехал в Петергоф. «Мне тут стало ясно, как день, что все приближенные великого князя, а именно его воспитатели, утратили над ним всякое влияние и авторитет; свои военные игры, которые он раньше скрывал, теперь он производил чуть ли не в их присутствии… Остальное время он буквально проводил в обществе своих слуг, в ребячествах, неслыханных в его возрасте, так как он играл в куклы»[32]. В какие именно куклы, мемуаристка предусмотрительно не указывает. Она жалуется: ее «милый супруг» вовсе не занимался ей. «Но постоянно играл со своими слугами в солдаты, делая ими в своей комнате учения и меняя по двадцати раз на дню свой мундир»[33]. Прибыв в Ораниенбаум летом 1746 г., «великий князь завербовал всю свою свиту; камергерам¸ камер-юнкерам, чинам его двора, адъютантам, князю Репнину и даже его сыну, камер-лакеям, садовникам, всем было дано по мушкету на плечо; его императорское высочество делал им каждый день ученья, назначал караулы; коридор дома служил им кордегардией, и они проводили там день…»[34] «…он говорил со мной об игрушках и солдатах, которыми был занят с утра до вечера». В этих разговорах Екатерина принимала участие «из вежливости и в угоду ему». «Я часто зевала, не отдавая себе в этом отчета. Но я не покидала его…»[35] И далее она отмечала, что ум Петра «…был все еще очень ребяческий; он забавлялся в своей комнате тем, что обучал военному делу своих камердинеров, лакеев, карлов, кавалеров (кажется, и у меня был чин); упражнял их, и муштровал. Но настолько возможно, это делалось без ведома его гувернеров…»[36] При этом Пётр «был неукротим в своих желаниях и страстях». Далее Екатерина делает важнейшее признание: «…тогда я была поверенной его ребячеств», и что не ей «было его исправлять». Поэтому она

не мешала ему ни говорить, ни действовать[37]. Более того, она была, пусть и не по велению сердца, его соучастницей. У нее даже был свой «чин» в этом домашнем, комнатном войске. Екатерина тоже в это «играла», как бы невольно. «У великого князя все были какие-то ребячества; он вечно играл в военные действия, окруженной прислугой и любя только ее»[38].

Екатерина осталась единственным человеком, с которым великий князь мог говорить откровенно. Чтобы утешить мужа, она не лишала его такой возможности. Хотя ей это давалось нелегко. Екатерина писала: «Часто я очень скучала от его частых посещений, продолжавшихся по несколько часов… было тяжелым трудом следовать за ним. И, кроме того, поддерживать разговор о подробностях по военной части, очень мелочных, о которых он говорил с удовольствием и, раз начавши, с трудом переставал». Тем не менее, Екатерина его не прерывала. «…Я избегала, — писала она, — насколько возможно дать ему заметить, что часто я изнемогала от скуки и усталости; я знала, что тогда для него единственным развлечением была возможность мне таким образом надоедать, при чем сам он того не подозревал»[39]. «Милости Крузе в течение этого лета простирались до того, что она доставляла великому князю столько детских игрушек, сколько ему было угодно. Он любил их до безумия, но так как он не посмел бы ими воспользоваться в своей комнате, не подвергаясь расспросам Чоглокова, который входил к нему часто и преминул бы точно справиться, как и через кого он их получил без его разрешения, и это не преминуло бы наделать хлопот Крузе, то великий князь был принужден играть в свои куклы лишь в постели. Только что отужинав, он раздевался и приходил в мою комнату ложиться, — свидетельствовала жена Петра, — я вынуждена была делать то же самое, чтобы мои горничные удалялись, и чтобы можно было запереть двери; тогда Крузе, которая спала рядом с моей комнатой, приносила ему столько кукол и игрушек, что вся постель ими была покрыта. Я им не мешала, но иногда меня немножко бранили за то, что я не принимала *достаточного* (курсив мой. — *М. С.*) участия в этой приятной забаве, которая охотно продолжалась с девяти часов до полуночи или до часу»[40]. По свидетельству одного из наставников великого князя Я. Штелина, «игрушки» — это оловянные солдаты и манекены[41].

В середине 1747 г. «Из Летнего дворца мы переехали в Петергоф *великий князь не стал больше составлять полки из своих приближенных* (курсив мой. — *М. С.*), в Петергофе он забавлялся, обучая

меня военным упражнениям; благодаря его заботам, я до сих пор, — признавалась Екатерина, — умею исполнять все ружейные приемы с точностью самого опытного гренадера». «Он также ставил меня на караул с мушкетом на плече по целым часам у двери, которая находилась между моей и его комнатой. Иногда мне позволялось покинуть свой пост, я читала»[42]. Выходит, Екатерина заменила камердинеров и камер-лакеев Петра Фёдоровича в его военных упражнениях, когда «комнатная гвардия» прекратила существование. То есть она, надо думать, добровольно и вполне сознательно участвовала в том, что потом с таким презрением осудила в мемуарах как инфантилизм мужа! Любопытно признание Екатерины о том, что, несмотря на дикую скуку, ее поддерживала в этой ситуации надежда на корону.

Если же учесть невольно вскрытое Тайной канцелярией, то все обличения «салдофонства» мужа-полуребенка приобретают совсем иное звучание. А главное, читая эти филиппики, надо постоянно иметь в виду: если все это было смеха достойно, то зачем же Екатерина и далеко смотрящая вперед ее матушка помогали обеспечивать «ребяческие забавы» инфантильного подростка изготовленными на лучших тульских военных заводах ружьями и саблями из Киева? Для чего было, рискуя подмочить репутацию, доставать деньги для этих «детских игр», которые, как утверждала мемуаристка, она презирала?

Из материалов Тайной канцелярии непременно следует, что Пётр не столько учил лакеев военному ремеслу, сколько сам учился ему у более опытных наставников. Он не являлся командующим «комнатной гвардии», а был «в числе учимых». То же можно сказать и про Екатерину. Она не только предоставляла свои покои для «экзерцицей» и присутствовала при производстве в чины членов «Полка Его высочества», как можно заключить из документов учреждения политического сыска, но имела свой чин и совершенствовалась во владении оружием. Сознательно и добровольно.

Очевидно, то, что делалось в покоях великого князя, никоим образом не было «игрой в солдатиков», над которой потом так саркастически потешалась Екатерина в своих «Записках». У Петра была прирожденная склонность к военной службе. Но гораздо важнее то, что эта страсть поощрялась Екатериной. Наследник тяготился своим положением. Он был недоволен тем, что Елизавета Петровна, сколько возможно, отделяла его от вооруженных сил. Его не допускали до гвардии. И даже появиться в Кадетском корпусе было

для него проблемой. Создание «Полка Его Высочества» стало некоей компенсацией за отчуждение наследника от армии, за ту изоляцию, в которой по вполне понятным причинам его держала императрица, ревниво охранявшая свою власть. Несомненно, «экзерцируя», Пётр давал выход своей неудовлетворенной страсти. Но при этом Екатерина и Пётр не могли не понимать, что, при той неустойчивости положения наследника, им может понадобиться защита. Они сознавали: для сохранения себя в этом качестве необходимо располагать хотя бы минимумом военной силы. Без нее не обойтись, если сама Елизавета или ее окружение захотят переменить престолонаследие в пользу другого претендента, Ивана Антоновича, например, или иного члена Брауншвейгского семейства. Великокняжеская чета понимала значение военной силы — если бы свои наследственные права Петру пришлось защищать вооруженной рукой. И готовились к этому. Существовала потенциальная опасность, что наследник может потерять терпение и захочет приблизить свое воцарение. Великий князь не ограничивался посулами блестящей будущности своим офицерам, но и жаловал их деньгами, угощал дорогими напитками, поощрял подарками, разыгрываемыми в лотерею. А им льстило положение будущих фаворитов царя. Но более всего Елизавету Петровну должно было озадачивать то обстоятельство, что наследник почитал «прусский артикул» и собирался преобразовать русскую армию на прусский манер. Да и сама «комнатная гвардия» носила в себе черты иноземного войска. Знаки отличия были голштинские, обмундирование — скорее всего, прусского образца, во главе стоял бывший шведский драгун. Л. В. Гессен-Гомбургский присылал для комнатной гвардии кадетские шапки, ружья и супервесты. Деньги же на вооружение и обмундирование помогала доставать София Фредерика Августа Ангальт-Цербстская. Возникал естественный вопрос, почему она помогала финансировать военные затеи Петра Ульриха Гольштейн-Готорпского при российском Дворе? Если же учесть обвинения командира «комнатной гвардии» Густава Румберга — внушал наследнику мысль, «чтоб от двора российской нации людей отрешить, а определить чужестранных», у его высочества «совершенную ненависть к российской нации возбудить намерен был», вел с ним преступные разговоры обо «всем российском императорском дворе и о генералитете, и о многих знатных персонах, и о всей российской нации», — то нетрудно представить, в каком направлении работала мысль императрицы и ее приближенных. С одной стороны,



Ил. 5. Екатерина II 28 июня 1762 г.



Ил. 6. Императрица Екатерина II

почти иноземный «Полк Его Высочества», с другой стороны, антироссийская направленность высказываний командира этого полка Г. Румберга [43].

Было очевидно, что наследник тяготится своим стесненным положением, мечтает поскорее выйти из него и уже обдумывает, что будет делать, когда будет «сам большой». То, что он задумывает расправиться с фаворитами Елизаветы Петровны, не могло не пугать императрицу и ее окружение. Существовала потенциальная опасность, что наследник может потерять терпение и захочет приблизить этот час.

Следствие более всего интересовалось, кем и какие внушения делались великому князю. Но на этот самый важный вопрос следователи ответа не получили. Нет никакого сомнения, что среди подозреваемых была и Екатерина Алексеевна, достаточно скомпрометированная проведенными расследованиями. Но обычно, когда «дознание» выходило на высочайших особ, оно, как правило, давало «задний ход». Так вышло и на этот раз. Если бы расследование было доведено до конца, а не прекращено как раз в тот момент, когда следователи вышли на «великокняжеские верхи», невесте наследника

могла предстоять не свадьба, а Петропавловская крепость. Она могла оказаться не перед алтарем в церкви, а в крепостном каземате. Но Елизавета Петровна ограничилась тем, что разогнала «комнатную гвардию», разослав ее участников по дальним гарнизонам. Над Екатериной попыталась установить почти тотальный контроль, но именно только попыталась, потому что сделать это оказалось невозможным [44]. Как говорится, не на ту напали. Правильнее будет сказать: скорее великая княгиня с помощью подкупленных ею слуг установила всеохватывающее наблюдение за императрицей, чем наоборот [45]. Но при этом Екатерина — «весь день с ружьем на плече». Охотится. Хотя охоту не любит! Постоянно стреляет уток и совершенствуется в верховой езде. Прекрасная наездница. Ездит как мужчина, на мужском седле.

Эти качества пригодились ей 28 июня 1762 г. 18 предшествовавших лет она усиленно готовила себя к этому. И в нужный час оказалась на высоте. Екатерина не познала счастья семейной жизни и радостей материнства и, благодаря многочисленным фаворитам, вошла в историю «бузумно-мудрого» «осьмнадцатого столетия» как некий эротический символ. Хотя на самом деле подлинным героем ее романа был совсем не Эрос, а сладострастие власти — альфа и омега жизни Екатерины Великой.

Размеры этого сочинения не позволяют рассказать обо всех «мерах», предшествующих событию, но «le vulgaire» не замеченных. Однако сказанного достаточно, для того чтобы осознать: теперь-то мы знаем, для кого госпожа удача «добрая, а кому иначе».

[1] Записки имератрицы Екатерины Второй. М., 1989. 203.
[2] Сочинения имератрицы Екатерины II. Т. 12. 1-й полутом. СПб., 1907. С. 197.
[3] Записки имератрицы Екатерины Второй. С. 35.
[4] Там же. С. 12.
[5] Сборник русского исторического общества. VII. С. 1871. С. 20.
[6] Там же. С. 12.
[7] Хотя Екатерина в «Записках» употребляет титул «великая княгиня», в действительности при обручении она стала называться «великой княжной» (Записки… Указ соч. С. 50; ПСЗ. I. № 8983). Эту ошибку повторили все современные авторы.
[8] Записки. С. 481.
[9] Подробнее об этом документе см.: *Сафонов М. М.* «Автобиографическая записка» Екатерины II // Немцы в Санкт-Петербурге. XVIII–XX вв. Вып. 15. СПб., 2024. С. 113–140.
[10] Записки… Указ. соч. С. 481.
[11] Записки… Указ. соч. С. 50.

[12] Осмнадцатый век. Кн. I. С. 38.
[13] *Siebigk F.* Katarina der Zweitenbrautreise nach Russlsnd 1745. S. 72.
[14] *Сафонов М. М.* «Молодая Екатерина» в отечественной историографии // Петербургский исторический журнал. 2016. № 1. С. 113–128.
[15] *Бильбасов В. А.* История Екатерины Второй. Т. Первый. С. 140–144.
[16] Записки… Указ. соч. С. 137, 138.
[17] Там же. С. 51, 52.
[18] Там же. С. 51.
[19] Там же. С. 216.
[20] Там же. С. 52.
[21] Там же. С. 216.
[22] Там же. С. 220.
[23] Там же. С. 52.
[24] *Сафонов М. М.* «Une grande mésintelligence». Загадочный эпизод из «Записок» Екатерины II // Немцы в Санкт-Петербурге. XVIII–XX. Вып. 14. СПб., 2023. С. 17–34.
[25] РГАДА. Ф. VII. Оп. 1. Д. 1174. Л. 26–32.
[26] Там же. Л. 57, 57 об.
[27] Там же. Л. 26–32.
[28] Там же. Л. 44, 44 об.
[29] Там же. Л. 47, 48 об.
[30] Там же. Л. 44, 44 об.
[31] Записки… Указ. соч. С. 207.
[32] Там же. С. 234.
[33] Там же. С. 236.
[34] Там же. С. 255.
[35] Там же. С. 44.
[36] Там же. С. 59.
[37] Там же.
[38] Записки. С. 74.
[39] Там же. С. 104.
[40] Там же. С. 107.
[41] Записки Штелина о Петре III, императоре всероссийском // Чтения в Обществе истории и древностей российских. 1866. Кн. IV. С. 70.
[42] Там же. С. 108.
[43] Подробнее об этом см.: *Иванов О. А.* Петр III и Екатерина II. История трагического конфликта. М., 2007. С. 356–438.
[44] *Сафонов М. М.* Большой двор против Малого // Российский императорский двор и Европа Диалоги культур. Труды Государственного Эрмитажа. Т. XXXVI. СПб., 2007. С. 95–101.
[45] *Сафонов М. М.* Ангальт-Цербстская девственница // Технология власти. Нестор. № 7. СПб., 2005. С. 208–242.

Светлова Екатерина Андреевна

ОСОБЕННОСТИ ПРАЗДНОВАНИЯ ТОРЖЕСТВА ВОСШЕСТВИЯ НА ПРЕСТОЛ ЕКАТЕРИНЫ II В ГОДЫ ЕЕ ПРАВЛЕНИЯ

Аннотация: На протяжении всего 34-летнего правления Екатерины II день ее восшествия на престол, 28 июня, являлся ежегодным праздником. В первые годы правления императрицы традиции как таковой еще не было сформировано, и поэтому каждый раз достопамятный день проводился по-разному. Однако начиная с 1766 г. на долгое время был установлен порядок проведения этого праздника в Петергофе. Тем не менее, время и обстоятельства почти каждый год вносили свои изменения. В результате с 1783 г. торжество было перенесено в Царское Село и отныне отмечалось в этом месте вплоть до смерти императрицы.

Цель данной статьи — проследить, как отмечался данный праздник 28 июня, как он видоизменялся, и что служило поводом к таким изменениям.

Ключевые слова: Екатерина II, 28 июня, празднование восшествия на престол, Петергоф, Царское Село.

28 июня 1762 г. — эта дата стала точкой отсчета в начале правления императрицы Екатерины II. Подобно своим предшественникам на русском престоле Екатерина сделала день своего восшествия на престол ежегодным торжественным праздником. Однако сама традиция этого дня установилась не сразу и в течение 34-летнего правления императрицы претерпевала изменения.

Дислокация праздника	**Годы**			
	1760-е	1770-е	1780-е	1790-е
в Санкт-Петербурге	1763	1771		
в Ревеле	1764			
в Красном Селе	1765			
в Москве	1767	1775	1787	
в Петергофе	1766, 1768–1770	1772–1774, 1776–1780	1781, 1782 1785, 1786	1791
в Царском Селе			1783, 1784, 1788–1790	1792–1796

Период с 1763 по 1765 г. является тем временем, когда традиция как таковая еще не была четко установлена. Самое первое

празднование в 1763 г. являлось по сути триумфальным шествием: 28-го числа после молебна и литургии Екатерина II в час дня выехала из Царского Села в Санкт-Петербург, где, начиная с Обухова моста, ее встречали представители разных сословий. В Отделе рукописей РНБ хранится весьма примечательная копия документа об этом событии — «Диспозиция во время шествия Ея Величества Государыни Императрицы Екатерины Алексеевны в Санкт-Петербург 1763 года июня 28 день»[1]. Расписанный порядок встречи императрицы полностью совпадает с тем, что представлено в камер-фурьерском журнале за 1763 г. Так, на аллее возле Летнего дворца стояли полки лейб-гвардии, у Гостиного двора — российские и иностранные купцы, у Казанского собора — духовенство, у Аничкова дворца — штаб- и обер-офицеры Инженерного артиллерийского и Сухопутного кадетского корпусов и т. д.[2] Однако, в отличие от камер-фурьерского журнала, в копии документа из РНБ отмечены две приписки от императрицы, касающиеся следующих распоряжений: командование гвардией поручить генерал-аншефу Фёдору Ивановичу Ушакову[3]; фейерверк в завершении праздника зажигать в двенадцатом часу[4].

В следующем, 1764 г., праздник проходил уже вне столицы и ее окрестностей, поскольку с 20 июня императрица находилась в путешествии по Эстляндии и Лифляндии. Сам же день 28 июня, согласно журналу путешествия императрицы, отмечался в Ревеле, в основном на территории резиденции Екатериналь. Порядок празднования был следующим:

- 10 часов — поздравление от генералитета и всех знатных особ в Екатериналe;
- 11:30 — отправление императрицы в Ревель на литургию;
- возвращение в Екатериналь, принятие императрицей поздравлений с жалованием к руке;
- обед на 70 кувертов;
- вечером — маскарад у Ревельского генерал-губернатора (до 500 человек) и ужин на 60 кувертов[5].

Праздник императрицы сопровождался пушечной пальбой, а вечером город был иллюминирован[6].

В июне 1765 г. в Красном Селе проходили маневры, поэтому отмечалось 28 число там же в окружении войск. Впоследствии подобное проведение праздника воспринималось потомками весьма символично: «По-видимому, императрица воспользовалась тем случаем, что находилась среди войсковых рядов, дабы помянуть вместе

с ними великое для себя событие и тот знаменательный момент, когда ей пришлось стоять между престолом и тюрьмою, между величием и гибелью»[7]. Это восприятие еще более усиливается подробностями, сообщающими, что в церковь императрицу сопровождали братья Г. Г. и А. Г. Орловы во главе кавалергардов, а вся армия вокруг церкви построилась одним большим каре. В довершении к этому императрица дала согласие на предложение генералитета провести бал и ужин непосредственно в лагере[8]. В целом сама программа проведения праздника получилась весьма схожа с той, что была год назад в Ревеле:

- утро в лагере, на литургии в полковой церкви лейб-гвардии Преображенского полка;
- возвращение в Красное Село, принятие поздравлений с жалованием к руке;
- обед на 210 персон, сопровождавшийся итальянской музыкой («до полковничьего чина все туда приглашены были»[9]);
- до 12 часов продолжался бал[10].

Праздничный день, как и в Ревеле, сопровождался пушечной пальбой, а также оружейным огнем. В конце дня был фейерверк, которому, впрочем, весьма помешала плохая погода[11].

С 1766 г. на долгое время устанавливается традиция праздновать 28 июня в Петергофе. Выбор места можно назвать вполне логичным: именно из Петергофа рано утром 28 июня 1762 г. Екатерина отправилась в столицу для захвата власти. Кроме того, с переносом торжества в Петергоф день восшествия на престол императрицы — 28 июня, а также следовавший за ним день тезоименитства наследника — 29 июня — начинают окончательно восприниматься в качестве единого торжества. Порой можно встретить даже их общее наименование — «двойной праздник». О ежегодном праздновании можно получить информацию из камер-фурьерских журналов, а также из описаний, публиковавшихся в газете «Санкт-Петербургские ведомости». Распорядок дня 28 июня из года в год был приблизительно схожим:

- к 11 часам по повесткам в Петергоф съезжались гости;
- к 12 часам — литургия в церкви Большого дворца;
- принесение поздравлений с жалованием к руке;
- обед в Монплезире или Большом дворце с музыкой или без нее;
- поздравления от иностранных министров в Большом дворце;
- после 6-ти и до 9-ти или 10 часов начинался бал или куртаг с итальянской музыкой, хором певчих; в ходе куртага или после него играли в карты, шахматы;
- перед ужином могла быть прогулка по Верхнему саду или Нижнему парку пешком или на линее;
- вечернее кушанье.

После литургии традиционно производилась пушечная пальба — 101 выстрел; в некоторые года производилась и иллюминация. Кроме того, благодаря записям в камер-фурьерских журналах можно также выявить и наиболее знаковых персон, которые в разные годы были приглашаемы на праздник 28 июня:

- 1772 г. — калга-султан Шахин-Гирей;
- 1773 г. — ландграфиня Гессен-Дармштадская Каролина с дочерями; грузинский царевич Леван Багратиони;
- 1777 г. — король Швеции Густав III (под именем графа Готландского);
- 1778–1779 гг. — герцогиня Курляндская Евдокия Борисовна Бирон (урожд. княжна Юсупова);
- 1780 г. — австрийский император Иосиф II (под именем графа Фалькенштейна).

Помимо камер-фурьерских журналов до нас дошли также и воспоминания современников о ежегодном празднике 28 июня. В основном для большинства дворян этот день был важен по той причине, что одной из его составляющих была раздача наград или чинов. Например, один из самых ярких деятелей екатерининского времени — Андрей Петрович Шувалов — был отмечен в праздник 28 июня дважды:

- в 1782 г. он назначен сенатором[12],
- в 1786 г. ему пожалован орден Андрея Первозванного[13] за участие в создании проекта Заемного банка (манифест его учреждения был оглашен в тот же день, 28 июня 1786 г.)[14].

Кроме того, торжество являлось удачным моментом для личного прошения милости от императрицы, чем и воспользовалась, например, княгиня Е. Р. Дашкова в 1769 г. Она писала: «…я отправилась в Петербург, твердо решив добиться разрешения на заграничный вояж. Как у каждой дворянки, у меня было право ехать, не спрашивая позволения, но статс-дамам следовало получить согласие императрицы. Разговор об этом я отложила до годовщины восшествия на престол, которую праздновали в Петергофе. <…> На балу в день празднества я как бы невзначай подошла к дипломатам и перебросилась с ними парой слов. Наконец, императрица приблизилась к нам, поговорила с посланниками и обратилась ко мне. Ответив на ее вопрос, я, боясь упустить удобный случай, одним духом попросила ее величество

о разрешении уехать на два года за границу для поправки здоровья детей. Она не унизилась до отказа…»[15] Безусловно, пожалования от императрицы не обходили и высоких гостей. Например, графу Готландскому после ужина Екатерина II «изволила подарить трость, богато убранную бриллиантами»[16], а ладграфине Каролине и ее дочерям накануне праздника, 27 июня, был пожалован орден Св. Екатерины[17].

Общее же впечатление от праздника в Петергофе было разносторонним. Так, французский дипломат М. Д. Бурре де Корберон вспоминал об атмосфере в Петергофе на именинах великого князя в 1777 г. следующее: «Воскресенье 29-го Июня. Я ездил сегодня в Петергоф, где был раут; <…> Раут был многолюден и скучен; танцевали. Шведский король играл в карты с Государыней…»[18] Однако прямо противоположное впечатление сложилось у австрийского императора Иосифа II, который писал: «Оба этих дня прошли в торжествах и празднествах. Петергоф представлял для них весьма удобное место, а великолепие двора придало им особенный блеск»[19].

Более чем десятилетняя традиция празднования в Петергофе все же нарушалась несколько раз по разным причинам. Так, трижды, в 1767, 1775 и 1787 гг., Двор находился в Москве; а в 1771 г. праздник был перенесен в Санкт-Петербург из-за болезни наследника. Будучи 25 июня 1771 г. уже в Петергофе, Екатерина II лично написала воспитателю сына с аргументированным предложением о переносе места праздника: «Граф Никита Иванович, время стоит очень сырое; отселе до праздника не более как суток трое: едва ли поправится погода. Великий Князь дней десять уже неможет простудою; не лучше ли будет, чем рисковать его в слабости сюда перевозить, чтоб я в город приехала для праздника?..»[20] Возможно, что сама Екатерина была даже рада подобному исходу, поскольку перед очередным празднованием двойного праздника в 1772 г. она откровенно признавалась в письме к своей старой знакомой госпоже Бельке: «…Я сегодня оставила мое любезное, мое прелестное Царское Село, и отправилась в отвратительный, ненавистный Петергоф, которого я терпеть не могу, чтобы праздновать там день моего восшествия на престол и день святого Павла…»[21]

С годами нелюбовь Екатерины II к Петергофу, по-видимому, все-таки одержала верх, поскольку с 1783 г. традиция претерпела коренное изменение: отныне 28 и 29 июня отмечались в Царском Селе вплоть до самой смерти императрицы в 1796 г. Лишь трижды, в 1785, 1786 и 1791 гг., праздник вновь будет возвращен в Петергоф. Примечательна и еще одна деталь: в отличие от празднования в Петергофе,

проводимый тот же самый праздник в Царском Селе не освещался на страницах «Санкт-Петербургских ведомостей».

В целом, можно сказать, что перенос празднования в Царское Село был удобен сразу для всех — Екатерина II не покидала свою любимую резиденцию, а великокняжеская чета проводила время в Павловске и приезжала в Царское Село лишь по необходимости. Как известно, отношения между императрицей и супругами, великим князем Павлом Петровичем и великой княгиней Марией Федоровной, продолжали ухудшаться, особенно после возвращения последних из заграничного путешествия. Это отражается и в записях камер-фурьерских журналов, относящихся к датам празднования. Первоначально супружеская чета оба дня проводила в Царском Селе. Вскоре они стали приезжать к императрице непосредственно в день праздника и уезжать в свой Павловск сразу после обеда, а иногда и до него.

Характер проведения праздника 28 июня в Царском Селе на протяжении времени тоже претерпевал изменения. Как и в Петергофе, первая часть дня оставалась неизменной: поздравления от членов семьи и гостей, литургия, торжественный обед. Однако вечерняя часть торжества проходила по-разному. Если в Петергофе традиционно были куртаги, то в Царском Селе могли быть и другие варианты:

- 1783 г. — прогулка в парке и на ботиках по озеру;
- в 1788–1790 гг. — собрания, в ходе которых гости занимали себя в беседах, играли в карты и на биллиарде;
- с 1793 г. — с 7-ми до 11 часов небольшой бал.

Изменение вечернего досуга с 1793 г. было связано, скорее всего, с женитьбой великого князя Александра Павловича, а также с взрослением старших внучек — молодежи хотелось более активных развлечений. Сама же царственная бабушка во время бала всегда «изволила с знатными особами иметь разговор»[22].

На протяжении всех лет, когда праздник отмечался в Царском Селе, наиболее заметное 28 июня пришлось на 1784 г. В то лето перед самым празднованием, 25 июня, умирает фаворит императрицы Александр Дмитриевич Ланской. 27-го числа, т. е. прямо накануне праздника, проходят похороны. Именно поэтому самого праздника в тот год фактически и не было: до полудня — литургия и обед на 70 кувертах, а «после полудня особливого ничего не происходило»[23]. Сама же Екатерина II в тот день из своих покоев не выходила. Из письма А. А. Безбородко к Г. А. Потёмкину от 2 июля 1784 г. можно еще узнать, что в эти дни у императрицы была лихорадка и больное горло[24].

Воспоминания современников о праздновании 28 июня уже в Царском Селе сохранилось в основном в связи с традиционными награждениями и пожалованиями. Так, в 1789 г., по свидетельству статс-секретаря А. В. Храповицкого, Екатерине II был преподнесен переведенный второй том британского романа «Путешествие Хамфри Клинкера». Его переводчику, сенатору и писателю Ивану Семеновичу Захарову за это был «пожалован перстень»[25]. В 1792 г., в связи с шедшей войной против Речи Посполитой, было «производство и награждение польским победителям»[26].

Подобная история с награждением военных повторилось в 1794 г. уже в связи с подавлением восстания Костюшко. Описание этого дня есть в письме князя Алексея Борисовича Куракина от 3 июля 1794 г., в котором адресант сетовал своему брату Александру Борисовичу Куракину: «Праздники вступления на престол и Дня Святого Петра прошли без каких-либо подвижек в гражданской и придворной жизни. Там были награды для военных за различные решительные преимущества, которые мы имели над поляками… <…> Также были розданы малые Георгиевские и Владимирские кресты, а также шпаги штабным офицерам. Солдаты получили прибавку в размере двух рублей к тем назначениям, которые они получали до сих пор; офицеры от капитана до прапорщика — 40 рублей»[27].

Последний же год празднования двойного праздника был окрашен большой радостью в императорской семье: 25 июня 1796 г. родился третий внук Екатерины II — великий князь Николай Павлович. Об общем настроении в тот день можно судить по очередному письму А. Б. Куракина к брату от 30 июня 1796 г. Он писал: «Я должен сообщить вам, мой друг, приятную новость о счастливом избавлении госпожи Великой княгини: она подарила нам великого князя, которого нарекли Николаем. Здоровье респектабельной роженицы в порядке, как нельзя лучше. Крещение, как говорится, состоится через восемь дней. Вчера, в День Святого Петра, в Царском Селе был большой бал для первых пяти классов <…> 28-го числа, в день восшествия на престол, были произведены военные успехи и различные награды; <…> моя награда заключалась в бриллиантовом кольце стоимостью от 7 до 8 тысяч рублей <…> Это вознаграждение явилось продолжением рекомендации, которую граф Самойлов дал в связи с выполненной мной работой по сбору и отправке пшеницы, сбор которой был недавно установлен»[28].

Таким образом, можно сказать, что на протяжении 34 лет правления императрицы Екатерины II ее праздник 28 июня претерпевал

изменения ввиду разных обстоятельств. Этот процесс естественен и понятен. Однако предпринятая в данной статье попытка сконцентрироваться на одном конкретном ежегодном событии позволила рассмотреть его в максимально пристальном фокусе, а также выявить различные подробности об этом дне в разные годы его проведения.

[1] ОР РНБ. Ф. 595. Д. 156.
[2] Камер-фурьерский журнал. 1763 год. СПб. [185?] С. 132–140.
[3] ОР РНБ. Ф. 595. Д. 156. Л. 1 об.
[4] Там же. Л. 4.
[5] Журнал путешествию Ея Императорского Величества в Эстляндию и Лифляндию. СПб. [Тип. Сухопут. кадет. корпуса], 1769. С. 20–21.
[6] Там же.
[7] Цит. по: *Симанский П. Н.* Красносельский лагерный сбор 1765 г. (По материалам, собранным для истории 38-го пех. Тобольского полка) // Военный сборник. 1906. № 7. С. 36.
[8] Там же.
[9] *Порошин С. А.* Записки служащие к истории его императорского высочества благоверного государя цесаревича и великого князя Павла Петровича наследника престолу Российского. СПб.: Тип. В. С. Балашева, 1881. С. 336.
[10] Описание лагеря, собранного под высочайшею Ея Императорского Величества собственною командою при Красном Селе, с объяснением, какие при том были намерения и что потому каждого дня достопамятного происходило в 1765 году. СПб.: Тип. при Императорской Академии наук [1765]. С. 33–36.
[11] Там же. С. 36.
[12] *Кобеко Д. Ф.* Ученик Вольтера. Граф Андрей Петрович Шувалов // Русский архив. 1881. Т. 3. № 6. С. 274.
[13] *Долгорукий И. М.* Капище моего сердца, или Словарь всех тех лиц, с коими я был в разных отношениях в течение моей жизни. М.: Наука, 1997. С. 146.
[14] ПСЗРИ. Т. 22. 1784–1788. СПб.: Тип. II Отделения Собственной Е. И. В. Канцелярии, 1830. С. 614.
[15] *Дашкова Е. Р.* Записки княгини Дашковой. Письма сестер Вильмот из России. М.: Изд-во Мос. гос. ун-та, 1987. С. 93.
[16] Камер-фурьерский журнал. 1777 год. СПб., 1880. С. 492.
[17] Камер-фурьерский журнал. 1773 год. СПб. [185?] С. 353.
[18] Из записок Корберона 1777–1780 // Русский архив. 1911. № 6. С. 177.
[19] *Шугуров М. Ф.* Император Иосиф II в России // Русский архив. 1903. № 1. С. 41.
[20] Сборник Русского исторического общества. Т. 13. С. 117–118.
[21] Там же. С. 258–260.
[22] Камер-фурьерский журнал. 1793 год. СПб., 1892. С. 509.
[23] Камер-фурьерский журнал. 1784 год. СПб., 1884. С. 382.
[24] Граф А. А. Безбородко. Письма к князю Г. А. Потемкину // Русская старина. 1873. Т. 8. № 12. С. 887.
[25] Дневник А. В. Храповицкого. 1782–1793. СПб.: Изд-во А. Ф. Базунова, 1874. С. 294.
[26] Там же. С. 402.
[27] Восемнадцатый век. Исторический сборник, издаваемый по бумагам фамильного архива почетным членом Археологического института князем Федором Алексеевичем Куракиным. Т. 1. М.: Типо-литогр. Н. И. Гросман и Г. А. Вендельштейн, 1904. С. 187–188.
[28] Там же. С. 224–225.

Скурлов Валентин Васильевич

ОБРАЗ ИМПЕРАТРИЦЫ ЕКАТЕРИНЫ II В ЮВЕЛИРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ФИРМЫ ФАБЕРЖЕ

Аннотация: В статье сделана попытка рассмотреть некоторые изделия фирмы К. Фаберже, связанные с интерпретацией образа императрицы Екатерины Великой; упоминаются художники фирмы Фаберже, работавшие в этом направлении.

Ключевые слова: Екатерина II, К. Фаберже, образ императрицы, ювелирные изделия, Пасхальные яйца, распродажи 1930-х гг.

Как известно, императрица Екатерина II (София Августа Фредерика Ангальт-Цербстская) родилась 21 апреля (2 мая) 1729 г. в городе Штеттин (Гольштейн-Готторбское герцогство, ныне Щецин, Польша). В 1744 г. по приглашению императрицы Елизаветы Петровны София вместе с матерью приехала в Россию, приняла православие и при крещении получила имя Екатерины Алексеевны. 22 сентября (3 октября) 1762 г. Екатерина была коронована в Москве.

В числе первых указов императрицы были два манифеста: от 4 (15) декабря 1762 г. «О позволении иностранцам селиться в России и свободном возвращении русских людей, бежавших за границу» и от 22 июля (2 августа) 1763 г. «О дозволении всем иностранцам, въезжающим в Россию, селиться в разных губерниях по их выбору, их правах и льготах».

С 1685 г. французские предки-гугеноты Фаберже (тогда они носили фамилию Фаври) переселились в маркграфство Шведт-на-Одере, где в составе французской колонии до конца XVIII в. выращивали махорку и были богатыми горожанами. Дед К. Фаберже был успешным столяром и имел фабрику стульев. Город Шведт располагался в 45 км от Штеттина, родины будущей императрицы Екатерины Великой. Можно сказать, столяр Фаври был императрице земляком. Манифест Екатерины II, обещавший европейским немцам и другим иностранцам большие льготы, заставил столяра Фаври двинуться в путь. В 1794 г., через 50 лет после прибытия Софии Ангальт-Цербской в Россию, столяр Петер Фаври (1766–1858) прибыл в лифляндский город Пернов (Пярну, Эстония). В 1814 г. в Пернове родился

Густав Фаберже (1814–1894), который в 1828 г. прибыл в Санкт-Петербург, учился у придворного ювелира И. В. Кейбеля, а в 1842 г. открыл собственную ювелирную мастерскую. В 1872 г. Густав Фаберже передал свою ювелирную фирму старшему сыну — Карлу (1846–1920).

Поставщик Высочайшего двора, а затем и придворный ювелир Карл Густавович Фаберже никогда не забывал свои немецкие корни. Домашними языками в семье были русский и немецкий. Ювелир Фаберже, хорошо знавший российскую историю и историю своей семьи, ответственно подходил к созданию произведений, в том числе юбилейных, посвященных царствованию императрицы Екатерины и ее персоне.

Первым императорским пасхальным яйцом, в котором появилось изображение учрежденного Екатериной II в 1764 г. Смольного института и Екатерининского института, названного в честь императрицы, было яйцо, которое теперь называют «Пеликан», исполненное к Пасхе 1898 г. для вдовствующей императрицы Марии Фёдоровны, «Высочайшей покровительнице Учреждений Императрицы Марии»[1].

Учреждения, основанные для обучения дочерей дворян, изображены на восьми овальных панелях этого предмета, имеющих жемчужные рамки. Их можно увидеть после трансформации яйца на восемь частей, образующих ширму. Миниатюры выполнены датским художником И. Зенграфом на слоновой кости, с обратной стороны изображенные учреждения подписаны. «Девятой миниатюрой» считается скульптурная эмалевая фигурка пеликана. На панелях яйца изображены: Смольный институт (1764), Екатерининский институт (1798) и Павловский институт благородных девиц (1798), Елизаветинский институт (1808), Патриотический институт (1827), Николаевский сиротский институт (1837), Сиротский детский дом имени цесаревича Николая Александровича (1837) и Ксенинский институт (1894)[2].

Пеликан является символом материнской любви. Есть несколько древних легенд о том, как пеликан своей кровью спасает птенцов, укушенных змеей. Со времен Средневековья этот символ входил во многие родовые и личные, а также в некоторые государственные гербы, где означал попечение высшей государственной власти о подданных. Со временем пеликан стал символом благотворительности. Изображение пеликана входит в состав эмблемы донорства некоторых стран.

В 1927 г. комиссия под руководством директора Государственного Эрмитажа С. Н. Тройницкого и академика А. Е. Ферсмана оценила это яйцо в 1141 руб. 40 коп., по цене материалов, а с учетом коэффициента «4» за работу, стоимость составила 4565 руб. 60 коп. Яйцо № 17 «Пеликан» было одним из десяти императорских яиц, проданных ВО «Антиквариат» А. Хаммеру в 1930 г. Между 1936 и 1938 гг. его приобрела Л. Т. Пратт, жена президента General Motors Дж. Пратта, а после ее смерти в 1947 г. яйцо было передано Виргинскому музею изобразительных искусств в Ричмонде [3].

В 1914 г. Карл Фаберже изготовил императорское пасхальное яйцо «Екатерина Великая»[4]. Это второе по стоимости императорское пасхальное яйцо фирмы Фаберже после «Мозаичного яйца» 1916 г. — сейчас оно находится в коллекции английского короля Карла III. Яйцо предназначалось вдовствующей императрице Марии Фёдоровне. В 1927 г. комиссия Гохрана с участием представителей Московского Ювелирного Товарищества и директора Оружейной палаты Д. Д. Иванова оценила яйцо в 2400 руб. (вес яйца 968,5 г), а в 1930 г. яйцо купил американский бизнесмен А. Хаммер за 8000 золотых руб. ($ 4000) по оценке Всесоюзного Объединения «Антиквариат» и в 1932 г. продал его г-же Э. Барзин (Eleanor Barzin) за $ 12 500 (при предварительной оценке в $ 18 500) для подарка на день рождения матери Э. Барзин, американской миллионерше М. М. Пост. С 1971 г. яйцо находится в коллекции М. М. Пост в Музее «Хиллвуд» (Вашингтон, округ Колумбия), но без сюрприза «автоматических шагающих арапов»[5]. Подставка для яйца была выполнена из золота, а на миниатюрах изображены аллегорические сцены искусства в стиле французского художника и декоратора Ф. Буше (1703–1770), яркого представителя стиля рококо.

В письме к своей сестре Александре императрица Мария Фёдоровна отмечала: «…сюрпризом в этом яйце был механический шезлонг с Екатериной Великой внутри, который несут два мавра [у Фаберже «арапы». — *В. С.*]. В шезлонге восседает Екатерина Великая с крошечной короной на голове. Если завести, мавры двигаются. Это сказочно прекрасное и роскошное творение Фаберже. Я так ему и сказала: „Вы — гений нашего времени, несравненный!“»[6]. Шезлонг имеет маленькие окошечки из горного хрусталя, через которые видна фигурка Екатерины. Императрица облачена в мантию, отороченную горностаем, выполненную из белой эмали. Сам шезлонг украшен чеканкой и золотой резьбой. Арапы одеты в яркие ливреи из красной

эмали, на голове у них — тюрбаны. Сюрприз снабжен механизмом, который приводит его в движение: арапы медленно переставляют ножки, а шезлонг катится на небольших колесах.

До 1985 г. сюрприз-шезлонг считался утраченным (версия: «экспроприирован большевиками»). 13 ноября 1985 г. механический «Шезлонг с двумя арапами, несущими императрицу Екатерину Великую» из коллекции сэра Ч. Клэра был продан на женевском аукционе Christie's за 1 430 000 швейцарских франков.

Анализируя яйцо, которое сейчас называют «Екатерина Великая», американский искусствовед, хранитель коллекции Музея «Хиллвуд», указывал, что его дизайн и эмали в «стиле Буше» исполнены придворным эмальером (*court enameler*) В. И. Зуевым, оставившим подпись на миниатюрах. Яйцо украшают восемь миниатюр, в том числе шесть в круглых рамках, две — большие, в 8-угольных рамах из жемчуга. Росс, единственный, кто еще в 1965 г. назвал Зуева одновременно и придворным эмальером, и придворным миниатюристом, предполагает авторство Зуева и пяти эмалевых миниатюр знаменитой Юсуповской шкатулки с видами дворцов [7]. Многие исследователи до сих пор считают, что Зуев только специалист в акварели по слоновой кости. Однако мемуары художника князя К. Н. Голицына (1903–1990), опубликованные в 1997 г., подтверждают правоту американского искусствоведа [8].

В контексте темы следует упомянуть пасхальное яйцо в память 300-летия Дома Романовых, из чеканного золота, поддерживаемого двуглавым орлом. На поверхности яйца размещены миниатюрные портреты 18 царей и императоров Дома Романовых, в том числе портрет императрицы Екатерины Великой работы миниатюриста В. И. Зуева. Яйцо было преподнесено императрице Александре Фёдоровне на Пасху 13 апреля 1913 г., его стоимость составила 21 300 руб. В настоящее время яйцо находится в коллекции Оружейной палаты Московского Кремля.

Во времена Екатерины Великой вошли в моду фигурные табакерки самых замысловатых форм. В коллекции Эрмитажа хранятся коробочки для нюхательного табака в виде золотого мопса, льва, вырезанного из золотистой яшмы, модной шляпы, корабля и т. д.

Большое пристрастие к нюхательному табаку питала и Екатерина II. Пока был жив ее супруг, эту страсть приходилось скрывать, так как Пётр III курил трубку, а «нюхальщиков» терпеть не мог. Екатерина предавалась удовольствию тайно, одалживаясь табаком

у придворных. Но став императрицей, она в полной мере отдалась «табачной страсти». Правда, брала порошок только левой рукой, объясняя свою привычку тем, что правую она протягивает подданным для поцелуя.

Роскошь Екатерина любила не меньше Елизаветы Петровны и с удовольствием пополняла коллекцию табакерок, которые становились все более вычурными и дорогими. Изготовлением их занимались самые известные ювелиры Европы и России, и нередко стоили эти небольшие коробочки целое состояние. Например, для Екатерины II сделал табакерку знаменитый швейцарец И. Позье — автор большой императорской короны, которая сейчас хранится в Алмазном фонде в Москве. Простая по форме, прямоугольная табакерка Позье поражает изысканным орнаментом, оттисками изображения Екатерины Великой в образе Минервы и обилием драгоценных камней. На ее крышке в корзинке, сложенной из бриллиантов, покоится огромный сапфир.

Автором нескольких любимых табакерок Екатерины был немецкий ювелир И. Г. Шарф. На крышке одной из них красовался медальон с изображением Земиры — левретки императрицы.

Санкт-Петербургский монетный двор неоднократно выпускал к разным событиям медали с портретами императрицы Екатерины II. Екатерининские рубли и полтины, использованные для украшения серебряной посуды (кубки, кружки, подносы, самовары, пепельницы, лотки и т. д.), часто использовались и ювелирами фирмы Фаберже.

В экспозиции Музея Фаберже Культурно-исторического Фонда «Связь времен» в Санкт-Петербурге представлены табакерка с чеканной монетой-портретом императрицы Екатерины II, а также кружка, лоток, набор из шести чарок и брошь-кулон с десятирублевой монетой 1769 г. с портретом императрицы. Подобные изделия с монетами периода царствования Екатерины Великой находятся во всех значительных отечественных и зарубежных коллекция, в том числе в Государственном Эрмитаже, Оружейной палате и Государственном историческом музее, а также во многих частных собраниях.

Через московский аукционный дом «Монеты и медали» за последние 25 лет прошло 19 медалей, посвященных царствованию императрицы Екатерины II, из них 17 медалей — Санкт-Петербургского монетного двора, одна — Берлинского монетного двора и одна — голландского медальера.

Известно, что императрица Екатерина II учредила два ордена: Св. Георгия (1769) и Св. Владимира (1782). Оба ордена имели по четыре степени, никогда не украшались бриллиантами, жаловались за конкретные дела и не давались великим князьям по праву рождения, как остальные отечественные ордена. Фирма Фаберже, помимо Капитула, неоднократно исполняла ордена Св. Георгия, в первую очередь для членов императорской фамилии и несколько штук — для императора Николая II. Известен вариант 1917 г., где орден Св. Георгия, вместо эмали, украшен кахолонгом, — единственный в своем роде экземпляр.

В конце 1770-х гг. на левом берегу Фонтанки, близ Обухова моста (от которого получила свое название) появилась Обуховская больница[9] — старейшая и крупнейшая в Северной столице. Екатерина II поручила устройство клиники лейб-хирургу И. фон Кельхену, взявшему за образец Венский госпиталь.

29 мая 1888 г. перед главным зданием больницы со стороны Фонтанки, на полуциркульной площадке по линии тротуара был установлен памятник императрице, выполненный по модели скульптора А. Л. Обера (архитектор Н. Л. Бенуа). Бронзовый бюст установили на высокий постамент из черного полированного гранита. Императрица была увенчана короной, изображена с лентой через правое плечо, в мантии, отороченной горностаем. Надписи на постаменте с лицевой стороны гласили: «Императрице Екатерине II. Основательнице больницы»; на боковых гранях: «Рекой благодеяний / Покрылась вся страна. / Державин» и «Больница основана в 1784 г., через 22 года восшествия на престол Императрицы».

После революции Обуховская больница стала клинической базой организованного в 1919 г. Государственного института медицинских знаний. Позднее она получила имя профессора А. А. Нечаева, работавшего в больнице в 1885–1922 гг. В 1927 г. коллектив больницы поднял вопрос о замене бюста Екатерины II бюстом Нечаева. Это ходатайство было поддержано районной администрацией. 15 июля 1927 г. «Ленинградская правда» писала: «На набережной Фонтанки, против 6. Обуховской больницы стоит бюст Екатерины II. Московско-Нарвский районный Совет возбуждает ходатайство о снятии этого бюста, как не имеющего никакого исторического и художественного значения». Памятник исчез в 1930 г., простояв 42 года[10]. В 1991 г. появилось сообщение, что в Ереване обнаружен бронзовый бюст Екатерины, доставленный туда в начале 1930-х гг.

из Ростова-на-Дону, как «бронза высококачественная», т. е. материал для переплавки. Есть основание предполагать, что таким комбинированным путем в Армении оказался бюст из Ленинграда. Дальнейшая его судьба неизвестна.

Скульптор Артемий Лаврентьевич Обер (1843–1917) — крупный мастер русской анималистической пластики, академик Императорской Академии художеств. Обер получил несколько престижных заказов, в том числе от фирмы Фаберже. Интересно, что Обер имел прямое отношение к медицине, так как в молодости, после окончания Московской гимназии в 1862 г. обучался на медицинском факультете Московского университета.

В 1891 г. Обер создал восковые модели серебряных украшений, в том числе 25 путти для подарочных часов фирмы Фаберже «XXV годовщина свадьбы Александра III и Марии Фёдоровны», поднесенных коронованной чете от членов императорской семьи. После революции часы были проданы за границу. В 2014 г. они вернулись в Россию — в дни празднования 250-летия Эрмитажа музей получил часы в дар от президента России В. В. Путина.

По модели Обера фирмой Фаберже была выполнена камнерезная композиция «Белые медведи на льдине» (1909) — неслучайно А. Л. Обер указан в «Списке сотрудников фирмы Фаберже» (Записки Франца Бирбаума, 1919) как работавший «временно, при исполнении отдельных заказов»[11].

В статье раскрыта только небольшая часть творческого наследия фирмы Фаберже, связанная с образом и эпохой императрицы Екатерины Великой. Исследования следует продолжать, изучая творчество других придворных ювелиров и художников декоративно-прикладного искусства, современников Фаберже.

Автор выражает благодарность эксперту московской антикварной фирмы «Монеты и медали» К. М. Секретеву и эксперту, исследователю творчества Фаберже Д. Ю. Кривошею.

[1] Пасхальное яйцо «Пеликан». Счет, подписанный К. Фаберже 7 мая 1898 г.: 10 апреля [1898] «ЯЙЦО золотое „Empire“», 9 миниатюр… 3600 руб. (см.: *Faberge T. F., Skurlov V. V., Gafifullin R. R.* A new chronology of the Imperial Easter eggs created by Faberge. St. Petersburg; Geneva. 1993).

[2] РГИА. Ф. 468. Оп. 32. Д. 1635. Л. 113.

[3] *Fabergé T., Proler L. G., Skurlov V. V.* The Fabergé Imperial Easter Eggs. Christie's. London, 1997. 272 pp.

[4] 1914, Июля 10. Заказ. Счет фирмы Фаберже: «БОЛЬШОЕ ЯЙЦО чеканного золота «quatre coulors», с арматурой в стиле L XVI [Людовика XVI. — *В. С.*] «en grisaille» на розовом фоне, сюжет «наука и искусство»; с 2 бриллиантами, 1008 розами, 509 жемчужинами; под бриллиантами шифр Ея Величества Марии Феодоровны, под другим бриллиантом «1914». Внутри яйца «cyfuse a porteurs» (портшез. — *В. С.*) золотой, покрыт эмалью, окна горного хрусталя; внутри эмалевая фигура Императрицы Екатерины II. «Chaiuse a porteurs» держат два автоматически двигающихся Арапа эмалевой работы». — 26 800 [руб.] (ГА РФ. Ф. 1463. Оп. 3. Д. 3194. Бухгалтерская книга фирмы Фаберже. 1909–1916 гг.).

[5] *Fabergé T., Proler L. G., Skurlov V. V.* The Fabergé Imperial Easter Eggs. Christie's. London, 1997. 272 p.

[6] ГА РФ. Ф. 1463. Оп. 3. Д. 3194. Бухгалтерская книга фирмы Фаберже. 1909–1916 гг.

[7] *Ross M.* The Art of Karl Faberge and His Contemporaries. University of Oklahoma, 1965. P. 40.

[8] *Фаберже Т., Скурлов В.* История фирмы Фаберже. СПб., 1993.

[9] Адрес больницы: наб. р. Фонтанки, 106.

[10] Памятник А. А. Нечаеву не был создан. О работе профессора в больнице напоминает мемориальная доска на фасаде здания.

[11] *Фаберже Т., Скурлов В.* История фирмы… Указ. соч.

Слуцкая Ирина Аркадьевна,
Чичелова Ольга Александровна

БЕРЕЗОВЫЙ ДОМИК ЕКАТЕРИНЫ II

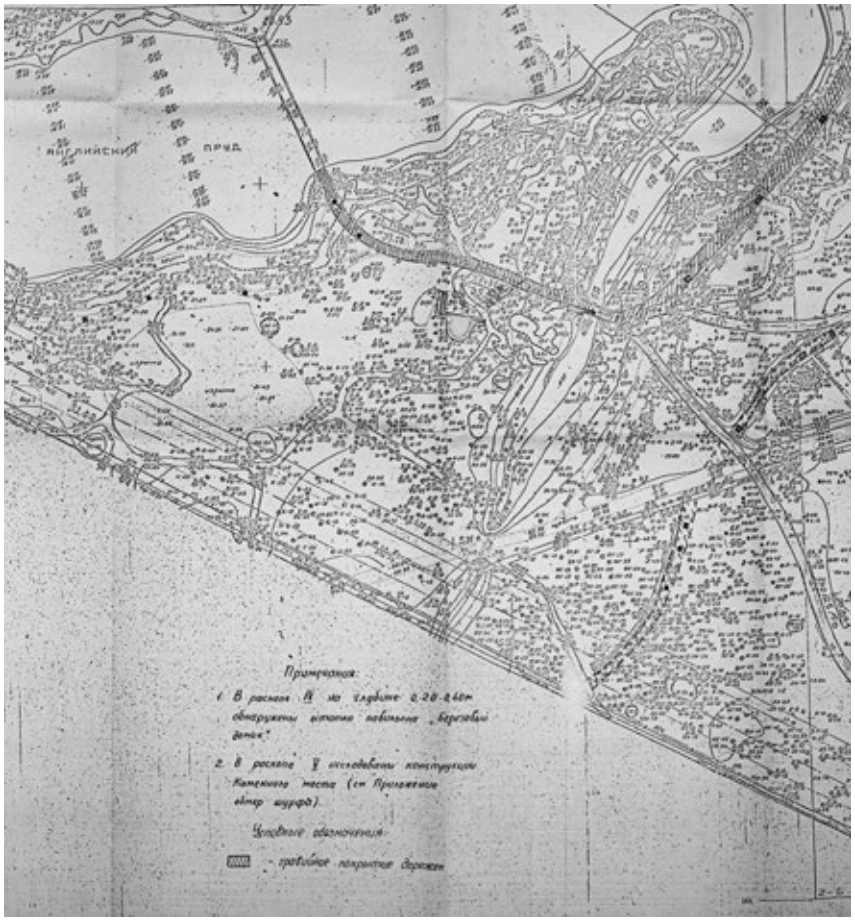
Аннотация: Березовый домик в Английском парке Петергофа создавался как архитектурная диковина, поражая сочетанием утрированной сельской архитектуры и изысканного салона. Авторы статьи рассматривают предпосылки к строительству подобного павильона: англоманию Екатерины Великой и ее увлечение идеями Просвещения; рассматривают возможные иконографические источники; выявляют «парижский» характер интерьеров; демонстрируют неоднозначность общепризнанной атрибуции проекта этой постройки архитектору Д. Кваренги.

Ключевые слова: Березовый домик, Екатерина II, пейзажные парки, Английский парк, Петергоф, Медерс, Кваренги.

Посреди заброшенного Английского парка скрытый порослью деревьев фундамент, обнаруженный археологами в 1980-е гг., — вот все, что осталось от Березового домика Екатерины II (ил. 1). Однако не сохранившаяся до наших дней небольшая причудливая постройка могла бы многое поведать об эпохе Екатерины Великой. Когда угасал интерес к барокко и рококо, взоры обращались к классицизму и английским пейзажным паркам.

Во все времена Березовый домик поражал воображение посетителей, в 1920-е гг. его называли Березовый дворец [1] и предполагали открыть как музей [2]. Исследователи романтических садов не раз упоминали домик в своих сочинениях [3]. В 1979 г. вышла монография Е. Н. Глезер, посвященная Английскому парку, в которой приводится немало ценных сведений о Березовом домике. Однако не все вопросы его появления и бытования получили ответы.

Внимательного рассмотрения требуют предпосылки и история появления Березового домика. В 1770-х гг. в письмах барону Ф. М. Гримму Екатерина II уже выражала свою неудовлетворенность работами французских архитекторов и была полна разнообразных идей [4]. Вольтеру она писала о своей страсти к английским садам [5], для создания которых в Россию были приглашены английские садовники Дж. Буш (1730–1795), Ч. Спарроу, В. Гульд (1735–1812). В 1779 г. шотландец Дж. Медерс (Мидер, Мидерс) по заказу императрицы принимается за устройство нового парка на месте Кабаньего зверинца



Ил. 1. ЦГАНТД СПб Ф. 488. Оп. 3–26. Д. 634. Л. 25. Отчет об археологических изысканиях на территории Английского парка в Петергофе в 1981–1982 гг. (Фрагмент)

в Петергофе [6]. Создание первого петергофского пейзажного парка заняло три года [7]. Об этом парке английский путешественник А. Свинтон писал как о саде «в современном английском вкусе» и удивлялся, «сколько искусства и вкуса было применено при его создании». Перечисляя расположенные здесь «ветряные мельницы, водопады, спадающие по скалам, покрытые мхом руины, мосты, храмы, развалины», автор отдельно упоминает хижины [8]. Березовый домик и относился к первым постройкам, появившимся к августу 1780 г. на территории парка [9]. Он находился на мысу, образованном Большим (Английским) прудом и впадающим в него ручьем, вблизи Березового и Каменного

мостов, на опушке, окруженный березами и елями, живописно дополняя уголок романтического парка[10].

Самым ранним известным изображением Березового домика можно считать акварель, выполненную[11] садовником Медерсом в 1782 г.[12] Довольно обобщенно домик изобразил Дж. Кваренги в 1780-х гг.[13] Следующее раннее описание Березового домика дает И. Г. Георги: «намеренно плохо построенное здание около семи квадратных саженей, с окнами, покрытыми соломенными циновками, темной дверью и пр.»[14]. Снаружи домик выглядел как небольшой павильон, весьма скромной рустической архитектуры. Его стены были украшены березовыми поленьями, полуротонда южного фасада и крыша были покрыты соломой[15]. Восточный фасад имел эркер с трельяжной расстекловкой. В центре северного фасада располагалась аркада, образованная бревнами, которые поддерживали крышу. По сторонам от ниши располагались высокие прямоугольные окна, снабженные ставнями с меньшими по размеру квадратными окошками.

О первоначальной планировке Березового домика и архитектурном решении его северного фасада можно судить по трем планам, составленным Ф. П. Броуером в 1794 г.[16], Баженовым в 1796 г.[17] и П. В. Неёловым 1797 г.[18] В сдаточной описи, составленной в мае 1793 г. бывшим петергофским начальником Н. А. Путятиным при передаче дел новому начальнику Я. П. Долгорукому, упоминается также хозяйственная постройка при домике — кухня[19]. Об интерьере Березового домика можно судить по описям 1794 г., 1842, 1859–1862 гг., 1899 г.[20], фотографиям начала XX в. и 1930-х гг.[21] (ил. 2).

Неотапливаемый, расположенный у воды Березовый домик быстро обветшал[22]. Уже в 1794 г. пришлось произвести ремонт, для чего были заказаны березовые «кряжи» «трех сажен девяти вершков» (около 6,4 м)[23]. В 1807 г. починили полы и крышу домика[24]. В 1820–1821 гг. был произведен основательный ремонт с сохранением планировки и большей части декоративного убранства «по показанию» архитектора Ф. Броуера[25] к 15 декабря 1820 г.[26] В зале росписи клеевыми красками выполнил И. Кельберг, он также «в пяти покоях стены прикрыл колером, а потолки выбелил. Внутри покоя написаны две картины живописными цветами»[27]. Этой же зимой крышу домика перекрыли, для чего потребовалось «соломы отборной 59 пудов по 80 коп. за пуд»[28]. В 1821 г. с лицевой стороны у квадратного зала между березовыми колоннами сделаны вновь переплетчатые дверные рамы, зеркала в диванной укреплены, для обивки стен использовали



Ил. 2. Петергоф. Березовый домик. Диванная. Фрагмент. 1930-е. ГМЗ «Петергоф»

полотно «фламское» и «холст», а также гирлянду в 150 аршин «от живописного мастера» Барандукова[29]. Периодом между 1820–1840 гг. датируется чертеж И. Демина[30], где отсутствует украшение крыши, схожее с верхней частью снопа, а северный фасад застеклен. В 1848 г. Березовый домик настолько обветшал, что ставился вопрос о его сносе[31]. Однако 20 декабря Николай I повелел «ветхий березовый домик не ломать», «но дабы никто не мог входить в сей домик, запереть его, и поставить на дорогах ко входу, с обеих сторон рогатки; и сверх того снять находящийся в оном паркетный пол»[32]. К 13 апреля 1849 г. в «березовом домике паркетные дубовые цветные полы разобраны…»[33] Только в 1850 г. были отпущены на ремонт домика 2850 руб., и подрядчик Сысоев под наблюдением архитектора И. И. Комарова провел капитальный ремонт.

О сохранности Березового домика свидетельствуют фотографии XIX–XX вв.[34] и описание, данное А. И. Успенским: «…домик этот, крытый соломой, построен императрицей Екатериной II и первоначально имел тот же скромный вид избы с небольшими окнами, что и теперь»[35]. В 1932 г. сотрудники Отдела по делам музеев и охране памятников так описывают конструкцию домика: «низкое одноэтажное бревенчатое здание с высокой соломенной кровлей составлено из трех связанных вместе срубов, образующих в плане прямоугольник; к одной из сторон прямоугольника примыкает большой выступ в форме вытянутого полукружия, перекрытый конической соломенной кровлей; стены этого выступа обшиты плотными уложенными

в ряды пучками из соломы. Остальные стены домика состоят из горизонтально уложенных бревен, перевязанных в чашку, причем часть бревен действительно березовые и некоторое количество сосновых; все бревна обшиты березовой корой на шпильках»[36]. Я. И. Шурыгин вспоминал, что Березовый домик «напоминал крестьянский дом. Бревна, из которых он был срублен, снаружи были покрыты березовой корой»[37]. Одно из последних довоенных описаний свидетельствует об относительной сохранности паркетов, зеркал, интерьеров с «тонкой художественной росписью в стиле Людовика XVI»[38], хотя «живопись, штукатурка и паркетные полы частично пострадали от сырости»[39]. В 1940 г. были выполнены план и перспектива «Березового домика» в Петергофе аспирантом Олейниным, которые могут дать представление о точных размерах и объемах помещений[40]. В годы Великой Отечественной войны Березовый домик был полностью уничтожен.

В ходе археологических исследований на территории Английского парка в 1981–1982 гг. удалось «установить его местонахождение», «разведочные шурфы показали, что остатки домика — фундамент и бетонный пол залегают под слоем почвы и дерна на глубине 0,20–0,30 м». «Вскрыв участок площадью 36 кв. м, удалось точно определить размеры домика и элементы его внутренней планировки. Наличие бетонного основания пола, поверх которого были настланы доски, свидетельствует о том, что в домике, по-видимому, в конце XIX в., производился серьезный капитальный ремонт. Толщина бетонного основания составляет 18 см»[41]. В своем отчете археолог В. А. Коренцвит сомневался, что автором проекта Березового домика был архитектор Дж. Кваренги (1744–1817)[42] — это противоречит мнению В. И. Пилявского[43], автора монографии о Кваренги. Сам Кваренги в письме к другу Маркези, перечисляя выполненные в России проекты, о Березовом домике не упоминает[44]. Глезер, не называя имени архитектора Березового домика, указывает, что у самой императрицы возникла «идея постройки небольшого дворца, в котором можно было бы останавливаться во время посещения сада»[45]. Приведенные в исследовании фрагменты переписки Екатерины II с Гриммом указывают на Кваренги как автора всего архитектурного ансамбля Английского парка[46]. Это противоречит письмам садовника Медерса[47], где тот сообщает, что проектировал парк, мосты. М. Ф. Коршунова относила Березовый домик к парковым сооружениям, построенным до прибытия Кваренги[48]. Среди возможных архитекторов Березового домика называют архитектурного ученика С. Рыбакова[49], который был «при щетах» и в 1780 г. получил звание архитектурного помощника[50]. Коренцвит предполагал, что автором проекта мог быть архитектор Ф. Броуер[51], ссылаясь на чертеж 1794 г.[52], в то время как П. Хейден приписывал авторство проекта П. В. Неёлову[53]. Принимая во внимание богатство декоративного убранства интерьеров Березового домика, можно предположить, что строительные работы в нем продолжались более одного сезона и были начаты в 1779 г. Медерсом и Рыбаковым до прибытия Кваренги.

Некоторые догадки о том, что побудило императрицу создать подобного вида необычный домик, можно высказать, обратившись к мысли романа «Юлия, или Новая Элоиза» Ж. Ж. Руссо, который читала Екатерина II: «школяр усваивает нравы общества в золоченых покоях, мудрец же изучает его тайны в хижине бедняка»[54]. Единомышленник Руссо архитектор М.-Ф. Ложье, рассуждая о зарождении архитектуры, описал «витрувианскую хижину» из веток-колонн с уложенными на них четырьмя поперечными, покрытыми наклонными, ветками и плотно уложенной листвой «так, что ни солнце, ни дождь не могут проникнуть внутрь», и чтобы полностью защититься от капризов погоды и обезопасить себя человеку пришлось со временем заполнить пробел между столпами[55].

Рассуждения о хижине как парковом павильоне, о наилучшем для нее расположении встречаются в трактатах английских архитекторов. Екатерина II приобрела сочинение Т. Вейтли «Замечание о современном садоводстве», готовила его издание на русском языке, делая сама рукописный перевод[56]. Автор рекомендовал при создании парка придерживаться принципа разнообразия и естественности, чему, по его мнению, могла способствовать постройка хижины, которая «развеяла бы все подозрения в искусственности; а несколько деревьев, посаженных вокруг, сделали бы этот объект более значительным, а его положение более естественным»[57]. В 1767 г. У. Райт опубликовал сборник, где были представлены хижины с соломенными крышами[58]. Павильоны для уединенного отдыха с соломенной крышей находились в образцовых английских парках Стоу и Кью, хорошо знакомых русской императрице по путеводителям и гравюрам[59].

Похожая на сноп крыша Березового домика напоминает пещеру Мерлина (У. Кент, 1735 г.), Коттедж королевы Шарлотты (между 1754 и 1770 гг.) в Кью. Эти памятники были хорошо знакомы садовнику Медерсу, который до приезда в Россию работал в Сайон Хаус, расположенном на противоположном относительно них берегу Темзы[60].

Отметим, что, по контракту, заключенному в 1779 г., садовник обязался помимо устройства садов, водоемов, мостов заниматься проектированием каминов, наличников и декоративных элементов садового искусства[61], а значит, мог влиять и на выбор архитектурных образцов для павильона Английского парка.

Беккер характеризует домик как «молочню» («Meierei»)[62]. В связи с этим интересно обратить внимание на рисунки Дж. Соуна и Дж. Дэнса «Дизайн молочного павильона для леди Крейвен»[63]. Дата их создания 1783 г. не позволяет считать их прототипом Березового домика, но подтверждает знание императрицы об актуальных тенденциях английской архитектуры.

Анализируя историю распространения английского пейзажного стиля в континентальной Европе, Б. М. Соколов отмечает, что оно совпало с периодом, когда два различных направления приходят в противостояние: первое направление — открытое идиллическое пространство парка, создаваемое главным образом Брауном, второе направление — предромантическая искусственная дикость Чемберса, Рептона и последователей[64]. Когда Франция более тяготела к предромантическим садам, полным драматических контрастов, чудачеств и руин, Россия развивала спокойный и чистый стиль Брауна[65]. Однако петергофский Английский парк выделяется из общего направления. Садовник Медерс был последователем Брауна[66], но, согласно наблюдениям Глезер, хотя «новый парк был устроен по типу „увеселительных“ английских садов»[67], «центральная часть парка, прилегающая к наиболее открытому берегу Большого пруда, оформлена в виде широкой площади, являющейся центральной архитектурой всего парка», в то время как «дикость» и «чудачества» сосредоточены в верхней части парка по левую сторону Большого пруда: особенно густая сеть дорожек и каналов с перекинутыми через них мостами и мостиками различной причудливой формы, шестигранная скамейка «на китайский манер» на острове, «полукруглая канопе» на клумбе, тут же на берегу пруда и Березовый домик с кухнями»[68]. Что создавало интересный прием контраста, которому соответствовало и архитектурное решение Березового домика, в котором за рустическим фасадом скрывался интерьер, декорированный «в лучшем парижском вкусе»[69].

Планировка домика построена по анфиладному принципу и имеет характерную особенность — центральный овальный зал, вытянутый по продольной оси и выступающий за линию фасадных стен полуротондой. Его уравновешивает прямоугольный в плане зал.

Боковые анфилады образованы малыми комнатами, не сообщающимися дверными проемами с овальным залом. Эту планировку нельзя считать оригинальной, аналогичные планы встречаются у И. Е. Старова уже в начале 1770-х гг. Например, дворец в Богородицке (1771 г.), который является примером архитектуры переходного периода от барокко к классицизму[70]. Присутствие в планировке круглого или овального зала как основного композиционного и художественного центра является характерной иконографической приметой дворцов «старовского типа»[71] и восходит к планировочной традиции парижских городских отелей Ж.-Ф. Блонделя, о которой И. Е. Старов имел возможность узнать благодаря его учителю Ш. де Вайи[72]. Впрочем, Дж. Кваренги также был знаком с творчеством де Вайи[73], а в 1772 г. Екатерина II заказала де Вайи проект «античного павильона». Архитектор прислал проект павильона «Наук и Искусств» с включенной в композицию полуротондой. Важно отметить, что круглый зал, «повсеместно присутствующий и в проектах де Вайи», имеет традиционное название «итальянского салона», но «на русской почве это главное помещение дворца с самого начала приобрело значение, смысл и название «салона французского»», что «указывает на источник заимствования и подражания, а именно: культурная и архитектурная традиция Франции»[74].

Контраст между рустической архитектурой и интерьерами принес Березовому домику еще при жизни Екатерины II название: «Maison de la folie»[75]. Опись 1794 г. кратко характеризует меблировку домика (см. Приложение), но судя по всему ее сохраняли при ремонтах и перестройках, о чем свидетельствуют описи 1842, 1859–1869 гг., описи 1899 и 1924 гг.[76] По данным описи 1859–1869 гг.[77], в Березовом домике было восемь комнат, три из которых украшены разновеликими и разнообразными по форме зеркалами, в седьмой (Диванной) — не только стены «обложены маленькими зеркалами, склеенными зеленой бумагой, и по ней украшены искусственными цветами, в трех стенах вставлено по одному большому зеркалу из двух штук каждой», но круглое и квадратные зеркала располагались даже на потолке. В нише стоял диван, что указывает функцию камерной гостиной или будуара, так как примыкавшее помещение служило туалетной и вмещало в себя «шкафик ночной» и «судно ночное ящиком».

Современников поражали многочисленные зеркальные отражения, искажающие внешность людей и пространство. Георги сообщает: «Едва ли можно было бы быть более удивленным, чем войдя в эту

хижину. В ней есть шесть маленьких комнат без дверей, все аккуратно покрытые панелями, с шелковыми занавесами и пр. Однако все стены и самые даже потолки имеют столь искусно расположенные зеркала, что все находящееся здесь не только многократно отражается и невероятно умножается, но многое кажется видимым на расстоянии в 30 или более саженей. Кажется, будто находишься в огромном, разнообразно обставленном дворце. Иллюзия столь велика, что у многих зрителей кружится голова, и они вынуждены выходить на открытый воздух»[78]. Успенский оставляет следующие воспоминания об интерьере Березового домика в начале XX в.: «Из зеркальных комнат Березового домика в настоящее время сохранилась лишь одна в прежнем виде, в которой стены и плафоны в зеркалах, прикрытых трельяжем и искусственными цветами… две другие, сохранившиеся от времен Екатерины, комнаты… Полукруглый зал сплошь покрыт живописью, к сожалению, недавно варварски подновленной… можно еще судить о прежней красоте стенописи по сопоставлению палевых красок (фон светло-желтый) и композиции орнаментов… Другая комната — гостиная… Стены ее бледно-зеленого тона с белыми очень простыми орнаментами, служащими связью для вставленных под стекла в стену маленьких гравюр (вероятно, Пиранези), которые издали имеют вид крошечных барельефов. Мебель в этой гостиной такая же забавная, несколько «помещичья», как и в зале. В других двух кабинетах висят английские карикатуры и разные гравюры»[79]. В 1927 г. стены диванной сохраняют зеркальное остекление (главным образом, мелкими зеркалами), украшены матерчатыми и бумажными трельяжами, листьями и цветами, с «баллюстрадками из полубалясин» на панелях, из которых часть неисправна, а три утрачены[80]. О необычных визуальных эффектах пишет Я. И. Шурыгин: «С помощью зеркал с разных точек открывались неожиданные лабиринты и бесконечные перспективы. Попадавшего сюда гостя ошеломлял этот неожиданный сказочный мир. В домике располагалась также «комната смеха» с овальной стеной: зеркала в ней были подобраны так, что искажали лица, фигуры людей и предметы»[81].

Мода на зеркальные интерьеры, возникшая во Франции, получила широкое распространение в немецких землях. Зеркальные кабинеты служили будуаром, местом хранения редкостей и предметов искусства. В Китайском зеркальном кабинете Старого дворца парка Эрмитаж, украшенного кривыми зеркалами, макграфиня Вильгельмина уединялась для размышлений и написания мемуаров[82].

К «магии зеркал» обратился де Вайи в интерьерах отелей де Вуайе, де Бойна в 1770-е гг.[83] Рассуждая о моде на зеркальные кабинеты, немецкий историк искусства Х. Крайзель предполагал, что они могли быть «пространством для барочной игры чувств, самим свидетельством склонности барокко к необычному и причудливому, а именно духовному стремлению позднего барокко к созданию неправдоподобного, непостижимого… прежде чем повеет холодное дыхание Просвещения»[84].

Подобно коллекциям произведений искусства, библиотеке и письмам императрицы, Березовый домик напоминал, как тонко и глубоко государыня воспринимала идеи своего времени. Увлечение английскими садами подтолкнуло Екатерину Великую к созданию нового парка, лишенного помпезности, располагающего к размышлению и созерцанию вдали от придворной роскоши с соответствующими его характеру постройками. Почитательница идей Руссо, Вольтера и Дидро, Екатерина II поспособствовала созданию соответствующего новым идеям павильона. Березовый домик сочетал в себе замысел императрицы, английские образцы парковой архитектуры и утонченный декор, отсылающий к особнякам эпохи рококо.

Приложение

РГИА. Ф. 490. Оп. 1. Д. 834 а. Л. 128 об.–129 об. Опись, относящаяся ко времени ремонта Березового домика: «Английский сад, в Березовом домике находящиеся мебели и разные картины». 1794 г.[85]

№		Шт
1	В будуаре у окошек занавесов тафтяных покрыты белой кисеей вокруг обложены такого ж бахромою с кистми и с подзорами такими ж три…	3
2	Занавесов таких же вокруг обложены подзором таким же	8
	Зеркалов больших составных три	3
	На диване сафьяной зеленой кожаной тюфяк один	1
	подушек таких же пять	5
	внизу подзор с кисеею один	1
	набойчатое покрывало в шесть полотнищ одно	1
	на креслах кисейной чехол один	1
	столик красного дерева наборной с мраморною доскою один	1
	на полу четыре холста набойчатые два в три полотнища четыре	4
	От дивану во второй комнате	

№		Шт
3	кранштейнов со цветами три у двери кисейные зановесы белые з бархатом и подзором там же	3
4	зеркало болшое составное одно	1
	у окошка занавес подъемной белой кисеиной с бахрамою такого же с кистми и глатким подзором таким же	1
	у дверей занавес белой кисейной с бахрамою такою ж з глатким подзором	1
	у дверей зеркала подзоры белые кисейные с такою ж бахромою и кистми	2
	кранштейнов цветных	4
	картин разных за стеклами	40
	кресел крашенных места и отвалы тростенные	4
5	В зале у трех светлых дверей занавес кисейных белых з бахрамою и подзорами и кистми такими же	3
	У трех дверей подзоры белые кисейные обложены бахрамою и кистми такою ж	3
	Кранштейнов цветных	10
	Картин разных за стеклами	84
	Стульев крашенныя подушки из зеленого сафьяну	14
	Канат таких же	2
6	В столовой кранштеинов цветных десять	10
	Стульев крашенных место тростеные шестнадцать	16
7	Зеркало составленное большое	1
	У зеркала и у окошка у двери подзоры кисейные белые с бахромою и с кистми такими ж	4
	картин разных больших и малых за стеклами	40
	кранштейнов цветных	4
	стульев крашенные места и отвалы тростенные	4
	Статуев алебастровых	7
	кранштейнов медныя	2
	вазов	2
	трубок при шендалах	72
	На подлинном подписал гоффурьер Григорий Дудин князь Яков Долгорукий	

[1] ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 2. Д. 46. Л. 27.

[2] ЦГАЛИ СПб. Ф. 420. Оп. 1. Д. 1. Л. 9. Архитектор Г. И. Прибыловский в 1940 г. пишет, что, пройдя по живописному берегу пруда в Английском парке к полотну железной дороги, можно обнаружить «исторический Березовый домик, который намечено на перспективу развития парка использовать под музей».

[3] *Успенский А. И.* Историческая панорама Санкт-Петербурга и окрестностей. Часть восьмая: Петергоф, Ораниенбаум и Гатчина. М., 1913; *Гущин В. А.* История Петергофа и его жителей. Книга V: парки Петергофа. СПб., 2016.

[4] *Пилявский В. И.* Джакомо Кваренги. Архитектор. Художник. Л., 1981. С. 38.

[5] Переписка российской императрицы Екатерины II и господина Вольтера, продолжавшаяся с 1763 по 1778 год. М., 1803. С. 87.

[6] *Глезер Е. Н.* Архитектурный ансамбль Английского парка. Л., 1979. С. 12.

[7] *Глезер Е. Н.* Указ. соч. С. 14.

[8] Цит. по: *Гущин В. А.* Указ. соч. С. 128.

[9] РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3895. Л. 14 об.

[10] *Глезер Е. Н.* Указ. соч. С. 105; *Малиновский К. В.* Джакомо Кваренги. Жизнь и творчество в письмах и документах. СПб., 2018. С. 73.

[11] KOEHLER, MARCUS. «„DAM YOU BOTANY“: JAMES MEADER, GARDENER TO THE RUSSIAN COURT AT PETERHOF.» Garden History, vol. 46, no. 1, 2018, pp. 97–107. URL: JSTOR, http://www.jstor.org/stable/44987976. (accessed: 30.09.2025).

[12] ГЭ. Инв. № ОР-23629.

[13] Галерея Академии (Венеция). № 233; Koehler M. Ibid.

[14] *Georgi J. G.* Versuch einer Beschreibung der Russisch Kayserlichen Residenzstadt St. Petersburg und der Merkwurdigkeiten der Gegend / Johann Gottlieb Georgi. St. Petersburg, 1790. 2 т. С. 440 (перевод авторов).

[15] *Броуэр Ф. П.* План и фасад Березового домика в Английском парке в Петергофе. 1794. Архив ГМЗ «Петергоф». Инв. № ПДМП 1841-ар; *Неёлов В. П.* Фасад Березового домика с соломенной крышей в Английском парке в Петергофе. 1797. Архив ГМЗ «Петергоф» Инв. № ПДМП 4619/57-ар.

[16] Архив ГМЗ «Петергоф». Инв. № ПДМП 1841-ар.

[17] Архив ГМЗ «Петергоф». Инв. № ПДМП 4620/48-ар.

[18] Архив ГМЗ «Петергоф». Инв. № ПДМП 4619/57-ар.

[19] РГИА. Ф. 490. Оп. 1 Д. 830. Л. 153.

[20] РГИА. Ф. 486. Оп. 3. Д. 578. Л. 253. Архив ГМЗ «Петергоф». Инв. № ПДМП 6148-ар, 6149-ар; Архив ГМЗ «Петергоф». Инв. № ПДМП 7712-ар, 7713-ар.

[21] Архив ГМЗ «Петергоф». Инв. № ПДМП 2402-ар, 2404-ар, 7002-фд, 7005-фд, 7008-фд, 7010-фд, 7012-фд, 7013-фд.

[22] Опись состоящим в Петергофе во вновь заводимом Английском саду разным строениям 1794 г.: «ветхой березовый на каменном фундаменте домик и при нем кухня» (РГИА. Ф. 490. Оп. 1. Д. 834 а. Л. 134 об.).

[23] Рапорт В. Страннолюбского от 25 сентября 1795 г.: «Кряжей березовых в прошлом 1794 году августа 10 дня мастеру в Английской сад в березовый домик трех сажен 9 вершком отпущено десять…» (РГИА Ф. 490 Оп. 2. Д. 833. Л. 115; Рапорт А. Г. Окуневу от 31.12.1795 г.: «в 1794-м году с рапорта мастера Мейэра по употреблении их в дело в березовый домик денги за них уплачены из балочной суммы» (РГИА. Ф. 490. Оп. 2. Д. 833. Л. 122 об.).

[24] РГИА Ф. 490. Оп. 2 Д. 108. Л. 24.

[25] Архив ГМЗ «Петергоф». Инв. № ПДМП 1845-ар. Сохранился план и фасад, подписанный Броуером, который можно рассматривать как проект.

[26] РГИА. Ф. 490. Оп. 2. Д. 313. Л. 184.

[27] РГИА. Ф. 490. Оп. 2. Д. 313. Л. 216.

[28] РГИА. Ф. 490. Оп. 2. Д. 313. Л. 18.

[29] РГИА. Ф. 490. Оп. 2. Д. 313. Л. 17, 88 об., 167.

[30] Архив ГМЗ «Петергоф». Инв. № ПДМП 1848-ар.

[31] 9 декабря 1848 г. С. М. Лихардов направил Я. В. Захаржевскому рапорт: «В смете издержек на будущий 1849 год я имел честь испрашивать на перестройку, по совершенной ветхости, находящегося в Английском саду березового домика 2950 рублей, которые Государю Императору благоугодно было Высочайше исключить из сметы. Как домик этот в таком ветхом состоянии, что при первом сколько-нибудь значительном сотрясении

легко может обрушиться, и я, для избежания находящихся там мебели, зеркал и прочих вещей, должен их оттуда убрать, а потому имею честь покорнейше просить Ваше Высокопревосходительство об исходотайствовании Высочайшего соизволения на разломку березового домика» (РГИА. Ф. 490. Оп. 2. Д. 2243. Л. 1).

[32] РГИА. Ф. 490. Оп. 2. Д. 2243. Л. 5.

[33] Там же. Л. 8.

[34] Архив ГМЗ «Петергоф». Инв. № ПДМП 5422/11-от. Петергоф. Английский парк. Березовый домик. Открытка; Инв. № ПДМП 1932-от-II. Петергоф. Березовый домик. Открытка.

[35] *Успенский А. И.* Указ. соч. С. 20.

[36] ЦГАЛИ СПб. Ф. 420. Оп. 1. Д. 52. С. 24.

[37] *Шурыгин Я. И.* Петергоф. Летопись восстановления. СПб.; Петергоф, 2000. С. 59, 60.

[38] ЦГАЛИ СПб. Ф. 420. Оп. 1. Д. 52. С. 24.

[39] Там же. С. 24.

[40] Собр. Государственного научно-исследовательского музея архитектуры имени А. В. Щусева: VIII-30816, VIII-30814, VIII-30815, VIII-30817, VIII-30819, VIII-30820, VIII-30821

[41] ЦГАНТД СПб. Ф. 488. Оп. 3–26. Д. 634. Л. 8.

[42] *Грабарь И. Э.* История русского искусства. Т. 3. Архитектура. М., 1912. С. 400: «Одновременно с постройкой Английского дворца, Екатерина II, до страсти любившая легкую садовую архитектуру, поручила Кваренги составить несколько парковых затей в Царском Селе. По всей вероятности, он именно построил известный «Березовый домик» в Петергофе, недалеко от Английского дворца». Авторство Кваренги устанавливается из одного из писем Екатерины II к Гримму (от 4 сент. 1794 г.), в котором она говорит, что все здания в Английском саду принадлежат Кваренги.

[43] В своей монографии о Кваренги В. И. Пилявский приводит сведения об имеющемся в музее Сфорцеско в Милане чертеже Кваренги, озаглавленном «Зал с комнатами для отдыха во время охоты в Английском парке Петергофа» с пометкой «Публиковать». Пилявский идентифицировал чертеж с Березовым домиком, но, к сожалению, не опубликовал его в своей монографии: *Пилявский В. И.* Графическое наследие архитектора Кваренги в зарубежных собраниях // Вопросы теории, истории и практики архитектуры и градостроительства. Л.: Тип. № 2 Управления по печати Ленгорисполкома, 1965. С. 25–29.

[44] *Земцов С. М.* Материалы для биографии Кваренги // Архитектура СССР. № 3. Л., 1934. С. 62–65. В альбоме выполненных архитектором работ информация о Березовом домике отсутствует (см.: *Quarenghi G.* Edifices construits a Saint-Pétersbourg d'après les plans. Saint-Petersburg, 1810). Кваренги указывает, что первым проектом для императрицы стал Английский дворец (см.: *Малиновский К. В.* Указ. соч. С. 17).

[45] *Глезер Е. Н.* Указ. соч. С. 15.

[46] Там же. С. 16.

[47] *Koehler M.* Ibid.

[48] *Коршунова М. Ф.* Джакомо Кваренги. Л., 1977. С. 31.

[49] *Koehler M.* Ibid.

[50] С. Рыбаков учился у Фельтена, в 1779 г. был направлен для службы в Петергоф (РГИА. Ф. 470. Оп. 487–521. Д. 137. Л. 9).

[51] ЦГАНТД СПб. Ф. 488. Оп. 3–26 Д. 634. Л. 8.

[52] Архив ГМЗ «Петергоф». Инв. № ПДМП 1841-ар.

[53] *Хейден П.* Русские сады и парки. М.: Мартин, 2009. С. 102.

[54] *Руссо Ж.* Юлия, или Новая Элоиза. URL: http://lit-prosv.niv.ru/lit/text/2433/57616/Rousseau/yuliya-ili-novaya.htm (дата обращения: 16.06.2025).

[55] *Laugier M.-F.* Essay sur l'architecture. Paris, 1755. С. 9.

[56] *Cross A.-G.* By the Banks of the Neva: Chapters from the Lives and Careers of the British in Eighteenth-Century Russia. New-York, 1997. P. 268.

[57] *Whately Th.* L'art de former les jardins modernes, ou, L'art des jardins anglois: traduit de l'anglois: à quoi le traducteur a ajouté un discours préliminaire sur l'origine de l'art, des notes sur le texte, & une description détaillée des jardins de Stowe, accompagnée du plan. Paris, 1771. P. 157.

[58] *Wrighte W.* Grotesque architecture, or, Rural amusement; consisting of plans, elevations, and sections, for huts, retreats, summer and winter, hermitages. Many of which may be executed. With flints, irregular stones, rude branches, and roots of trees. To which is added, a full explanation, in letter press, and the true method of executing them. London, 1767.

[59] *Seely B.* A description of the gardens of Lord Viscount Cobham, at Stow in Buckinghamshire. Northampton, 1749. P. 13; To The Right Honourable the Lord Viscount Cobham. The Views of the Temples and other Ornamental Buildings in The Gardens at Stow, Are humbly Dedicated by his lordships. Obliged & most obed. Servant, B. Seeley (1750); *Bickham G.* The beauties of Stow: or, a description of the pleasant seat, and noble gardens, of the Right Honourable Lord Viscount Cobham. With above thirty designs. London, 1750. P. 10; Views of Lakes of Westmorland etc. Pittoresque Scenery of Scotland. A New Work in Architecture par Richardson. Spectacle Views in Great Britain par Middiman. Views taken in the Country of Hertsat Essex. Views of the Lakes on Camberland and Westmor-land». URL: https://www.orleanshousegallery.org/collection/the-section-of-merlins-cave-in-the-royal-gardens-at-richmond/ (дата обращения: 25.06.2025); Some designs of Mr. Inigo Jones and Mr. Wm. Kent. 1744; *Ozerkov D.* Bibliotheques d'architecture. Architectural libraries / Alain Baudry et Cie. Paris, 2009. P. 183–210.

[60] 'Merlin's Cave' and 'The Hermitage'. URL: https://richmond.gov.uk/media/6331/local_history_merlins_cave. pd (дата обращения: 25.06.2025); *Roque J.* An Exact Plan of the Royal Palace Gardens and Park at Richmond with Sion House etc. on the Opposite Side The River Thames. 1754. Royal Botanic Gardens, Kew, Richmond, London. KMP 1/7. URL: https://www.rct.uk/collection/703001/exact-plan-of-the-royal-palace-gardens-and-park-at-richmond (дата обращения: 25.06.2025).

[61] *Cross A. G.* Ibid. P. 277.

[62] *Koehler M.* Ibid.

[63] Designs and presentation drawings, 1783. URL: https://collections.soane.org/ARC9960 (дата обращения: 16.06.2025).

[64] SOKOLOV, BORIS. «THOMAS WHATELY, CATHERINE THE GREAT AND THE BROWNIAN TRADITION IN RUSSIA.» Garden History, vol. 44, 2016, pp. 140–49. JSTOR, http://www.jstor.org/stable/44988374. (accessed: 30.09.2025).

[65] Там же.

[66] *Koehler M.* Ibid.

[67] ЦГАНТД. Ф. 472. Оп. 3–3. Д. 78. Л. 22.

[68] ЦГАНТД. Ф. 472. Оп. 3–3. Д. 78. Л. 22, 23.

[69] *Ligne C. J.* Coup d'oeuil sur Beloeil et sur une grande partie des jardins de l'Europe. Paris, P. 182–183.

[70] *Белехов Н., Петров А.* Иван Старов. М., 1950. С. 36.

[71] *Перфильева Л. Д.* Ранние проекты И. Е. Старова в контексте традиций и идей эпохи Просвещения (1770-е) // Вопросы теории и истории русского искусства второй половины XVIII века. Сборник научных трудов. СПб, 1997. С. 57, 58.

[72] Там же.

[73] *Пилявский В. И.* Указ. соч. С. 35: «Интерес зодчего к творчеству современников — французских архитекторов-классицистов подтверждают его многочисленные копии с проектов Шарля де Вайи, Клода-Николя Леду, провинциального архитектора Рош-Бернарда и других. Некоторые из чертежей тщательно аннотированы, что говорит о серьезном изучении, в особенности плановых композиций и функциональных взаимосвязей помещений».

[74] *Перфильева Л. Д.* Указ. соч. С. 57, 58.

[75] ЦГАЛИ СПБ. Ф. 420 Оп. 1. Д. 52. С. 24.

[76] Архив ГМЗ «Петергоф». Инв. ПДМП 6148-ар, 6149-ар, ПДМП 7712-ар, ПДМП 7713-ар.
[77] В «Первой комнате» находились стулья и ломберный столик, во «Второй комнате» хранились пять бюстов из белого алебастра и ваза. Стена «Третьей угловой комнаты» была украшена стенным зеркалом из двух штук вышиной три аршина 14 ½ вершка шириной один аршин 12 вершков в раме простого дерева, окрашенной белой краской, там же находилась статуя из белого алебастра Амура со стрелой «у пня дерева, на котором висит колчан со стрелами». В «Четвертой комнате перед овальным залом»: диван, ломберный стол, стулья. Стена «Пятой комнаты угловой» была украшена зеркалом из двух штук вышиной три аршина 14½ вершка шириной один аршин 12 вершков в раме простого дерева, окрашенной белой краской, в комнате также были кресла и балюстрадец из простого дерева, окрашенные белой краской. «Шестая комната с перегородкой» хранила шкафик ночной красного дерева одностворный с ящиком на высоких ножках и судно ночное ящиком простого черного дерева, обитое вокруг малиновой штофной материей с подъемной крышкой и накладной подушкой, обитой вишневым бархатом, с оловянным горшком и двумя по бокам медными скобками. Стены «Седьмой комнаты с фонариком» обложены маленькими зеркалами, склеенными зеленой бумагой, и по ней украшены искусственными цветами, в трех стенах вставлено по одному большому зеркалу из двух штук каждое, два из них вышиной два аршина 15½ вершков шириной один аршин девять вершков. Убранство комнаты дополнял турецкий диван простого дерева, обитый с лицевой стороны зеленым сафьяном с таковым же накладным волосяным матрацем и пятью головными пуховыми подушками (позади за двумя боками дивана зеркал нет) и маленький овальный чайный столик красного дерева с ящиком и наверху белой мраморной с серыми прожилками доской (7½ вершка × 5 вершков) на четырех ножках и полочкой между ними. Вдоль стен во всей комнате до дивана установлен деревянный балюстрадец, окрашенный белой краской. В потолке находилось круглое зеркало 14 вершков в диаметре. В потолке ниши также установлено четырехугольное зеркало, длиной 1¾ аршина и шириной 1½ аршина. Двери декорированы 36 маленькими зеркалами. В «Овальном зале» находились 16 стульев с овальными решетчатыми спинками и плетеными камышом сидениями. Дополняли убранство комнат занавеси, подзоры, «амбрасы» и бра (Архив ГМЗ «Петергоф». Инв. № ПДМП 6147-ар).
[78] *Georgi J. G.* Versuch einer Beschreibung der Russisch Kayserlichen Residenzstadt St. Petersburg und der Merkwurdigkeiten der Gegend / Johann Gottlieb Georgi. St. Petersburg, 1790. 2 т. С. 440 (перевод авторов).
[79] *Успенский А. И.* Указ. соч. С. 20, 21. В 1842 г. в передней было «бюстов — пять, купидон алебастровый — один, в зале картин маленьких в простых рамах за стеклами — 84». Они указаны в описи 1859–1861 гг., к 1917 г. их число сократилось до 41 (РГИА. Ф. 486. Оп. 3. Д. 578. Л. 253, Архив ГМЗ «Петергоф». Инв. № ПДМП 6148-ар, 6149-ар, ПДМП 7713-ар).
[80] Инвентарная опись музейного имущества, находящегося в павильоне «Березовый домик» в Петергофе. Архив ГМЗ «Петергоф». Инв. № ПДМП 6195-ар. Л. 81.
[81] *Шурыгин Я. И.* Указ. соч. С. 59, 60.
[82] *Weisgerberg J.* Topographie du rococo: les cabinets de glace // Bulletin de la Classe des Beaux-Arts. T. 7, № 1–6, 1996. P. 63–90. URL: https://www.persee.fr/doc/barb_0378–0716_1996_num_7_1_20359/ (дата обращения: 26.06.2025).
[83] *Lebeurre A.* Mirrior de la grandeur: Charles De Wailly décorateur chez Pierre-Étienne Bourgeois de Boynes, secrétaire d'État à la Marin. 2022. URL: https://journals.openedition.org/lha/4138#entries (дата обращения: 26.06.2025).
[84] *Kreisel H.* Deutsche Spiegelkabinette. Franz Schneekluth Verlag Darmstadt, 1953. S. 7 (перевод авторов).
[85] РГИА. Ф. 490. Оп. 1. Д. 834 а. Л. 128 об.–129 об.

Слюнькова Инесса Николаевна

ЕКАТЕРИНА II: «…ПРЕДПОЧЛА ЕЕ ПЕТЕРГОФСКОЙ» (16 СЕНТЯБРЯ 1775 Г. ЯРОПОЛЕЦ). ОТГОЛОСКИ РАЗОБРАННОГО ПЕТЕРБУРГСКОГО ДВОРЦА И ЦАРСКОГО СЕЛА В ВОТЧИНЕ З. Г. ЧЕРНЫШЁВА

Аннотация: В статье решается задача смысловой интерпретации реакции, подтекста загадочной реплики Екатерины II в похвалу подмосковной резиденции Ярополец графа З. Г. Чернышёва. На первый план выходят разные стороны отражения восприятия дворцово-паркового ансамбля в официальной печати и мемориях графского дома из вещественного окружения цесаревны Екатерины Алексеевны. В узнавании Царского Села в паркостроении усадьбы и способах выражения миропонимания сентиментализма языком архитектуры. Показано, как в галантный век искусства екатерининской эпохи архитектура выступала инструментом и средством частного послания, диалога императрицы и ее ближайших приближенных.

Ключевые слова: искусство екатерининской эпохи, сентиментализм, архитектура, дворцово-парковый ансамбль, вопросы восприятия, Царское Село, Ярополец Чернышёва.

Подмосковная резиденция Ярополец графа, фельдмаршала Захара Григорьевича Чернышёва является известным памятником дворцово-паркового искусства екатерининского времени. Между тем вопросы восприятия этой резиденции современниками и, исходя из эстетического опыта, самим владельцем ставятся впервые. Предпринята попытка разобраться в значении загадочной фразы Екатерины II «…предпочла ее Петергофской», произнесенной в похвалу резиденции З. Г. Чернышёва. Воедино сводятся четыре аспекта темы: 1) официальная картина визита Екатерины в Ярополец, 2) наличие в архитектуре графского дома фрагментов и предметов снесенного в Санкт-Петербурге деревянного Зимнего дворца, 3) интуитивное угадывание Царского Села в Ярополецком ансамбле, 4) семантика архитектуры как вербальное послание.

1. Официальное освещение визита Екатерины II в Ярополец. Приехав на празднование Кучук-Кайнарджийского мира, Екатерина II



Ил. 1. А. Рослин. Портрет Екатерины II 1776 — начало 1777 г. Государственный Эрмитаж

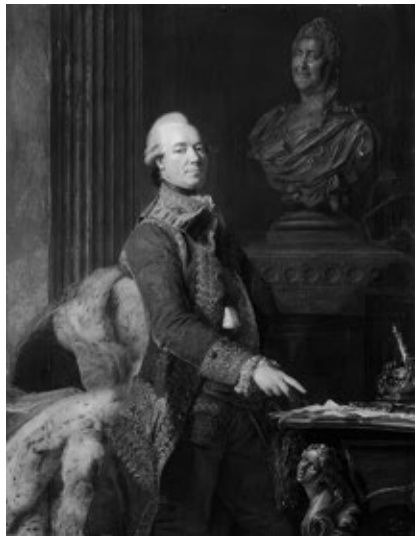
находилась в Москве с 22 января по 7 декабря 1775 г. Она посещала загородные резиденции московской знати и после пышных торжеств на Ходынском поле навестила Троицкое-Кайнарджи триумфатора победы графа П. А. Румянцева-Задунайского, роскошное Кусково графа П. Б. Шереметева. Путешествию императрицы в Ярополец в церемониальном журнале уделялось несколько страниц [1]. Существует подробное исследование этой и других публикаций-репортажей события [2].

15 сентября Екатерина посетила резиденцию и регулярный парк фельдмаршала З. Г. Чернышёва в Яропольце. «К неизреченному всех удовольствию в половине 5 часа пополудни при пушечной пальбе, также при играии на трубах с литавры» императрица со свитой соизволила прибыть в село, а затем в усадьбу Чернышёва. «Как скоро ЕЯ ВЕЛИЧЕСТВО вступила в комнаты, тотчас подаваемы были чай и кофей».

На то время обстановку дворца Чернышёва, согласно позднейшим инвентарным записям, украшали «Кресло-трон имп. Екатерины II, 1765 г.» и такая же дубовая, украшенная бархатом и резьбой кровать в опочивальне второго этажа [3]. Гостей в передней встречал ростовой живописный портрет Екатерины II. Другой ее портрет, работы А. Рослина, размещался в парадном зале дворца. Портреты монархини, среди которых был пастельный рисунок художника В. Эриксена, украшали многие покои дворца (ил. 1).

После кофе «ЕЯ ВЕЛИЧЕСТВО соизволила пойти в сад, в который едва вступить успела, как представился ЕЯ ВЕЛИЧЕСТВУ обелиск, воздвигнутый с надписью в вечное потомкам воспоминание высочайшего ЕЯ присутствия в здешнем месте. ЕЯ ВЕЛИЧЕСТВО, прочтя надпись, соизволила изъявить его Сиятельству Монаршее свое благоволение». День закончился игрой в карты с хозяином дома

графом Захаром Григорьевичем и графом Кириллом Григорьевичем Разумовским. Тогда монархиня «всемилостивейше объявить соизволила, что есть-ли бы Ярополч был ближе к Москве, то выбрала бы его себе на время присутствия своего в Москве» (ил. 2).



Ил. 2. А. Рослин. Портрет графа З. Г. Чернышёва. 1776. Государственный Эрмитаж

16 сентября Екатерина осмотрела хозяйственный комплекс и новый пейзажный парк З. Г. Чернышёва в Яропольце. Затем последовало шествие императрицы в соседнюю усадьбу и посещение семейства генерал-поручика А. А. Загряжского. В завершение Чернышёв представил фейерверк и иллюминацию в своей усадьбе.

Перед завтраком Екатерина, по выходе из дома, в сопровождении Г. А. Потёмкина и А. М. Голицына осмотрела «все вблизи оного находящиеся экономические строения». Последовала прогулка по саду, и там же состоялся завтрак: «поутру, в 8-м часу, ЕЯ ИМПЕРАТОРСКОЕ ВЕЛИЧЕСТВО из внутренних комнат соизволила прибыть в сад, чрез который с дамами и кавалерами следовала в залу, которая сделана на Турецкий манер, наподобие мечети, и во оной был фриштик». В том же парке императрице был показан обелиск в честь заключения Кучук-Кайнарджийского мира. На обелиске было начертано: «ПОБЕДИТЕЛЮ ТУРКОВЪ ГЕНЕРАЛУ ФЕЛДМ. ГРАФУ ПЕТРУ АЛ. РУМІАНЦОВУ ЛАРГА 7-го ИЮЛЯ 1770 МИРЪ 10 ИЮЛЯ 1774 КАГУЛЪ 21-го ИЮЛЯ 1770 СООРУЖЕНА СОВРЕМЕННИКОМЪ ЕГО ВЛАДЕЛЦОМЪ ЕРОПОЛЧА ВЪ 1775 ГОДУ».

Стол к обеду во дворце Чернышёва накрыли на 34 персоны и декорировали в духе архитектуры увеселительного сада: «в два же часа пополудни сели кушать во дворце на приготовленных пяти столах, которые убраны были из разных цветов наподобие беседок».

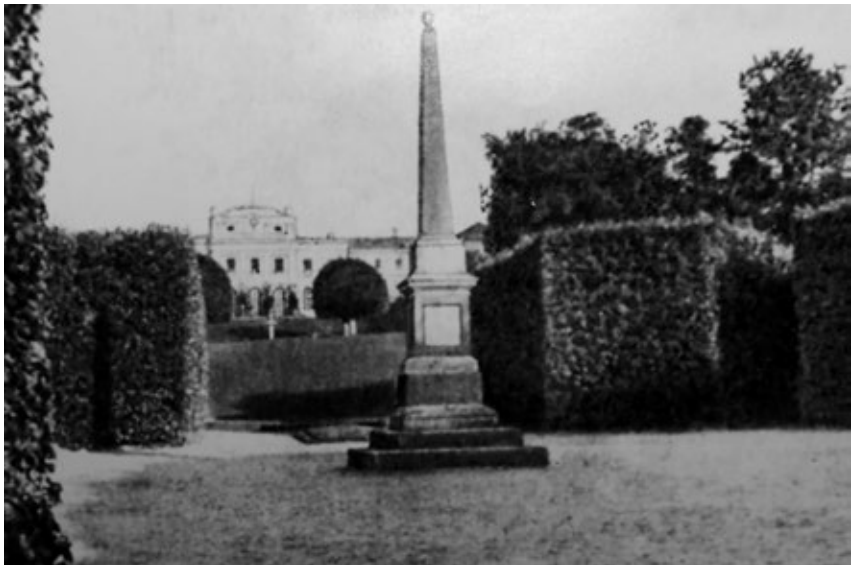
Императрица, отдохнув в покоях второго этажа до четырех пополудни, спустилась в главный зал дворца и оттуда в сопровождении свиты пешком отправилась в гости к соседу Чернышёва

по Яропольцу, генерал-поручику А. А. Загряжскому. Императорское шествие было встречено повсюду ликованием подданных. По сообщению в прессе, народу, «сбежавшегося со всех сторон, где только слышали о прибытии сюда ЕЯ ВЕЛИЧЕСТВА, на сем малом расстоянии было несколько тысяч»[4]. Встреча с Екатериной была обставлена в духе народных гуляний и официальных торжеств: «…на дороге малолетния сельския девушки представляли играние хороводом, из коих одна, одетая в русском платье, вышла из хоровода навстречу ЕЯ ВЕЛИЧЕСТВУ и говорила на французском языке речь, которую девушку пожаловала ЕЯ ВЕЛИЧЕСТВО к руке. По приближении к помянутому дому господина Загряжского, встречена ЕЯ ИМПЕРАТОРСКОЕ ВЕЛИЧЕСТВО Александром Артемьевичем Загряжским с фамилиею его при поднесении хлеба и соли, где ЕЯ ИМПЕРАТОРСКОЕ ВЕЛИЧЕСТВО встретивших персон соизволила жаловать к руке, а потом, через церковь прибыв в покои Его Высокопревосходительства и побыв несколько, возвратилась обратно в дом Его Сиятельства»[5].

В семь часов вечера состоялся выход императрицы в сад, по которому она спустилась в Китайский домик на берегу Ламы. От него, как из царской ложи, открывался картинный вид на поднимавшиеся вверх к дворцу Чернышёва террасы регулярного парка, напоминавшие отчасти каскады фонтанов Петергофа. Началось световое представление, в котором дворец фельдмаршала, «все от онаго проспекты» и павильоны были «великолепно иллюминированы». Затем «при пушечной пальбе» зажгли эффектный фейерверк под звучавшую с разных сторон духовую и роговую музыку». Увидев в мерцающих огнях подсветки идеально распланированный сад фельдмаршала, геометрию линий зелени, дорог и зданий усадьбы, императрица выразила свое восхищение в словах, что «предпочла ее Петергофской»[6]. После фейерверка государыня и гости во дворце играли в карты, были танцы и ужин под аккомпанемент роговой музыки (ил. 3).

17 сентября после завтрака состоялся отъезд царского кортежа из Яропольца в Москву, сопровождавшийся пушечной пальбой, колокольным звоном, игрой на «трубах и литаврах».

Ярополец З. Г. Чернышёва занимал почетное место в истории садов России. А. Греч отмечал: «…первый историк русского искусства Яков Штелин, в своей главе, посвященной русским садам, главе, приобщенной к известному труду Карла-Линнея Гиршфельда «Theorie de l'art des jardins», упоминает ярополецкий парк как заслуживающий



Ил. 3. Ярополец. Вид на дворец и парк от обелиска в честь приезда Екатерины II
Фотография начала XX в. Ярополецкий краеведческий музей

внимания среди других имений»[7]. В пятом томе издания книги по теории садов Гиршфельда, вышедшем в Лейпциге на немецком и французском языках (1779–1785), помещался раздел о садах России, составленный по материалам, подготовленным Я. Штелиным, с которым Чернышёв был связан по службе и состоял в переписке[8]. Ярополец упоминался в книге наряду с императорскими садами Петербурга, Петергофа, Ораниенбаума, Царского Села, Павловска, дачи Нарышкина на Петергофской дороге, а также среди лучших подмосковных садов усадьбы Демидова и царской резиденции Анненгоф в Москве[9].

В словаре Л. М. Максимовича Ярополец указан как «село Казанское, Ярополчь тож, достойно примечания по отменному строению и садам, так что красотою и великолепием с наилучшими в Европе увеселительными домами равняться может»[10].

2. Фрагменты и предметы снесенного в Санкт-Петербурге деревянного Зимнего дворца в усадьбе З. Г. Чернышёва. Предметом гордости подмосковной резиденции графа была инкорпорация в нее подлинных предметов жизни и быта императорских особ, наличие упоминавшихся тронного кресла в стиле рококо в главном зале, получившем название Екатерининский, и пышной резной кровати в парадной спальне второго этажа[11].

Возведение фельдмаршальского дома совпало с разборкой в Санкт-Петербурге по повелению Екатерины II деревянного Зимнего дворца между Мойкой и Невской перспективой, близ Зелёного моста. Его построил для императрицы Елизаветы Петровны архитектор Ф. Растрелли в кратчайшие сроки февраля-ноября 1755 г. и в преддверии сооружения капитального каменного Зимнего дворца на Неве.

В старом деревянном Зимнем дворце цесаревна Екатерина Алексеевна вынуждена была делить свой кров со свекровью, императрицей Елизаветой Петровной, и супругом, наследником-цесаревичем Петром Фёдоровичем. После воцарения на престоле Екатерина II велела снести связанный с горькими воспоминаниями дворец и полученные от разборки материалы «выдать по выбору» двум ближайшим приближенным [12]. Первый указ разрешал забрать вещи из деревянного Зимнего дворца графу А. Г. Орлову (1765), второй такой же указ был дан в отношении З. Г. Чернышёва (февраль 1766).

А. Г. Орлов присвоил себе плафоны в зале, окна и прочие предметы столярной, резной, лепной работы. З. Г. Чернышёв, в свою очередь, выставил сверхвнушительный перечень предметов и материалов, которые пришлось вывозить до октября месяца. Захар Григорьевич запросил так много, что вмешался начальствующий строений и домов императрицы, президент Императорской Академии художеств И. И. Бецкой. Ему не без труда и вопреки указу удалось отстоять у З. Г. Чернышёва права на зеркала из галереи старого деревянного дворца — зеркал, оказывается, недоставало и негде было больше взять для оформления «садика императрицы» Зимнего каменного дворца на Неве [13].

В итоге граф забрал готовые изделия — замковые приборы, печи и камины, наборный паркет из зала, зеркала, кровельные материалы, каменное крыльцо и другие архитектурные детали, сильно упрощавшие строительство его приватного жилища. Такое огромное количество предметов могло понадобиться только в случае возведения масштабного сооружения — а строил он в то время свой дворец в Яропольце. По окончательной ведомости «вещей, отпущенных З. Г. Чернышёву», он увез к себе тысячи предметов [14]. Отбор, демонтаж и транспортировку «вещей» по его поручению осуществлял известный петербургский архитектор А. В. Квасов. История заимствования архитектурных деталей при строительстве дворца в Яропольце

со временем стала семейным преданием, на основании которого потомки назвали дом — исполненным «в стиле Растрелли» (1902)[15].

3. Парк во вкусе императрицы. Важное место для приближенных императрицы занимала демонстрация достоинств своего сельского жилища, умение удивить и угодить художественным вкусам высочайшей особы. З. Г. Чернышёв склонен был лично составлять архитектурные проекты — его Ярополец по композиции напоминал Версаль. Со стороны парадного въезда в усадьбу он распланировал полукруглую аванплощадь с храмом, которая была оформлена тремя триумфальными воротами в расчете на проведение пышных церемоний и прохождение праздничных процессий. На аванплощади фокусировалось могучее трехлучие липовых аллей, расходившихся в сторону населенных земель гигантской по размерам вотчины. Прямолинейные аллеи поступательно соединяли все без исключения селения землевладения графа.

Разветвленная система хозяйственных и служебных зданий на подъезде к дворцу повторяла характерные черты французского загородного дворцового строительства XVII–XVIII вв. Парадный двор при входе во дворец Чернышёва был оформлен в виде курдонера с симметрично поставленными по сторонам корпусами хозяйственных дворов в виде прямоугольных, украшенных башенками замков. Обращенные к парадной площади фасады этих зданий украшали другие арочные каменные ворота, служившие для проезда во внутренние дворы.

Противоположная от парадного въезда парковая часть ансамбля резиденции Чернышёва была создана по строгим правилам геометрии регулярного сада и напоминала построенные при императрице Елизавете ансамбли Петергофа и Царского Села, с поправкой на меньшую протяженность дворца Чернышёва и соответственно размеры парковых пространств. Во всю ширину яропольцкого дворца ступенчатым каскадом спускались три террасы, убранные клумбами, боскетами, куртинами. На третьей террасе для оформления боковых входов в регулярный сад, обнесенный по сторонам каменной высокой оградой, располагались снова триумфальные арочные ворота, визави относительно поперечной оси парка.

Внизу последней террасы регулярного сада, по сторонам от главной оси ансамбля, были построены справа грот, а слева каменный каскад. За ними по оси симметрии ансамбля и в пойме реки был создан насыпной круглый остров, обведенный каналом с двумя

подъемными мостами. Посреди расчерченного фигурными куртинами острова возвышался парковый павильон Замок. За искусственным островом на другом берегу реки была возведена каменная арочная галерея и справа от нее турецкий домик. Фоном дальней перспективы регулярного парка служили специально высаженные массивы зелени на низком берегу Ламы. Территории слева от оси заняли посадки хвойных, а справа — лиственных деревьев, получившие названия Сосновая и Берёзовая рощи.

З. Г. Чернышёв мог быть доволен своим сложившимся в целом ансамблем, если бы не перемены вкусов императрицы, которая внезапно охладела к регулярным французским садам и с увлечением занялась строительством в Царском Селе английского ландшафтного сада. В письме к Вольтеру она писала: «Я страстно люблю теперь сады в английском вкусе, красивыя линии, пологие скаты, пруды в виде озер, архипелаги на твердой земле, и глубоко презираю прямые линии. Ненавижу фонтаны, которые мучат воду, давая ей течение, противное ея природе; словом, англомания преобладает в моей плантомании (1772)»[16]. Посланный для обучения в Великобританию В. И. Неёлов вместе с сыном Петром (1770) по возвращении в Россию составили первый план английского сада в Царском Селе.

Чернышёв уловил едва намечавшийся в то время в России переход от садов регулярных к садам пейзажным и свой только что устроенный на французский лад Ярополец принялся совершенствовать в духе английского садового искусства. О строительстве пейзажного парка Чернышёв упоминал в письме графу П. А. Румянцеву-Задунайскому: «…имею удовольствие пробыть в моем Ераполче <…> украшению его прибыло… между прочим турецкия мечети, три обелиска… по причине той славы, которою вы особою своею отечеству доставили…» (1772)[17]. Владелец Яропольца был первым, кто начал строить в Подмосковье пейзажный парк. Вслед за ним подобный парк под названием Гай в Кусково, задуманный по образцу Царского Села, основал граф П. Б. Шереметев (1774).

Захар Григорьевич удвоил размеры парковых пространств на другом берегу Ламы и предпринял строительство множества гидротехнических сооружений. Он заменил регулярной формы остров на большой неправильной формы «Красный» пруд, который мог напоминать Большой пруд в Царском Селе. Другой и меньший по размерам «Косой» пруд был выкопан на заливных лугах дальше от берега, в той части парка была проложена Мариинская аллея. В живописном порядке

здесь прорыли множество каналов, образующих систему островов, создали целую сеть проток, рукавов и запруд, через которые были перекинуты мосты самой разной архитектуры, получившие названия Золотой, Косой, Берёзовый.

В Нижнем парке и в дополнение к ранее построенной Турецкой бане был поставлен павильон Турецкая мечеть. Ее купольное с двумя симметричными минаретами здание замыкало главную ось ансамбля. Проект был взят из публикации лондонского издания: *Wright W.* Grotesque Architecture or Rural amuse ments (London, 1767. P. 21)[18]. Таким образом, З. Г. Чернышёв буквально повторял шаги Екатерины II, которые касались выбора образцов для ее Царскосельского парка из английских увражей[19]. Граф разместил возле мечети трофейные надгробия мусульманского кладбища, вывезенные из Кафы (Феодосии) и подаренные ему князем В. М. Долгоруким-Крымским (ил. 4).

Некоторые новые парковые затеи прямо указывали на визуальное сходство с Екатерининским парком Царского Села и, сверх того, означали ответное скорее невербальное послание главной персоне зрителей. В Берёзовой роще был установлен обелиск в честь П. А. Румянцева-Задунайского, героя Чесмы и Кагула, упоминавшийся в хронике пребывания царицы, который явно отсылал к Кагульскому (Румянцевскому) обелиску Царского Села, созданному по проекту А. Ринальди (1771).



Ил. 4. Ярополец. Вид от дворца на регулярный и пейзажный парки
Фотография начала XX в. Яропольский краеведческий музей



Ил. 5. Ярополец. Храм-памятник Екатерины II. Фотография начала 1920-х гг. Яропольский краеведческий музей



Ил. 6. Ярополец. Обелиск в честь приезда Екатерины II. Фотография автора. 2012

Следуя правилам английского садово-паркового искусства, в Сосновой роще Чернышёв поставил павильоны в стиле классицизма, в формах античности. Храм-памятник Екатерине II — прямоугольный в плане павильон с четырехколонным дорическим портиком, наподобие храма в антах. В нем находился скульптурный портрет императрицы и, вероятно, копия бюста, изображенного на парадном портрете З. Г. Чернышёва работы А. Рослина. К северо-востоку от Турецкой мечети был сооружен Храм уединения — овальный павильон-ротонда, обведенный шестнадцатью парными колоннами[20] (ил. 5).

Новый Нижний парк успели завершить в точности к приезду императрицы, а старый, регулярный, на тот момент украсила доминанта, указанная в хронике первого дня визита монархини. Это гранитный великолепных пропорций обелиск в честь посещения Екатерины II, поставленный на звездчатом пересечении аллей и в обрамлении зелени стриженых лип на стыке второй и третьей террас спуска к Ламе (ил. 6).

Впечатление родственности Яропольца Чернышёва ансамблю Царского Села сохранялось на протяжении долгого времени. Оно получило отражение в диалоге друзей-однокашников, приведенном

в очерке А. Н. Муравьева и написанном во время пребывания его в селе в гостях у И. Н. Гончарова. Примечательно, что в разговоре упоминались вовсе не исторические совпадения и даже не параллели триумфальной тематики парковой архитектуры. Говорилось исключительно о магии угадывания и узнавания одного ансамбля под впечатлением от другого: «…знаешь ли, как живо напоминает мне этот замок с его садами Царскосельский дворец, со стороны большого проспекта от капризов. — Скорее же, от Китайского моста и Александровского парка. — Откуда ты хочешь, — продолжал он, и глаза его весело оживились, ибо он начинал говорить о предмете, близком его сердцу… — Конечно, нельзя сравнивать этот замок с Царским Селом, а со всем тем мне теперь кажется, что я там; вот за этими соснами должен быть лицей, а здесь между лип должна собраться наша и кирасирская музыка, и я услышу очаровательные звуки флейты… — Мечтатель! Прислушайся к звукам твоего Царского Села, — сказал я, и мы оба замолкли… согласен с тобой, что этот пурпурный замок и сей солнечный вечер напоминает Царское и собственно тот вечер, когда ты бежал от меня с колоннады, чтобы не быть со мною на музыке…» (1835)[21].

4. «Вольный город» как аллегория вербального послания императрице. В дни визита Екатерины II Ярополец неожиданно оказался свидетелем очередного столкновения амбиций Г. А. Потёмкина и З. Г. Чернышёва. Всесильный князь Потёмкин добровольно взял на себя хлопоты по устройству поездки Екатерины в вотчину фельдмаршала, наметив показать императрице в то же время и соседнюю Яропольцу усадьбу Загряжских. Положение позволяло Потёмкину неоднократно переносить дату визита, хотя ранее она была назначена на начало лета. Светлейший князь не мог упустить возможности перехватить у горделивого графа первую скрипку в церемониях приема императрицы[22]. Потёмкин состоял в дальнем родстве и покровительствовал семейству А. А. Загряжского и в мае месяце призвал его экстренно украсить свою вотчину надлежащими по случаю торжеств триумфальными постройками. Когда работы подошли к концу, окончательно была назначена дата визита, накануне которой императрица удовлетворила просьбу Потёмкина посетить в Яропольце соседнюю усадьбу.

Графа З. Г. Чернышёва называли одним из первых фаворитов будущей Екатерины Великой, и Ярополец возводился, видимо, не без воспоминаний о юности и знаках милости царской особы. Граф впервые

женился на сорок пятом году жизни, когда строительство его подмосковной вотчины подходило к концу (1766). Императрица принимала личное участие в устройстве брака Чернышёва с А. Р. Ведель, фрейлиной и воспитанницей при Дворе[23]. Бездетный Чернышёв находил отдохновение в частном вотчинном строительстве и заботился о будущем своих трудов. Он написал прошение о майорате на подмосковный Ярополец и свой владельческий белорусский город-резиденцию Чечерск, высочайше одобренное императрицей (начало 1774 г.).

Женитьба в зрелом возрасте мало отразилась на привычках и характере Чернышёва. Семейное положение, судя по всему, не избавило его от болезненных амбиций и воспоминаний, его по-прежнему одолевало стремление быть первым в глазах монархини. Чернышёв и Екатерина продолжали обмениваться секретными записочками, где в словах первого полунамеками звучала грусть об утраченных милостях, а в ответ он получал шутливые выговоры дамы сердца с упреками, не без кокетства, о неуместности сентиментальностей отставленного кавалера. Монархиня делилась с Потёмкиным своими комментариями по поводу этой переписки. Письма от Екатерины II Чернышёв бережно хранил в Яропольце, но после его кончины по запросу канцелярии Императорского двора они были доставлены в Санкт-Петербург[24]. Наследовавший усадьбу полковник И. И. Чернышёв-Кругликов просил вернуть ему монаршие письма, взятые из семейного архива[25].

Ярополец в определенном смысле представлял собой свойственное сентиментализму поэтическое, зашифрованное высказывание героя, находившего утешение в ревностной службе. Сельскому дому надлежало метафорически утверждать знаки памяти сердца, причастность хозяина к событиям исторической важности, представлять его выдающимся воином, философом, политиком, администратором. Подмосковная вотчина была для З. Г. Чернышёва выражением личностного эго, получившего воплощение в образе «вольного города», достойного места уединенного приюта государственного мужа.

Ярополец мог служить прекрасной иллюстрацией теории сентиментализма. Согласно этой теории, пишет Гиршфельд, — «целый свет для философа есть безмерное зрелище удовольствий, все, что ему в нем встречается, есть для него источник веселых чувствований. Чувственные восхищения сердца, как утренняя заря пред рассветом дня, предшествуют пред очистившимися ума рассуждениями. Они пленяют нас еще прежде, нежели мы несколько лучей

почувствуем от освящающего разума… Но сии чувственные удовольствия при красотах природы, сообразно с достоинством человека, должны быть возвышенные и нравоучительные»[26].

В восклицании Екатерины «предпочла ее Петергофской!» получила отражение оценка резиденции З. Г. Чернышёва, рвущегося удивить и порадовать императрицу представленным ей ансамблем имения, среди прочего, в качестве инвенции, текстом с намеком на сюжет о милой немецкой принцессе, превратившейся в самодержавную царицу. На аллегории языка архитектуры могли указывать фрагменты канувшего в лету Елизаветинского дворца, перенесенные как знаки памяти на землю усадьбы графа, его восхитительная идея в угоду государыне дополнить регулярный сад своей усадьбы новым пейзажным парком, который повторяет по-своему сценарии парки Царского Села, авторство которых принадлежало Екатерине Великой.

---

[1] Придворный камеръ-фурьерскій церемоніальный журналъ 1775 года. СПб., 1878. С. 584–602.

[2] *Сомова Л. Б.* Посещение Яропольца августейшими особами // Ярополец: лица, история, судьбы. Усадьбы на Ламе / авт.-сост. Л. Б. Сомова, И. Н. Слюнькова; отв. ред. И. А. Ольшанская. М., 2019. С. 22–47.

[3] ГА РФ. Ф. А-2307. Оп. 8. Д. 232. Л. 18.

[4] Санкт-Петербургские ведомости. 1775. № 80. С. 1–3.

[5] Камеръ-фурьерскій церемоніальный журналъ 1775 года. СПб., 1878. С. 595–596.

[6] Санкт-Петербургские ведомости. 1775. № 80.

[7] *Греч А. Н.* Венок усадеб // Памятники Отечества. 1994. № 3–4. С. 54.

[8] РО РНБ. Ф. 871. *Штелин Я. Я.* Д. 261. Письмо Захару Григорьевичу Чернышёву (б. д.).

[9] *Соколов Б. М.* Британская теория пейзажного садоводства и ее место в культуре русского Просвещения // Философский век. Альманах 20: Россия и Британия в эпоху Просвещения. Опыт философской и культурной компаративистики. Ч. 2. СПб.: Санкт-Петербургский Центр истории идей, 2002. С. 206.

[10] *Максимович Л. М.* Новый и полный географический словарь Российского государства, или Лексикон, Описующий азбучным порядком, географически, топографически, политически, хронологически и геральдически, Наместничества, области и уезды. Ч. I. М.: В Университетской Типографии, у Н. Новикова, 1788. С. 170.

[11] *Греч А. Н.* Венок усадеб. С. 60.

[12] РГИА. Ф. 467. Оп. 3 115/549. Д. 3. Л. 1.

[13] РГИА. Ф. 467, оп. 3 115/ 549, д. 3. Л. 49.

[14] РГИА. Ф. 467. Оп. 3 115/549. Д. 3. Л. 50.

[15] РГИА. Ф. 1088. Оп. 2. Д. 445. Л. 7.

[16] Сборник Императорского исторического общества (РИО). Вып. 13. СПб., 1874. С. 256.

[17] РО РГБ. Ф. 255. Д. 4.9. Письма З. Г. Чернышёва П. А. Румянцеву-Задунайскому. Л. 8.

[18] Сведения почерпнуты из кн: *Швидковский Д. О.* Архитектура Англии и России в эпоху классицизма. Взаимосвязи и параллели // Матвей Федорович Казаков и архитектура классицизма. М.: НИИТАГ, 1996. С. 81, 88.

[19] *Шамурин Ю.* Подмосковье. Т. 2. М.: Изд. Т-ва «Образование», 1915. С. 70.
[20] *Седов А. П.* Ярополец. М.: Стройиздат, 1980. С. 18.
[21] Цит. по: *Андрей Муравьев.* Ярополец // Ярополец: лица, история, судьбы. Семейные хроники / авт.-сост. Л. Б. Сомова. М., 2011. С. 587.
[22] Загряжские и Чернышёвы были добрыми соседями и состояли в близких родственных отношениях. Иван Григорьевич Чернышёв, брат фельдмаршала, был женат вторым браком на Анне Александровне Исланьевой (1757), приходившейся родной племянницей А. А. Загряжскому, хозяину смежной Ярополецкой усадьбы.
[23] *Сомова Л. Б.* Фельдмаршальша графиня Анна Родионовна Ведель // Ярополец: лица, история, судьбы. Семейные хроники. М.: Изд-во МАИ-ПРИНТ, 2011. С. 454–461.
[24] Русский архив. 1874. № 9. Письма Екатерины II Чернышёву; Заря. 1871. № 2. Рескрипты и письма Екатерины II к Чернышёву.
[25] РГИА. Ф. 468. Оп. 42. Д. 1728, Л. 6. 1894 г.
[26] Гиршфельд Христиан Кай Лоренц (Hirschfeld, Christian Cay Lorenz, 1742–1792). Сельская жизнь. Творение г. Гиршфельда / пер. с нем. студент Григорий Рубановский. М.: Тип. А. Решетникова, 1792. С. 47.

Спащанский Андрей Николаевич

ЦАРСТВОВАНИЕ ЕКАТЕРИНЫ II В «ИСТОРИЧЕСКИХ КАРТИНКАХ» ДАНИЭЛЯ ХОДОВЕЦКОГО

Аннотация: В статье рассматривается изобразительная россика Д. Ходовецкого, известного немецкого графика и иллюстратора польского происхождения. Предметом его внимания были события европейской истории, герои литературных произведений, народности мира, их обычаи и т. п. Не обошел он вниманием и представителей современной ему русской истории: Екатерину II, Г. А. Потёмкина и даже Е. Пугачёва. Как правило, такие изображения входили в немецкие ежегодники — «Календари» и их франкоязычные варианты «Альманахи». В первой части статьи дана справка о мастере и оговорены трудности атрибуции его иллюстраций. Во второй части описаны все известные автору гравюры Д. Ходовецкого из календарей и альманахов, посвященные екатерининскому царствованию.

Ключевые слова: Ходовецкий, календарь, альманах, Екатерина II, Потёмкин.

Царствование Екатерины II оставило огромный след в истории, литературе и искусстве. Однако количество изображений событий этого времени на удивление невелико. Императрица при жизни думала о своей посмертной славе, но, кажется, испытывала равнодушие к фиксации своих деяний на холсте и бумаге. Достаточно сказать, что при ней не было доведено до конца создание коронационного альбома — он получил свой окончательный вид только в середине XIX в.[1], а знаменитое путешествие 1787 г. в Крым, о котором столько рассказано современниками и потомками, известно преимущественно лишь по поздним журнальным и книжным иллюстрациям или «историческим картинкам», как назвал этот вид изобразительной продукции Д. А. Ровинский. Очевидно, что именно по таким «историческим картинкам» мы вообще и представляем себе то время. Но чем позднее они появлялись, тем более исторически неточными становились, поскольку все более и более отражали представления художника о событии и эпохе.

Для примера назовем известную гравюру 1864 г. с рисунка А. Шарлеманя «Пир у князя Потёмкина в Таврическом дворце» (ил. 1). На ней показано прощание Г. А. Потёмкина с Екатериной II после окончания



Ил. 1 Пир у князя Потёмкина в Таврическом дворце. Гравюра с рисунка А. Шарлеманя 1864. Собрание автора

знаменитого праздника 1791 г. Художник представил интерьер в стиле рококо, чего не могло быть, а в нем мы видим часы в форме памятника Петру I на Сенатской площади, модель которых создана в 1835 г. Высокомерное лицо — у императрицы и театральная поза — у Потёмкина, хотя из записок современников известно, что оба были крайне растроганы в тот момент [2]. Подобные примеры можно приводить бесконечно, тем более что и современные исторические художники чаще всего идут по неверному пути, продолжая плодить ошибки. Но именно такие изображения, за неимением точных и верных, попадают в современную литературу в качестве иллюстраций, дополняют выставки и формируют искаженное представление об эпохе.

Среди авторов «исторических картинок» наиболее близким к описываемой эпохе и по этой причине наиболее точным был Даниэль Николаус Ходовецкий — немецкий художник, рисовальщик и гравер польского происхождения. В наше время он хорошо известен преимущественно в Германии, Польше и англоязычных странах. Там же написана и основная литература о нем и его творчестве. Из важнейших отечественных публикаций о нем мы можем назвать только краткий биографический очерк В. Богуславского, помещенный в двух номерах журнала «Русский библиофил» за 1912 г.[3] К нему

приложен полный каталог гравюр на русскую тему и их репродукции, включая даже редкие иллюстрации к сказкам Екатерины II.

Ходовецкий четыре раза обращался к истории Петра Великого [4]. Елизаветинская Россия возникла в его иллюстрациях к первому изданию труда И. В. фон Архенгольца «История Семилетней войны»[5]. И именно он запечатлел достопамятные моменты царствования Екатерины II. Сейчас можно насчитать около 80 изображений, составляющих важную и интересную часть немецкой изобразительной россики. Но они до сих пор плохо исследованы и не все опубликованы.

Ходовецкий (или Ходовецки — Chodowiecki, 1726–1801)[6] родился в Данциге в протестантской семье среднего достатка, имевшей старинное, но неясное аристократическое происхождение [7]. Его отец был поляком, мать — потомком французских гугенотов, вынужденно покинувших родину в XVII в. Копирование небольших гравюр Блумарта, Кало, Переля и др. в детстве, а также уроки у берлинских живописцев Гайда и Роде в 1740-х гг. стали для Ходовецкого школой мастерства. Немалое влияние на формирование художника оказала близкая родственница, жившая в Берлине и увлекавшаяся живописью на эмали.

Только в возрасте 43 лет к нему пришла неожиданная известность. Создав в 1767 г. гравюру «Прощание семейства Калас», изображавшую прощание с женой и детьми главы семейства, который по ложному обвинению в убийстве сына приговорен к смерти, он привлек к себе внимание немецких любителей искусства, коллекционеров и книгоиздателей. В результате, в том же году к нему поступил первый заказ на книжные иллюстрации, которые стали главным делом его жизни.

Западные исследователи насчитали в наследии Ходовецкого 3500 рисунков и 2075 гравированных изображений [8]. Большую их часть составляют иллюстрации для карманных ежегодников — немецких «Календарей» и франкоязычных «Альманахов»[9]. Обычно такие издания содержали лунный и звездный календари на грядущий год, календарь солнечных затмений, предсказания, сообщали долготу дней, указывали дни святых и др. Иными словами, это были полезные карманные справочники. Немецкие книгоиздатели в 1760-х гг. дали им единый формат в 16-ю долю листа (6 × 10 см) и снабдили обязательным разделом, предназначенным для публикации очерков об истории и культуре государств и народов, биографий выдающихся людей, литературных сочинений, образцов новейшей моды и т. п. Все это сопровождалось обязательными миниатюрными

иллюстрациями — от шести до 12 изображений. На первых порах иллюстраторами были анонимные мастера, придерживавшиеся разных стилей. Кто-то работал в модном «французском вкусе» и предлагал читателям изящные аллегории, сценки с пастухами и пастушками, кавалерами и дамами или героями мифологии. Работы других мастеров, наоборот, были реалистичны, но грубы в рисунке и исполнении. Думается, что именно Ходовецкий задал новый стандарт иллюстраций для календарей и на 30 лет стал почти монополистом в этом разделе искусства.

В 1764 г. его приняли в «сообщники» Берлинской Академии живописи, в 1788 г. он вступил в должность ее вице-директора и, наконец, спустя девять лет возглавил Академию [10]. Но более всего о признании его заслуг свидетельствует «Каталог эстампов, вырезанных Даниэлем Ходовецким», изданный на французском языке в 1796 г. и предназначенный для торговцев и собирателей гравюр. Во введении о мастере говорится весьма лестно: «Даниэль Ходовецкий, живописец, рисовальщик и гравер… продолжает являть нам свидетельства неисчерпаемого гения и пользуется совершенным здравием, не взирая на лета и чрезвычайную свою производительность» [11].

Он действительно был «производителен» и трудился всегда и везде. В письмах он сам рассказывал о себе, часто с юмором, что ночь провел за рабочим столом, там же заснул; заснув в кресле, упал на пол; спал в одежде, чтобы по пробуждении сразу приступить к работе; или привязал к пальцу один конец шнурка, а другой конец — к часовому механизму, чтобы проснуться в нужное время. Работа была для него единственным лекарством, помогающим забыть слабость и частые болезни, поэтому, когда он, заболев, не имел сил встать с постели, над кроватью для него вешали специальную столешницу, на которой он ел и рисовал [12]. Ходовецкий имел большую семью (у него было пять детей, а после смерти брата он взял на содержание еще его вдову и детей), поэтому заработок для него был жизненно важен.

Главным сводом его графического наследия остается каталог «Все гравюры на меди Даниэля Ходовецкого», составленный В. Энгельманом и изданный в 1857 г.[13] Но этот каталог нельзя назвать полным, поскольку он учитывает только собственноручные гравюры мастера со своих рисунков. При дополнительном издании немецких календарей на французском языке гравюры мог копировать другой мастер, но у Энгельмана они только упомянуты как «копии»

в примечаниях. Пометка с именем исполнителя обычно ставилась только под первым изображением. Поскольку большинство иллюстраций еще в давние времена было изъято из книг и на их обороте или на паспарту не сделано никаких пометок о происхождении, атрибутировать их трудно. Еще больше усложняет работу современного коллекционера и исследователя то, что полные серии в антикварную продажу попадают нечасто. В некоторых случаях прежние продавцы или собиратели вообще могли составить из отдельных разновременных картинок тематические подборки.

К теме екатерининской России Ходовецкий обращался в 1780-х и 1790-х гг. Очевидно, он не выбирал предмет изображения, а всего лишь выполнял задание книгоиздателей. «Русские» гравюры нельзя отнести к числу шедевров графического искусства и к лучшим в наследии Ходовецкого. Но такие «исторические картинки», выражаясь словами Д. А. Ровинского, важны, поскольку «раскрывают перед нами, так сказать, вчерашний день русской жизни» [14]. Их автор был современником Екатерины II, поэтому знал или догадывался, как должен был выглядеть современный интерьер, карета, и даже верно передавал большой размер утирального (носового) платка [15]. Ходовецкий немало внимания уделял моде и не раз давал образцы модного платья и причесок, следовательно, он точно воспроизводил облик своих героев, соответствовавший всем современным требованиям. В деталях он намного точнее и ближе к правде, чем иллюстраторы XIX и XX вв.

В России второй половины XVIII в. немецкие календари были известны, а имя Ходовецкого на титульном листе увеличивало их привлекательность для покупателей. Правда, из всего изобилия подобной продукции в столичные лавки поступали преимущественно «Готские» [16] и «Гёттингенские календари» [17], тогда как «Берлинские» [18], «Лауэнбургские» [19], не говоря о «Военных», «Дамских», «Революционных» и т. п., либо скрывались в объявлениях под общим наименованием «немецкие календари» без подробностей, либо доставлялись частным образом и так попадали в отечественные книжные собрания. Судя по объявлениям в газете «Санкт-Петербургские ведомости», в России продажа этих ежегодников обычно начиналась на исходе ноября, и в течение недели они раскупались, несмотря на высокую цену (от 1 руб. 25 коп. до 2 руб.).

Далее мы приводим описание 15 известных мне гравюр Д. Ходовецкого из «Календарей» и «Альманахов», которые показывают события царствования Екатерины II.

I. Народности Европы. 1780-е (?)

1. Казак. № 5.

Происхождение и общее число изображений неизвестно. Датируется на основании гравюры № 1, представляющей крылатого гения с медальоном в руках, на котором выбит профиль австрийского императора Иосифа II (самостоятельно царствовал с 29 ноября 1780 г. по 20 февраля 1790 г.). В серии также имеются изображение поляка с дрессированным медведем, британцев, савояров, лапландцев и др.

Гравюры издавались с подписями и стихами на немецком и французском языках. Для немецкого издания награвированы Д. Бергером. Под № 1: «Chodowiecki inv. et del. D. Berger Sculps.». Автор гравюр для франкоязычного издания не известен.

Изображен Емельян Пугачёв, которого везут к месту казни (ил. 2). Снизу французский стих (перевод. — *А. С.*):

КАЗАК

Кого везет так пышно колесница,
К стыду людскому и стыду Вселенной?
Увы! У всякого народа уродится
Позорное дитя — свой Пугачёв презренной.

II. События новейшей истории Европы. 1789 (№ 1–12)

2. Капитуляция Очакова. № 10.

Происхождение: «Готский придворный для пользы и удовольствия календарь на 1790 год» (Гота, 1789 — Gothaischer Hof Kalender zum Nutzen und Vergnügen eingerichtet auf das Jahr 1790). Под № 1: «D. Chodowiecki del. et sculps.».

Франкоязычное издание вышло с названием «Готский альманах на MDCCXC год» (Almanac de Gotha pour l'année MDCCXC) с тем же составом изображений, но выполненных Г. Г. Эндером. Под № 1: «Chodowiecki inve. et del.», под другими: «Endner fc.» и «E. fc.». В нем интересующая нас гравюра подписана: «Разговор Потёмкина с очаковским Пашой после взятия того города».

«Альманах» сообщает об этом разговоре следующее: «Студеною зимой 1788 г. россияне предприняли осаду и с неимоверною храбростью захватили важное местечко Очаков, перебив тысячи турок. Генерал Потёмкин велел привести к себе командовавшего тем городом Пашу, которого россияне захватили в плен, но который не желал говорить о капитуляции, и сказал ему: Это ты, ты виновник тех жертв»[20].

III. События новейшей истории Европы. 1792 (№ 1–6)

3. Мир между Россией и Турцией. № 6.



Ил. 2 Казак (Емельян Пугачёв). Гравюра с рисунка Д. Ходовецкого. 1780-е (?) Собрание автора



Ил. 3 Мир между Россией и Турцией. Гравюра Д. Ходовецкого. 1792 Собрание автора

Происхождение: «Гёттингенский карманный календарь на 1793 год» (Гёттинген, 1792 — Goettinger Taschen Calender für das Jahr 1793). Под № 1: «D. Chodowiecki del. et sc.».

Гравюра представляет аллегорию на мир, заключенный между Россией и Турцией 29 декабря 1791 г. в Яссах, и изображает российскую императрицу и турецкого султана, стоящих по обе стороны статуи Меркурия, держащего в руках лавровую ветвь, кадуцей и рог изобилия (ил. 3).

IV. События новейшей истории Европы и «Энеида» А. Блумауэра[21]. 1792 (№ 1–12)

4. Смерть князя Потёмкина. № 1.

5. Castrum doloris князя Потёмкина. № 2.

Происхождение: «Королевский Великобританский исторический и генеалогический календарь на 1793 год» (Лауэнбург-Франкфурт, 1792 — Königlisch Grosbritanischer historischer genealogischer Calender für 1793). Под № 1: «D. Chodowiecki del. et sc.».

В описании гравюры № 1 неизвестный автор удивлялся контрасту между блеском жизни и скромной смертью: «…О, великий муж! Как одиноко и пустынно место твоей смерти. Как бедна и жалка твоя последняя постель, на которой великая твоя душа покидает обитель своего тела»[22].

Castrum doloris (в России — парадное ложе или катафалк), устроенный для прощания с князем в Яссах, представлен с большой долей фантазии[23]. Среди присутствующих мы видим павших на колени россиян, офицера со шляпой в руке, застывшего в «молчаливом восхищении и с живым воспоминанием о величии души и деяниях» покойного, а в правой части сцены о его «сокрушительных победах и подвигах» некий господин рассказывает даме[24].

V. События новейшей истории Европы. 1794 (№ 1–12)

6. Потёмкин у стоп российской императрицы. № 3.

7. Смерть князя Потёмкина. № 4.

Происхождение: «Готский альманах на 1795 год» (Гота, 1794 — Almanac de Gotha pour l'année 1795). Под № 1: «D. Chodowiecki del. Grünler sc.». Особенность обоих изображений Потёмкина в трактовке К. Х. Грюнлера — четкий профиль с орлиным носом. Для «Готского придворного для пользы и удовольствия календаря на 1795 год» (Gothaischer Hof Kalender zum Nutzen u [nd] Vergnugen auf das Jahr 1795) гравюры гораздо лучше награвированы А. В. Кусснером, и профиль Потёмкина на них вернее. Под № 7: «A. W. Kussner sc. Chodowiecki del.».

На изображении № 3 фаворит показан во время праздника в Таврическом дворце в 1791 г. в момент принесения благодарности императрице за все ее благодеяния и щедроты. «Когда князь Потёмкин во время последней турецкой войны, что велась преимущественно под его командованием, на краткое время приехал в Петербург, он искал, как наилучше принести своей благодетельнице благодарность за то, что вознесла его на вершину блаженства, и задумал дать ей праздник, какового, несомненно, мало кто удостаивался в последние времена», — читаем мы в сопроводительном описании[25] (ил. 4).

Изображение кончины князя отличается от представленного выше и более соответствует историческим данным, в частности, нет дерева, и присутствует большее число людей. Но неизвестного автора вновь изумляет контраст между блеском жизни и смертью посреди поля. Он пишет: «…именно герой Потёмкин, которого в прежнее время видывали окруженного восточным великолепием, по миновении



Ил. 4 Потёмкин у стоп российской императрицы. Гравюра Грюнлера с рисунка Д. Ходовецкого. 1794. Собрание автора



Ил. 5 Смерть князя Потёмкина. Гравюра Грюнлера с рисунка Д. Ходовецкого. 1794 Собрание автора

некоторого времени отдал природе должное совсем противно обыкновенному ему величию и великолепию… Прохладная трава стала местом его отдохновения, и, пролежав несколько минут, он умер октября 16 дня 1791 года»[26] (ил. 5).

VI. Екатерина II, или Исторический очерк ее жизни в девяти картинах. 1797 (№ 1–8)

8. Императрица шествует в Петергоф. № 1.

9. Исход целой народности калмыков. № 2.

10. Императрица в девичьем институте. № 3.

11. Воздвижение статуи Петра Великого. № 4.

12. Возложение турецких знамен на гробницу Петра I. № 5.

13. Сцена на празднике Потёмкина. № 6.

14. Путешествие императрицы в Херсон. № 7.

15. Суворов перед Прагой. № 8.

Происхождение: «Исторический и генеалогический альманах на 1798 год» (Берлин, 1797 — Almanach historique et genealogique



Ил. 6 Сцена на празднике Потёмкина
Гравюра с рисунка Д. Ходовецкого. 1797
Собрание автора

pour l'année commun 1798). Те же оттиски помещены в «Исторический и генеалогический календарь на 1798 год» (Historisch-Genealogischer Kalender auf das Gemein-Jahr 1798)[27]. В обоих случаях под № 1: «D. Chodowiecki del. 1797».

Вероятно, календарь пользовался огромной популярностью и выдержал несколько публикаций, поскольку известны идентичные издания, в которых под гравюрой № 1 стоит подпись «D. Chodowiecki fec. 1797».

«Исторический и генеалогический календарь на 1798 год» посвящен только что окончившемуся царствованию Екатерины II и содержит очерк ее жизни и царствования, иллюстрированный 21 изображением. Открывает календарь фронтиспис Ж. В. Мейла «Политика смотрит на вознесение души Екатерины II на небеса», далее идут портреты Павла I, Екатерины II, Петра III, А. Г. Орлова, Н. И. Панина, Г. А. Потёмкина и А. В. Суворова-Рымникского, вырезанные М. Хаасом с известных живописных оригиналов и медалей, за ними сюжетные гравюры, перечисленные выше, и изображения некоторых медалей екатерининского царствования. Завершает этот ряд вид «Фонтанка у царского Летнего сада» работы М. Хааса — миниатюрная копия знаменитой гравюры М. И. Махаева «Проспект по реке Фонтанке от Грота и запасного дворца на полдень» (1753).

Очерк написан в хвалебных тонах. Его автор, плодовитый литератор Х.-А.-О. Рейхард, восхищается императрицей и гордится тем, что она была «дочерью Германии»[28]. Ее жизнь и царствование он описывает по наиболее важным с его точки зрения делам и событиям (ил. 6) и дает характеристику наиболее известных деятелей.

Сюжеты большинства гравюр не требуют объяснений. Вопросы могут вызвать только две из них. Гравюра № 2 изображает одно

из «трех бедствий», постигших, по мнению автора, империю в правление Екатерины II, к которым он отнес также «московскую чуму в 1760 году» (!) и «Пугачёвский бунт в 1773 году». Ссылаясь на дневник русского капитана Рычкова, опубликованный в 7-м томе «Магазина для новой истории и географии» А.-Ф. Бюшинга, он сообщает, что исход «волжских калмыков» в числе 120 тыс. человек случился зимой 1771 г. из-за их нежелания подчиняться российским законам и следовать новым привычкам и установлениям, что привело к опустошению Оренбургской губернии, временному прекращению в ней торговли и, как следствие, к уменьшению доходов казны[29].

Гравюра № 8 посвящена последнему разделу Польши. На ней А. В. Суворов изображен сидящим в раздумье у костра накануне вступления в предместье Варшавы Прагу, ставшую оплотом сопротивления российским войскам. Как считает немецкий исследователь А. Фейс, Ходовецкий представил «драматическое событие посредством романтической сцены перед костром в военном лагере накануне Пражской резни» по причине своего положения в берлинском обществе и из-за того, что в Пруссии существовал запрет на критику третьего раздела Польши[30].

Смерть Екатерины II вызвала у европейских литераторов подъем творческих сил, что привело к появлению множества исторических, псевдоисторических и биографических трудов. «Исторический и генеалогический календарь на 1798 год» можно признать самым значительным приношением немецких авторов и книгоиздателей памяти покойной государыни. Но в России он был запрещен, так как по мнению петербургской цензуры «содержал взгляд на причины, вызвавшие низвержение императора Петра III»[31].

---

[1] Подробнее см.: Коронационная летопись династии Романовых / сост. Е. В. Лазаренко, Н. Н. Скорнякова, И. Л. Фомина. М., 2014. С. 75–89.

[2] *Массон Ш.* Секретные записки о России конца XVIII века. М., 2022. С. 344.

[3] *Богуславский В.* Ходовецкий // Русский библиофил. 1912. № 1. С. 40–50; № 2. С. 30–34.

[4] Наиболее интересна и известна серия иллюстраций к «Анекдотам Петра Великого» Я. Штелина из «Goettinger Taschen Calender vom Jahr 1790» (Гёттинген, 1789). Некоторые из них скопированы в увеличенном виде для книги К. Ф. Райхе «Peter der Grosse und seine Zeit» (Лейпциг, 1841) (ГМЗ «Петергоф», инв. № ПДМП-2372-рк).

[5] Издан в составе «Historisch-Genealogischer Calender oder Jahrbuch für 1789» (Берлин, 1788). России посвящены два изображения: № 7 «Россиян, взятых в плен при Цорндорфе, ведут в Берлин» и № 11 «Россияне налагают контрибуцию на Берлин в октябре 1760 г.»

[6] Английский историк и философ Т. Карлейл предлагал произносить фамилию мастера «Кодовецкий» (Art and Artists of our time / edit. by C. Cook. New-York, 1888. Vol. 4. P. 247). В отечественных газетах XVIII в. его фамилию писали «Ходовицкий» или «Ходовиеки».

[7] *Feus A.* Daniel Chodowiecki. The Polonica. URL: https://www.porta-polonica.de/en/atlas-of-remembrance-places/daniel-chodowiecki-polonica (дата обращения: 28.10.2024).
[8] *Greenberg M.* Daniel Chodowiecki, eighteenth century etcher // The Brooklyn museum quarterly. 1921. Vol. 8. № 4. P. 121.
[9] В XVIII в. смысловое различие между этими словами не делали, но, вероятно, имелись региональные предпочтения, поскольку немецкие издания назывались календарями, а французские — альманахами. В России подобная продукция именовалась календарями или месяцесловами.
[10] *Bryan M.* Dictionnary of painters and engravers, biographical and critical. London, 1886. Vol. I. P. 273.
[11] Catalogue des estampes gravée par Daniel Chodowiecki. [б/м] 1796. P. 1.
[12] *Dobson A.* Eighteenth century vignettes: Second series. London, 1894. P. 217, 218.
[13] *Engelmann W.* Daniel Chodowiecki's sämmtlische kupferstische. Leipzig, 1857.
[14] Подробный словарь русских гравированных портретов / сост. Д. А. Ровинский. СПб., 1886. Т. 1. С. III.
[15] В XVIII в. утиральный платок имел большой размер, и это позволяло использовать его для разных надобностей, даже не связанных с гигиеной. В курьезном сочинении «Anecdoten aus dem Privatleben der Kaiserin Catharina, Pauls des Ersten und seiner Familie» (Гамбург, 1797) рассказывается о «бравом лейтенанте», который не стерпел обид некоего фаворита императрицы и, будучи упрятан им в богадельню, повесился там от бесчестья именно на утиральном платке (сообщено А. А. Ананьевым).
[16] Издавался с 1763 по 1944 г. в Готе, в XIX в. получил название «Gothaischer Genealogischer Kalender» и стал публиковать сведения генеалогического характера о членах царствующих домов Европы.
[17] Издавался предположительно с 1776 по 1813 г. в Гёттингене, в 1802–1812 гг. отдельные выпуски назывались «Göttingisches Taschenbuch zum Nutzen und Vergnügen», в 1813 г. — «Neues Göttingisches Taschenbuch zum Nutzen und Vergnügen».
[18] Historisch-Genealogischer Kalender. Издавался с 1762 по 1854 г. в Берлине. С 1827 г. назывался «Berliner Kalender». Специализировался на публикации исторических и биографических очерков. Во 2-й пол. XVIII в. был самым ученым и богато иллюстрированным немецким календарем: мог включать в себя до 12 сюжетных изображений, до семи портретов и одну большую складную карту или вид местности.
[19] Издавался в 1770-х гг. в Лауэнбурге под титулом «Lauenburger genealogischen Kalender», в 1780–1790-х гг. как «Königlisch Grosbritanischer historischer genealogischer Calender».
[20] Almanac de Gotha pour l'année MDCCXC. Gotha [1789] [с. 14].
[21] Кроме нескольких «исторических картинок» в календаре опубликованы иллюстрации к комическому сочинению А. Блумауэра «Вергилиева Энеида, вывернутая наизнанку» (Virgils Aeneis, travestiert), изданному в 1784–1788 гг. в трех томах.
[22] Königlisch Grosbritanischer historischer genealogischer Calender für 1793. Lauenburg — Francfort [1792]. P. II.
[23] Его точное описание в: *Энгельгардт Л. Н.* Записки. М., 1997. С. 98, 99.
[24] Königlisch Grosbritanischer historischer genealogischer Calender. P. IV.
[25] Gothaischer Hof Kalender zum Nutzen u. Vergnugen auf das Jahr 1795. Gotha [1794] [Л. 1 об.–2].
[26] Ibid. [Л. 2–2об.]
[27] ГМЗ «Петергоф», инв. № ПДМП-1599-рк.
[28] Almanach historique et généalogique pour l' année commune 1798. Berlin [1797]. P. 6.
[29] Ibid. P. 45–47.
[30] См. сноску 7.
[31] *Репинский Г. К.* Цензура в России при императоре Павле // Русская старина. 1875. Т. 14. С. 460.

Сылова Елена Андреевна

ОБРАЗ ЕКАТЕРИНЫ II В СПЕКТАКЛЕ АЛЕКСАНДРИНСКОГО ТЕАТРА «ЕКАТЕРИНА И ВОЛЬТЕР» (РЕЖИССЕР Н. КОБЕЛЕВ, ДРАМАТУРГ Е. СЫЛОВА)

Аннотация: В статье рассматривается образ императрицы Екатерины II в одноименной пьесе для спектакля «Екатерина и Вольтер» в Царском фойе Александринского театра. Этот спектакль продолжает линию работ Александринского театра, посвященных осмыслению русской истории на национальной сцене. Пьеса основана на подлинной переписке российской императрицы и французского философа.

Этот спектакль о войне и мире, об основах государственности и, главное, о становлении Екатерины как государственного деятеля и российской императрицы. Какую роль в этом сыграл Вольтер? Был ли он ее наставником, учителем, рупором в Европе?

Екатерина с Вольтером обсуждают вопросы политики, государственной власти, социального устройства, вопросы частного характера, проекты, о воплощении которых мечтает Екатерина, и те, которые никогда не будут реализованы. В центре — военный конфликт Российской и Османской империй, это основа переписки, которая перемежается россыпью мирных сюжетов, касающихся оспопрививания, законотворчества, естественных наук, освоения Сибири. Ответы на заявленные вопросы зрители, каждый для себя, находят в спектакле.

Ключевые слова: Екатерина II, Вольтер, Российская империя, театральная постановка, переписка, пьеса, современный театр.

Премьера спектакля «Екатерина и Вольтер» режиссера Никиты Кобелева по пьесе Елены Сыловой состоялась 8 сентября 2024 г. в Царском фойе Александринского театра. Этот спектакль продолжает линию работ Александринского театра, посвященных осмыслению русской истории на национальной сцене.

В основе пьесы — переписка Екатерины II и Вольтера, длившаяся 15 лет, с 1763 по 1778 г. Пространство Царского фойе становится местом встречи героев — Екатерины II (в исполнении Эры Зиганшиной) и Вольтера (в исполнении Игоря Волкова).

Масштаб тем, которые они обсуждают в письмах, обширен и разнообразен. Начиная с идей эпохи Просвещения, политического



Ил. 1. И. Волков (Вольтер). Сцена из спектакля «Екатерина и Вольтер», Александринский театр. Фотография В. Постнова

устройства до современного театра, от естественных наук до швейцарских часов. В центре их переписки — Русско-турецкая война 1768–1774 гг., конфликт Российской и Османской империй, греческий проект Екатерины II.

Черно-белая гамма сценической атмосферы — это отсылка к письмам героев, где черное — это строки, а белое — пространство между строк. В нем много визуальных образов эпохи (художник Нана Абдрашитова). Зрителя на входе встречают портреты главных героев. В оформлении ящиков-трансформеров использованы фрагменты писем самого Вольтера, а на центральном прямоугольнике, обращенном в зал, — цитата из «Кандида» Вольтера на французском: «Tout va pour le mieux dans le meilleur des mondes possible» («Все к лучшему в этом лучшем из миров»). Пародийность цитаты Вольтера считывается: «В финале ставший афоризмом пассаж Вольтера будет произнесен на русском. Благодаря остроумному, насыщенному иронией диалогу Екатерины (Эра Зиганшина) и Вольтера (Игорь Волков) публика довольно скоро догадывается о сути известного изречения»[1].

На занавесах появляются репринт карты военных действий Русско-турецкой войны, личная эмблема Екатерины II — пчела, гравюры тех лет и т. д. Сцена оживает, и магическим образом во время



Ил. 2. Э. Зиганшина (Екатерина II) и И. Волков (Вольтер). Сцена из спектакля «Екатерина и Вольтер», Александринский театр

разговоров героев из недр белых ящиков появляются то рисунок-схема особой колесницы, придуманной Вольтером (которую назовут прообразом танка), то бивни ископаемых животных. И тут же возникают книги, которые посылал Вольтер Екатерине, или ее подарки Вольтеру — шуба, семена сибирского кедра и многое другое. Материальный ряд из писем оживает на сцене и становится реквизитом для актеров, формируя быт спектакля и создавая смысловые акценты. При этом они не иллюстрируют письма, а, скорее, наоборот: «Предметы чаще опровергают, нежели иллюстрируют слова. Та же шуба… Вольтер смотрит на подарок с восторгом, но спустя годы накидывает ее поверх халата и превращается едва ли не в Обломова, который предпочитает привычный диван хлопотам путешествия „в Москву, в Москву!“»[2].

Для музыкального оформления выбраны фрагменты произведений Генделя — из увертюры к оратории «Самсон» и из оперы «Роделинда». Они звучат в тот момент, когда наступает пауза в переписке, в очередной момент переключения темы с войны на мир: «Долгие паузы заполняет барочная музыка, сила которой нарастает от начала к финалу — сюита, оратория, оперные партии Генделя оказываются тут более чем уместны»[3].



Ил. 3. Э. Зиганшина (Екатерина II). Сцена из спектакля «Екатерина и Вольтер», Александринский театр

Начало пьесы, а также спектакля перекидывает мостик между нами, современниками XXI в., и персонажами из века XVIII. В прологе встречаются артисты — так, будто бы мы застали их в рабочее время, в разгар репетиции. Спектакль начинается будто бы в середине фразы — артисты обсуждают образы своих героев, приводя примеры и цитируя исторические монографии. Постепенно переодеваясь, они превращаются в Екатерину и Вольтера. Критики отмечают работу актрисы: «Эра Зиганшина создает противоречивый образ монархини, обольстительной, остроумной, ироничной женщины, правительницы, олицетворяющей свой век, способной соревноваться с самыми блистательными француженками, современницами Вольтера: фавориткой Людовика XV всесильной маркизой де Помпадур или великой актрисой Адриенной Лекуврёр»[4]. В герое Игоря Волкова видят «тщедушного, ядовитого Вольтера. Иногда в нем проглядывают черты знаменитой статуи Вольтера работы Гудона, согласно старинной петербургской легенде, расхаживающего по ночам по Эрмитажу. Этот зрительский эффект возникает не сразу, но достаточно быстро»[5].

Их переписка включает в себя почти 200 писем. Для создания пьесы были использованы оба существующих перевода — «Переписка российской императрицы Екатерины II и господина Вольтера, продолжавшаяся с 1763 по 1778 год»[6] и «Екатерина II и Вольтер. Переписка»[7].

Работа над пьесой представляла собой традиционную схему — выбор темы и сквозного действия каждого из героев исходя из предмета переписки. После выбора темы необходимо было простроить «арку» каждого из персонажей, следуя схеме: каковы их желания в начале, как меняются эти желания и персонажи в процессе действия, наконец, что из этого следует, чем заканчивается пьеса.

Переписка начинается как беседа восторженной ученицы и просвещенного учителя, тут и юношеское восхищение Екатерины, и разница в возрасте. На момент начала переписки Екатерине было 34, а Вольтеру — 69. С течением времени характер переписки меняется. От восторгов и лести он переходит в остроумную дуэль двух политических деятелей, превращаясь то в салонный обмен мнениями, то в парадоксальную дискуссию, то в непримиримую ссору, а иногда и во флирт влюбленных. При этом надо отметить постоянное повторение лейтмотива «живите Муфусаиловы годы» Екатерины по отношению к Вольтеру и чувство уважения, несмотря ни на что.

Темп переписки тоже задан в пьесе — если в первые годы письма выходили чуть ли не каждый месяц, то, встав на ноги и получив уже необходимый политический вес, интерес императрицы к фернейскому просветителю заметно угасает. Екатерина может не отвечать и делать паузы длиною в год с лишним. В темпоритме сценической композиции это тоже прослеживается.

Создатели спектакля изначально понимали, что материал выбран не сценический. И одной из главных задач было превратить письменную речь в устную, сохранив при этом стиль и слог эпохи изящной словесности, искрометный юмор Вольтера, величавость и иронию Екатерины.

При работе над текстом возник ряд сложностей — историческая дистанция, отделяющая нас от персонажей и делающая часть сюжетов, персоналий для нас малоизвестными или малопонятными. Еще и линейное повествование писем, когда одна тема рассредоточена на протяжении года или другого периода. Более того, темы перемежаются, фокус обсуждения переходит с одного на другой. Специфика материала определила метод работы над письмами. После первого прочтения был определен круг тем и номера писем, в которых выбранные темы затрагиваются. Далее текст формировался исходя из этого.



Ил. 4. Э. Зиганшина (Екатерина II) и И. Волков (Вольтер). Сцена из спектакля «Екатерина и Вольтер», Александринский театр

Для сценической адаптации переписки отдельно был выделен мотив возможной личной встречи Екатерины и Вольтера. Пьеса построена вокруг этого сюжета — красной нитью проходит планирование встречи в разных местах, иногда это добавляет комедийный эффект, иногда лирический (референсами в данном случае послужили две пьесы: «Любовные письма» А. Гурнея и «Милый лжец» Дж. Килти) — «все это дает возможность прочувствовать настроения эпохи, увидеть за историческими личностями людей с их недостатками и достоинствами. И, конечно, всех держит интрига — встретятся герои переписки вживую или нет»[8].

Главной темой стало противопоставление войны и мира — сквозной сюжет Русско-турецкой войны и темы из мирной жизни — проект Екатерины по поводу «Наказа» и принципы государственного управления, маскарад в Петербурге, швейцарские часы Вольтера, обсуждение современной литературы и т. д.

Композиция пьесы содержит ряд ключевых тем — Русско-турецкая война, события которой Екатерина описывает Вольтеру в нескольких сценах, оспа и прививочная кампания, в которой она была почти впереди планеты всей, восстание Пугачёва, которое надолго отвлекло ее от переписки, наконец, законотворческая деятельность императрицы



Ил. 5. Э. Зиганшина (Екатерина II) и И. Волков (Вольтер). Сцена из спектакля «Екатерина и Вольтер», Александринский театр

и советы Вольтера, который рекомендует взять за основу благосостояние народа. Отдельная сцена посвящена богатствам Сибири: «тут уже просветительницей выступает Екатерина, сообщая Вольтеру, что, вопреки его сведениям о бедности этого края, недра Сибири полны золота, меди и агатов, а склоны гор — кедровых лесов»[9]. Более того, Екатерина сообщает Вольтеру об археологических находках и подает ему бивни и рог доисторических животных — он осматривает их с большим удивлением. «Остроумный ответ философа не заставляет себя ждать: в следующем письме императрица получает его новую повесть, в которой некий рыцарь отправляется в Россию, страну слонов»[10]. Надо сказать, что «страна слонов» — это не настоящий ответ Вольтера, а стилизация, которая оказалась неотличима от оригинала.

В пьесе все реплики, которые Екатерина писала Вольтеру, произносит она сама, и наоборот. В сцене оспопрививания герои меняются местами. И письмо Екатерины озвучивает Вольтер. Его освещает лишь один луч. О судьбе Екатерины зрителям неизвестно. Лишь после окончания прививочной кампании Екатерина вернет себе голос и опишет ему события долгих месяцев.

До эпизода с Пугачёвым Вольтер долгое время на сцене один. Екатерина покинула сцену. Возвращается она уже в другом платье.

И эта внешняя перемена — еще и намекает на серьезное внутреннее изменение. Она описывает Вольтеру восстание Пугачёва и его казнь. Как часто бывает в спектакле, в кульминационные моменты актриса выходит на первый план, стоит лицом к зрителю. Отрывистые аккорды подчеркивают размах народного бунта и смятение Екатерины.

Если все письма были превращены в диалог без досочинения реплик (сложная и кропотливая работа по составлению диалогов из имеющихся писем), то для общей композиции спектакля были специально написаны две сцены — пролог и эпилог. Так, в начале актеры превращаются в своих персонажей, при этом обсуждают их и дают биографическую справку и настраивают зрительское восприятие. Второй эпизод пролога переносит нас в 1796 г., в конец правления Екатерины, когда она подводит некие итоги и обращается к явившемуся к ней во сне Вольтеру, делясь этими итогами. Третий эпизод пролога — сон Екатерины, в котором она слышит колыбельную своей матери, голоса своих фаворитов и слуг. Этот сон возвращает ее в самое начало правления. После трех эпизодов пролога начинается основная часть.

Важно отметить, что создатели не ставили целью портретное сходство персонажей, а также соответствие возрасту героев. Артисты этот возраст не играют: «Если бы режиссер искал соответствия нашим представлениям, то, наверное, выбрал бы монументальную и величественную актрису, а не миниатюрную Эру Гарафовну, а на роль французского философа подыскал бы артиста постарше, сухощавого и с улыбкой, как у творения Гудона, загадочной и желчной одновременно»[11].

В спектакле кольцевая композиция — финал возвращает нас в Царское фойе, которое расположено напротив памятника Екатерине в садике напротив театра, и более того, в наше время.

Драматургическая обработка дала интересный результат. Изначально несценический текст получил такую оценку в критике: «Екатерине Эры Зиганшиной и Вольтеру Игоря Волкова ничто человеческое не чуждо: они хитрые, дерзкие, острые на язык и остроумные игроки, сумевшие за жизнь выиграть достаточно партий и время от времени игравшие в партнерстве к пользе друг друга и несчастью своих врагов, что делает их переписку еще и замечательно театральным текстом»[12].

Спектакль идет с неизменным успехом. В течение сезона 2024/2025 были осуществлены гастроли в Москву, там спектакль



Ил. 6. Э. Зиганшина (Екатерина II) и И. Волков (Вольтер). Сцена из спектакля «Екатерина и Вольтер», Александринский театр

игрался в Онегинском зале дома-музея К. С. Станиславского, в Казани — в Универсальном зале Театра Камала. Наконец, в Санкт-Петербурге был специальный показ спектакля в музее-усадьбе Г. Р. Державина.

Вопросы, заданные артистам в прологе, остаются на откуп зрителю. Несмотря на историческую дистанцию, спектакль находят современным, а вопросы, которые ставятся в нем, актуальными. Две крупные личности в истории во время спектакля становятся ближе, оказываются буквально на расстоянии вытянутой руки. Глубина вопросов, которые они обсуждают, дает импульс задуматься и о судьбе родины. Но та непосредственность, с которой они предстают в переписке, не дает этим личностям в истории забронзоветь и вещать с пьедестала. Напротив, раскрывает их на уровне человеческих качеств и характеров, помогает проследить за их чувствами и намерениями. Ведь зрители фактически целый час «читают» (смотрят) чужую переписку. Но собранная в пьесу эта переписка предстает новым художественным произведением, которое заставляет задуматься о многом, а значит, выполняет свою главную функцию как произведение искусства.

[1] *Коваленко Г.* В Александринском театре встретились Екатерина II и Вольтер // Независимая газета. 2024. 19 сент.
[2] *Алексеева Е.* В Александринском театре прошла премьера спектакля «Екатерина и Вольтер» // Санкт-Петербургские ведомости. 2024. 9 окт.
[3] *Зарецкая Ж.* Россия — родина слонов и носорогов. Премьера спектакля «Екатерина и Вольтер» в том числе и об этом // Фонтанка.ru. 2024. 16 сент.
[4] *Алексеева Е.* В Александринском театре прошла премьера спектакля «Екатерина и Вольтер».
[5] Там же.
[6] Переписка императрицы Екатерины II и господина Вольтера, продолжавшаяся с 1763 по 1778 год. М.: Вольная типография Гария и компании, 1803 / пер. с франц. Иван Фабиян.
[7] Екатерина II и Вольтер. Переписка / пер. и сост. Алексей Любжин. М.: Университет Дмитрия Пожарского, 2022. 600 с.
[8] *Наталья Яковлева.* Екатерина и Вольтер встретились в Царском фойе // Около. 2024. 14 сент.
[9] *Зарецкая Ж.* Россия — родина слонов и носорогов.
[10] Там же.
[11] *Алексеева Е.* В Александринском театре прошла премьера спектакля «Екатерина и Вольтер».
[12] *Зарецкая Ж.* Россия — родина слонов и носорогов.

Тарханова Анна Викторовна

СВЕДЕНИЯ О ЦАРСКОМ СЕЛЕ В ПУБЛИКАЦИЯХ 1780–1796 ГГ. И ДОПОЛНЯЮЩИЕ ИХ АРХИВНЫЕ ДОКУМЕНТЫ

Аннотация: При Екатерине II в Царском Селе формируется и активно применяется концепция демонстрации лучших достижений русской промышленности, памятных свидетельств воинских доблестей и дипломатии, значимых результатов исследований под эгидой Академии наук, развития изящных искусств и театра, садово-паркового искусства. Императрице стало важно узнать впечатления иноземцев о России и императорских резиденциях; сформировать верное мнение иностранцев. Царское Село упомянуто в трех наиболее важных источниках 1793–1796 гг., информирующих современников о достопримечательностях Санкт-Петербурга и его пригородов, истории России, ее населении и городах, которые стоит посетить. Вид резиденции опубликовал Н.-Г. Леклерк. Впечатления о Царском Селе опубликовал граф де Фортиа де Пилес. Сведения о достопримечательностях изложил И. Г. Георги. Период подготовки публикаций о Царском Селе показал неполную осведомленность. Поэтому в марте 1794 г. Екатерина II сделала распоряжение о ведении учета зданиям, строениям и вещам, относящимся к камер-цалмейстерскому имуществу.

Ключевые слова: Екатерина II, граф де Фортиа де Пилес, И. Г. Георги, убранство, книги, публикации.

Екатерина II своевременно поняла значимость публикаций о зарубежных путешествиях своих подданных [1]. После выхода нескольких книг русских авторов о Санкт-Петербурге [2], императрице стало важно узнать впечатления иноземцев о России и императорских резиденциях, сформировать верное мнение иностранцев.

К этому времени по повелению Екатерины резиденция в Царском Селе была благоустроена под руководством архитекторов Дж. Кваренги и Ч. Камерона. Впечатления от убранства дворца обогатили проведенные императрицей реновации. В 1779 г., по высочайшему указу Екатерины II, созданная по проекту архитектора Ф. Растрелли парадная лестница была демонтирована, что обусловливалось работами по возведению нового флигеля, названного впоследствии Зубовским. В нем на втором этаже появились личные покои Екатерины II. Из них императрица имела выход в новый — Лионский [3], — зал



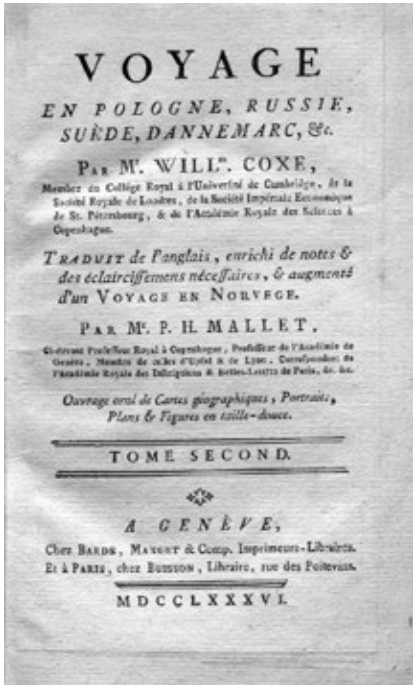
Ил. 1. Гравюра «Maison de plaisance de Sa Majeste Imperiale de toutes les Russies &e. &e. &e. a Tsarskoe-Selo. 25 Verstes de St. Petersbourg». Ф. Д. Не по рисунку Л. Н. де Леспинанса 1783
Иллюстрация № 11 из Атласа (1793) — части шеститомного издания Н.-Г. Леклерка «История естественная, нравственная, гражданская и политическая Древней Руси [и современной России]» (Париж, Версаль 1783–1794). Фрагмент

для аудиенций, отделанный по традиции шелком (изначально его планировали украсить шпалерами [4] по моде того времени).

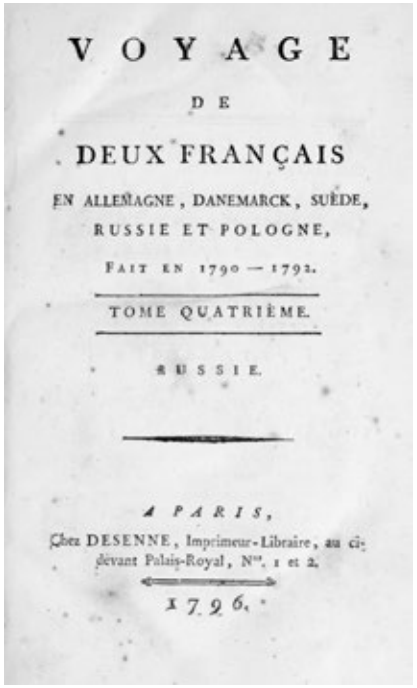
Царское Село упомянуто в трех наиболее важных источниках 1793–1796 гг., информирующих современников о достопримечательностях Санкт-Петербурга и его пригородов, истории России, ее населении и городах, которые стоит посетить.

Во-первых, гравюра «Maison de plaisance de Sa Majeste Imperiale de toutes les Russies &e. &e. &e. a Tsarskoe-Selo. 25 Verstes de St. Petersbourg»[5] (ил. 1), созданная в 1783 г. Ф. Д. Не по рисунку Л. Н. де Леспинанса была опубликована в Атласе (1793) — части шеститомного издания Н.-Г. Леклерка «История естественная, нравственная, гражданская и политическая Древней Руси [и современной России]» (Париж, 1783–1794). Французский медик Леклерк [6], находившийся в России до 1783 г., бывал неоднократно в этом дворце, поэтому высоко оценил особенности благоустройства резиденций в период правления императрицы Елизаветы Петровны, при которой «российский двор стал одним из самых блестящих в Европе»[7], и Екатерины II.

Во-вторых, обстоятельное описание Царского Села опубликовано в книге «Voyage de deux Français en Allemagne, Danemarck, Suède, Russie et Pologne: fait en 1790–1792» (Путешествие двух французов в Германию, Данию, Швецию, Россию и Польшу: совершено в 1790–1792 годах. Paris, 1796). Ее авторы граф де Фортиа де Пилес [8] и его попутчик бригадный генерал наполеоновских войск Ж.-Д. де Буажлен де Кердю [9] были среди персон, посетивших столицу Российской империи в 1790–1792 гг., после заключения между Россией и Францией договора «о дружбе, торговле и мореплавании» (1787)[10].


VOYAGE
EN POLOGNE, RUSSIE, SUÈDE, DANNEMARC, &c.
PAR M^r. WILL^m. COXE,
TRADUIT de l'anglais, enrichi de notes & des éclaircissemens nécessaires, & augmenté d'un VOYAGE EN NORVEGE.
PAR M^r. P. H. MALLET.
TOME SECOND.
A GENÈVE,
MDCCLXXXVI.

Ил. 2. Фронтиспис второго тома книги: Coxe, William (1747–1829). Voyage En Pologne, Russie, Suède, Dannemarc, &c… [Путешествия в Польшу, Россию, Швецию и Данию и т. д. Перемежаются историческими справками и политическими исследованиями Иллюстрировано картами и гравюрами Уильям Кокс… В четырех томах]. Т. 2 Genewa, 1786


VOYAGE
DE
DEUX FRANÇAIS
EN ALLEMAGNE, DANEMARCK, SUÈDE, RUSSIE ET POLOGNE,
FAIT EN 1790 — 1792.
TOME QUATRIÈME.
RUSSIE.
A PARIS,
Chez DESENNE, Imprimeur-Libraire, au ci-devant Palais-Royal, N°s. 1 et 2.
1796.

Ил. 3. Фронтиспис четвертого тома книги: «Voyage de deux Français en Allemagne, Danemarck, Suède, Russie et Pologne: fait en 1790–1792». [Путешествие двух французов в Германию, Данию, Швецию, Россию и Польшу: совершено в 1790–1792 годах] (Paris, 1796)

В 1796 г. граф опубликовал заметки [11] о достопримечательностях Санкт-Петербурга и его окрестностей, в которых поместил описание императорской резиденции в Царском Селе, сделанное подробнее, чем у Кокса (ил. 2–3). Тексты были отправлены на согласования цензорам, поэтому Екатерина II знала, что написали путешественники. Проницательность их суждений помогла императрице принять своевременно решения о дальнейшем благоустройстве Царского Села.

Указав расположение Царского Села относительно Санкт-Петербурга, граф де Пилес сообщал: «На двадцать второй версте находятся две триумфальные арки; затем, слева, Китайская деревня, которая

не достроена, так как война со Швецией [12] прервала строительство [13]. Императрица имела проект заселить ее китайцами [14]. Справа — небольшой Китайский павильон»[15].

Граф в целом высоко оценил покои и залы царскосельского дворца, особенности декора Агатовых комнат и предметы, представленные в Гроте, но не сумел определить достоинства «елизаветинского барокко». Вид фасадов дворца де Пилес субъективно определил как «варварский», не отвечающий современным ему эталонам красоты, формирующим клише «европейского вкуса». Он писал: «Архитектура тяжелая и низкого сорта, а значит, в общем и целом, можно считать этот замок [16] шедевром чужеродного и самобытного («дикого») вкуса»[17]. Угнетенный «иррациональностью небывалой роскоши», де Пилес даже не упомянул цвет фасада дворца. Он писал: «Между окнами кариатиды, которые, как и все без исключения украшения, позолочены [18], что совершенно нелепо и тем более неуместно в этой стране, так как суровый холод портит все гораздо больше, чем где-либо»[19]. Обратим особое внимание на то, что граф де Пилес не называл имен архитекторов, он отмечал: царскосельский дворец построен Елизаветой Петровной, влияние стиля которой до сих пор прослеживается.

Стиль и структура этого описания императорской резиденции в Царском Селе напоминают описание Версаля и Марли, изданное в Париже в 1730 г. В нем приводились сведения о виде фасада дворца и павильонов, находившихся рядом, парка и всех достопримечательностей. При этом указывались лучшие виды и места, открывающие выгодные точки обзора. В описаниях кратко и точно фиксировались примечательности убранства личных покоев владельца резиденции [20].

В-третьих, это составленное И. Г. Георги «Описание российско-императорскаго столичнаго города Санктпетербурга и достойнопамятностей…»[21], изданное в 1794 г., которое содержит наиболее полные сведения о Царском Селе. В нем указано, что каменный дворец «под смотрением архитектора Форстера»[22] построила Екатерина I «и привела в удивление Супруга своего, когда повела Его туда и подарила ему въ возмездие сей дворец»[23]. Подобным образом Георги определяет и последующий период благоустройства Царского Села: «В 1744 перестроила все Елизавета Петровна по увеличенному плану и бывала там часто во время лета. Нынешнюю величину и великолепие, соделывающие оное одним из первых увеселительных замков Европы, возблагодаряет оно Екатерине Второй, имеющей летом

здесь свое пребывание…»[24] Георги сообщает: «Внутренность дворца учреждена с изящным великолепием в нижнем и верхнем этаже для Императорских придворных особ и Императорских гостей; средний же, или главный, этаж для Ея Императорского Величества и Императорского Дому. К сему этажу проведена большая парадная лестница [25], кои перилы из красного дерева сделаны. В комнатах, из коих наибольшие и наивеликолепнейшие имеют окошки на двор замка, а меньшие жилые покои в сад, царствует в живописи потолков, в полах, в богатых по большей части обоях и занавесях, в живописных картинах, настольных часах, вазах, и во всем домашнем приборе, наибольшая многообразность. Западный флигель имеет в среднем этаже меньшие, по собственному начертанию монархини расположенные убранные комнаты.

В Академии наук имеются старые и новые планы замка, окружностей онаго и садов; новейший снят придворным садовником Бушом и вырезан на меди в 1789 г. Миллером. Оный имеет величину большаго Александрийскаго листа и изображает главный фасад дворца, план сада и преимущественнейшие храмы, мосты, развалины и пр. в сделанных с великим тщанием украшениях»[26].

Так авторами составленных описаний 1790-х гг. без особых пояснений указана существенная роль русских императриц в обустройстве и дальнейшем развитии Царского Села.

Поясним, что это, прежде всего: апробация планов, чертежей, макетов и образцов и отбор лучших из них [27]. В Царском Селе ничего не строили и не изготавливали без предварительных апробаций. При этом предпочитали использовать те строительные материалы (бревна из лисинских и копорских лесов, ольху, тосненскую известь и т. п.), которые применяли ранее под руководством И.-Ф. Бранштейна и М. Земцова, т. е. были известных мер и качества. В отделке использовали как традиционные материалы (тафта, атлас, штоф и пр.), так и новые (баркан, золоченая бронза и пр.). Успеху грандиозных строительных работ способствовало своевременное вовлечение военных, призванных возводить здания и акватории. Результатом этих работ стало планомерное возведение «замка» и садовых павильонов, успешное устройство водных объектов садово-парковой композиции. Исполнялось рациональное приобретение в Голландии и Англии и последующее разведение деревьев, кустарников и цветов для садов, парков и оранжерей. В убранстве дворца были в обиходе предметы [28], относящиеся к периоду становления резиденции при ее

первых владельцах; портреты русских императоров и императриц можно было увидеть в парадных залах. Так проявлялась традиция сохранять и преумножать достигнутое великолепие.

При Екатерине II в Царском Селе формируется и активно применяется концепция демонстрации лучших достижений русской промышленности, памятных свидетельств воинских доблестей и дипломатии, значимых результатов исследований под эгидой Академии наук, развития изящных искусств и театра, садово-паркового искусства. В таком контексте интересно проследить, на что обратили свое внимание французские путешественники в 1790-х гг., а что разъяснено в книге И. Г. Георги.

Граф де Фортиа де Пилес, знавший цену вещам, указал дороговизну отделки дворцовых покоев, соответствующую статусу их владельцев. Он писал: «Мы видели апартаменты, которые готовились в нижнем этаже для князя Потёмкина: паркет был из разных заморских деревьев и стоил 100 рублей. <…> Мы поднялись по небольшой, очень крутой лестнице в покои великого князя и великой княгини: они хороши и хорошо обставлены, но ничем не примечательны: всё позолочено; столярные изделия, двери, деревянные кресла и т. д.»[29].

Сохранились архивные сведения, позволяющие узнать, что именно в великокняжеских покоях увидели французские путешественники в 1790 г. и какова была стоимость элементов отделки этих дворцовых покоев: «…в Пристроенный к Церкви флигель / В Покои Их Императорских Высочеств вдобавок к прежним уборам (Казенные остатки от убору Шепелевского дома покоев) по белой земле с малиновыми и зелеными полосами и в кабинет вместо перенесенной в нижней этаж, на обивку кабинета ж для Его Светлости принца Винтерберг-Штутгартского 124 ар. / С малиновыми белыми аранжевыми и зелеными полосами 112 ар. / Атласу алого и малиноваго на завесы 91 ар ¼ по 1 ру 80 ко аршин, на 164 ру 25 ко. / Тафты белой 112 ар., малиновой 34 ар ½, зеленой 12 ар. / Итого 161 ар по 1 ру 25 ко аршин, на 201 87½ / Бахрамы золотой к кровати 60 ар. весом 8 фу 10½ золотников по 1 ру 30 ко лотъ, на 337 35 / Сукна зеленаго 35½ ар. по 1 ру 20 ко аршин, на 42 60 / Красного дерева / Комодов 8 по 25 ру и по 20 ру комод, на 180 ру / Столов 10, в том числе больших 4, по 25 ру, / Малых 6 по 13 ру за стол, на 178 / Конопьев простого дерева 4 по 6 ру конопе, на 24 / Габриолетов 18, в том числе 6 по 6 ру, а 12 по 3 ру габриолет, на 72 / Стулов простого жъ дерева 4 дюжины по 20 ру дюжина, на 80 / На позолоту конопьев и габриолетов золота листоваго 36 книжекъ / По 1 ру 60 ко книшка, на 57 60 / подлежащих к золотарной работе материалов полименту, клею, мелу и разнаго мелочнаго на 16 35 / шерсти 13½ пуд по 4 ру 50 ко пуд, на 60 75/ мелочнаго, бумазеи, крашенины, холста, тесьмы, снуру, ленточек, ниток, ваты, гвоздей, погонов, тазов и писподов, веревок, столов простого дерева, ширм и суден, сафьянов зеленых и алых на 416 20 / Вольным портным и швеям за шитье уборов за работу 96 50 / Итого, на 1927 [р.] 68 [к.]»[30].

Ф. де Пилес отмечает необходимость ремонта некоторых покоев царскосельского дворца; при этом он не в полной мере воспринимает мемориальное значение парадных интерьеров: детские апартаменты кажутся ему скудными, картины — не представляющими особого интереса, а детали убранства Янтарной комнаты — нуждающимися в реставрации и благоустройстве. Он пишет: «В бильярдной много картин, ни одна из которых не выделяется: значительная часть пострадала. Квадратный салон площадью более тридцати футов, сверху донизу покрытый янтарем: четыре мозаичные картины из Флоренции; зеркальные пилястры: на покрытии есть поврежденные участки, что само по себе неудивительно, поскольку производит очень слабое впечатление. В следующем зале — портреты Екатерины I и Елизаветы. Пройдя налево, мы находим покои молодых великих князей, а прямо — две комнаты со стеклянными пилястрами и позолоченными обоями под ними; жалкое убранство, предназначенное для детей. За комнатой находится парадная лестница в центре дворца с деревянными перилами, что даже смехотворно скромно для такого большого здания»[31].

Потом граф де Пилес побывал в Большом зале и Антикамерах. Он отметил: «Бальная галерея, сто сорок на пятьдесят два фута: она занимает два этажа, тринадцать двойных окон с каждой стороны, четыре из которых не пропускают свет. Между каждым из зеркал много позолоты; канделябры между каждым нижним окном: на каждом конце две печи и большой ступенчатый буфет, уставленный фарфоровыми вазами. Большой квадратный салон, освещенный как галерея, с большим таким же буфетом»[32]. Поясним, что в царскосельском дворце, в Антикамере и Большом зале с 1780-х гг. находились 406 «китайских» фарфоровых ваз из императорской коллекции, внесенных в Опись «разного звания движимым вещам…» в 1797 г.[33]

В Лионском зале де Пилес обратил внимание на паркет, отделку лазуритом и арабески на дверях. Он писал: «Другой [зал] покрыт, до высоты опоры, лазуритом: пилястры сверху донизу в том же стиле,



Ил. 4. Купольная комната в Зубовском флигеле Екатерининского дворца Фрагмент интерьера. Фотография. 1930-е ГМЗ «Царское Село»



Ил. 5. Опочивальня Екатерины II в Зубовском флигеле Екатерининского дворца. Фрагмент интерьера. Фотография 1930-е. ГМЗ «Царское Село»

а также четыре консоли: прекрасный паркет, инкрустированный перламутром; потолок, углы и верхние части дверей в арабесках, но которые приятно тонкие по сравнению с остальной мебелью. Мебель была [отделана тканью, которая изготовлена] вышита во Франции»[34]. Китайский зал[35] граф охарактеризовал как «зал с бильярдным столом, украшенный и обставленный соответственно»; Купольный зал — как «кабинет в колоннах, имитирующих порфир» (ил. 4). За «кабинетом в колоннах», пишет де Пилес, — «проходная в фаворитские апартаменты. Эти апартаменты состоят из четырех небольших комнат, а пятая служит выходом с другой стороны»[36].

Побывав в личных покоях Екатерины II, проницательный граф вообще не упомянул барельефов, украшавших Опочивальню императрицы (ил. 5), которыми заинтересовался С. Н. Вильчковский. Эффектные «барельефы из английского фарфора по образцу древнего базальта»[37], возможно, показались графу темными, схожими по насыщенности тона с отделкой колонн интерьера; возможно, граф видел подобные. Де Пилес пишет: «Кабинет Императрицы, украшенный синим стеклом и позолоченной бронзой. Спальня Ея Величества,

очень маленькая, украшенная пурпурным стеклом и позолоченной бронзой: эти две комнаты полностью покрыты белым стеклом…»[38].

Огромный интерес представляют сведения, касающиеся изготовления стеклянных колонн и облицовки, зеркал и фарфоровых барельефов из документа 1783 г. «Compte sur L'ouorage de la chamber à Carsko — Selo» [Счет за работы, выполненные в комнатах в Царском Селе]. В счете Ж.-Б. Шарлемань перечислил несколько видов работ по изготовлению стекла: создание стеклянных деталей колонн (в Озерках), выполнение стекол для потолка Опочивальни и работы, связанные с подгонкой остальных стекол для отделки этого интерьера. Процитируем фрагмент из этого счета:

Compte sur l'ouvrage de la Chamber a coucher — telle comme elle se trouve a prèsent achevée	
<…>	
Les basreliefs en porcelain angloise d'apre la basalte antique. [Барельефы из английского фарфора по образцу древнего базальта. — *А. Т.*]	
Les quatre bas reliefs, qui se tronvent sur la corniche entre les arcs à 160 [Четыре барельефа, находящиеся на карнизе между арками под углом, по 160. — *А. Т.*]	640.
Le deux sur les portes à 165 [Двое в дверях по 165. — *А. Т.*]	320.
Le deux sur les miroirs à 165 [Двое на зеркалах по 165. — *А. Т.*]	320.
Les six ronds sur les petits miroirs à 50 [Шесть кругов на маленьких зеркалах по 50. — *А. Т.*]	300.
Le quinze petits à la chemmée à 12 [Пятнадцать маленьких на камине по 12. — *А. Т.*]	180.
Le glaces violet pour les Colonnes faites dans la fabrique à Oserki, coute — [Фиолетовое стекло для колонн, изготовленное на фабрике в Озерках, стоит. — *А. Т.*]	1166[39].
<…>	

Из Опочивальни граф де Пилес прошел в Серебряный кабинет (ил. 6), который упомянул как «Кабинет, или Диван, с зеркалами и арабесками». Во всех описаниях покоев царскосельского дворца и павильонов де Пилес не упоминает занавеси[40], а в Лионском зале — отделку стен шелком. Возвращаясь, граф прошел через Зеркальный кабинет к Камероновой галерее, где осмотрел императорскую коллекцию скульптур, и направился к Китайскому театру. Он пишет: «…внизу, в новом саду, семья Ниобы, изображенная в бронзе,



Ил. 6. Серебряный кабинет в Зубовском флигеле Екатерининского дворца
Фрагмент интерьера. Фотография. 1930-е. ГМЗ «Царское Село»

и Клеопатра, ожидающая своего спутника. Здесь же находится довольно небольшой китайский театр, богато украшенный, с двумя рядами лож. Мы пересекаем небольшой цветник, ведущий к купальне, на фоне которой выставлено несколько бронзовых статуй и бюстов, выполненных по античным образцам»[41].

Граф тщательно сделал описание Агатовых комнат но, в отличие от Георги, без упоминания личной библиотеки Екатерины II; предметы убранства названы наперечет. Де Пилес пишет: «Купальня. Третья комната облицована агатом и русской яшмой: четыре отдельные мраморные колонны; несколько барельефов из позолоченной бронзы, довольно большая мозаичная картина из Флоренции и несколько небольших мраморных статуй и бюстов. Четвертая комната: восемь мраморных статуй, изготовленных в Санкт-Петербурге, с канделябрами; восемь русских мраморных колонн; мраморные барельефы на каминах из Рима; четыре вазы в нишах из отборного русского камня. <…> На лестнице четыре античные мраморные статуи: внизу, у двери, два античных мраморных бюста. Вход справа (от двери) — в баню Ея Величества, ничем не примечательную. Она состоит из большой ванны, покрытой оловом; небольшой комнаты, где

стоят две небольшие мраморные статуи. Кушетка с четырьмя русскими мраморными колоннами. Третья. Очень маленькая русская баня. По другую сторону ванны — комната с камином и четырьмя мраморными колоннами»[42].

По сведениям графа де Пилеса, «Грот — это большое помещение, разделенное на три части, очень обветшалое и в плохом состоянии». Убранство Грота заинтересовало графа тем, что скульптура Вольтера, созданная Гудоном в 1781 г., находится вблизи античных статуй «значительно отреставрированных». Рядом с ними — «восемь современных статуй из белого мрамора», в окружении множества уникальных предметов и архитектурных деталей, как антикварных (три античные мраморные колонны, приобретенные графом Шуваловым), так и современных (французские вазы, предметы из сибирских камней). Де Пилес полюбовался видом на озеро. Он пишет: «Из этого Грота открывается вид на озеро, очень пригожий летом: на нем установлена ростральная колонна, о которой мы поговорим позже. Слева от озера находятся зверинцы довольно причудливой конструкции»[43].

Продолжая описание достопримечательностей, находящихся в саду Царскосельской резиденции, де Пилес особо выделил объекты, чествующие воинскую доблесть. В тексте их названия носят описательный характер. Де Пилес отмечает: «пирамида, воздвигнутая в честь Румянцева»; «мраморный постамент и большая ваза из того же мрамора, в честь графа Румянцева», расположенные между Концертным залом и Катальной горой, и достопримечательности, прославляющие графа Орлова (ростральная колонна на озере; триумфальная арка, расположенная по дороге из Софии в Царское Село)[44]. При описании Царского Села граф де Пилес уделяет внимание и мемориалу, возведенному Ланскому[45].

В свою очередь, И. Г. Георги подробно изложил имевшиеся к тому времени сведения[46], пояснив ценность императорской коллекции скульптуры, античной и современной, целесообразность выполненной реставрации артефактов, новаторский подход к развитию традиций античного искусства, определивший изготовление дополнений моделей скульптур «Геракл» и «Флора» Гордеевым. Георги пояснил уникальность золоченого декора фасада дворца и прочие аспекты, суть которых не смогли осознать французские путешественники; подчеркнул необходимость подготовки научной публикации об этом императорском собрании артефактов и предметов современного искусства. Он писал: «Истолковательная роспись всем в сей

Императорской галерее сохраняемым достойнопамятностям и древним и новейшим искусственным вещам, сочиненная с потребным к тому познанием предметов, показывала бы всю цену оной, распространяла бы познания о многих вещах и удовлетворяла бы многих любопытствующих»[47].

Период подготовки публикаций о Царском Селе показал неполную осведомленность о его достопримечательностях. Поэтому в марте 1794 г. Екатерина II сделала распоряжение о ведение учета зданиям, строениям и вещам, относящимся к камер-цалмейстерскому имуществу: «Господин действительный Статской Советник Изъединов! Разсмотрев поднесенный от вас Рапорт и ведомости, о всему полученному от тайнаго советника Кашкина по ведомству Конторы Царскаго Села, соизволяем: <…> Четвертое. Описи всем казенным строениям в Царском селе и находящимся в них вещам, повелеваем учинить, о всякого звания внутренних убранствах, камерцалмейстеру, о всех же здешних зданиях, статуях и бюстах, прикажите сделать архитектору секунд-майору Неёлову, с подлежащим означением: по каким указам, когда, кем и за какую цену, какое здание, или часть онаго, вновь сделано, или починкою исправлено?»[48]. Описи были составлены, но не все авторы архитектурных объектов и украшающих их предметов, даже в то время, были названы.

[1] В 1770–1780-е гг. в Санкт-Петербурге издаются книги о путешествиях подданных Российской империи: «№ 2. Пешеходца Василья Григоровича-Барскаго Плаки-Албова, уроженца Киевскаго, монаха Антиохийскаго, путешествие к Св. местам, в Европе, Азии и Африке находящимся, предпринятое в 1723 и конченное в 1747, им самим писанное. СПб., 1785. 2 части XII и 79 с. в 4; № 4. Записки путешествия Генерал-фельдмаршала Гр. Б. Шереметева, в Краков, Вену, Венецию, Рим и на Мальтийскій остров. М., 1773. 90 с. в лист, с фиг.; № 5. Журнал путешествия Его Высокор. Н. А. Демидова, по иностранным государствам, с 17-го марта 1771 г. по 22-е ноября 1773 г. с портретом его. М., 1786. 164 с. в 4; № 6. Российского унтер-офицера Ефремова десятилетнее странствие и приключения в Бухаріи, Хиве, Персии и Индии и возвращение оттуда через Англию в Россию, писанное им самим. СПб., 1786. 224 с. в 12; № 7. Нещастныя приключения Василья Барабанщикова, мещанина Нижняго-Новгорода, в трех частях света: Америке, Азии и Европе, с 1780-го по 1787 г. СПб. 1787. 72 с. в 8», а также «Начертание путешествий их Императорских высочеств Великаго князя Павла Петровича и Великой Княгини Марии Феодоровны под именем графа и графини Северных в 1781 и 1782 годах. СПб., 1783. 19 с. в лист» (см.: Всеобщая Библиотека России, или Каталог книгам для изучения нашего Отечества во всех отношениях и подробностях. М.: Университетская типография. 1838. С. 358–359, 600 (кат. № 4).

[2] Описание СПбурга; соч. Богданов, издалъ В. Рубан. СПб., 1779. 528 с. в 8; Краткое введение въ бытописание Российской Империи (до 1784 г.). СПб., 1785 162 с. в 8 (соч. Безака) (см.: Там же. С. 5, 168).

[3] Раньше здесь была IV Антикамера (см.: РГИА. Ф. 487. Оп. 16. Д. 215).

[4] *Тарханова А. В.* Аспекты атрибуции и бытование печей Лионского зала: фаянсовых — Альберта Конради и с «лазуритовым декором» — Грациозо Ботта. URL: https://tzar.ru/science/curatorsarchive/tarhanova-pechi (дата обращения: 18.08.2025).

[5] В подписи на листе указано: «Dessine par le Ch-er de Lespinasse. Grave par Nee». Иллюстрация к изданию LE CLERC, Nicolas Gabriel. Histoire physique, morale, civile et politique de la Russie ancienne [et moderne]. Paris and Versailles: Froullé and Blaizot, 6 v. 1783–1794 (ФГБУК «Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А. В. Щусева», инв. Р III-6497/12).

[6] Н.-Г. Леклерк впервые посетил в Россию в 1759 г. Потом приехал работать по заключенному контракту в 1769 г. врачом к гетману графу К. Г. Разумовскому и сопровождал его в поездках по России и за границей. Затем Леклерка назначали лейб-медиком великого князя Павла Петровича, директором наук в сухопутном шляхетном корпусе, профессором и советником в Академии художеств, инспектором Павловской больницы в Москве.

[7] Le Clerc, Nicolas Gabriel. Histoire physique, morale, civile et politique de la Russie ancienne [et moderne]. Paris and Versailles: Froullé and Blaizot. V. 2. Paris, 1785. P. 148.

[8] Fortia de Piles Alphonse Toussaint Joseph André Marie Marseille, comte de (1758–1826).

[9] Жиль-Доминик Жан Мари де Буажлен де Керду (Gilles Dominique Jean Marie de Boisgelin de Kerdu). С 1788 г. командовал Беарнским полком и 30 июня 1791 г. получил звание маршала лагеря. В 1792 г. отказался служить под командованием Люкнера. По этой причине де Буажлен де Керду был отстранен от должности, арестован и заключен в тюрьму Люксембургского дворца. Он был приговорен к смертной казни и гильотинирован 3 июля 1794 г. URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Gilles_Dominique_de_Boisgelin_de_Kerdu (дата обращения: 18.08.2025).

[10] «Договор дружбы, торговли и мореплавания между Россиею и Франциею заключенный в Киеве, 1787 г. Апреля 3-го дня. 44 с. в лист; на русском и франц. В 2 столбца» (см.: Всеобщая Библиотека России… Указ. соч. С. 355 (кат. № 8)).

[11] Безусловно, путешественники были знакомы с имевшимися литературными источниками. Среди них: Travels into Poland, Russia, Sweden, and Denmark. Interspersed with historical relations and political inquiries. Illustrated with charts and engravings / by William Coxe… In four volumes… London, 1787. Vol 2. P. 370–371 [на указанных страницах Коксом дано краткое описание Царского Села]. Georgi's Deschreibung des St.-Petersburg, mit Karten und Planen. St.-Petersburg, 1790. 2 Bände. XVI und 615 S.; in 8; Ebauche pour donner une idée de la forme du gouvernement de l'empire de Russie (Mémoires du comte de Munich, depuis le règne e Pierre 1er juusqu'n 1762). Copenhague, 1774. 190 с. В 12; Materialen zu der Russichen Geschichte seit dem Tode Peters des Grossen (1725) bis anno 1756. 3 ч. две первыя в Риге 1777–1784, а последняя в Франкфурте и Лейпциге 1788; в 1-й 460; во 2-й IV, 608 и 144, в 3-й 128 с. В 12, с изображением древних русских монет» (см.: Всеобщая Библиотека России, или Каталог книгам для изучения нашего Отечества во всех отношениях и подробностях. М.: Университетская типография. 1838. С. 168, 14, 4).

[12] Путешественники побывали в Царском Селе после подписания между Россией и Швецией Верельского мирного договора в августе 1790 г. В справочнике 1838 г. «Всеобщая Библиотека России, или Каталог книгам для изучения нашего Отечества во всех отношениях и подробностях» указано: «Мирный договор между Россиею и Швециею Авг. 3/14 1790 г. заключенный; дан в Царском селе; с франц. переводом. 10 с. в лист, без означения года и места печатания».

[13] См.: Камер-фурьерский церемониальный журнал. 1796. СПб., 1896. С. 517, 518.

[14] Императрице Екатерине II важно было подчеркнуть давние доверительные отношения России и Китая, поэтому в России своевременно опубликовали сборник «Старинныя письма Китайскаго Императора Российскому Государю, писанныя за 150 лет

от ныняшняго времени; изд. М. Комаровъ. 1787, в 8» (см.: Всеобщая библиотека России, или Каталог книгам для изучения нашего Отечества… Указ. соч. С. 354 (кат. № 2)).

[15] Voyage de deux Français en Allemagne, Danemarck, Suède, Russie et Pologne: fait en 1790–1792. T. 4. Paris, 1796. P. 381. [Путешествие двух французов в Германию, Данию, Швецию, Россию и Польшу: совершенное в 1790–1792 гг.]. URL: https://archive.org/details/voyagedeuxfran04fort/page/380/mode/2up (дата обращения: 18.08.2025).

[16] Дворец назван «замком» не только из-за своего расположения между оборонительной стеной Зверинца, имевшей бастионы охранявших Царское Село полков, но прежде всего потому что его возводили военные императрицы Елизаветы Петровны. При отборе лучших мастеров для отделки покоев, в лейб-гвардии полках Преображенском и Семеновском были найдены искусные живописцы, которые наравне с другими способными к художеству наемными людьми выполняли работы в царскосельском дворце. Их имена фиксирует «Ведомость об отправленных в царское село для работ разных мастеровых людях в 753 м и 754 м годах», в которой перечислены все 33 человека: «живописцы», «рещики», «литейщики», «столяры», «рещики фигуристы» (см.: РГИА. Ф. 468. Оп. 36. Д. 2).

[17] Там же.

[18] Золоченый декор за долгое время не ремонтировали. К тому же, для его создания применили листы сусального золота, сделанные из голландских червонцев, что из-за курса валют было значительно дешевле для Российской империи, чем для Франции. Приведем сведения о стоимости золота и особенностях его изготовления, указанные бригадиром П. Григорьевым в рапорте от 5 января 1749 г.: «…В канцелярии же от строении московские купцы Еким Петров з братом Семеном да Иван Ветчинников подряжены ставить оное листовое золото из Москвы на таком остновании, чтоб делано было из галанских червонцов, кои весом в три четверти золотника, и выковывать ис червонца по две книжки мерою листы длины пяти ширины трех дюймов щетом в каждой книжке по шестидесят листов без всяких скважин и в петербурх отправлять на казенном коште, ценою же платить за каждую книжку по одному рублю по тритцати по три копейки…» (см.: РГИА. Ф. 468. Оп. 36. Д. 2. Л. 188, 189).

[19] Там же.

[20] *Пиганьоль де ла Форс Ж.-Э., Скотен Ж.-Б., Ле Вье А. П. , Ле Клерк С.* Новое описание замков и парков Версаля и Марли: содержит историческое объяснение всех картин, статуй, ваз и украшений, которые можно увидеть в них, их размеры и имена художников, скульпторов и граверов, которые их создали: дополнено несколькими фигурами, выполненными в мягком размере. 2 т. Париж, Ле Гра; М., 1730.

[21] Описание российско-императорскаго столичнаго города Санктпетербурга и достопамятностей в окрестностях онаго / Сочинение И. Г. Георги, врачебныя науки доктора, Российско-императорской и Королевской Прусской академии наук, Римско-императорской академии испытателей естества, Курфирстскаго Майнцскаго, Санктпетербургскаго Вольнаго экономическаго и Берлинскаго общества испытателей естества, члена; с планом, в 3 ч. Ч. 1–3. СПб., 1794.

[22] Начиная с 1710-х гг. высочайшим указам предшествовали сведения, полученные от тайных советников и других уполномоченных лиц. В 1720-х гг. под руководством архитектора И.-Ф. Браунштейна (постройкой заведовал Р. Кошелев, а надзор вел царскосельский приказчик Лукоперов) в Царском Селе проводилось строительство «каменных палат» императрицы Екатерины I. Во всеподданнейших рапортах излагались потребности, касающиеся приобретения материалов и финансирования работ, выбора и найма искусных мастеров. Основные сведения о строительстве каменного дворца и его ремонте относятся к 1721 г., 1722–1724 гг. и 1736 г. (капитальный ремонт каменных палат) (см.: РГИА. Ф. 487. Оп. 11 (1735 г.). Д. 25. Л. 195–212, 401–404. Опись 1727 г. — наиболее ранний документ, фиксирующий вид покоев каменных (см.: *Бенуа А. Н.* Царское село в царствование императрицы Елизаветы Петровны. СПб., 1910. С. 12).

[23] *Георги И. Г.* Описание… Указ. соч. С. 686.

[24] Там же.

[25] Описание упомянутой парадной лестницы царскосельского дворца под № 19 содержит «Опись дворцовым в селе Царском покоям и комнатам верхняго этажа уборам тако ж и церкви и галяреи светлои». По повелению императрицы Елизаветы Петровны В. Неёловым изготовлены фактические планы дворца по имевшимся планам и фасадам А. Квасова и прочим материалам (проекты, рисунки, модели). К 18 октября 1757 г. архитектором В. Неёловым и А. Удаловым были также составлены: Описи циркумференций, садовых павильонов (Монбежу, Эрмитаж), Катальной горы (см.: РГИА. Ф. 487. Оп. 16. Д. 215. РГИА. Ф. 487. Оп. 16. Д. 215).

[26] *Георги И. Г.* Указ. соч. С. 686.

[27] В XIX в. И. Ф. Яковкиным, одним из первых, были основательно изучены документы, находившиеся в архиве Царскосельского дворцового правления. В трехтомном издании «История Села Царского, в трех частях, составленная из дел архива правления села царскаго Ильею Яковкиным» (СПб., 1829). Яковкин опубликовал имена архитекторов, их подмастерьев, гезелей и учеников, а также мастеров, занимавшихся по повелению императриц Екатерины I, Елизаветы Петровны и Екатерины II благоустройством резиденции в Царском Селе.

[28] *Бенуа А. Н.* Указ. соч.

[29] Voyage de deux Français… Указ. соч. P. 382.

[30] РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3898. 1783. Л. 229–234.

[31] Voyage de deux Français… Указ. соч. P. 382.

[32] Там же.

[33] РГИА. Ф. 487. Оп. 15. Д. 238. 1796. Дело о составлении описи на вещи Царскосельского дворца камер-фурьеру Шахмаметеву. 1796–1797.

[34] Voyage de deux Français… Tom 4. P. 383.

[35] *Тарханова А. В.* Китайский зал Екатерины II в Царском Селе: имитация и реставрация (починка) восточных лаков в 1779–1781 годах // Волшебство Востока. Искусство подражания, или Подражание как искусство: материалы научно-практической конференции. СПб.: Папирус, 2023. С. 251–270.

[36] Voyage de deux Français… Tom 4. Paris, 1796. P. 383.

[37] Английские исследователи обнаружили, что сам Дж. Веджвуд считал великолепные свойства «яшмовой массы» сродни древним базальтам: «Веджвуд представил эту массу в 1774 году, когда описал результат своих длительных экспериментов в следующих словах: „Белый фарфоровый бисквит изысканной красоты и нежности, обладающий общими качествами базальтов, а также способностью воспринимать цвета всей своей субстанцией так, как никто в древности или современности“» (цит. по: *Godden G. A.* British pottery. An illustrated Guide. London: Barry & Jenkins, 1990. P. 112). В каталоге фабрики «Этрурия», изданном в 1787 г., при описании «яшмовой массы» Веджвуд добавил: «Это делает ее особенно подходящей для камей, портретов и всех предметов в барельефе; поскольку фон может быть полностью цветным, без краски и эмали, а рельефные фигуры — чисто белыми». Граф де Пилес мог видеть такие изделия в Европе (см.: Catalogue of cameos, intaglios, medals, bas-reliefs, busts and small statues: with a general account of tablets, vases, ecritoires, and other ornamental and useful articles: the whole formed in different kinds of porcelain and terra cotta, chiefly after the antique, and the finest models of modern artists / by Josiah Wedgwood / 6th ed., with additions. London: Etruria [Eng.], 1787).

[38] Voyage de deux Français… Tom 4. Paris, 1796. P. 383.

[39] РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3898. Л. 103.

[40] *Тарханова А. В.* Фасоны и элементы комплектов тканевого убранства интерьеров царскосельских дворцов в 1780–1790-е гг. // Андреевские научные чтения. Новые поступления, атрибуции, исследования архивов. Сборник статей / ред.-сост. А. Г. Герасимова, М. М. Тренихин. М.: ГМЗ «Царицыно», 2022. С. 105–125; *Тарханова А. В.* «Шелковое, полотняное и прядильное производство, устроенное на фабриках в образцовом городе Софии по указу Екатерины II» // Памятники культуры. Новые открытия. М.: РАН, 2024. С. 297–362.
[41] Voyage de deux Français… T. 4. Paris, 1796. P. 384.
[42] Ibid. P. 384, 385.
[43] Ibid. C. 385.
[44] Voyage de deux Français… Tom 4. Paris, 1796. P. 380.
[45] «Часовня Ланского, в длинной версте от Царского Села: она сложена из беленого кирпича; вход в нее осуществляется по простым гранитным ступеням. Внутри она представляет собой восьмиугольник, из которого четыре стороны больше. Справа от алтаря (если смотреть на него) находится мавзолей Ланского, из черного мрамора, привезенного из России, без какой-либо надписи. На фасаде его герб; по бокам ваза и розетка, все рельефное. Ланской похоронен ниже, в подземной часовне, по периметру которой находятся десять гробниц, высеченных в толще стены, <…> одна на другой, вмещает двадцать человек. Эта часовня была освящена 15 марта 1791 года: ее длина в наибольшей части составляет пятьдесят восемь футов, и она обошлась в 70 000 рублей».
[46] *Георги И. Г.* Указ соч. С. 686–698.
[47] Там же.
[48] РГИА. Ф. 487. Оп. 21. Д. 190. Именные указы Екатерины II, Павла I и Александра I управляющим Царскосельской конторой. 1793–1808. Л. 3.

Филипцева Мария Павловна

ПОДАРОК ЕКАТЕРИНЫ ВЕЛИКОЙ: АЛЕКСАНДРОВСКИЙ ДВОРЕЦ В КОНЦЕ XVIII — НАЧАЛЕ XIX В.

Аннотация: Рассматривается процесс строительства и первые годы существования Александровского (Нового) дворца в Царском Селе. Обширный пласт источников, связанных с этими вопросами, сохранился в Российском государственном историческом архиве (РГИА). Автор обращается к указам, сметам, рапортам, раскрывающим историю появления новой императорской резиденции, подаренной Екатериной II своему внуку, великому князю Александру Павловичу. Также уточняется дата переезда великого князя во дворец после окончания строительных и отделочных работ.

Ключевые слова: Александровский дворец, Царское Село, Екатерина II, великий князь Александр Павлович, исторические источники.

Вклад, внесенный императрицей Екатериной II в развитие Российской империи, от проведения административной и судебной реформы до расширения границ государства, поистине огромен — его влияние на жизнь нашей страны сохраняется до сих пор. Среди последних проектов императрицы, задуманных ею и воплощенных при жизни, стал подарок любимому внуку, великому князю Александру Павловичу, — собственная резиденция в Царском Селе.

Императрица Екатерина Великая с нетерпением ожидала появления внуков. Отношения с сыном, великим князем Павлом Петровичем, были непростыми, и государыня желала передать престол внуку. К ее великой радости 23 декабря 1777 г. на свет появился великий князь Александр Павлович. Царственная бабушка лично занималась его воспитанием, которое соответствовало духу того века и осуществлялось «по законам разума и в принципе добродетели». Александр рос подле бабушки и, конечно, много времени проводил в Царском Селе.

Еще в 1778 г., после смерти Вольтера, императрица решила построить копию Фернейского замка, в котором жил философ, неподалеку от Большого Царскосельского дворца. В одном из писем к своему многолетнему европейскому корреспонденту барону Ф. М. Гримму императрица писала: «Пожалуйста, доставьте мне изображение

фасада Фернейского замка и, если возможно, внутреннего расположения покоев. Я непременно устрою Фернейский замок в Царскосельском парке. Мне надо знать также, какие комнаты выходят в замке на север и какие на юг, восток и запад»[1]. Этот проект не был осуществлен, но менее чем через 15 лет, летом 1792 г., в Царском Селе заложили Новый дворец, которому была уготована удивительная история.

Значительный массив документов, связанных со строительством и первыми годами существования дворца отложился в Российском государственном историческом архиве (далее — РГИА), в фонде 487 «Царскосельское дворцовое управление Министерства императорского двора» и частично в фонде 468 «Кабинет Его Императорского величества Министерства императорского двора».

Наиболее ранний из сохранившихся указов императрицы Екатерины II, касающихся строительства Александровского дворца датируется 5 (16) августа 1792 г. Адресованный на имя главы Царскосельской конторы А. П. Кашкина, он содержал предписание согласно утвержденным планам и сметам: «для построения дома в конце нового сада <…> Повелеваем без наималейшего упущения времени произвесть торги и о потребной на то сумме представить Нам, с тем, чтобы до наступления зимы <…> стараться как можно хотя фундамент вывесть»[2].

Менее чем через три недели, 23 августа (3 сентября), последовал новый указ. Из его текста следовало, что императрица согласовала требуемую сумму на постройку дворца (286 тыс. руб.), эти средства должны были выплачиваться из остаточных сумм Казначейства на протяжении 1792–1794 гг. Также указ содержал основные пожелания Екатерины Великой, касающиеся строительства: «<…> по произведенным в Конторе торгам с подрядчиком того строения заключить на основании законов контракт по описи, учиненной архитектором Неёловым, и именно: чтоб под всем оным строением были погреба со сводами и перемычками, нижний цоколь из плиты; балюстрад над домом гипсовый, полы штучные, против тех, какие в новопостроенном для их императорских высочеств великих княжон доме сделаны; и когда то строение окончено будет, то без особого повеления Нашего снаружи не штукатурить. Все оное строение производить под смотрением архитектора Неёлова, определив к нему в помощь искусного каменного мастера, с тем что в нужных случаях требовать ему Неёловым изъяснений от архитектора Гваренгия. По представлению же вашему дозволяем состоящие по близости Царского Села

два кирпичные завода отдать для делания кирпича подрядчику того строения, с крайним и строгим наблюдением со стороны вашей, чтоб на производство того завода, как содержатели оного, так и крестьяне не рубили дров и не опустошали лесов, но покупать ему, как дрова, так плиту, камень и известь по добровольной цене от здешних крестьян»[3].

В дополнение к тексту указа прилагался список[4], состоящий из 31 пункта, в котором уже гораздо подробнее было описано, как следует строить «каменный о двух этажах с флигелями на погребах со сводами дом», подробно описывались работы и необходимые материалы (камень, кирпич, известь и др.). Так здесь было указано, что все лестницы необходимо сделать «из цельной чисто тесаной плиты», крышу «покрыть лучшим черным листовым железом аршинным прочно», предписывалось «в открытой галерее, что с колоннами, пол настлать из мраморных белых и синих плиток на сементе гладко и ватерпасно»[5]. Также в большинстве помещений планировалось установить изразцовые печи.

Дворец строился, и в 1795 г. императрица повелела, чтобы все работы были завершены к маю следующего года, чтобы великий князь с супругой могли перебраться в свою резиденцию. В это же время великий князь внес некоторые изменения в проект согласно своему вкусу. В частности, он «изволил назначить следующее»: сделать «в Овальном среднем зале вместо фаянсовых двух печей мраморные камины», «в гостиной одну дверь в стене прорубить, а другую кирпичом заделать»[6]. Также были внесены дополнения в изготовление мебели, в том числе дополнительных шкафов красного дерева для библиотеки.

Прибыв в Царское Село в мае 1796 г., великий князь Александр Павлович вскоре смог поселиться в собственном дворце. Однако точная дата въезда великокняжеской четы в Новый дворец вызывает вопрос. Во многих изданиях, посвященных истории Царского Села, указывается, что это произошло 12 (23) июня 1796 г., хотя эти данные являются, по всей видимости, ошибочными.

Истоком этих сведений служат «Записки» приближенной к великой княгине Елизавете Алексеевне графини В. Н. Головиной, где она пишет, что «Великий Князь Александр Павлович со своим двором переехал 12-го июня в Александровский дворец»[7].

Следует отметить, что мемуарная литература носит весьма субъективный характер, поскольку отображаемые в ней события

преподносятся через призму восприятия их автором произведения. В связи с этим в данные, приводимые мемуаристами, могут закрадываться ошибки, в том числе потому что зачастую воспоминания создаются по прошествии некоторого времени, возможно, даже в конце жизни автора, что влечет за собой возникновение ошибок, в особенности, если мемуарист в течение жизни не вел регулярно дневниковые записи и поэтому не имеет возможности точно восстановить в памяти описываемые события. При изучении мемуаров следует всегда подкреплять получаемые из них сведения другими источниками.

К тому же ошибка могла закрасться в текст записок и во время перевода их с французского языка, который был произведен много лет спустя, о чем помимо года издания воспоминаний свидетельствует то, что дворец в тексте называется Александровским, а не Новым, как его было принято называть до 1856 г., когда Александр II в память о первом хозяине дворца «высочайше повелеть соизволил» именовать Новый дворец Александровским.

Опровержением того, что въезд состоялся 12 (23) июня, являются также два документальных свидетельства. Во-первых, среди документов РГИА сохранился рапорт комиссара по камер-цалмейстерской должности Матвея Шарухина, согласно которому «Его Высочество Великий Князь Александр Павлович сегодняшний день изволил совсем перебраться в оный дворец, где обеденный стол был»[8]. Эта запись сделана 3 (14) июня 1796 г.

Во-вторых, дополнительным подтверждением того, что на 12 (23) июня Александр Павлович уже проживал в Новом дворце, является запись в камер-фурьерском журнале от 11 (22) июня 1796 г., согласно которой Екатерина II навещала его в покоях Нового дворца: «Ее Величество <…> изволила шествовать прогуливаться в сад несколько времени и проходила через верхний сад в новосделанный Дворец, в покои к Их Императорским Высочествам Великому Князю Александру Павловичу и к Великой Княгине Елизавете Алексеевне, где изволила препроводить вечеровое время, и благоволила возвратиться в фаэтоне»[9].

Возможно, в этот же день и состоялось небольшое чаепитие, о котором пишет В. Н. Головина: «Императрица объявила их императорским высочествам, что она после обеда посетит их в новом жилище. Прекрасный десерт был приготовлен в колоннаде, представлявшей нечто вроде открытой гостиной, со стороны сада ограниченной двумя рядами колонн. <…> Затем вошли во внутренние апартаменты»[10].

О том, что описываемые события произошли именно в этот день, свидетельствует отсутствие каких-либо записей в камер-фурьерском журнале о посещении Екатериной II дворца после этой даты до конца месяца.

Также отметим, что после прибытия Александра Павловича к бабушке в Большой Царскосельский дворец 17 (26) мая 1796 г. все его передвижения, в том числе регулярные посещения строящегося дворца, так или иначе фиксировались в камер-фурьерском журнале. Подробные записи о великом князе пропадают как раз в первых числах июня, и это косвенно может свидетельствовать о том, что он перебрался в другое место пребывания.

Приняв во внимание все вышеперечисленные факты, можно сделать вывод, что переезд великого князя Александра Павловича в построенный для него Новый дворец состоялся не 12 (23) июня, как принято считать, а на полторы недели раньше, 3 (14) июня 1796 г. Прожили они там совсем недолго, а после кончины Екатерины Великой осенью 1796 г. великий князь во дворце практически не бывал.

Ожидаемо, что во время правления Павла I дворцу уделялось гораздо меньше внимания, финансирование на его содержание убавилось, постепенно сокращался и штат дворца. Показателен в этом смысле «Список служителей Нового дворца»[11], в котором с 1795 по 1800 г. отмечалось движение штатных единиц. Если не считать умерших, то количество служителей дворца, от лакеев до работников, за указанный период сократилось более чем на 50 % за счет переводов на другие объекты и должности.

Тем не менее некоторые работы все же проводились. Так, в 1797 г. дворец был осмотрен архитектором П. В. Неёловым, после того как в непогоду из-за ураганного ветра разбилась одна из оконных фрамуг. Было установлено, что фрамуги крепились «щекатурными гвоздями», которые совершенно не подходили для оконных конструкций. Архитектор сделал запрос в Царскосельское дворцовое правление с просьбой разрешить ему осмотреть весь дворец на предмет недоделок для недопущения впоследствии разбития окон. Также в ходе осмотра он обнаружил, что во многих помещениях недостает заслонок к печам (15 шт.), задвижек на окнах (14 шт.), засовов к погребным дверям (2 шт.), крючков на окнах (20 шт.)[12].

К началу XIX в. более-менее регулярной осталась только закупка дров для отопления дворца, хотя отдельные работы все же иногда проводились. Ситуация изменилась, когда в 1817 г. император

Александр I подарил Новый дворец своему младшему брату, великому князю Николаю Павловичу, который полюбил это место. И впоследствии, уже в начале XX в., наконец-то Александровский дворец стал местом, каким его задумывала Екатерина Великая — официальной резиденцией императора.

[1] Цит. по: *Копанев Н. А.* Библиотека Вольтера в Санкт-Петербурге // Век Просвещения и современность = De l'intérêt de l'étude des Lumières aujourd'hui: материалы Круглого стола. Санкт-Петербург, Российская национальная библиотека, 28 июня 2003 г. СПб., 2004. С. 52.
[2] РГИА. Ф. 487. Оп. 21. Д. 126. Л. 79.
[3] Там же. Л. 85–85 об.
[4] Там же. Л. 86–89.
[5] Там же. Л. 87.
[6] Там же. Оп. 15. Д. 20. Л. 7–7 об.
[7] *Головина В. Н.* Записки графини Варвары Николаевны Головиной: 1766–1819 / пер. с франц. рукописи, под ред. и с прим. Е. С. Шумигорского. СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1900. С. 74.
[8] Цит. по: *Зимин И. В.* Александровский дворец в Царском Селе. Люди и стены. 1796–1917. Повседневная жизнь Российского императорского двора. М.: Центрполиграф, 2015. С. 28.
[9] Камер-фурьерский церемониальный журнал 1796 года. СПб., 1896. С. 498.
[10] *Головина В. Н.* Записки… С. 75–76.
[11] РГИА. Ф. 487. Оп. 15. Д. 394.
[12] Там же. Д. 452. Л. 1–1 об.

Фоменко Игорь Константинович,
Щербакова Екатерина Игоревна

ОБРАЗ ЕКАТЕРИНЫ II В ЕВРОПЕЙСКОЙ КАРТОГРАФИИ «ВРЕМЕН ОЧАКОВСКИХ И ПОКОРЕНЬЯ КРЫМА»

Аннотация: Тема статьи связана с различными способами репрезентации власти, одним из которых, несомненно, является изображение правителя на географических картах. Рассмотрены две карты, изданные в сложной для России внешнеполитической обстановке и рассчитанные, в первую очередь, на европейскую аудиторию. Эти произведения картографического искусства призваны закрепить в политическом сознании современников факт присоединения Крыма к Российской империи и образ самодержицы Всероссийской.

Ключевые слова: географические карты, портрет, гравюра, картуш, репрезентация власти, русско-турецкая война, Крым.

Тема статьи связана с различными способами репрезентации власти, одним из которых, несомненно, является изображение правителя на географических картах. Попытаемся проанализировать с этой точки зрения две карты, изданные в сложной для России внешнеполитической обстановке и рассчитанные, в первую очередь, на европейскую аудиторию.

Идет очередная Русско-турецкая война (1787–1791), остро стоит вопрос о присоединении к Российской империи Крыма, который перестал быть вассалом Высокой Порты по условиям Кючук-Кайнарджийского мира 1774 г., завершившего предыдущую войну с османами. После непродолжительной борьбы за власть на Крымском престоле утвердился ставленник России Шахин Гирей, согласно Айналы-Кавакской конвенции 1779 г. признанный Турцией. Это было особенно важно с религиозной точки зрения, так как османский султан являлся халифом всех правоверных. Однако Шахин Гирей, получивший европейское образование и правивший не считаясь с национальными обычаями, вызывал неприкрытую ненависть подданных. Под предлогом восстания против Шахин Гирея русские войска заняли полуостров.

8 апреля 1783 г. Екатерина II подписала манифест «О принятии полуострова Крымского, острова Тамана и всей Кубанской стороны



Ил. 1. «Генеральная карта Российской империи, составленная по новейшим наблюдениям Иоганн Трускотт, Якоб Шмидт. Издана Паоло Сантини в халкографической палате Ремондини в Венеции. 1782

под Российскую державу». Этот документ был обнародован после отречения Шахин Гирея 28 июня 1783 г. в ходе торжественной присяги крымской знати и населения российской государыне, которую принимал Г. А. Потёмкин, получивший за присоединение Крыма титул светлейшего князя Таврического.

Оставалось добиться международного признания факта вхождения Крыма в состав Российской империи, прежде всего со стороны османов. О том, что султан с потерей не смирился, свидетельствует нападение турецкого флота на российские корабли у западного побережья Крыма 13 августа 1787 г., с которого началась Русско-турецкая война 1787–1791 гг. Ясский мирный договор подтвердил принадлежность Крыма Российской империи окончательно и бесповоротно, закрепив за Россией и все Северное Причерноморье.

Европейские державы с неодобрением восприняли изменения в регионе, усматривая угрозу собственным интересам, хотя от прямого вмешательства воздержались. Растопить лед взаимного недоверия и продемонстрировать блестящие успехи в освоении новых владений, несущие блага цивилизации в этот дикий край в лучших традициях просвещенного XVIII столетия, был призван Таврический вояж Екатерины

(2 января — 11 июля 1787 г.), который завершился буквально накануне Русско-турецкой войны 1787–1791 гг. В этом путешествии императрицу сопровождали представители иностранных дворов: знаменитый граф де Сегюр, английский посол Фицгерберт, посол императора Священной Римской империи Германской нации граф Кобенцель и даже Иосиф II.

Эту же цель преследовали интересующие нас географические карты. Приведем титул первой из них — «Генеральная карта Российской империи, составленная по новейшим наблюдениям. Иоганн Трускотт, Якоб Шмидт. Издана Паоло Сантини в халкографической палате Ремондини в Венеции. 1782 г.». Заметим, что авторы и граверы карты — отечественные: картографы Географического департамента Петербургской Академии наук И. Трускотт (1719–1786) и Я. Шмидт; К. Фролов (1748–1810), Е. Худяков (1748/52–1822) и Л. Сергеев (1753 — после 1799), а вот напечатана карта знаменитым издательским домом Ремондини, история которого насчитывает 200 лет (1660–1860). Художественные картуши, особенно важные в контексте нашего исследования, выполнил французский гравер Ж. Ф. Полетниш.

Масштаб карты составляет 30 верст в английском дюйме. В основу изображения легла обзорная карта России 1776 г., работа над которой проводилась в ходе усовершенствования первого «Атласа» Российской империи 1745 г. Уточнения были внесены с учетом целого комплекса математических и астрономических измерений. Методику сбора и обработки топографических материалов для подобных карт разработал М. В. Ломоносов, по инициативе которого в российские регионы были



Ил. 2. «Генеральная карта Российской империи…» Венеция. 1782. Картуш

разосланы «географические запросы», включавшие в себя 30 «положений» для сбора данных. «Ответы» на «запросы» составили четыре объемистых тома. Один из авторов нашей карты — Трускотт, ставший на русской почве Иваном Фомичём, — занимался обработкой карт Сибири. В «Генеральной карте Российской империи» нашли отражение информация, собранная научными экспедициями 1768–1774 гг., и результаты Генерального межевания, стартовавшего в 1765 г. Таким образом, вобрав в себя результаты многолетних трудов по изучению и картированию России, вышло в свет первое издание карты, приуроченное к 50-летнему юбилею Петербургской Академии наук.

Обратимся к декору этого произведения картографического искусства, наполненному разнообразной символикой и содержащему целую внешнеполитическую программу.

Картуш разворачивают озябший в полярных широтах putto amoretto и Киносура, олицетворение Полярной звезды, путеводной звезды мореходов. Второй путто выступает в роли землемера, один конец измерительной линейки крылатый геодезист вонзил в земли Речи Посполитой (первый раздел Польши прошел в 1772 г.), другой конец омывается водами Берингова моря близ Алеутских островов. Посмотрим, какие названия городов оставил резец гравера на поверхности земной сферы в станке с нанесенной на нее картой России: «Архангельск», «С.-Петербург», «Рига», «Москва», «Тобольск», «Якутск» и… «Константинополь». Перед европейским зрителем обозначен вектор решения Восточного вопроса — Греческий проект, согласно которому под скипетром внука Екатерины Константина Павловича должна была возродиться Византийская империя. Екатерина подходила к делу основательно. Помимо внешнеполитических забот мальчику нашли греческую кормилицу (по имени Елена) и грека-воспитателя, окружили сверстниками-эллинами, обязали учить язык, кроме того в Санкт-Петербурге был учрежден греческий кадетский корпус! Не исключено, что при наличии возможности, бабушка создала бы внуку и греческий профиль. Ей вообще нельзя отказать в чувстве юмора. Когда императрицу спрашивали, кто будет крестным отцом ее второго внука, она отвечала: «…только мой лучший друг Абдул-Гамид мог быть восприемником, но так как не подобает турку крестить христианина, по крайней мере, окажем ему честь, назвав младенца Константином»[1]. Абдул-Гамид, кстати, правил Османской империей с 1774 по 1789 г., в те годы, когда Крым вошел в состав России.

В правом нижнем углу карты еще один знаковый картуш, ненавязчиво информирующий зрителей о том, кто победил в Русско-турецкой войне 1768–1774 гг. Орел, подобный тем, которые некогда венчали знамена римских легионов, в клюве несет венок победителя, в лапах — трубу, возвещающую славу русского оружия, и державный скипетр. Орлу явно не хватает еще одной головы, чтобы ухватить оливковую ветвь, но этот атрибут победы подносит олицетворению России Гермес.



Ил. 3. «Генеральная карта Российской империи…» Венеция. 1782. Фрагмент

За спиной бога торговли русский военный корабль следует через Керченский пролив в сторону бывшей турецкой крепости Еникале. Аллегорическая фигура России, в которой угадываются черты императрицы Екатерины, в горностаевой мантии восседает на троне, опираясь на щит с двуглавым орлом. Ее главу венчает триумфальная корона с зубцами, подобными крепостным; в Риме такие вручали полководцам, успешно штурмовавшим города.

Царица-Россия окружена османской арматой. Мы видим орудия полевые и осадные (мортиры); россыпи разнокалиберных ядер; музыкальные инструменты военного оркестра-мехтера (литавры, трубы и пр.); ятаганы и копья, луки и стрелы; боевые знамена, увешанные бунчуками, и щит с ущербной луной. Над этим трофейным арсеналом вознесен тюрбан, водруженный на высокий осиновый кол. Причем окрашен этот восточный головной убор в цвета российского триколора.

Внимательно рассматривая карту, царица обсуждает с покровителем коммерции проблемы обустройства Новороссии, налаживания торговли в южных регионах Российской империи, а заодно и будущий проект Таврического моста (простите за анахронизм): зритель может видеть его крайние пункты — крепости «Kercz» и «Taman».

Переместимся на графические поля следующей карты, изданной в Берлине около 1788 г. Это «Карта Северного Причерноморья,

включающая в себя владения России и Турции. Составил географ Королевской Прусской Академии Даниэль Фридрих Сотцманн. Гравер Даниэль Бергер». Масштаб карты составляет около 1:1 500 000; меридиан — от Ферро. Автор нашей карты — Д. Ф. Сотцманн (1754–1840) родился в Шпандау в семье ремесленника, самостоятельно освоил профессию геодезиста и сделал блестящую карьеру. В 1774 г. он переехал в Берлин и устроился на государственную службу геодезистом и картографом и всего через 10 лет стал географом Прусской Королевской академии наук.

Карта Сотцманна, отличающаяся большой точностью, представляет европейской аудитории недавно приобретенные владения Российской империи в Северном Причерноморье. Смеем предположить, хотя предположение это требует углубленного изучения, что карта является госзаказом со стороны российского правительства.

Нас снова более всего привлекает художественный картуш, в котором изображение Екатерины II вполне реалистично, что особенно важно, учитывая обстоятельства ее восшествия на престол. Исполненная величия российская императрица с хорошо узнаваемыми чертами лица облачена в парадные одежды. Подбитую мехом царскую мантию поддерживает арапчонок. Голову государыни венчает малая императорская корона, в правой руке — державный скипетр. Наряд государыни дополняет лента с орденом Св. Андрея Первозванного. Попробуем выяснить, какие протографы могли лежать в основе иконографии Екатерины II на этой карте.

Прежде всего, это гравированный «Портрет Екатерины II» 1762 г. Е. П. Чемесова (1737–1765) с картины П. Ротари (1707–1756). «Писал г. Ротари, — а на меди чрез крепк. воду* зделал Е. Чемесов в Санктпетербурге 1762 г.». Отметим, что заказ Чемесову на изготовление профильного портрета Екатерины Алексеевны отличался особой срочностью — печатание гравюры было приурочено к коронации новой самодержицы Всероссийской.

В нижнем поле офорта помещен текст: «Природа в свет Тебя стараясь произвесть, // Дары свои на Тя одну все истощила, // Чтобы на верх Тебя величества возвесть; // И награждая всем, она нас наградила». Авторство анонимного четверостишия установил историк искусства и составитель справочников по русским портретам и гравюре XVIII–XIX вв. Д. А. Ровинский[2]. Его сочинила княгиня

* Офорт (франц. *eau-forte* — азотная кислота) означает буквально «крепкая вода».



Ил. 4. «Карта Северного Причерноморья, включающая в себя владения России и Турции Составил географ Королевской Прусской Академии Даниэль Фридрих Сотцманн Гравер Даниэль Бергер». Берлин. 1788. Картуш

Е. Р. Дашкова, близкая подруга Екатерины Алексеевны и активная участница дворцового переворота 1762 г.

Нельзя обойти вниманием знаменитый портрет Екатерины II кисти Ф. С. Рокотова 1763 г., хранящийся в Третьяковской галерее. Основой этого произведения стал этюд Рокотова с несохранившегося оригинала П. Ротари — того самого, который известен по гравюре Е. П. Чемесова. Рокотов написал коронационный портрет «правосудной монархини», под скипетром которой должна благоденствовать Россия. Именно этот портрет был признан официальным изображением императрицы Всероссийской, что особенно важно для анализа иконографии Екатерины II на нашей карте. Кроме того, нельзя забывать, что в 1766 г. по заказу Коллегии иностранных дел в мастерской Рокотова было создано шесть повторений этого полотна, разосланных в российские представительства за границей.

Следует упомянуть также серебряную медаль «Завоевание Очакова в честь Российской Императрицы Екатерины II», оперативно изготовленную в Амстердаме медальером Голландской республики Й. Г. Хольцхеем (1726–1807) в том же 1788 г., когда пала эта крепость.

В обширном художественном картуше представлена сцена символической передачи Крымского юрта, именуемого на карте «Taurische Chersones» («Херсонес Таврический»), под скипетр Российской

императрицы. Шахин Гирей, изображенный на карте весьма условно, в чем можно убедиться, сравнив миниатюру с его портретом 80-х годов XVIII в., держит в руках карту полуострова «Crim». Указующий перст последнего крымского хана направлен, возможно, на Всевышнего, настаивая, что не стоит противиться его воле, а может быть, в сторону крепости Очаков, которую недавно взяли русские войска. Известия о потере крепости и гибели 25 тыс. ее защитников достигли Стамбула в январе 1789 г. и были восприняты как зловещий знак того, что война будет неминуемо проиграна. Абдул-Хамид I, на долю которого выпали обе войны с екатерининской Россией, узнав о случившемся, тяжело заболел и скончался 7 мая 1789 г.[3] Шахин Гирей после отречения от престола какое-то время находился в Таганроге, позднее жил на Тамани, затем — в Воронеже и Калуге. В 1787 г. последний крымский хан отправился в Османскую империю, где был казнен.

У основания глыбы-картуша свалены за ненадобностью инсигнии власти крымских владык: саадак со стрелами, европейская реплика меча Зульфикар, звезда, которая украшала государственное знамя — Санджак Крымского юрта, брошенное к ногам российской императрицы, ханский парадный тюрбан, украшенный драгоценностями и эгретом с перьями. Позади хана в богатой шубе стоит кызляр-агасы, глава черных евнухов в серале (об этом свидетельствует отсутствие растительности на лице, форма чалмы и темный цвет кожи); нередко с этой должностью совмещались обязанности министра финансов, которые при Шахин Гирее оказались расстроенными до предела. Свита императрицы представлена офицерами разных родов войск русской армии. Сцену осеняет растительный полог из ветвей хмеля, которые старательно переплетают крымчаки — новые подданные Российской империи.

Картография обычно немного отстает от реального положения вещей, иногда по совершенно естественным причинам — не дошла информация, не успели собрать новые материалы, иногда в соответствии с намерениями авторов и заказчиков карты. К примеру, спустя четверть века после Ништадтского договора 1721 г. границы между Россией и Швецией по воде и по суше на европейских картах изображали по Столбовскому миру 1617 г. Картографы не торопились изменять границы, вероятно, рассчитывая на шведский реванш. Вот и сегодня на европейских политических картах мы видим Крым, принадлежащим Украине. Хотя еще в конце XVIII в. французский посланник граф де Сегюр писал: «Удивленная Европа видела, как русский флот прошел через океан и Средиземное море, пробудил покоившуюся во прахе



Ил. 5. «Портрет Екатерины II»
Офорт Е. Чемесова с картины П. Ротари
1762



Ил. 6. Ф. Рокотов
Портрет Екатерины II. 1763

Спарту, возвестил грекам свободу и взорвал мусульманский флот в Чесменском заливе; наконец, великий визирь был осажден Румянцевым в Шумле, и тень Петра Великого отомщена. Султан, побежденный и принужденный согласиться на постыдный мир, уступил русским Новую Сербию, Азов, Таганрог, дозволил им свободное плавание по Черному морю и признал независимость Крыма. Вслед за тем Екатерина отняла у Сагим-Гирея этот полуостров, овладела течением Кубани и покорила остров Тамань»[4], — и победоносная императрица Всероссийская взирала на подданных и соседей с географических карт.

[1] Цит. по: *Герасимов И., Могильнер М., Глебов С., Семёнов А.* Новая имперская история Северной Азии. Часть 2. Балансирование имперской ситуации XVIII–XX вв. Казань, 2017. С. 123.

[2] См.: *Ровинский Д. А.* Подробный словарь русских гравированных портретов. В четырех томах. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1886–1889. Т. II. 1887. Стб. 822.

[3] История Османского государства, общества и цивилизации / под ред. Экмеледдина Ихсаноглу; пер. с турецкого В. Б. Феоновой. М., 2006. С. 55.

[4] *Сегюр Л.-Ф.* Записки графа Сегюра о пребывании его в России в царствование Екатерины II (1785–1789) / пер. с франц. СПб., 1865 // Россия XVIII в. глазами иностранцев / подгот. текстов Ю. А. Лимонова. Л., 1989. С. 320, 321.

Фурсикова Евгения Георгиевна

МУЗЕУМ ЕКАТЕРИНЫ II — ФАНТОМ ИЛИ РЕАЛЬНОСТЬ?

Аннотация: В настоящем сообщении представлены десять чертежей Ч. Камерона из коллекции ГМЗ «Царское Село» с уточненной атрибуцией как документы, относящиеся к утраченному сооружению зодчего — так называемой Новой (или Пудожской) галерее. На основании их анализа частично реконструируется облик сооружения, не зафиксированный в изобразительных источниках. Документально обосновывается предназначение галереи для размещения коллекции скульптуры и уточняется история строительства и бытования здания.

Ключевые слова: Камерон, Екатерина II, история архитектуры, атрибуция, архитектурная графика, архитектура XVIII в.

Замысел Екатерины II о создании в Царском Селе Музеума как места хранения внушительной коллекции античной и современной скульптуры известен по воспоминаниям современников [1]. Однако был ли он хоть в какой-то степени реализован, до сих пор неясно, поэтому не случайно, что тема эта вновь поднята в недавних исследованиях [2].

Считается, что проект здания Музеума Екатерина поручила разработать сразу двум зодчим — Дж. Кваренги и Ч. Камерону. Вероятным воплощением этой идеи императрицы исследователи называют последнюю крупную постройку Камерона в Царском Селе — Новую (Пудожскую [3]) галерею, возведение которой относится к 1795–1796 гг.

Ныне история этого сооружения несколько подзабыта, хотя так или иначе о нем упоминают как историки Царского Села, так и исследователи творчества Камерона [4]. При этом существуют расхождения в описаниях галереи, а также разные мнения относительно ее предназначения. Причины очевидны: это здание — призрак, чей облик не сохранили ни проектные чертежи, ни произведения живописи или графики. В первые годы царствования Павла I недостроенное сооружение было полностью разобрано и без следа растворилось в качестве строительного материала в Михайловском замке, а также постройках Павловска и, возможно, Гатчины.

Массив архивных документов, связанных с Новой галереей, довольно велик [5], и, сопоставив предоставляемые ими данные со сведениями из литературы, можно восстановить следующую историю строительства.

В июле 1795 г. Екатерина повелела немедленно после выезда Двора из Царского Села начать строить галерею по уже опробованным чертежам, требуя, чтобы вчерне галерея была окончена менее чем за год [6]. Неким образом с ней первоначально был связан и «триумфальный вход», проект которого известен историкам архитектуры. Для него и галереи Камерон предоставляет отдельные сметы и описания последовательности работ. Первоначальный проект предполагал строительство из кирпича под штукатурку. Работы должны были вестись безостановочно, при наступлении холодов — в теплом сарае, при участии свыше 300 рабочих и более 200 каменщиков [7]. Для экономии подразумевалось максимально задействовать материалы, оставшиеся от Катальной горы, которая уже была разобрана, а ее фундамент должен был разобрать подрядчик работ по Новой галерее. В рапорте от 4 августа 1795 г. Камерон отмечает, что отправил в Контору к началу торгов на постройку галереи опробованные чертежи, которые просит по их окончании ему вернуть [8]. Однако торги не состоялись [9], так как в эти же дни возник альтернативный вариант постройки здания за сметную стоимость из пудожского камня. Царскосельская контора строений поддержала это предложение [10], и новое решение было одобрено императрицей. При этом она распорядилась тщательно следить за ходом работ и использованием отпущенных средств — «выдачу сумм за материалы и работным людям производить с крайней предосторожностью, первых по точной поставке, а последним по точной заработке, чтобы благовремянно можно было предвидеть какой-либо к окончанию галереи недостаток»[11]. Также «благоугодно было Ея Императорскому Величеству наисильнейшим образом повелеть, чтобы без наималейших отговорок и причин какия бы ни были, помянутая галерея к назначенному сроку точно готова была»[12]. Триумфальный вход, упомянутый выше, изначально проектировался из мрамора, о чем есть соответствующие отметки в сметах на галерею, и его эти изменения не коснулись.

Подрядчиком выступил И. И. Нейман, арендатор Пудожской ломки, получивший этот заказ благодаря поручительству Камерона, без торгов. Первоначально работы шли бодро. Однако уже зимой начались сложности, когда выяснилось, что часть выломанного в Пудости камня не подходит по размерам и не может быть пущена в дело. Трения между подрядчиком и архитектором вызвали

задержки в поставках, дополнительные расходы, а впоследствии стали причиной долгого разбирательства [13]. Чтобы упорядочить ломку и доставку пудожского камня, Камерон с начала 1796 г. предоставлял шаблоны, где указывал, какое количество каменных блоков и каких размеров должно быть заготовлено для разных этапов стройки. В Пудости камень лишь грубо обрабатывался, окончательная же отеска и шлифовка производились в Царском Селе. В марте по распоряжению П. И. Турчанинова [14] строительные работы были приостановлены, с тем чтобы запасти необходимое количество камня для полного завершения галереи зимой 1796–1797 гг. (к маю, разумеется, она никак не могла быть закончена). В августе 1796 г., когда стены здания почти были возведены и близился завершающий этап строительства, по запросу М. Г. Изъединова [15] была создана комиссия архитекторов. В начале сентября комиссия осмотрела здание галереи, чтобы дать заключение о качестве строительства и рекомендации по исправлению недостатков, появившихся в результате ведения работ в зимнее время и уже упомянутых сложностей с поставкой камня [16]. Из рапорта управляющего Конторой мы узнаем, что к первому октября стены будут полностью выведены. 5 октября наблюдение за производством работ по галерее было передано члену Конторы капитану артиллерии Пушкину, который принял по ведомости все имеющиеся материалы и инструменты [17].

6 ноября 1796 г. умерла Екатерина Великая. 8 ноября 1796 г., как следует из справки по строительству Новой галереи [18], работы были остановлены. А в январе 1797 г. Нейман подал прошение Павлу I с жалобой на то, что он «архитектором был обманут совершенно»[19], разорен и просит выплатить ему недостающие деньги. Разбирательство длилось в течение года. В его ходе, среди прочего, выяснилось, что утвержденных проектных чертежей здания для представления императору нет, и потому невозможно высчитать сумму, необходимую для окончания стройки. Архитектор П. В. Неёлов, которому было дано задание начертить «план, фасад и профиль» галереи в завершенном виде и составить смету, рапортом отказался это делать, однако выполнил чертежи галереи «в настоящем ее положении»[20]. В мае 1798 г. заключили контракт на разборку здания в четырехмесячный срок. Рапорт И. Кошкина подтверждает, что уже в августе галерея была уничтожена [21]. Блоки, неповрежденные при разборке, отправили на строительство Михайловского замка, те же, которым требовалась повторная отеска, ушли на другие объекты [22].

Что касается «триумфального входа», то приговор этому проекту подписан Екатериной II в октябре 1795 г., когда под него уже почти полностью был вырыт фундамент [23], — по распоряжению императрицы стройку отменили.

Соотношение между собой этих двух объектов — галереи и «триумфального входа» — в литературе противоречиво. В. Н. Талепоровский считает «вход» «триумфальными воротами по гатчинской дороге»[24]. С. С. Бронштейн осторожно пишет, что с галереей «связана мраморная триумфальная арка, к постройке которой, однако, не приступали»[25]. Д. О. Швидковский полагает, что арка должна была быть пристроена к галерее со стороны Орловских ворот [26].

Судя по документам, «триумфальный вход» проектировался как часть галереи [27], хотя строительство его и предполагалось из другого материала, по отдельной смете, и отвечать за стройку должен был другой мастер. В описании работ Камерон сообщает, что фундамент под него нужно рыть «примкнутием к галерее», и отмечает в своем пояснении: «Арка, которая показана на Плане, в смете не поставлена, ибо она будет по воле Ея Императорского Величества из мрамору»[28], — очевидно, подразумевая некий общий чертеж, где галерея и арка показаны вместе.

Торги на строительство триумфального входа длились почти весь октябрь 1795 г., до распоряжения императрицы его «вовсе не строить». Причиной отказа от этого проекта была экономия [29] и, возможно, желание быстрее завершить постройку. Камерон пытался бороться за целостность проекта и убедить императрицу через посредничество вельмож в необходимости сохранить «вход», но не преуспел в этом. Он писал: «…я показывал… Петру Ивановичу [Турчанинову]… фасады от строения и триумфального входу, которые были употреблены, для того чтобы объяснить ему, сколь гатко (так в оригинале. — *Е. Ф.)* галерея будет представляться без триумфальнаго входу — то есть прекрасное лицо без носу»[30].

В отличие от самой Новой галереи, этот несостоявшийся проект хорошо известен по чертежу Камерона, неоднократно публиковавшемуся, однако никогда не воспроизводившемуся целиком, что отчасти и породило ошибки в его интерпретации [31] (ил. 1).

Галерея же, несмотря на обилие документальной информации о ней, не имеет никакого, даже гипотетического, зримого облика.

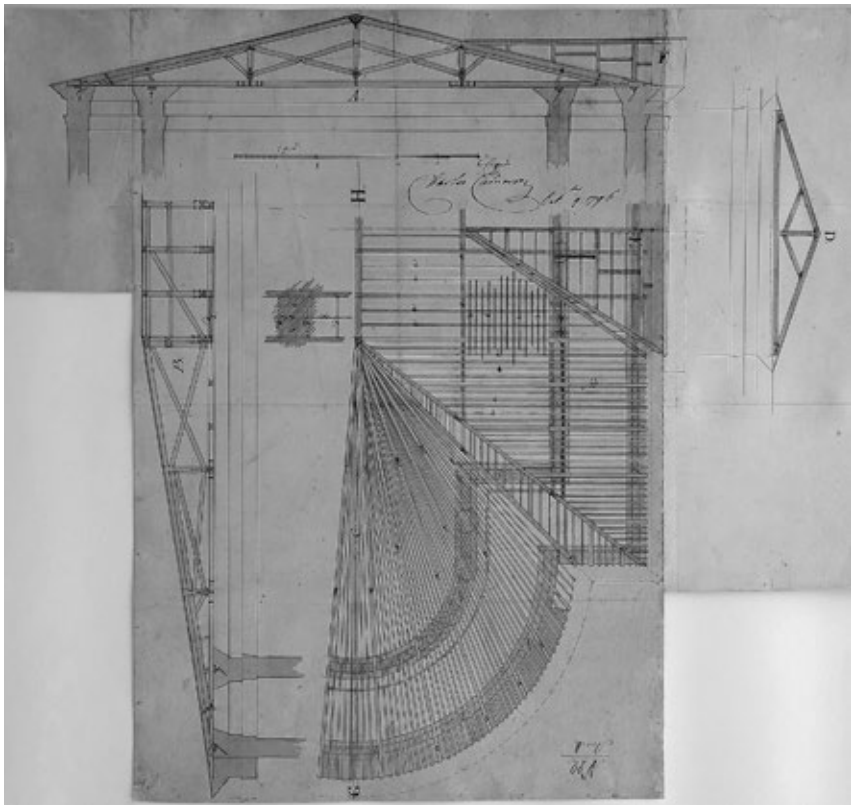
Однако теперь мы доказательно можем представить хранящиеся в ГМЗ «Царское Село» десять чертежей Камерона [32], три из которых [33]



Ил. 1. Фрагмент фасада Триумфального входа

изображают «триумфальный вход», как листы, относящиеся к Новой галерее, и отчасти реконструировать, как она выглядела.

Недостающим элементом между текстовыми документами и архитектурной графикой, позволяющим уверенно их соединить, стало крошечное схематическое изображение плана галереи на карте Царского Села, составленной П. В. Неёловым, — лист с картой открывает так называемый третий неёловский альбом, хранящийся в Государственном Эрмитаже [34]. На плане видно, что строение имело полукруглые «апсиды» с торцов, а по длинным сторонам — ризалиты. В описи, ранее составленной по распоряжению императрицы [35], Камерон приводит и размеры здания — «длиною сорок пять, а шириною пятнадцать сажен», т. е. примерно 97 на 32 м, которые соответствуют размерам, данным Камероном [36], и масштабу, указанному на чертежах, хранящихся в Царском Селе.

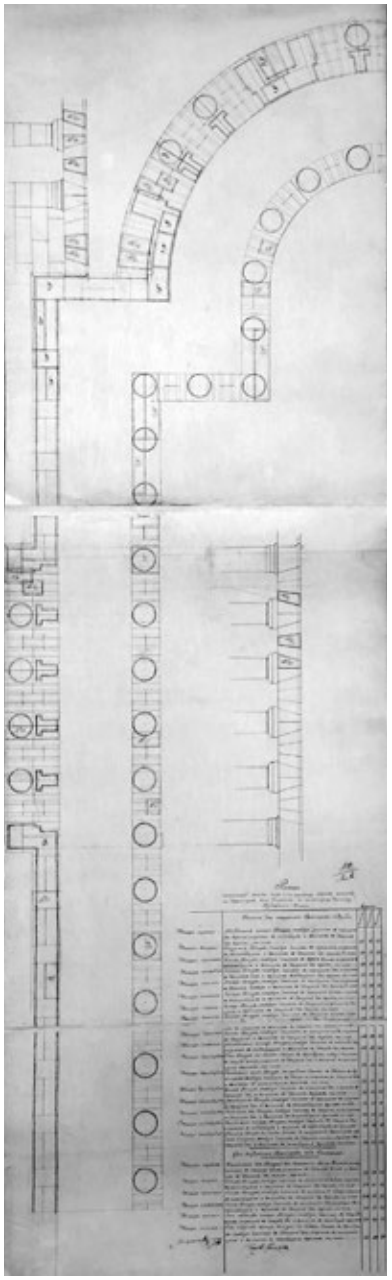


Ил. 2. Ч. Камерон. Чертеж перекрытия Новой галереи. 1796. ГМЗ «Царское Село»

Другие семь из десяти чертежей [37] ныне считаются относящимися к «неизвестному строению» и, насколько мы можем судить, не попали в круг внимания исследователей [38]. Однако и конфигурация здания на них, и соответствие датировкам и описаниям в документах убеждают, что это рабочие чертежи по Новой галерее.

Два чертежа представляют собой планы и разрезы перекрытий, данные для одной четверти постройки (ил. 2). По ним несложно воссоздать полный план сооружения, в целом совпадающий с «неёловским» [39]. Эти листы дают представление о профиле двускатных кровель над основным объемом и «апсидами», а также о наличии треугольных фронтонов над боковыми ризалитами.

Еще пять чертежей — это те самые шаблоны для расчета необходимых для архитрава и карнизов здания разновидностей каменных блоков, которые в 1796 г. Камерон отсылал на Пудожскую



Ил. 3. Ч. Камерон. Шаблон для расчета камня для архитрава Новой галереи. 1796. ГМЗ «Царское Село»

ломку. Они также представляют собой четверти плана здания, показывают, в каком месте конструкции должны находиться те или иные блоки, и содержат «реестр» их количества с указанием размеров [40] (ил. 3). В учетных документах музея для четырех из них соавтором Камерона числится некий Ермилов — в довоенных описях и карточках даже помечено «работа архитектора М. Ермилова под руководством Ч. Камерона». Неизвестная фамилия возникла из ошибочно прочитанной второй подписи на этих листах. Принадлежит она вовсе не Ермилову, а М. Г. Изъединову, управляющему Царскосельской конторой, который лично отвечал за стройку и визировал чертежи как контролер. Начертание его подписи в документах фондов РГИА за тот же, 1796, год снимает всякие сомнения [41] (ил. 4). Кроме того, можно уточнить и время исполнения этих чертежей, не имеющих сейчас строгой датировки, поскольку в сообщении управляющего Царскосельской конторой сказано о «представленных от него же господина архитектора 20 минувшего февраля [1796 г.] пяти рисунков о ломке пудожскаго камня для карнизов и фризов»[42]. Таким образом, четыре чертежа с реестрами количества каменных блоков для карнизов и архитрава Новой галереи сохраняют авторство одного Камерона (с отводом Ермилова)

и датируются 1796 г. Кроме того, те же авторство и дату следует принять для листа инв. № ЕД-1419, который считается сейчас работой неизвестного автора, поскольку нижняя часть листа обрезана и подписи на ней не сохранились. Однако по всем признакам это пятый из шаблонов, упомянутых Изъединовым.

Сопоставляя перечисленные чертежи с информацией из описей и смет, можно воссоздать конструкцию галереи следующим образом: здание имело цоколь из бутовой плиты, необработанной с внешней стороны [43], далее шла кладка стены из пудожского камня в три фута толщиной, сплошь прорезанная окнами [44]. Продольные стены, обращенные к пруду и к аллее, были акцентированы парами четырехколонных ризалитов, торцевые апсиды оформлены тремя парами колонн, перемежаемыми пилястрами. Внутри галереи находилась круговая сквозная колоннада из 88 колонн, повторяющая внешнюю конфигурацию здания, отстоявшая от стен на три метра. Сведений об их ордере нет, но внешние колонны были дорического или тосканского ордера, вопреки предположениям, что использовался ионический ордер [45]. Таким образом, это здание было как бы Камероновой галерей «наизнанку» — за закрытыми «светлыми» стенами находилась открытая колоннада, окружавшая огромное протяженное единое пространство. На галерею предполагался один главный вход, поскольку в описях указано изготовление трех светлых дверей и одной большой дубовой. Двери должны были располагаться в ризалитах и фланкировались окнами. Ризалиты были увенчаны треугольными фронтонами. Выходы печных труб на двускатной крыше должны были быть оформлены «вазами».

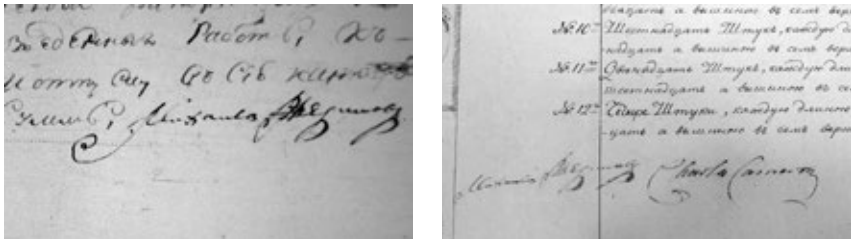
Эту схематичную реконструкцию помогают дополнить три чертежа «триумфального входа». Насколько нам известно, они никогда не рассматривались вместе, хотя план и боковой фасад арки были в свое время экспонатами Музея в память 200-летия Царского Села [46] и могли быть знакомы историкам архитектуры. Сопоставляя все три листа [47] (ил. 5–7), убеждаемся, что «триумфальный вход», как и предполагалось исходя из анализа текстовых документов, должен был служить входным порталом здания и примыкать к продольной стене, поскольку пристройка его с полукруглых, как мы теперь знаем, торцов была невозможна. На плане обозначена длинная стена, к которой должен был быть пристроен портал, а профиль показывает, что у него не было второго фасада — т. е. он не проектировался как отдельно стоящая постройка. Портал имел четырехколонный

портик глубиной около двух метров, композиция которого корреспондировала с четырехколонными ризалитами, а также двухступенное основание с центральной лестницей и двумя боковыми пандусами, вестибюль и две симметричные винтовые лестницы внутри. Каннелированные колонны триумфального входа проектировались высотой в три сажени три вершка [48] (чуть больше 6,5 метров), арки были диаметром три метра. На чертеже Камерона показаны скульптурные и рельефные украшения «арки» и вазы на пандусах. Предполагая, что художественная отделка галереи и «триумфального входа» должна была быть схожа, можно допустить подобное оформление антаблемента всего здания.

Таким образом, благодаря сведению воедино этого комплекса из десяти чертежей, которые прежде никогда не рассматривались в совокупности, можно частично воссоздать облик Новой галереи, проект которой сам Камерон высоко оценивал, гордо называя ее одним из «наилутчих зданий на свете»[49].

Казалось бы, вопрос, поставленный в названии, снят — ведь благодаря этим графическим листам Новая галерея перестала быть призраком. Однако остается другой, не менее существенный, вопрос — действительно ли она строилась как Музеум? Быть может, этот замысел так и остался фантомом, не обретшим материального воплощения в Царском Селе?

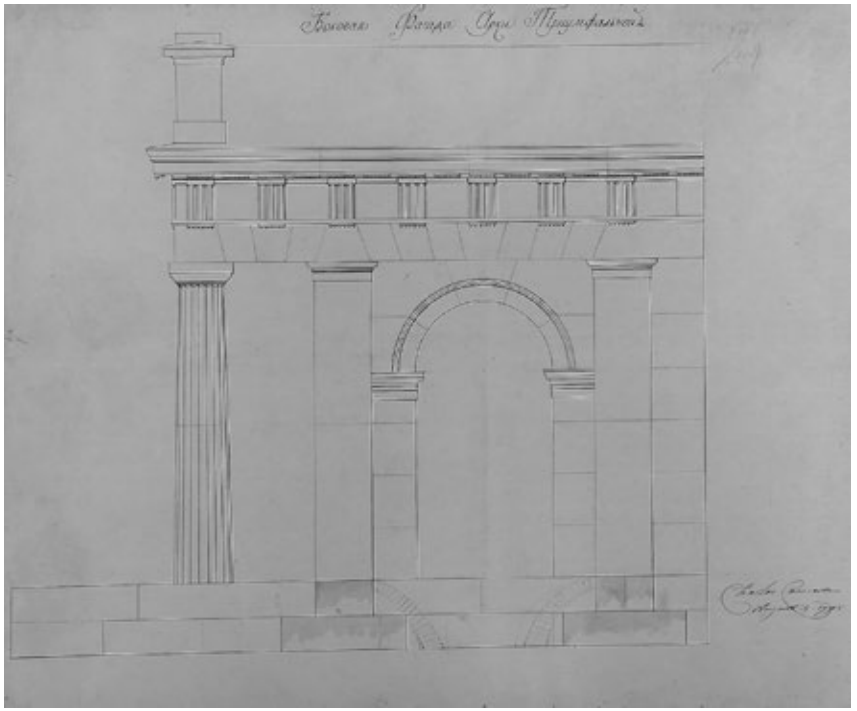
Версия о том, что Новая галерея возводилась для размещения собрания скульптуры, была поставлена под сомнение логичной и убедительной гипотезой, представленной Д. О. Швидковским. Исследователь утверждает, что галерея и Триумфальные ворота мыслились частью грандиозного мемориального ансамбля, так называемого Храма Памяти [50], которым Екатерина хотела увековечить победы русского оружия в первой и второй войнах с Турцией. Подтверждением того, что этот «храм» в целом должен был быть посвящен военным победам, можно считать и барельефы на фасаде арки в виде римских штандартов, и изображения в медальонах, которые предположительно можно связать с местами морских сражений. Однако против этой гипотезы есть ряд аргументов. Во-первых, как видно из основанной на анализе чертежей реконструкции, внутри галерея представляла собой единый огромный зал, залитый светом и защищенный от непогоды, где легко можно было поместить множество экспонатов. Существовали ли в большом количестве реликвии и памятные предметы, связанные с русско-турецкими войнами, готовые



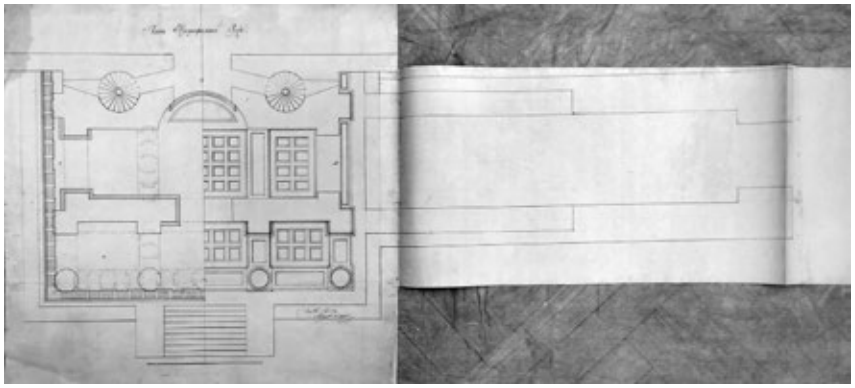
4. Подпись М. Г. Изъединова в документах и на чертежах



Ил. 5. Ч. Камерон. Фасад Триумфального входа. 1795. ГМЗ «Царское Село»



Ил. 6. Ч. Камерон. Профиль Триумфального входа. 1795. ГМЗ «Царское Село»



Ил. 7. Ч. Камерон. План Триумфального входа. 1795. ГМЗ «Царское Село»

к размещению в этом «храме», нам не известно. Зато документально известно, что число бюстов и статуй только в Гроте к началу строительства Новой галереи уже перевалило за сто пятьдесят единиц [51]. Вероятно, сама поспешность строительства этого грандиозного здания также свидетельствует в пользу его предназначения быть музеем — скульптуру в Гроте, похоже, уже попросту некуда было ставить. Во-вторых, во многих документах, касающихся постройки, совершенно определенно указано, что галерея предназначена для статуй и антиков [52], что можно считать окончательным доводом в пользу того, что Новая галерея и была Музеумом. Судя по всему, решения Павла I о ее уничтожении и массовом вывозе скульптуры из Царского Села были взаимосвязанными [53].

Таким образом, мы можем ввести в научный оборот все десять чертежей Чарлза Камерона из собрания ГМЗ «Царское Село» с уточненной атрибуцией и датировкой как принадлежащие проекту Новой галереи и предложить возможность визуальной реконструкции этого объекта, который мог бы стать первым музеем скульптуры в России, специально предназначенным для ее экспонирования, если бы судьба была к нему более благосклонна.

[1] См.: *Степаненко И. Г.* Камерон // Архитекторы Царского Села. От Растрелли до Данини. СПб., 2010. С. 132. Исследователь приводит фрагменты из воспоминаний Дж. Паркинсона «Путешествие по России, Сибири и Крыму», а также, ссылаясь на текст В. Н. Талепоровского, упоминает Новую галерею и Круглый зал как другие названия Музеума, однако сам Талепоровский не соотносит эти постройки с замыслом музея.

[2] *Круглов А. В.* Венера Таврическая в Царском Селе // Отечество нам Царское село. Резиденция и город. Сборник научных статей XXX Царскосельской конференции. СПб., 2024. С. 377–392. Автор указывает, что коллекция скульптуры в царскосельском Гроте воспринималась учеными современниками императрицы как музей и настоятельно требовала помещения. С. 378.

[3] На наш взгляд, правильнее использовать название Новая галерея, как здание именовал сам автор на стадии проекта и в процессе сооружения. Галереей из пудожского камня ее стали называть в документах уже по факту, и третьи лица.

[4] Наиболее подробно о Новой галерее, на основании документов архива Царскосельского дворцового управления написал И. Ф. Яковкин (*Яковкин И.* История Села Царского в трех частях. Составленная из дел архива Правления Села Царского Ильей Яковкиным. СПб., 1829–1831. Ч. 3. С. 380–393), в основном на этой публикации базировались и позднейшие упоминания о Новой галерее. См. также: *Вильчковский С. В.* Царское Село. СПб., 1992 (репринт). С. 166; *Бронштейн С. С.* Архитектура города Пушкина. Л., 1940. С. 28; *Талепоровский В. Н.* Чарлз Камерон. М., 1939. С. 25; *Степаненко И. Г.* Указ. соч.; *Швидковский Д. О.* Чарлз Камерон и архитектура императорских резиденций. М., 2008. С. 236.

[5] В фондах РГИА не менее 15 дел, относящихся к этой стройке.

[6] Здесь и далее, если специально не указано место хранения, приводятся данные документов из фондов Российского государственного исторического архива. Ф. 487. Оп. 15 1795. Д. 36 Л. 1. Копия указа Екатерины II «Господину действительном статскому советнику Изъединову / Препровождая при сем смету о сумме потребной на построение по апробованному нами плану галереи в саду царскосельском, препоручаем вашему попечению производство сего строения архитектором Камероном, которое и должно тот час по нашему отсюда отбытию восприять свое начало. Мы желаем, чтобы в течении сего года могло оное вчерне быть отделано. Сумму по смете показанную, сто пятнадцать тысяч четыреста сорок семь рублей восемдесят копеек, указали мы кабинету нашему в кантору Царскосельскую отпустить часть в нынешнем, другую же в будущем, 1796-м, году. На подлинном подписано собственной Ея Императорского Величества рукою, тако Екатерина / в Царском Селе июля 18-го дня 1795 г». В большинстве документов указан срок окончания основных работ — 1 мая 1796 г.

[7] Ф. 487. Оп. 15 1795. Д. 36. Л. 15 об.

[8] Стоит заметить, что других чертежей, кроме этого комплекта, возможно, и не существовало. Двумя годами позднее, когда шло разбирательство «дела Неймана» и требовалось представить чертежи, чтобы понимать, как должно выглядеть завершенное здание, в объяснении конторы указывалось, что Камерон их забрал, а никаких других не было (Ф. 487. Оп. 37. Д. 334. Л. 90).

[9] Из доношений царскосельской конторы известно, что необходимое для постройки в столь сжатые сроки количество кирпича удалось найти лишь за цену, вдвое превышавшую сметную. Желающих осуществить постройку в такое короткое время также не было, а Дж. Минчаки, с которым только и соглашался вести эту сложную и спешную стройку Камерон, был послан императрицей в другую губернию. Строительство было под угрозой срыва, и, видимо, вариант постройки из пудожского камня предложил сам Камерон (см. Ф. 487. Оп. 15 1795. Д. 36. Л. 52, 53).

[10] И Камерон, и за ним Изъединов описывали преимущества этого выбора: проще было найти каменотесцев, чем такое количества каменщиков, легче и проще было вести работы зимой, материал мог быть получен в избытке, кроме того, готовое здание не требовало бы расходов на ежегодную починку штукатурки. В. Н. Талепоровский отмечает: «Камерон любил строить из пудожского камня, из сясьской плиты, не потому что они были дешевы или легко поддавались обработке, а исключительно потому что их цвет, поверхность и зерно сильно напоминали ему обветренные камни архитектурных памятников античности» (*Талепоровский В. Н.* Указ. соч. С. 122). Как видим, иногда выбор материала обусловлен вовсе не художественными предпочтениями.

[11] Ф. 487. Оп. 15 1795. Д. 36. Л. 55. В связи с этим несколько архивных дел по галерее представляют собой тетради с еженедельными, а то и более частыми рапортами Камерона о ходе работ и поставок и финансовыми отчетами о выплатах.
[12] Там же.
[13] См.: Ф. 468. Оп. 37. Д. 334.
[14] Петр Иванович Турчанинов — генерал-майор, в 1783–1796 гг. состоял при собственных Ея Императорского Величества делах, в 1791–1793 гг. — кабинет-секретарь императрицы.
[15] Михаил Григорьевич Изъединов — действительный тайный советник, возглавлял Царскосельскую контору строений в 1794–1798 гг.
[16] Ф. 487. Оп. 15 1796. Д. 28. Л. 13, 14. Рапорт (копия) архитекторов в Кабинет: «Ея Императорское Величество высочайше повелеть соизволила нам обще осмотреть строющуюся в Царском Селе из пудостскаго камня галерею, особливо ж оказавшуюся в стене выпуклость, и рапортовать, со всею ли надлежащею осторожностию производится сие строение, и нет ли какого сомнения в прочности онаго, и когда найдется, то зделать положение о способе отвращения онаго. Вследствие высочайшего повеления нами обще оная галерея осматривана, и найдено в оной по стороне к большому пруду в продольной стене в одной половине в колонном выступе, два колонна пошатнулись из перпендикулярной линии один на вершок, а другой меньше. Сверх того еще усмотрено нами в той же половине между поверхности фундамента и подошвою стены и колон с наружнаго боку подложенных много деревянных клиньев, также изредка есть оныя и под другими стенами, о чем г-н Камерон причину объявил: что онаго бы с колоннами может быть и не случилось, когда бы контора Царскосельская по требованию его репортом от 22 числа минувшаго марта доставила нужныя каменья, дабы он мог колонный выступ и позади оных оконныя столбы связать с массивными стенами, ибо в оном же рапорте предвещал в случае оставления без всякой связи что впредь может последовать. А не быв связаны пошатнулись, и как скоро оное случилось, уведомил он кого следует и решился, как скоро каменотесцы поставлены будут к работе, оныя колонны разобрать, а по доставлению архитравнаго камня опять поставить. Как равно и о клиньях, что весною оттепель наступила, то колонны и стены долженствовали получить надлежащую осадку, поелику же солнце с наружной стороны больше обогревало, нежели могло во внутренности онаго строения в разсуждении сарая, мастер заблагоразсудил с наружной стороны между фундаментом и стеною деревянныя клинья вколотить. А посему и положено нами обще всеми; 1-е Не окончивая ныне надлежащей вышины стен в колонном выступе, назначенныя два колонна тут же и другие еще два колонна ж разобрать. 2-е Под колоннами и где потребно с наружнаго боку захватывая по длине фундамента аршина по два, а по вышине ряда по три плиты разобрать же и тотчас под стену подделать плотно, с притескою и с уколоткою крупною плитою, дабы не сделало в переделывающейся части стены осадку. И таким способом во всю длину того места, где много клиньев, фундамент перебрать и колонны по-прежнему поставить. 3-е А где есть изредка в других местах под стенами клинья, оныя вынуть и подколотить вместо деревянных железныя плоския длинныя со свинцом, и разщебенить между оными с цементом. 4-е Потом и доканчивать надлежащую вышину всех стен». На подлинном подписали архитектор Иван Старов, архитектор Егор Соколов, Гваренги, Карл Камерон. Сентябрь 1796.
[17] Ф. 468. Оп. 37. Д. 334 Л. 35. Изъединов уходил в отпуск, поэтому дела были переданы Н. Пушкину.
[18] Ф. 487. Оп. 37. Д. 359. Л. 30 об.
[19] Ф. 468. Оп. 37. Д. 334. Л. 44 об.
[20] Там же. Л. 90, Л. 139. Правда, на Л. 140 отмечено, что в Кабинет передан «план настоящему положению и фундаменту», а также «фасад и прорез», но чьи они, не ясно.
[21] Ф. 468. Оп. 37. Д. 359. Л. 15, 15об.

[22] Винченцо Бренна, которому Павел I «предоставил в распоряжение галлярею, состоящую в Царскосельском саду со всеми принадлежностями к оной, для употребления из оной в замке Михайловском, в Гатчине и в других местах» (Ф. 487. Оп. 18. Д. 68. Л. 9), требовал даже остатки отеса и щебня пудожского камня для пережигания в известь. В 1799 г. были использованы и блоки, заготовленные для галереи и не вывезенные с Пудожской ломки (см. также: *Шуйский В. К.* Винченцо Бренна. Л., 1986. С. 63–65).
[23] Ф. 487. Оп. 15 1795. Д. 39. Л. 31б. Яма под этот фундамент была заполнена щебнем и плитой только к марту 1796 г. (Ф. 487. Оп. 15 1795. Д. 181 Л. 74).
[24] *Талепоровский В. Н.* Чарлз Камерон. Указ. соч. С. 25.
[25] *Броншейн С. С.* Указ. соч. С. 28.
[26] *Швидковский Д. О.* Указ. соч. С. 236.
[27] Отметим, что даже архивное дело об этом несостоявшемся сооружении называется «Дело о постройке входа на галлерею» (Ф. 487. Оп. 15. 1795. Д. 39); П. И. Турчанинов называет его «Триумфальный вход в новостроющуюся в Царском Селе Галерею» (Там же. Л. 9).
[28] Там же. Л. 73.
[29] Когда проект еще рассматривался, Камерону было предписано мрамор брать не из Сибири, а из имеющихся запасов, потом, вероятно, были предположения строить входной портал из пудожского камня (есть запрос от Турчанинова Изъединову на этот счет), кроме того, для наблюдения за ходом торгов был командирован Николай Матвеевич Карадыкин (1744–1804), в то время действительный тайный советник, старший член Кабинета ЕИВ, который также оценивал и корректировал сметы Камерона и отписывал Кабинету, где архитектор завысил стоимость, а где указал низкую. Цена строительных работ по «входу» равнялась почти половине стоимости строительства самой галереи — 47 573 руб. 70 коп. против 115 447 руб. 80 коп., причем в сметы не входила внутренняя и внешняя отделка, печи, художественный металл. Проект был отклонен, даже несмотря на то, что в ходе торгов сумма была несколько снижена.
[30] Ф. 487. Оп. 15 1795. Д. 36. Л. 76 а об.
[31] *Бенуа А. Н.* Историческая выставка архитектуры. СПб., 1911. С. 150. Автор рассматривает проект как самостоятельный: «Лучше других его [Камерона] проект небольшой триумфальной арки, не такой торжественной и величественной, как Триумфальная арка Гваренги, а грациозной, исполненной без всякой сухости арки, предназначенной для Царского Села» (Там же. С. 24); *Талепоровский В. Н.* Указ. соч. С. 23. Автор называет чертеж «Проектом «Триумфальных ворот» по дороге к термам Камерона по заказу Екатерины II» с ошибочным указанием, что лист находится в собрании Музея истории города; *Швидковский Д. О.* Указ. соч. С. 236. Указана неверная дата — 1792 г.; *Степаненко И. Г.* Указ. соч. С. 134. Мы предполагаем, что листы, подклеенные к чертежу фасада, были добавлены Камероном, когда Екатерина велела заменить вход по ступеням на два боковых пандуса, — об этом говорят обрезанная масштабная линейка, но сохраняющаяся при этом геометрия чертежа. Не исключено, что лист, бывший в плохом состоянии, мог расклеиться и храниться прежде отдельными частями, и Бенуа, первым его опубликовавший, по этой причине привел лишь центральную часть.
[32] Один из них в настоящее время считается работой неизвестного архитектора из-за отсутствия подписи.
[33] ГМЗ «Царское Село», инв. № ЕД-1412-XIII, Камерон Ч. Чертеж «Проект Триумфальной арки», XVIII в.; инв. № ЕД-1413-XIII, Камерон Ч. Чертеж «План триумфальной арки», 1795 г.; инв. № ЕД-1414-XIII, Камерон Ч. Чертеж «Боковой фасад триумфальной арки», 1795 г.
[34] ГЭ, ОР-12800. Выражаю глубокую благодарность хранителю коллекции архитектурной графики XVIII–XIX вв. Государственного Эрмитажа Е. М. Ореховой за возможность ознакомиться с этим материалом.

[35] Одним из первых заданий П. В. Неёлова, заменившего на должности царскосельского архитектора скончавшегося брата И. В. Неёлова, было составление описи всем казенным строениям (Ф. 487. Оп. 15 1794. Д. 10).

[36] Ф. 468. Оп. 37. Д. 344. Л. 128. Указаны более точные размеры — 45 сажень девять вершков на 14 сажень два аршина 12 вершков.

[37] ГМЗ «Царское Село», инв. № ЕД-1415-XIII, Камерон Ч. «План и разрезы перекрытия», 1796 г.; инв. № ЕД-1416-XIII, Камерон Ч. «План и разрезы перекрытия», 1796 г.; инв. № ЕД-1417-XIII, Ермилов М., Камерон Ч. План карнизов строения, XVIII в.; инв. № ЕД-1418-XIII, Ермилов М., Камерон Ч. План карнизов строения, XVIII в.; инв. № ЕД-1419-XIII, Неизвестный автор. План карнизов и фризов строения, XVIII в.; инв. № ЕД-1420-XIII, Ермилов М., Камерон Ч. План карнизов и архитрава строения, XVIII в.; инв. № ЕД-1421, Ермилов М., Камерон Ч. План карнизов строения, Б. г.

[38] Эти листы упомянул В. Н. Талепоровский в своей монографии о Камероне в списке подписных чертежей зодчего в советских музеях, данном в Приложении (ошибочно включив в перечень и лист, на котором подпись утрачена, и приведя ее). В то время в учетных музейных карточках в описании пяти из этих листов было указано, что они представляют собой «план части арки». Талепоровский безошибочно определил в них рабочие чертежи по галерее, однако лишь в одном случае назвал галерею «новой», во всех остальных — просто галереей. Учитывая, что на обороте двух чертежей есть карандашная пометка «чертежи по Камероновой галерее» и некоторую неопределенность публикации Талепоровского, который в тексте книги никак не ссылается на эти чертежи, никто из историков архитектуры не воспользовался этим материалом и не исследовал его дальше. Кроме того, этот комплекс чертежей не рассматривался автором как целостный. Чертеж фасада «триумфального входа» Талепоровский публикует как проект отдельно стоящих ворот, ведущих к термам (с. 23), и в тексте автор пишет о галерее и воротах как о двух разных крупных постройках, добавляя к тому же, что обе они должны были строиться из пудожского камня (с. 25).

[39] Непонятным остается лишь несовпадение количества «колонных выступов» по продольным стенам здания. По строительным чертежам Камерона их должно было быть четыре — по паре с каждой стороны. На схеме Неёлова — ризалитов шесть. Не исключено, что Камерон внес исправления в первоначальный план, когда решено было отказаться от «триумфального входа». Входной портал, вероятно, мог занимать центральное место, а с противоположной стороны ему мог соответствовать еще один ризалит, который, с точки зрения зодчего, стал лишним. Но и Неёлов не мог ошибиться, так как чертил план недостроенной галереи по ее текущему состоянию. Возможно, причина в том, что место фундамента под «вход» еще было видно, и Неёлов, не зная предполагаемого окончательного вида здания, ориентировался на это, делая план.

[40] В документах есть упоминание, что всего шаблонов было 13 (Ф. 487. Оп. 37. Д. 334. Л. 201).

[41] См. напр.: Ф. 468. Оп. 37. Д. 345. Л. 1 об и др.

[42] Ф. 468. Оп. 37. Д. 334. Л. 32 об. В этом донесении М. Г. Изъединова в Кабинет от 13 марта 1796 г. содержится также «Регистр» количеству блоков камня, необходимых для архитрава, фризов и карнизов галереи, подписанный им, как и сами шаблоны, и он полностью соответствует данным на чертежах (Л. 27–32).

[43] Ф. 487. Оп. 15. 1795. Д. 36. Л. 62.

[44] По смете всего коробок должно было быть изготовлено 43, хотя окон, судя по обозначенным на планах проемам, насчитывалось 38. Видимо, в это число были включены и дверные коробки («светлых» дверей должно было быть три), а также коробки для проемов «триумфального входа», поскольку в соответствующей смете для него столярные работы не обозначены.

[45] *Швидковский Д. О.* Указ. соч. С. 236.

[46] ГМЗ «Царское Село», инв. № ЕД-91-XV.

[47] Совершенно бесспорно, что эти чертежи — те самые, что Камерон представил к торгам, с уже внесенными им по распоряжению императрицы изменениями — пристройкой пандусов. На боковом фасаде (инв. № ЕД-1414-XIII) есть пометы карандашом, обозначающие полусводы для строительства пандусов, а на фасаде (инв. № ЕД-1412-XIII) — технический рисунок с литерой **а**, объясняющий крепление блоков камня парапета пандусов, которые соотносятся с пояснением Камерона от 25 октября 1795 г.: «То есть фундамент под каждую стену шириною как с внутренней, так и с наружной стороны против перваго ряду мраморного камню на два вершка выступом, а глубиною как мною приказано будет зделать и с наружных сторон фундаменту зделать полусводом из кирпичу форсы — парапет сделать как на рисунках показано из двух ступеней, каждая ступень из одного ряду мраморного камня, как с верхней, так и с боковых лицовых сторон гладь самым лутчим образом выполировать, и поставить на дело на пиронах с заливкою свинцом, как на рисунке (а) объяснено» (Ф. 487. Оп. 15. 1795. Д. 39. Л. 30 и об).

[48] Ф. 487. Оп. 15. 1795. Д. 39. Л. 3.

[49] Ф. 487. Оп. 15. 1795. Д. 36. Л. 73.

[50] *Швидковский Д. О.* Указ. соч. С. 236, 237.

[51] См., например: Ф. 487. Оп. 15 1794. Д. 282, где есть сведения, что в Утреннем зале нумерация статуй и бюстов дошла до № 151 (Л. 11), а также упоминаются 58 ваз, поставленных там же (Л. 1). Ящики с привезенными из Мраморного дворца предметами негде было размещать, они стояли под сводами у Холодной ванны (Л. 12).

[52] «Новая каменная галлерея для Антиков» (Ф. 487. Оп. 15. 1795. Д. 39. Л. 2); «…производимой для Антиков… новой каменной галлереи» (Там же. Л. 3); «Галлерея для статуй» (Ф. 468. Оп. 37. Д. 334. Л. 7) и др.

[53] Распространено мнение, что Павел I без раздумий уничтожал то, что было сделано по указам матери, однако в случае с галереей видно, что первоначально В. Бренне было разрешено взять лишь оставшийся от отески щебень и неиспользованный материал от Катальной горы. Решение о разборке самого здания было принято спустя почти год (Ф. 487. Оп. 37. Д. 334. Л. 133 об., 134).

Черненко Валентин Андреевич

«МЕДНАЯ БАБУШКА»: ПЕРВЫЙ МОНУМЕНТ ЕКАТЕРИНЕ ВЕЛИКОЙ В РОССИИ. ИСТОРИЯ И РЕКОНСТРУКЦИЯ

Аннотация: В настоящей статье на фоне краткой истории статуи Екатерины II и найденного в РГИА комплекта архивных фотографий, вводимых в научный оборот, автор предлагает реконструировать первый в России монумент Екатерине Великой. Высококачественные архивные фотографии позволяют воссоздать не только бронзовую статую Екатерины II, чугунный пьедестал с мраморной доской и надписью на ней, но и бронзовую художественную ограду вокруг памятника с гербами Екатеринослава и гербами центральных городов Екатеринославской губернии, а также все декоративное убранство решеток и столбиков ограды.

Ключевые слова: «Медная бабушка», монумент Екатерине Великой, А. А. Гончаров, В. Х. Мейер, И. Г. Маукиш, И.-Д. Мельтцер, А. Н. Гончаров, А. С. Пушкин, К. Н. Берд, О.-Р. де Монферран, Ф. К. Берд, Л. И. и Г. И. Коростовцовы, Р. Р. Марфельд, Д. И. Яворницкий, А. Розенберг.

Статуя Екатерины II, или «Медная бабушка», как называли ее в семье Гончаровых и Пушкиных, прежде чем «встать» на пьедестал, имела сложную, порой драматическую судьбу.

На основании анализа источников — архивных документов, публикаций в периодической печати, переписки А. С. Пушкина, литературе о поэте и материалов предшествующих исследователей — автор в своих работах [1] представлял объективную историю статуи Екатерины II на всех ее этапах: от заказа статуи (1781–1782) прапрадедом Натальи Николаевны (будущая жена А. С. Пушкина) Афанасием Абрамовичем Гончаровым и «рождения» ее в Берлине (1788), трехлетнего вынужденного нахождения статуи (1788–1791) на родине самой Екатерины II, в порту г. Штеттина перед отправкой в Россию, получением ее первым владельцем Афанасием Николаевичем Гончаровым (1791) в Санкт-Петербурге, 40-летнего заточения статуи на Полотняном Заводе Гончаровых под Калугой (1791–1831), превращения ее в приданое Натальи Николаевны (Гончаровой) Пушкиной (1830/32) (чуть была не расплавлена А. Н. Гончаровым), переезда в столицу ко второму владельцу — первому поэту России Александру Сергеевичу Пушкину (1832) — до переселения статуи на Санкт-Петербургский

завод Карла Николаевича Берда (1833), ставшего третьим ее владельцем (1836–1843), впоследствии завод Франца Карловича Берда, последнего частного владельца (1843–1845) статуи.

Скульптура Екатерины II, появившаяся как памятник самодержице Российской империи, поощрявшей и поддерживающей полотняно-парусное и бумагоделательное производства А. А. Гончарова, — произведение европейского литейного искусства, — почти полвека оставалась никому не известной.

В 1846 г. начался следующий этап истории «Медной бабушки»: скульптуру приобретает у заводчика Ф. К. Берда Екатеринославское дворянство для создания монумента основательнице г. Екатеринослава, носящего ее имя. Памятник Екатерине устанавливают на площади у Спасо-Преображенского собора — он становится первым в России монументом императрице Екатерине Великой (1846–1914). Через 68 лет скульптуру переносят на другой пьедестал и другое место в городе (1914). Революционно настроенные граждане Екатеринослава сбрасывают скульптуру Екатерины II с пьедестала (1917) (статую опять чуть не расплавили), историк Дмитрий Иванович Яворницкий спасает ее. Вместе с группой студентов статую в 1917 г. закапывают в землю, а в 1921-м откапывают и устанавливают во дворе Исторического музея, где она стояла до прихода немцев в 1942 г. Это был трагический финал в истории скульптуры — она была «депортирована» на родину. После чего следы ее теряются…

Приведенные автором в данной статье архивные фотографии, обнаруженные в Российском государственном историческом архиве (РГИА) и впервые вводимые в научный оборот [2], а также раскрашенная акварелью фотография [3] позволяют стать основой для реконструкции первого в России монумента Екатерине Великой.

Заказ А. А. Гончарова статуи Екатерины II предстояло выполнить скульптору Вильгельму-Христиану Мейеру в 1782 г. Сначала мастер создал графический эскиз статуи с пьедесталом для согласования с заказчиком. После утверждения проектного рисунка скульптор занялся изготовлением моделей для отливки. Подготовленную к отливке алебастровую модель в сентябре 1782 г. рассмотрел и одобрил Сенат Академии. Сам мастер подготовил все к отливке статуи, а саму отливку из бронзы выполнил в 1786 г. литейщик Иоган Георг Маукиш в берлинской Королевской литейной. «*Его Величество Фридрих II 9 ноября 1786 г. в Литейном дворе осмотрел находящуюся там прекрасную металлическую статую российской императрицы…*»



Ил. 1. В.-Х. Мейер, И.-Г. Маукиш, И.-Д. Мельтцер. Бронзовая скульптура Екатерины II. Фотография. 1900-е. ГИМ

Окончательная обработка статуи чеканкой осуществлялась под наблюдением Иоганна Даниэля Мельтцера в 1787–1788 гг.[4]

Об окончании работ сообщила 12 июля 1788 г. «Королевская Привилегированная берлинская газета»: «*Знатоки восхищаются не только счастливым завершением этого важного заказа, но также и прелестью модели; это тоже получило полное одобрение Королевской Академии механических наук*»[5] (ил. 1).

Статуя императрицы похожа на изображенную на проектном рисунке несколько идеализированную и моложавую фигуру: малая корона на голове (вместо лаврового венка по рисунку), античное одеяние, поверх платья с множеством складок — окантованный корсаж или нагрудный римский военный панцирь (на рисунке — пояс для меча, надетый поверх длинного широкого платья), перекинутая через левое плечо и подобранная у пояса тога, ниспадающие на левое плечо вьющиеся локонами волосы, античные сандалии. Екатерина развернута вполоборота влево. Левая ее рука приподнята в повелительном жесте, правая — опущена и указывает на раскрытую (на рисунке — закрытую) книгу законов России и на медали (на рисунке— печать), лежащие на ней и знаменующие великие деяния монархини — военные события и законодательство. Свод законов с медалями расположен на вплотную стоящей с фигурой низкой колонне, наполовину закрытой одеянием царицы, с орденом Св. Андрея Первозванного. Спереди, на основании колонны с раскрытой книгой, расположена латинская надпись о создателях статуи и годе завершения работы: ARTIF: BEROL: FECER: / MEYER FINX: MAUKISCH FUD: MELTZER FIN: / POST ANNOS

SEX. / MDCCLXXXVIII[6] (ил. 2), что в переводе означает: «*Художники берлинские создали: Мейер вылепил, Маукиш отлил, Мельтцер отделал, спустя шесть лет. 1788*»[7].



Ил. 2. Статуя Екатерины II. Колонна с книгой законов России, медалями, орденом и надписи о создателях статуи Деталь. 1913. РГИА. Публикуется впервые

Высота статуи Екатерины II по немецким источникам — десять футов (3 м 5 см), ширина 3,5 аршина; вес около 200 пудов.

Скульптура Екатерины II была передана А. Н. Гончарову 10 декабря 1791 г.[8]

Из Санкт-Петербурга статую лошадьми на санях доставили в Полотняный Завод[9]. В последующие 40 лет А. Н. Гончаров не нашел возможности установить памятник Екатерине II в имении. В начале 1830-х гг. статуя императрицы стала предметом переписки в связи со сватовством А. С. Пушкина к Н. Н. Гончаровой. Дед Н. Н. Гончаровой Афанасий Николаевич решил, что пора извлечь погребенный в статуе императрицы капитал и вырученные деньги пустить на приданое внучки.

В это время появляется знаменитое название статуи Екатерины II — «Медная бабушка»[10]. В письме из Болдина в Москву от 11 октября 1830 г., обращаясь к невесте по-французски, Пушкин намеренно выделил русским текстом следующие фразы: «*Что дедушка, с его медной бабушкой? Оба живы и здоровы, не правда ли?*»[11]

После смерти А. Н. Гончарова в 1832 г. родственники жены предложили поэту в качестве компенсации взять «Медную бабушку» для продажи в свою пользу[12].

А. С. Пушкин становится вторым владельцем статуи Екатерины II. «Медную бабушку», по его указанию, перевозят с Полотняного Завода в столицу. И у статуи начинается петербуржская жизнь: недолгая, всего в один год (1832–1833) — у Пушкина (но владельцем Пушкин был до 1836 г.) и тринадцатилетняя — на заводе Бердов: сначала у К. Н. Берда (1833–1843), затем у Ф. К. Берда (1843–1846).

Размещая у себя на заводе произведение литейного искусства берлинских мастеров, Карл Николаевич Берд, сам инженер-литейщик, прекрасно понимал, какую роль будет играть статуя императрицы Екатерины II там, где осуществлялось художественное литье памятников Санкт-Петербурга[13]. «Медная бабушка» должна была служить своеобразным камертоном для бердовских мастеров, и, понятно, что скульптура должна была находиться на видном месте.

Главный архитектор Огюст-Рикар де Монферран, который в то время часто посещал завод для освидетельствования бронзолитейных работ для Александровского монумента и Исаакиевского собора, не мог пройти мимо статуи Екатерины II. Архитектор обмерил и зарисовал «Медную бабушку» и представил министру Императорского двора князю П. М. Волконскому проект памятника Екатерине II с его описанием и рисунком пьедестала для установки в вестибюле Императорской Академии художеств[14].

Проект Монферрана, представленный 8 марта 1833 г. императору Николаю I, не был одобрен; на первой странице его письма появилась резолюция: «*К сведению, ибо Его Величество не нашел, чтобы было так хорошо, как изъяснил Г-н Монферран*»[15].

«Медная бабушка» была продана в последний год Пушкина, и ее третьим владельцем с 1836 г. стал заводчик К. Н. Берд и был им до своей смерти в 1843 г.

После смерти К. Н. Берда его сын Франц Карлович Берд[16] продолжил дело отца, унаследовав завод и статую Екатерины II. Ф. К. Берд стал четвертым и последним частным владельцем статуи.

Осенью 1844 г. действительный статский советник Любим Иванович Коростовцов и его брат капитан-лейтенант флота Глеб Иванович Коростовцов, будучи на заводе Ф. К. Берда по делам службы, увидели статую Екатерины II. У них, дворян Екатеринославской губернии, родилась мысль приобретения ее для города Екатеринослава, основанного в 1787 г. императрицей, и установки ее на городской площади. К своему письму Екатеринославскому гражданскому губернатору Г. И. Коростовцов приложил на рассмотрение полученный от Берда рисунок, представляющий очерк изваяния с пьедесталом[17].

По представлению Екатеринославского гражданского губернатора М. С. Воронцов подал 7 февраля 1845 г. императору Николаю I доклад «*о желании Екатеринославскаго Дворянства устроить бронзовое изваяние Блаженной памяти Государыни Императрицы Екатерины II собственным своим иждивением*», приобретя памятник

в Санкт-Петербурге на заводе Берда[18]. «*Его Императорское Величество на это соизволил*»[19].

Екатеринославское дворянство ходатайствовало о высочайшем разрешении поместить на фасадной стороне пьедестала надпись: «*Императрице Екатерине II от благодарнаго Дворянства Екатеринославской Губернии 1845 года*»[20].

В начале сентября Перовский в докладной записке Николаю I испрашивает высочайшего повеления о надписи на памятнике и представляет рисунок памятника и план части г. Екатеринослава с обозначением предполагаемого места его установки, переданные ему Воронцовым[21].

Государь император, рассмотрев докладную записку и представленные при ней план части Екатеринослава, на которой предполагалось воздвигнуть памятник Екатерине II, рисунок памятника и текст надписи на памятнике «*Высочайше соизволяет*»[22].

Надпись была сделана на белом мраморе объемными позолоченными буквами. В утвержденной надписи год «1845» пришлось изменить на «1846».

В феврале 1846 г. статую Екатерины II и пьедестал к памятнику по зимнему санному пути отправили из Санкт-Петербурга в Екатеринослав. «Медную бабушку» повезли в город, где в 1820 г. пребывал А. С. Пушкин, для водружения недалеко от мест, где он тогда жил, на площади, по которой неоднократно ходил…

Монумент Екатерине II предполагалось установить по утвержденному плану в 170 саженях от главного входа в кафедральный Спасо-Преображенский собор на Соборной площади г. Екатеринослава.

Место возведения монумента было освящено 20 августа 1846 г., и по окончании предварительных работ 25 сентября 1846 г. состоялось торжественное открытие воздвигнутого монумента в «*Бозе почивающей Государыне Императрице Екатерине II*»[23].

Газета «Северная Пчела» по случаю открытия памятника писала: «*Великие люди должны жить в памяти народов. Великия деяния Императрицы Екатерины II священны для всей России и тем более для города, который основан Ею и носит Ея имя. <…> По прибытии на место завеса пала, и при троекратном ура! глазам представилась величественная статуя. <…> тут же последовало водоосвящение. <…> Колокольный звон продолжался целый день, а ввечеру город был иллюминирован. <…> 26-е Сентября 1846 года надолго будет памятно для Екатеринославцев. Наши потомки с благоговением будут*



Ил. 3. Монумент Екатерине Великой в Екатеринославе. Раскрашенная фотография. 1846. ГРМ

смотреть на монумент, вспоминая деяния покойной Императрицы»[24]. Так был открыт первый в России монумент императрице Екатерине Великой (ил. 3).

Пьедестал, как и фигура, имел высоту 4,5 аршина (более трех метров), на его лицевой стороне была укреплена мраморная доска с надписью позолоченными буквами: *ИМПЕРАТРИЦѢ / ЕКАТЕРИНѢ II. / ОТЪ БЛАГОДАРНАГО ДВОРЯНСТВА / ЕКАТЕРИНОСЛАВСКОЙ ГУБЕРНІИ, / ВЪ 1846 ГОДУ.*

Вокруг монумента была установлена чугунная ограда квадратной формы со стороной шесть аршин. Угловые столбики венчали орлы со знаками государственного герба — короной над головами орлов, скипетром и державой в лапах. Трости решетки на верхних концах имели по небольшому двуглавому орлу и были отделены одна от другой бердышами соразмерной величины (ил. 4).



Ил. 4. Монумент Екатерине Великой в Екатеринославе. Раскрашенная фотография Фрагмент. Угловой столбик с тройным орлом и завершения тростей решетки двуглавыми орлами и бердышами. 1846. ГРМ

В центре каждой из четырех сторон ограды представлен герб Екатерининской губернии (ил. 5), выполненный по старинной губернской печати после переименования губернии из Новороссийской в Екатеринославскую, с разными по обе стороны герба символическими атрибутами, обвитыми лавровыми венками. Атрибуты были заимствованы из жалованной Екатеринославскому дворянству грамоты и означали воинственность (ил. 6), законодательство и управление[25] (ил. 7). На угловых столбиках располагались гербы восьми уездных городов Екатеринославской губернии (ил. 8–11). Решетки для ограды памятника Л. И. Коростовцов заказал на заводе С. И. Соловьева в Москве[26].



Ил. 5. Монумент Екатерине II. Старинный герб Екатеринославской губернии Фрагмент фотографии. 1913. РГИА. Публикуется впервые



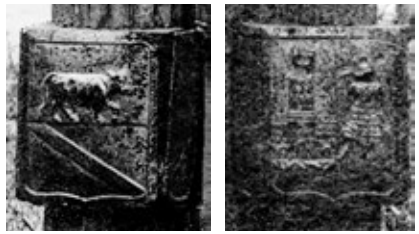
Ил. 6. Монумент Екатерине II. Символический атрибут — воинственность. Фрагмент фотографии 1913. РГИА. Публикуется впервые



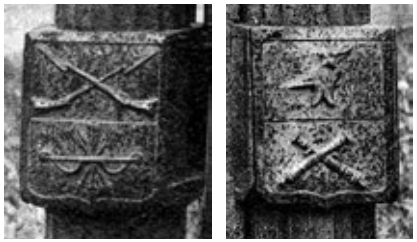
Ил. 7. Монумент Екатерине II. Символический атрибут — законодательство и управление. Фрагмент фотографии. 1913. РГИА Публикуется впервые



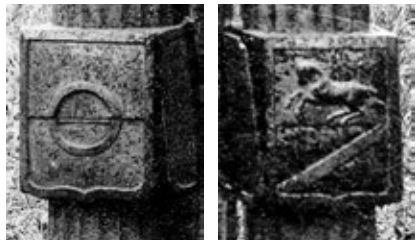
Ил. 8. Монумент Екатерине II. Передний фасад. Слева — герб Новомосковского уезда, справа — герб Екатерининского уезда. Фрагмент фотографии. 1913. РГИА Публикуется впервые



Ил. 9. Монумент Екатерине II. Правый фасад. Слева — герб Верхнеднепровского уезда, справа — герб Мариупольского уезда Фрагмент фотографии. 1913. РГИА Публикуется впервые



Ил. 10. Монумент Екатерине II в Екатеринославе. Задний фасад. Слева — герб Александровского уезда, справа — герб Славяносербского уезда. Фрагмент фотографии 1913. РГИА. Публикуется впервые



Ил. 11. Монумент Екатерине II. Левый фасад. Слева герб Бахмутского уезда, справа герб Павлоградского уезда Фрагмент фотографии. 1913. РГИА Публикуется впервые

В сквере на Соборной площади Екатеринослава статуя Екатерины II простояла почти 70 лет, до 1914 г.

В царствование императора Николая II в начале XX в. район вокруг Спасо-Преображенского собора начал интенсивно застраиваться, при этом возведенные на Екатерининском проспекте новые здания закрыли обзор монумента Екатерине II с этого проспекта. Чугунные пьедестал и ограда памятника утратили многие художественные украшения в результате элементарного вандализма, а мраморная доска с мемориальной надписью исчезла еще в 1880 г.[27] Местные власти решили заменить пьедестал по новому проекту и установить памятник на некотором расстоянии от места его нахождения — на более, по их мнению, выигрышном месте.

Новым местом была выбрана самая высокая точка Екатерининского проспекта — между зданиями Горного училища и начавшим строиться вторым корпусом краеведческого музея[28].

19 июня 1913 г. проект памятника был передан директором Департамента общих дел МВД на заключение Технического-строительного комитета (ТСК) МВД, а 28 июня вместе с присланным чертежом существующего памятника (для сравнения его с вновь проектируемым) отправлен на экспертизу в Императорскую Академию художеств. Академия художеств в своем заключении от 20 июля указала, что в общем памятник производит хорошее впечатление, но желательно под самой статуей несколько увеличить плинт[29].

Председатель ТСК МВД Л. И. Новиков 23 октября передал дело «По перестановке и изменению памятника Императрицы Екатерины II в городе Екатеринославе» на заключение члену ТСК МВД архитектору Роберту Робертовичу Марфельду. Рассмотрев его, Марфельд заключил: «*Проект нового постамента памятника императрицы Екатерины II в Екатеринославе несложен, правильно под условием увеличения плинта под фигурой, согласно мнению Академии Художеств, вершка на 3–4. — Спрашивается, однако, по какой причине старый постамент, рисунок котораго лучше новаго, признается подлежащим уничтожению и почему нельзя его ремонтировать основательно. — Ввиду этого, я полагал бы правильным затребовать генер<альный> план с показанием памятника и предложить его капитальный ремонт. — При перенесении памятника на новое место желательно его поднять на столько, чтобы под оградой можно было бы устроить каменный цоколь, а ниже его откосы*»[30].

Заключение Р. Р. Марфельда было рассмотрено ТСК МВД и отражено в его журнале 5 ноября, где было записано: проект пьедестала памятника в общем составлен удовлетворительно, но желательно увеличить плинт под самой статуей; ввиду недостаточности причин для замены старого постамента новым, рисунок которого лучше вновь спроектированного, следовало бы выяснить на месте — не представляется ли возможным основательно отремонтировать старый постамент с установкой его на вновь выбранном месте с поднятием памятника несколько выше, чтобы под оградой возможно было устроить каменный цоколь, а ниже его откосы[31].

Однако это заключение было проигнорировано Екатеринославским губернатором. В ноябре 1913 г. на площади между Музеем древностей и Горным институтом начались работы по возведению для памятника нового постамента. К лету 1914 г. работы были завершены[32].

Памятник Екатерине II на новом пьедестале был торжественно открыт 13 июня 1914 г. «*Перенесение на более видное место памятника*

основательницы и покровительницы города Екатерины II, по мысли Д. И. Эварницкаго, было выдающимся событием в жизни Екатеринослава»[33].

Однако так думали не все — екатеринославский архитектор Александр Леонтьевич Красносельский писал: «*В 1913 году эта не уживающаяся на одном месте фигура зачем-то была снята со своего „исторического“ постамента и перенесена на площадь перед зданием Горнаго Института уже на новый пьедестал <…>. Пьедестал этот, долженствующий изображать стиль Людовика XVI, в действительности не серьезен, не архитектурен, изобилует деталями и несет модернистский отпечаток. <…> Хуже обстоит дело с пьедесталом, совершенно не отвечающим своему монументальному назначению и обреченным на вечные времена служить примером дурного вкуса*»[34].

Революция в прямом смысле свалила «Медную бабушку». В апреле 1917 г. статуя Екатерины II была повержена с пьедестала восставшим народом, и появилась реальная угроза переплавки ее на снаряды.

В архиве Союза деятелей искусств хранится телеграмма, присланная из Екатеринослава: «*Екатеринослав, 14 апреля. По распоряжению Исполнительного Комитета снят памятник Екатерине II. Фигуру с памятника предполагалось поместить в областном музее, но население и солдаты воспротивились этому и потребовали отправки ее на Брянский завод для переплавки на снаряды <…>*»[35]. Текст телеграммы опубликовали в прессе и огласили на заседании Союза, которым было принято постановление о защите статуи.

Понимая, какую историческую и художественную ценность представляет статуя Екатерины II, Д. И. Яворницкий нашел решение, которое позволило ему сохранить ценное произведение монументального искусства. Он вместе со студентами-историками института Народного образования, где преподавал, тайно, ночью, с помощью особых приспособлений перетащили скульптуру и закопали в саду между двух зданий музея[36].

8 мая 1919 г. Комитет по охране памятников старины и искусств просил Д. И. Яворницкого распорядиться в трехдневный срок об извлечении из земли закопанного памятника Екатерины II для помещения его в здании областного музея на хранение[37]. Статуя императрицы Екатерины II была извлечена из земли и установлена для обозрения во дворе Исторического музея. Началась новая жизнь статуи Екатерины II как произведения искусства и экспоната Исторического музея.



Ил. 12. Монумент Екатерине Великой
Вид спереди. Фотография. 1913
РГИА. Публикуется впервые



Ил. 13. Монумент Екатерине Великой
Вид с правой стороны. Фотография. 1913
РГИА. Публикуется впервые



Ил. 15. Монумент Екатерине Великой
Вид с левой стороны. Фотография. 1913
РГИА. Публикуется впервые



Ил. 14. Монумент Екатерине Великой
Вид сзади. Фотография. 1913
РГИА. Публикуется впервые

Однако мирное течение времени летом 1941 г. было прервано началом Великой Отечественной войны. Немецкая армия стремительно наступала. Скульптуру Екатерины II решили снова закопать. Была даже вырыта яма возле здания Исторического музея, но не хватило

физических сил опустить в нее статую. В сентябре 1941 г. город был оккупирован фашистами, а летом 1942-го трофейная команда Айнзацштаба генерала А. Розенберга, выделив специальную железнодорожную платформу, отправила скульптуру в Германию [38]. Так статуя Екатерины II пропала без вести в огне Второй мировой войны.

Жизнь «Медной бабушки», по-видимому, закончилась, но история о ней жива. Приведенные автором архивные фотографии, хранящиеся в РГИА и впервые вводимые в научный оборот (ил. 12–15) и фотография из архива ГРМ позволяют осуществить реконструкцию первого в России монумента Екатерине Великой.

[1] *Черненко В. А.* «Медная бабушка». История статуи Екатерины II // Невский архив: Историко-краеведческий сборник. Вып. IX. СПб.: «Лики России», 2010. С. 359–372; *Черненко В. А.* «Медная бабушка»: История статуи Екатерины II без мифов и легенд // Царское Село. На перекрестке времен и судеб: материалы XVI Царскосельской научной конференции: сб. науч. статей: в 2 ч. Ч. II / ГМЗ «Царское Село». СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2010. С. 363–393; *Черненко В. А.* «Медная бабушка». Статуя Екатерины II в жизни Гончаровых и Пушкина // «Когда б я был царь…»: Материалы Михайловских Пушкинских чтений «Когда б я был царь…» Художник и власть» (21–25 августа 2013 года): [сб. ст.]. Сельцо Михайловское: Пушкинский Заповедник, 2014. С. 50–64. (Сер. «Михайловская пушкиниана»: вып. 63)

[2] РГИА. Ф. 1293. Оп. 169. Д. 2258. Л. 1; Д. 2259. Л. 1; Д. 2260. Л. 1; Д. 2261. Л. 1.

[3] ГРМ. Р-48963. Бумага, фото, акварель. Размеры: 53,1 × 41,0 см. Впервые опубликована Е. В. Карповой в каталоге выставки «Забытая Россия». *Карпова Е. В.* Памятник Екатерине II в Екатеринославе // Забытая Россия. Проекты памятников и монументальная скульптура XVIII — начала XX века. Альманах. Вып. 145 [Иллюстрированный каталог выставки в ГРМ]. СПб.: Palace Editions, 2006. С. 14.

[4] *Badstubner-Groger S.* Ein Denkmal Katharinas der GroSen fur Ekaterinoslav // Russische Aufklirungsrezeption im Kontext offizieller Bilchungskonzepte (1700–1825). Berlin, 2001. S. 4–7.

[5] Ibid. S. 6–7.

[6] *Титов Г. [Я.]* Письма из Екатеринослава. Одесса: Тип. Брауна и Ко, 1849. С. 43.

[7] Памятник Екатерине II в Екатеринославле // Всемирная иллюстрация. 1874. Т. ? № 265. С. 74.

[8] *Средин А. В.* Полотняный завод // Старые годы. 1910. Июль–сент. С. 89.

[9] Автор статьи летом 2009 г. провел натурное обследование имения Полотняный Завод и определил, что широких проемов дверей (не менее 3,5 аршин), чтобы занести статую, ведущих в подвал усадебного дома, не было.

[10] *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений в 17 т. Переписка 1828–1831. Т. 14. М.: Воскресенье, 1996. С. 103, 414.

[11] Там же. С. 116.

[12] *Яшин М.* Пушкин и Гончаровы. По неизвестным эпистолярным материалам // Звезда. 1964. № 8. С. 181.

[13] *Черненко В. А.* Чарльз Берд: Дело всей жизни // Материалы научных конференций «Петербург — центр промышленности и инженерного искусства». СПб.: Норинт, 2003. С. 96–102.

[14] РГИА. Ф. 472. Оп. 13. Д. 576. Бумаги по разным предметам, принятым к сведению. 1833. Л. 8–9.

[15] Там же. Л. 8.

[16] *Черненко В. А.* Фрэнсис Берд: Продолжатель дела отца // Материалы научных конференций «Петербург — центр промышленности и инженерного искусства». СПб., 2003. С. 103–107.

[17] РГИА. Ф. 1284. Оп. 30 (3 стол, 1 отд.). Д. 193. По отношению наместника Кавказскаго, Новороссийскаго и Бессарабскаго Генерал-Губернатора о желании Екатеринославскаго Дворянства устроить бронзовое изваяние блаженной памяти Императрицы Екатерине II 1845–1846. С. 9 Б.

[18] РГИА. Ф. 1284. Оп. 30 (3 стол, 1 отд.). Д. 193. По отношению наместника Кавказскаго, Новороссийскаго и Бессарабскаго Генерал-Губернатора о желании Екатеринославскаго Дворянства устроить бронзовое изваяние блаженной памяти Императрицы Екатерине II 1845–1846. Л. 3–3об., 6.

[19] Там же. С. 1–1 об.

[20] Там же. С. 8–8 об.

[21] Там же. С. 12.

[22] Там же. С. 13–14.

[23] *Г. В.* Екатеринослав. Открытие памятника императрице Екатерине II // Московския Ведомости. 1846. 29 окт. Вторник. С. 900.

[24] *Куценко М.* Екатеринослав, 28-го Сентября // Северная Пчела. 1846. 15 окт. Вторник. С. 925–926.

[25] *Г. В.* Екатеринослав. Открытие памятника императрице Екатерине II. С. 900.

[26] *П. Б. [Петр Бартенев]* Переписка братьев Коростовцовых с бароном Франком и графом М. С. Воронцовым, по поводу сооружения памятника императрице Екатерине II-й в г. Екатеринославле // Русский Архив. 1876. Кн. 2. С. 411–412.

[27] *Машуков В.* Воспоминание о городе Екатеринославе (1887–1910 гг.). Екатеринослав: Тип. Губернскаго Земства, 1910. С. 21.

[28] Журналы Екатеринославскаго Губернскаго Земскаго Собрания. Екатеринослав 48-й очередной сессии 1913 г. с приложениями. Екатеринослав: Тип. Губернскаго Земства, 1914. С. 319–320.

[29] РГИА. Ф. 1293. Оп. 109. Д. 103. По проекту памятника императрицы Екатерины II в городе Екатеринославе. 1913. Л. 2–2 об.; 3, 5; 6–6 об.

[30] Там же. Л. 10, 11, 12.

[31] Там же. Л. 13–13 об.; 15–15 об.

[32] Екатеринославский «Адрес-календарь» на 1915 г. Издание Губернской Типографии Екатеринослава, 1915. С. 93; *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений в 17 т. Переписка 1828–1831. Т. 14. М.: Воскресенье, 1996. С. 60.

[33] Екатеринославский «Адрес-календарь» на 1915 г. Издание Губернской Типографии Екатеринослава, 1915. С. 93.

[34] *А. К. [Красносельский].* Памятник Екатерине II в Екатеринославе // Аргонавты. Екатеринослав. 1918. № 1. С. 27.

[35] РГИА. Ф. 794. Оп. 1. Д. 4. Стенографические отчеты о заседаниях Союза деятелей искусств за 1917–1918 гг. Л. 146.

[36] *Шаповал І. М.* В пошуках скарбів. Оповідання про Д. І. Яворницького. Дніпропетровськ, 1990. С. 113.

[37] *Буряк В. В.* Путешествие екатеринославского памятника Екатерины II во времени и пространстве // Из века Екатерины Великой. Путешествия и путешественники. Материалы XIII Царскосельской конференции. СПб.: ГМЗ «Царское Село», 2007. С. 85.

[38] Там же. С. 86.

Шатилов Дмитрий Анатольевич

ЭВОЛЮЦИЯ СТИЛЯ И ПРОГРАММЫ ПАВИЛЬОНА «ГРОТ» В ЕКАТЕРИНИНСКОМ ПАРКЕ

Аннотация: Натурные исследования и привлечение отдельных положений эстетики позволили целостно рассмотреть эволюцию стиля и программы павильона «Грот» в Екатерининском парке Царского Села. Основа художественной достоверности и монументальности павильона раскрывается благодаря пониманию диалектики его формы и содержания, погруженности объекта в архитектурно-археологический и природный контекст, а также в силу стратегического видения.

Ключевые слова: павильон «Грот» Екатерининского парка, достоверность экспонирования, художественная программа, стиль в архитектуре.

Устойчивость идейно-художественной основы Екатерининского парка предопределила эволюцию программы павильона «Грот», развивающей темы морских стихий и побед русского оружия. Программа отразила стилистические изменения, которые претерпел ансамбль, сопутствующие им рост и отмирание зеленых насаждений, физическое разрушение ландшафта и сооружений, появление патины. Идейный пафос апробировался широкой общественной практикой, приобретая историческое и мемориальное значение; утилитарное становилось предметом истории материальной культуры и предметом эстетизации; эстетические новшества приобрели качества традиционных и незыблемых, либо изучались уже как антикварные и археологические объекты. В диалектическом взаимодействии идеологических, утилитарно-практических и эстетических требований всякий раз по-новому разрешалась проблема художественной целостности ансамбля [1].

Проект царскосельского павильона «Грот» на берегу Большого пруда, разработанный Ф. Растрелли, был утвержден в 1749 г. Строительство началось одновременно с работами по расширению пруда, возведению павильонов «Эрмитаж», «Зал на острову» и «Катальная горка»; дворец и ансамбль в целом приобрели невиданный размах. Свойственный стилю барокко средопреобразующий оптимизм выразился в регулярной планировке и геометрической стрижке деревьев,

продолжающих архитектуру дворца и павильонов. Ансамбль воспринимался как цитадель цивилизации на отвоеванной у дикой природы территории. Рост национального самосознания, военно-политическое и культурное утверждение России привели в середине XIX в. к стремлению поразить необычностью архитектурных форм. Возникают все более диковинные павильоны, парковые затеи, образ которых утверждался уже, в отличие от эпохи петровского барокко, как неповторимый, рожденный именно здесь, беспрецедентный.

Вот как сам автор описывает постройку в реляции — общем описании всех зданий, дворцов и садов, им построенных: «В старом саду Сарского села, рядом с большим прудом я построил большое каменное здание в один этаж, которое имело два павильона и большой зал со сводами и было украшено снаружи несколькими колоннами с фронтоном и окружено балюстрадой, статуями и вазами различного вида. Это здание было выстроено наподобие грота, богато украшенного редчайшими раковинами с причудливыми декорациями, а также статуями, вазами и колоннами, выполненными в весьма необычном вкусе. С краю этого здания я устроил большую террасу с балюстрадой, имевшую в каждой из двух сторон мраморный сход, по которому императрица, выходя из названного грота, могла спускаться к пруду и садиться в лодку для охоты на бекасов»[2]. И «Большой пруд», и «Грот» в этом описании — еще не названия собственные и не приобрели метафорического значения, соответствующего программе прославления морских побед. К сожалению, чертежи осуществленного проекта не сохранились. Судя по чертежу из альбома В. И. Неёлова, который, вероятно, имел фиксационный характер, павильон в 60-е гг. XVIII в. завершался деревянными статуями и вазами.

На ранней стадии жизни павильона еще заметны первообразы мифа, ускользающая в рецептивной истории самодостоверность которого составляет впоследствии ядро образа. Согласно древнегреческому философу Фалесу, сгущаясь, вода становится землей, а при испарении — воздухом, возгорающимся в виде эфира, в том числе огнем Солнца и звезд. Античные представления о четырех стихиях господствовали и после их научного опровержения во второй половине XVII в. Искусство же делает иллюзии вечными, поэтому естественно видеть в царскосельском Гроте метафору игры природных стихий, усиливающей дистанцию между землей и небом. В XX в. психологию «погружения во мрак» и переживания замедленного хтонического времени раскрыл французский философ

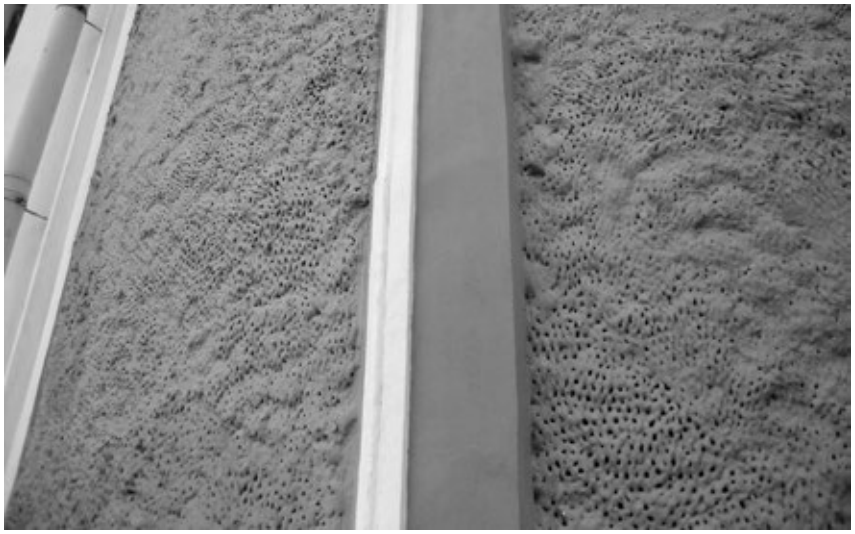
Г. Башляр, обозначивший термином «материальные стихии» различные типы воображения, которые остаются «первоначалами художественного творчества»: «И вот греза, материализующая воображение, начинает соединять видения воды с видениями менее подвижными, более чувственными; эта греза, в конце концов, начинает возводить постройки на воде, ощущать воду с большей интенсивностью и глубиной»[3].

Рефлексия природы проявляется метафорически: зыбкое отражение резных струй царскосельского павильона оживает в воде. В основе этой динамики платоновская оппозиция стихий огня и земли, в которой воздух и вода занимают промежуточное положение. Издавна всякий пруд ассоциировался с оком Земли. Следуя размышлениям Башляра[4], можно представить, что «Грот» позволяет Земле нарциссически любоваться собой в небесном отражении.

Тема водных стихий, воплотившись объемно, планировочно и пластически, определила сценарное восприятие и масштаб. Координирующую роль играют ордер и лепнина, отличающаяся подвижностью характеристик масштаба. Более крупно решены тритоны, льющие воду из кувшинов, и дельфины в замках свода обрамления центрального арочного проема; мельче — маски нереид и гирлянды с раковинами, спускающиеся по пилястрам. Боковые проемы декорированы масками Нептуна, рокайлями и камышами; вместо волют в композитных капителях — дельфины; штукатурка решена в виде морской губки (ил. 1). При чрезвычайной затейливости вблизи лепнина производит впечатление изящества, сохраняя при этом мощные силуэт и пластику с дальних точек обзора.

Особый интерес представляет снятая в 1963 г. резьба на куполе павильона, выполненная из древесины в середине XVIII в. За несколько месяцев изучения этого ансамбля фасадной резьбы в 1986 г. мне в качестве архитектора мастерской В. С. Торбика института «Спецпроектреставрация» удалось преимущественно по фотографиям установить местоположение каждого из многочисленных разрозненных фрагментов резьбы, обмерить, маркировать их, выявить реставрационные вставки и свести все данные на фасадах. Стали заметны стилистические грани этого произведения.

Резное завершение купола было решено в виде пирамидального фонтана, струи которого стекают по ребрам и граням купола. Среди струй и пенящихся волн располагалась коллекция кораллов и раковин. Маски тритонов, изрыгающих мощные струи, выполнены



Ил. 1. Павильон «Грот» Екатерининского парка. Фрагмент северо-западного фасада. Штукатурка в виде морской губки. Фотография. 2010

обобщенно, декоративно, с расчетом на удаленность. Фасады асимметричны и различаются между собой, нет строгого повторения элементов. Волны, кораллы, гигантские волюты выполнены раскованно, формы их, отражающие смягченными гранями солнце, живописны, свободны; в них мыслятся просторы Большого пруда. Статуи и водоросли, напротив, поражают изощренностью своей проработки, подвижностью и текучестью линий. Небольшие створки раковин преподнесены в четких и даже хрупких формах. В целом игра контрастных характеристик создает богатый образ, полный драматического напряжения.

Резное обрамление люкарн купола имело общую для четырех фасадов композицию: коллекцию раковин поддерживали два тритона, расположившихся по сторонам обрамленного круглой рамой проема, хвосты их скрыты камышами и листьями аканта. Снизу композицию замыкала маска дельфина, изрыгающего воду.

Ориентация люкарн ассоциируется и со сторонами света, и с течением времени за день, по движению солнца (утро — восток, день — юг, вечер — запад, ночь — север), со сменой годовых сезонов, с этапами жизни человека и человечества. Три вида времени, обозначенные древними греками как неумолимый и необратимый Кронос, вечно возвращающийся Циклос и мимолетный удачливый



Ил. 2. Обрамление люкарны юго-западного фасада. Скульптура тритона, резьба из древесины лиственницы Фрагмент. Фотография. 1985



Ил. 3. Обрамление люкарны северо-западного фасада. Скульптура тритона, резьба из древесины лиственницы Фрагмент. Фотография. 1985

Кайрос, погружены здесь в тотальное течение событий, переплавлены логикой фантазии.

Тему цикличности времени отражает характер резьбы различных фасадов. Особенность освещенной утром резьбы восточной люкарны в ее изяществе. Маски тритонов передают состояние озаренности.

Резьбу люкарн южного (юго-западного) фасада отличает тщательность обработки материала, в частности шлифовки; формы круглятся, щеки тритонов слегка надуты, характер мажорный (ил. 2).

Резьба западного (северо-западного) фасада поражает мощью, отсутствием тщательной шлифовки, выявлением материала и способа обработки древесины стамесками, долотами и др. инструментами; маски тритонов выражают состояние раздумья, забвения (ил. 3).

Резьба северного фасада, освещенного косым светом солнца при восходе и закате, отличается тонкостью моделировки, сложностью рельефа; материал совершенно скрыт иллюзорной проработкой раковин, тел тритонов, особенно их масок. Понурые фигуры тритонов навевают минорное настроение.

Композиции различаются способами сопряжения деталей и их курватуре, характером обработки древесины. В частности, заметны различия в использовании инструментов; следы от клюкарз и стаместок на разных обрамлениях люкарн различаются по размерам

и ритмам расцировки. На разных фасадах трудились разные мастера, глубоко индивидуальные в своем творчестве, со своими излюбленными инструментами, но сумевшие при этом подчинить работу единому замыслу, отражающему художественную концепцию эпохи барокко.

Смену эстетических предпочтений сопровождали рассуждения о деградации и, напротив, продвижении от самого примитивного существования Человека до зрелости разумной гуманности, о подчиненной божественному промыслу цикличности людских судеб и исторического процесса, получившее распространение благодаря труду неаполитанского философа Дж. Вико «Основания новой науки об общей природе наций» (1725)[5].

Уже в 1760-е гг. павильон получал трактовку, близкую руинам, представляющим готический стиль. Многие затеи елизаветинской эпохи претили вкусам Екатерины II. Предпочтение отдается сдержанным цветовым отношениям. Позолота, столь характерная для декора растреллиевских фасадов, не возобновляется; возможно, с этим связано и отсутствие позолоты деревянной резьбы купола. Отказались и от весьма сложных «гротических работ» — отделки интерьера раковинами различного цвета и форм. В 1771 г. архитектор А. Ринальди разработал проект внутренней отделки Грота. Отмеченная выше вертикальная оппозиция стихий была усилена после окончания отделки и установки кованых решеток в дверных и оконных проемах размещением в павильоне коллекции статуй и ваз из цветного камня. Различное происхождение камней намекало на вечное и непредсказуемое движение природы. Экспозиция развивает идеи, заявленные в поэзии Микеланджело: «И высочайший гений не прибавит Единой мысли к тем, что мрамор сам Таит в избытке, — и лишь это нам Рука, послушная рассудку, явит»[6]. Выражающая кредо мастера скульптура «Скорчившийся мальчик» из простого каррарского мрамора закономерно стала ядром экспозиции.

Но метафизические обобщения в век Просвещения заметно вытесняются нравоучениями, знаком которых стала выделяющаяся белизной каррарского мрамора статуя сидящего в кресле Вольтера работы Ж.-А. Гудона. В поэме «Светский человек» (1736) философ писал: «Но это буйство наводнений, И яростных стихий борьба, И гул подземных сотрясений, Неотвратимых, как судьба, — Все, что разгневанные боги, Круша лачуги и чертоги, Обрушивают на людей, Не столь ужасно для живущих Как честолюбье власть имущих И как раздоры королей»[7].

Смысловое равновесие при расширении спектра значений обеспечивало центральное положение статуи Авроры — богини утренней зари. Грот стали именовать Утренним залом.

Отказавшись от пафоса созидательного преобразования природы, эстетика классицизма всю природу воспринимает как поле деятельности человека, а историческое наследие, прежде всего античное, — как залог гармоничного развития личности и общества в целом. Поэтому в парковых сооружениях классицизма любая куртина обращена к далеким странам и к глубокой истории. Время и пространство «преодолеваются» стилизацией. Классицистический вкус не удовлетворяли барочное оформление берега, напряженный силуэт павильона со множеством скульптур и ваз на парапете, изощренность интерьера. Береговую линию сделали свободной, упростили силуэт павильона, оставив скульптуру лишь на куполе, не возобновляли стрижку деревьев Старого сада; пристанец, будка и балюстрада были разобраны. Все эти изменения увязаны с перепланировкой района Большого пруда и разбивкой пейзажной части Екатерининского парка.

Характер парка 70-х гг. XVIII в. передает «Вид Большому пруду с утренним салом от скотного двора в саду Е. И. В. в Сарском Селе»[8]. На этой гуаши А. П. Захарова (1770-е) свободная береговая линия прорисована уверенно и определенно, лишь на первом плане она прерывается кустарником. Старый сад, являющийся для Грота фоном, уже не имеет строго геометрического силуэта, напоминает лесную рощу. Павильон, «заброшенный» и неожиданно возникающий для гуляющих по парку, являет собой как бы осколок былой культуры.

Оппозиция масштабов сооружения и его паркового окружения в сочетании с оппозицией классицизма и барокко создает картину эпического размаха. Общая структура парка с изменением стиля сохранилась. Преемственным было и сохранение основной тематики ансамбля, определившейся в эпоху барокко: прославление России как новой морской державы. Пруды императорской резиденции символизировали ее морские владения. В эпоху классицизма на Большом пруду были построены ансамбль «Адмиралтейство» и Чесменская колонна, продолжающие морскую тематику. Неподалеку возникли и другие мемории военной славы: Морейская колонна, Кагульский обелиск, Башня-руина и др. Изменение стилистики и семантики Большого пруда вызвало посадку дуба с восточной стороны Грота, что соответствует усилению военной тематики ансамбля. Использование бронзы (детали Чесменской колонны, скульптуры пристани

и на террасе гальванопластическая скульптура, бюст Никсы) было продолжено установкой рядом с павильоном скульптур «Лежащего галла» и «Умирающего гладиатора» на гранитных пьедесталах. Посадка дуба и установка скульптуры были призваны сгладить стилистический контраст барокко и классицизма на отдельных участках парка.

Акварель М. Н. Воробьева 1820 г., изображающая вид Камероновой галереи со стороны Большого пруда[9], свидетельствует об изменениях художественного видения парка. Свободно разбросаны купы зелени, затейливо сопоставлена зелень разных планов; изрезанный силуэт образуют не только деревья и кустарники первого плана, но и удаленные куртины. Находящаяся рядом с Гротом пристань прямоугольной формы с перилами в виде трельяжной решетки придает парку уют и ухоженный вид, смягчает разностильность ансамбля. Усложнение смысловой структуры Большого пруда обусловило дальнейшее развитие принципа стилистически-территориального императива. К уже существовавшим участкам, решенным в различных стилях, добавился район Турецкой бани. Новое понимание стилизации и масштаба позволило архитектору А. Ф. Видову создать в 1872 г. пристань и балюстраду у Грота в формах третьего рококо. Орнаментика чугунных ваз и тумб пристани продолжает тематику прославления морских стихий. Художественным требованиям эклектики отвечала также установка рядом с павильоном в регулярной части сада скульптур работы Дж. Бонацца: «Март», «Апрель», «Май», «Июнь», продолжающих барочную тему цикличности времени. Развитие ансамбля отразило различные этапы в понимании движения исторического времени. Свойственное эпохе барокко утверждение здесь-теперь-бытия сменяется вопреки цикличности времени реминисценциями классицизма, театрализацией, обращением к «вечным» эталонам, т. е. ироническим отрицанием.

Формирование ансамбля отражало присущую художественной культуре смену двух крайностей: один этап характерен своеобразием и беспрецедентностью форм, другой этап строится на реминисценциях. Все новые растения и архитектурные сооружения трансформировали пространственно-семантическую целостность. Игра исторических наслоений обогащала ансамбль и переплавляла всякий раз его образный строй, удостоверяя непрерывность его жизни, подлинность его элементов, связь с общим художественным процессом.

Становление исторического сознания и расширение музеефикации привели к выравниванию ценности ансамбля и его элементов

в исторической перспективе. Это, в частности, заметно по реминисценциям: амплитуда колебаний уменьшается, а их период сокращается. Вторит елизаветинскому рококо реставрация, произведенная А. А. Тоном, а затем благоустройство и создание пристани по проекту А. Ф. Видова. Классицистические реминисценции А. Ринальди, завершившего интерьер, поддержала установка бронзовой скульптуры и посадка дубов, отвечающих эстетике стиля ампир. Мемории личного характера все чаще соседствуют с памятниками воинской славы. Исчерпывается потенциал стилистически-территориального принципа — стили уже не сценарно, но одномоментно переплавляются в воспринимаемом пространстве.

Усиление эклектизма в XIX в. выдвигает принцип стилистически-территориального императива, благодаря которому исторические стили были возрождены, их время «приостановлено» в некоторых пространственных границах. Контрапункт стилей достигает в рамках этого принципа предела пространственного усложнения и исчерпывает к началу XX в. свой потенциал. Пространственная дифференциация в своем пределе потребовала нового разрешения категории «время». Преодолевается, с одной стороны, дискретность членений парка на участки с доминирующим стилем, с другой стороны, замкнутость «циклического» времени. Новая стадия понимания «связи времен» закономерно совпала с музеефикацией ансамбля. Были выдвинуты требования сохранения и современного функционирования ансамбля, что давало возможность связать достижения различных эпох в единое целое, в зримый поток истории.

Осмысление логики развития становится проблемой реставрации и экспонирования ансамбля. Признание достоверности ведущим критерием эстетической ценности подводит к необходимости ретроспективно-футурологического анализа памятника архитектуры на всех уровнях его организации. Научную достоверность обеспечивает развертывание строительной истории памятника, художественную достоверность — развертывание его рецептивной истории[10]. Всеобъемлющая ретроспектива ассоциируется с эстетической целостностью экспонирования, но приводит к стилистической пестроте.

Несмотря на музеефикацию, логика развития ансамбля была деформирована. Памятник лишился исторических наслоений, удостоверяющих непрерывность его формирования: в 1963 г. снята деревянная резьба с купола, разрушена пристань, на месте которой выстроена новая, из серого гранита, в 1970-е гг. спилен дуб

и серебристые ивы. Навязывание зданию неестественной для него функции (в 1950-х в павильоне размещался гастроном, позже хранились кареты) обеднило его образный строй.

Ощущается острая эстетическая и нравственная необходимость восстановить ансамбль в его художественно-историческом богатстве. Возобновление исторических наслоений — посадка деревьев, реставрация и установка частично сохранившейся пристани, созданной по проекту архитектора А. Ф. Видова, размещение внутри павильона коллекции ваз и статуй из цветного камня — позволит вновь связать ранние и более поздние элементы ансамбля. Основой его монументальности станет понимание художественной достоверности в диалектике программы и стиля, стратегическое видение, а также погруженность объекта в архитектурно-археологический и природный контекст.

---

[1] *Шатилов Д. А.* Жизнь памятника архитектуры — опыт стилистического анализа (павильон «Грот» в Екатерининском парке) // Учебно-методическое пособие «Вопросы стиля в отечественной архитектуре», институт им. И. Е. Репина Академии Художеств СССР. Л., 1991. С. 46–51.

[2] Там же. С. 47.

[3] *Башляр Г.* Вода и грезы. Опыт о воображении материи / пер. с франц. Б. М. Скуратова. М.: Изд-во гуманитарной литературы, 1998. С. 42.

[4] Там же. С. 54–57.

[5] *Вико Дж.* Основания новой науки об общей природе наций. М.; Киев: REFL-book, ИСА, 1994.

[6] Микеланджело: поэзия, письма, суждения современников: [сборник / сост. В. Н. Гращенков]. М.: Искусство, 1983. С. 62.

[7] *Вольтер*. Поэмы; Философские повести; Памфлеты / Вольтер; предисл., сост., примеч. В. И. Пащенко. Киев: Изд-во политической литературы Украины, 1989. 491, [2] с. ISBN 5-319-00276-9.

[8] *Шатилов Д. А.* «Жизнь памятника архитектуры… С. 49, 50.

[9] Там же. С. 50.

[10] *Шатилов Д. А.* Проектные критерии достоверности экспонирования памятников архитектуры / Д. А. Шатилов // Научные труды. Санкт-Петербургской академии художеств. Проблемы развития зарубежного искусства. СПб., 2022. № 61. С. 236–251.

Шатилова Людмила Ивановна

КОНСКИЕ ДОСПЕХИ С ГЕРБОМ ГРАФА ГРИГОРИЯ ОРЛОВА

Аннотация: Статья рассказывает о зарождении и развитии придворного праздника «карусель». Особое внимание уделено карусели, устроенной Екатериной II в 1766 г., и участию в ней Г. Орлова. Дается атрибуция конских доспехов с гербами графа Орлова.

Ключевые слова: доспех, герб, карусель, придворный праздник.

В коллекции упряжи и декоративного убранства выезда Государственного Эрмитажа находится медный позолоченный доспех для лошади [1], украшенный гербами графа Г. Г. Орлова (1734–1783). Комплект из накрупника, ольстр и чушек, вероятнее всего, предназначался для участия в одном из состязаний великолепных «каруселей» Екатерины II 1766 г.

Рассмотрим эту версию более подробно.

Для большинства современных людей слово «карусель» означает аттракцион для детей в парке развлечений. Мало кто помнит, что эта забава берет начало от суровых, а иногда и жестоких испытаний воинской силы и мастерства средневековых воинов. Постепенно карусели превратились в красочный спектакль на открытом воздухе. Затем и в детскую забаву с игрушечными лошадками.

Во времена зарождения рыцарских турниров побежденный мог потерять не только свою свободу, но и жизнь, так как в сражении использовалось боевое оружие, а участь проигравшего решал победитель. В программу состязаний входили как групповые сражения, так и поединки один на один. Основным пунктом программы турниров была «копейная сшибка», во время которой главной задачей всадника было удержаться в седле при ударе соперника или выбить противника из седла с помощью удара копья по щиту. Наградой победителю были доспехи и лошадь проигравшего. Постепенно для рыцарей стали организовывать специальные почетные призы от организаторов турниров: доспехи, лошади, оружие или драгоценности. Из-за того, что состязания часто приводили к смерти или увечьям соперников, турниры периодически запрещали как светские, так и церковные власти. Для уменьшения несчастных случаев ввели более безопасное

турнирное оружие. Для усиления зрелищности появились богато декорированные турнирные доспехи всадников и лошадей. Соревнования рыцарей организовывали по поводу различных придворных торжеств и праздников, например, таких как окончание войны и заключение мира или свадьбы правителей. Нередко в турнирах принимали участие короли, и, несмотря на тупое облегченное турнирное оружие, эти поединки время от времени заканчивались серьезными травмами или смертью правителя. В 1536 г. закованный в броню конь придавил упавшего английского короля. Генрих VIII получил серьезные травмы, от которых не смог оправиться до конца жизни. После смерти французского короля Генриха II в 1559 г. от раны, нанесенной во время турнира, рыцарские поединки стали терять былую популярность. Мода на турниры проходит, в том числе благодаря распространению огнестрельного оружия и появлению регулярной армии.

Но рыцарские турниры не были забыты и постепенно переродилась в новое спортивно-развлекательное мероприятие под названием «карусель». Теперь на первое место выходят искусство верховой езды и ловкость всадника, доспехи становятся декоративными, а оружие больше не направлено на соперника. Практически исчезают парные поединки — вместо них появляются различные задания и «лошадиный балет».

Самой знаменитой стала «Большая Карусель», устроенная при Дворе короля Людовика XIV в 1662 г. Участники были разделены на пять групп, одетых в псевдоэтнические костюмы римлян, персов, турок, индийцев и американцев. Действо разыгрывалось по заранее написанному сценарию и сопровождалось музыкой. Именно после этого придворного праздника появилось прозвище Людовика XIV «Король-Солнце» — король возглавлял на празднике одну из команд в образе римского императора со щитом в виде солнца. В Париже площадь перед Лувром получила название «Карусель», так как на ней часто устраивались подобные развлечения.

Мода на карусели и само слово «карусель» (франц. «caroussel» от итал. «carosello») пришли в Россию из Франции. Первые «карозелы», как их стали называть на итальянский манер, проводились еще при Елизавете Петровне, но самыми зрелищными и яркими стали праздники Екатерины II. Подробный план всего действия — «Описание каруселя» — был разработан обер-шталмейстером князем П. И. Репниным (1718–1778) и подписан императрицей 25 мая 1765 г. Во время своей дипломатической службы в Испании Репнин



Ил. 1. Доспех для лошади с гербами графа Г. Орлова: накрупник, ольстры, чушки
Медь, кожа; выколотка, чеканка, золочение. Государственный Эрмитаж

мог лично наблюдать за такими развлечениями. Мероприятие запланировали на 1765 г., но из-за дождливого петербуржского лета оно не состоялось и было перенесено на следующий год.

В придворной карусели 16 июня 1766 г. соревнующиеся команды так же, как и во Франции, были разделены на «национальные» команды — кадрили, в состав которых входили как мужчины, так и женщины. Одну из кадрилей (Славянскую), по примеру Людовика XIV, собиралась возглавить сама императрица. Но в итоге шефом славян стал граф И. П. Салтыков (1730–1805), так как Екатерина II решила не влиять своим участием на решение судей. Остальные команды возглавляли: римскую — граф Г. Г. Орлов, турецкую — его брат граф А. Г. Орлов (1737–1804) и индийскую — вышеупомянутый князь П. И. Репнин. Зрители во главе с Екатериной II и великим князем Павлом Петровичем располагались на трибунах в деревянном амфитеатре, построенном на Дворцовой площади архитектором А. Ринальди (1709–1794).



Ил. 2. Деталь накрупника с гербом графа Г. Орлова. Медь, кожа; выколотка, чеканка, золочение. Государственный Эрмитаж

Участникам, одетым в костюмы представляемых народов, нужно было продемонстрировать умение управлять конем и колесницей, а также проявить свою силу и ловкость в упражнениях. Члены каждой из кадрилей должны были выполнять одинаковые задания: проехать на колесницах, сломать копье о столб с головой Медузы, «выстрелить из Пистолета в мишень, каковую изображала голова Медведя, и попасть в цель между ушами оного, бросить жавелот [дротик. — *Л. Ш.*] и проколоть язык Льва, подхватить шлем, помещенный на небольшое возвышение, отрубить голову Гидры и догнать катящееся кольцо»[2]. Кроме непосредственных участников состязаний в представлении участвовало много лошадей. Они были запряжены в колесницы, помогали своим седокам в выполнении заданий. За герольдами кадрилей «вели шесть лошадей, богато убранных по обычаям представляемого кадрилью «народа»»[3]. Для таких выводных лошадей из Конюшенной казны Московского Кремля были специально выданы старинные конские уборы, украшенные золотом и драгоценными камнями.

После окончания состязаний состоялись награждение победителей, торжественный обед и бал-маскарад. Развлечение настолько понравилось всем участникам, что его провели еще раз спустя всего 25 дней — 11 июля. Кроме кадрилей, повторенных по предыдущему сценарию и с теми же участниками, дополнительно устроили конные состязания, в которых отличились братья Орловы. Судьи во главе с фельдмаршалом графом Х. А. Минихом (1683–1767) присудили победу старшему брату — Г. Г. Орлову. 12 июля 1766 г. Григорий Орлов получил именную золотую медаль и лавровую ветвь победителя в состязаниях второго этапа конной карусели, оспаривая эту награду у брата Алексея, возглавлявшего Турецкую кадриль. Также были выпущены памятные медали и жетоны[4] с портретом Екатерины II на аверсе и амфитеатром



Ил. 3. Ольстры и чушки. Медь, кожа; выколотка, чеканка, золочение
Государственный Эрмитаж

А. Ринальди на реверсе. На арене амфитеатра изображены участники состязаний: всадник на коне и запряженная колесница. Также на реверсе находится надпись: «С Алфеевых на Невские брега» и дата под обрезом: «июля 11 дня 1766 году». Река Алфей, протекающая близ горы Олимп в Греции, символизировала преемственность олимпийских традиций, воспринятых Россией от Древней Греции.

Широко известны великолепные карусельные портреты братьев Орловых, написанные датским художником В. Эриксоном (1722–1782). Братья одеты в костюмы римлянина и турка, соответствующие представлению XVIII в. об этих народах. На лошадях — богато украшенная сбруя, но ни на одном, ни на другом портрете мы не видим комплект доспехов из собрания Эрмитажа.

Можно предположить, что для разных этапов состязаний было изготовлено несколько комплектов убранства для лошадей, так как в разных соревнованиях принимало участие несколько животных. Богатый чеканный декор позднего рококо доспехов как нельзя более соответствует пышности римской кадрили, которую и возглавлял Г. Г. Орлов. К тому же, к 60-м гг. XVIII в. такой доспех мог

иметь только декоративное назначение, так как металлические накрупники-гелигеры повсеместно вышли из употребления еще в XVII в. Ко времени правления Екатерины II тяжелые металлические гелигеры давно не использовались — их заменили чепраки и вальтрапы из ткани или меха. Другую часть комплекта — ольстры (седельные кобуры для пистолетов) чрезвычайно редко делали из металла целиком, основная их часть изготавливалась из кожи, металлическими были только наконечники предмета. Также кожаную основу кобур могли обтягивать сукном, бархатной или шелковой тканью, преимущественно точно такой же, которой было покрыто седло. Чушки (покрышки для седельных кобур) тоже делали из ткани, так как кроме декоративной у них была основная практическая функция — предохранять пистолеты от пыли и влаги. В данном случае чушки служат исключительно для украшения.



Ил. 4. Бирка с надписью
«Selle aux armes du Prince Orloff»

Накрупник и чушки доспеха украшены гербом рода графов Орловых: «*Военный прямостоящий на четверо разделенный щит с наложенным в средине поперечными полосами из золота и голубого цвета покрытым щитком, содержащим красного орла, у которого язык красный, нос и лапы золотые, яко родовой герб фамилии Орловых. В 1-м и 4-м золотых полях изображены по одному черному двоеглавому двумя золотыми Коронами коронованному орлу, у которых носы и лапы того же металла, а языки красные, наверху того поля в голубой вершине щита золотая Императорская Корона. Во 2-м и 3-м красных полях является бодрый и к сражению готовый лев горностаевого вида, носящий на груди голубой щиток с золотым лапчатым крестом. Сверх всего щита наложена обыкновенная Графам Российской Империи свойственная корона, на которой поставлены три турнирных шлема, обыкновенными обручами и приличными им клейнодами и цветами украшенные, из коих средний серебряный и по достоинству коронованный шлем держит на себе черного двоеглавого орла с двумя золотыми коронами на главах, у которого носы и лапы того же металла. Второй шлем с правой стороны украшен золотою короною*



Ил. 5. Ольстры и чушки. Конструкция. Медь, кожа; выколотка, чеканка, золочение
Государственный Эрмитаж

с двумя из оной исходящими сомкнутыми красными орлиными крыльями, а третий с левой стороны украшенный дворянским бурлетом из красного и белого цветов, имеет произрастающего горностаевого льва с голубым щитком на груди, на котором изображен золотой лапчатый крест. Шлемовный намет опущен с правой стороны голубого, а с левой красного цветов, подложенный золотом. Щит держат два стальными латами вооруженные воина, у которых на шлемах белые страусовые перья, а в руках знаки с изображенными на них: с правой стороны гербом родовым, а с левой стороны горностаевым львом, имеющим на груди голубой щиток с золотым лапчатым крестом и приложенною внизу щита надписью: FORNINUDINE ET CONSTANTIA [5].

Кроме девиза «*FORNINUDINE ET CONSTANTIA» («Твердостью и Постоянством»)* изображение полностью соответствует блазону герба, пожалованному 1 июля 1763 г. Каждому из братьев Орловых — Григорию, Алексею, Ивану, Владимиру и Федору — императрицей Екатериной II были выданы «Жалованные грамоты на графское Российской империи достоинство и герб». На то, что данные доспехи принадлежали именно Г. Орлову, указывает сохранившаяся на ольстрах бирка с надписью на французском языке: «Selle aux armes du Prince Orloff» («К седлу с гербом князя Орлова»). По-видимому, эта надпись появилась уже после 1772 г., так как, несмотря на то что император Франц I возвел Г. Г. Орлова в княжеское

достоинство с титулом «Светлости» еще 10/21 июля 1763 г., только 14 октября 1772 г. было «*Всемилостивейше дозволено ему* [Григорию Орлову. — *Л. Ш.*] *принять от Римского императора Франциска присланный Диплом на Княжеское достоинство и именоваться Римской Империи Князем*»[6].

С получением Г. Г. Орловым титула светлейшего князя герб изменился: «*Щит весь покрыт епанчею и шапкою или митрою, принадлежащею Княжескому достоинству*»[7]. То есть герб рода Орловых был наложен на горностаевую мантию, а графскую корону заменила княжеская.

Таким образом, этот комплект конских доспехов может быть датирован периодом с июля 1763 по октябрь 1772 г., что укладывается в даты проведения каруселей.

Впоследствии карусели проводили еще не раз, но они уже не достигали масштабов праздника Екатерины Великой. Наиболее интересной стала карусель 1842 г., связанная с именем внука Екатерины II Николаем I. Николай был большим поклонником рыцарской культуры и связанного с ней стиля неоготики. Прототипом царскосельской карусели послужил праздник 1829 г. «Волшебство Белой розы» в Потсдаме, посвященный дню рождения императрицы Александры Фёдоровны. Карусель, состоявшаяся 23 мая 1842 г. в Царском Селе, была посвящена 25-летию со дня свадьбы Николая I и Александры Фёдоровны. На этой карусели уже не было команд и военно-спортивных состязаний, ограничились костюмированным выездом: кавалькада мужчин в подлинных латах из Царскосельского Арсенала и женщин в «испанских» амазонских платьях проехала по парку на лошадях в нарядах, напоминающих средневековые попоны для рыцарских турниров. Несмотря на то что иногда устраивали даже частные карусели, к середине XIX в. их популярность угасла, а к концу века необычные празднества были позабыты.

[1] Инв. № ЗУП-1442, 1443, 1445–1447.
[2] Цит. по: *Ренне Е. П.* С Алфеевых — на Невские брега. Карусельные портреты Григория и Алексея Орловых / Е. П. Ренне; Гос. Эрмитаж. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2014. С. 26–27.
[3] Там же. С. 28.
[4] Подробнее об этом см.: *Вилинбахов Г. В.* Карусели в Петербурге 1766 г. // Эрмитажные чтения памяти Б. Б. Пиотровского. Тезисы докладов. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1994.
[5] Общий гербовник дворянских родов Всероссийской Империи. Ч. I. Л. 24. URL: https://gerbovnik.ru/arms/24. html (дата обращения: 15.06.2025).
[6] Там же. Л. 23. URL: https://gerbovnik.ru/arms/23. html (дата обращения: 15.06.2025).
[7] Там же.

Швидковский Дмитрий Олегович

ЧАРЛЬЗ КАМЕРОН В ПИСЬМАХ ЕКАТЕРИНЫ II

Аннотация: Статья посвящена комментарию к переданным в письмах императрицы Екатерины II сведениям о биографии архитектора Чарльза Камерона. На основании архивных и генеалогических исследований разъясняется загадка «инкогнито» этого мастера, существование которой впервые отметил в 1939 г. В. Н. Талепоровский. В статье излагаются факты, связанные с семьей и жизнью Ч. Камерона до приезда в Россию, говорится о его связях со сторонниками претендента на шотландский престол Иакова Стюарта (якобитов) и о его воспитании в Лондоне в доме отца, строительного подрядчика, на Ганновер-сквер, рядом с усадьбой лорда Эгремонта.

Ключевые слова: Англия, Чарльз Камерон, клан Камеронов, якобиты, письма Екатерины II.

«Инкогнито Чарльза Камерона, созданное им самим и так ревниво оберегаемое временем, должно быть в конце концов раскрыто…» — справедливо утверждал более восьмидесяти лет назад крупнейший исследователь творчества зодчего В. Н. Талепоровский [1]. «…Я увлечена Камероном, архитектором, якобитом (сторонником Якова, короля из династии Стюартов, и претендентов на шотландский престол из числа его потомков. — *Д. Ш.*)… Он известен благодаря своему труду о банях древних…» — на этих строках из письма Екатерины II долго основывались представления о жизни Чарльза Камерона [2]. Из того же источника выяснилось: русские собеседники архитектора считали, что он «воспитывался в Риме в доме претендента» (на британский престол. — *Д. Ш.*)[3] и что зодчий — «племянник мисс Дженни»[4]. Имелась в виду мисс Дженни Камерон, которая стала известна в Европе благодаря участию в восстании шотландцев против англичан 1745–1746 гг. У мисс Камерон действительно был родственник Чарльз, третий сын Дональда Камерона оф Лохил. Последний сыграл важную роль в восстании: руководил штурмом Эдинбурга, командовал войсками мятежников в ключевом сражении при Куллодене, проиграл битву, после которой движение в пользу Стюартов распалось. Вместе с женой и сыновьями он уехал во Францию. После смерти отца и братьев Чарльз Камерон оф Лохил стал XXI вождем клана Камеронов [5]. В биографии архитектора Камерона долгие годы излагались сведения о жизни именно этого человека.

Таким образом, в соответствии с сообщениями, восходившими к словам Екатерины II, он — аристократ из старинной шотландской семьи, прославившейся своей преданностью династии Стюартов и ставшей недавно во главе мятежа в их пользу. Для биографов архитектора 1930-х гг. бесспорным было «тождество, вопреки указаниям некоторых английских источников… Чарльза Камерона, одного из ближайших соратников Чарльза-Эдуарда Стюарта, и архитектора Чарльза Камерона, эмигрировавшего в Россию…»[6]

Уже в 1940-х гг. уехавший в эмиграцию Г. К. Лукомский в своей английской книге о зодчем писал: «…Место и точная дата рождения, его семейные обстоятельства, годы учебы и его юношеские работы… все, что повлияло на формирование его склонностей в искусстве и архитектуре… остается неизвестным»[7]. Работу в Великобритании продолжила Т. Тальбот-Райс, и ею к концу 1960-х гг. были найдены сведения о еще одном Чарльзе Камероне с совершенно иной биографией [8]. В результате возникли два архитектора Чарльза Камерона: один — сын строительного подрядчика, другой — аристократ.

Кроме того, исследователь привела сведения о связях Ч. Камерона и крупного английского зодчего середины XVIII в. Исаака Уэра. Был обнаружен фрагмент переписки двух известных английских архитекторов конца XVIII в: «…Он был близок с Уэром и путешествовал для пополнения образования, опубликовал какие-то… обмеры терм… после ссоры с отцом по поводу этих гравюр он (Ч. Камерон. — *Д. Ш.*) бросил его во Флит (долговую тюрьму. — *Д. Ш.*), где отец прозябал много лет… Существуют, кроме того, разговоры о нем и дочери Уэра…»[9] Было найдено первое объявление о подписке на книгу «Термы римлян» от 20 марта 1770 г., в котором Ч. Камерон говорит, что учился у И. Уэра. Вскоре благодаря еще одной английской исследовательнице, И. Рей, обнаружились многочисленные документы о Чарльзе Камероне, сыне члена лондонского цеха плотников Уолтера Камерона [10]. Его отец был подрядчиком средней руки, он регулярно платил земельную ренту за дом на Уайт Хорс-стрит в Лондоне, находившийся рядом с усадьбой лорда Эгремонта [11]. На титульном листе книги Ч. Камерона «Термы римлян» есть надпись о том, что ее автор живет рядом с домом лорда Эгремонта [12].

Этот факт является серьезным подтверждением того, что именно архитектор был сыном строительного подрядчика Уолтера Камерона и вырос в среде лондонских профессиональных строителей. Однако если бывший ученик цеха плотников Ч. Камерон выдал себя

за аристократа и мятежника, то каким образом он узнал подробности о жизни своего знаменитого тезки? Этот вопрос удалось выяснить в архиве Камеронов оф Лохил в замке Ахнакари в Шотландии.

Чарльз Камерон оф Лохил, XXI вождь клана Камеронов, с которым отождествлял архитектора В. Н. Талепоровский, вернулся из эмиграции и попытался восстановить мирные отношения с правящей династией [13]. Однако он заболел и умер в 1776 г., то есть приехать в Россию в 1779 г. не мог [14]. Трудно предположить и то, что архитектор, рассказывая императрице о своем происхождении, решился выдать себя за покойного. В Санкт-Петербурге в то время находился ближайший родственник семьи Камеронов оф Лохил по женской линии банкир императрицы Т. Сазерленд. В такой ситуации рисковать неминуемым разоблачением архитектор не стал бы. С главой клана его отождествили позднейшие исследователи. Камерон сказал Екатерине II только то, что он «племянник мисс Дженни».

Мисс Дженни Камерон прославлена своей связью с претендентом на британский престол Чарлзом-Эдуардом Стюартом [15]. «Мисс Дженни» принадлежала к одной из младших ветвей правящей семьи клана [16]. Она действительно помогла привлечь в войска претендента на престол горцев из графств Морэн и Сэнарт. О ней было издано в то время немало памфлетов. Скорее всего, если Екатерина II думала об этой романтической героине, то архитектор, когда говорил с ней, мог иметь в виду другую женщину, тоже Дженни Камерон, но менее известную — супругу шотландского мятежника доктора Арчибальда Камерона оф Лохил. Его обвинили в государственной измене за участие в борьбе за престол и приговорили к повешению и четвертованию. 7 июня 1753 г. узника привезли из Тауэра к специальному помосту, устроенному в том углу Гайд-парка, где была произведена казнь [17].

Он оставил жену и восемь детей. Супругу доктора Арчибальда звали Дженни. Она происходила также из клана Камеронов, и ее отец был казнен незадолго до мужа за участие в восстании [18]. Чарльз был их пятым ребенком. За день до казни доктору Арчибальду разрешили высказать последнее желание. Он попросил, чтобы к нему допустили друга. Священник, состоявший при заключенном, так описывал их встречу: «Арчибальд Камерон перед казнью писал в своей камере, состоявшей из двух комнат, письмо к сыну. Он прервался, чтобы очинить сломавшийся кончик карандаша, и более никогда уже не смог что-то добавить к письму… Он просил передать своему сыну последний подарок»[19]. Доктор Арчибальд поручил другу свою

жену, тем более что она остановилась в его доме, и сына, сопровождавшего ее [20].

В архиве Тауэра, к счастью, сохранилось выданное этому человеку разрешение на посещение узника. Оказывается, это был отец будущего архитектора Уолтер Камерон [21]. В том 1753 г. он жил в Лондоне в собственном доме вместе с женой Ханной и двумя сыновьями — Уолтером, 11 лет, и Чарльзом, 8 лет [22]. Таким образом, после того как сын доктора Арчибальда Чарльз приехал в дом к Уолтеру Камерону, под кровом строительного подрядчика оказались два мальчика, носивших одни и те же фамилию и имя — Чарльз Камерон. Не исключено, что какое-то время они воспитывались вместе. Затем сын казненного мятежника жил во Франции, а потом при дворе претендента на престол в Риме на вилле Альбани.

В 1785 г. в Риме была опубликована книга «Воспоминания об изящных искусствах», подписанная Чарльзом (Карло) Камероном [23]. Из текста следует, что автор — знатный шотландец — долго жил в Италии, поддерживал связи с художниками, поэтами, археологами. Эту книгу приписывали зодчему. Очевидно, однако, что архитектор, работавший в то время в России, написать ее не мог. Тем не менее в «Воспоминаниях» присутствует фрагмент, представляющий для нас большой интерес. В нем автор упомянул о существовании своего однофамильца — архитектора Чарльза Камерона — в связи с работами по изучению терм, причем в контексте, свидетельствующем об их знакомстве до издания книги «Термы римлян». Не следует ли предположить, что эти два человека, знакомые со времен лондонской молодости, могли встретиться в 1768 г. в Риме, где оба жили в это время и интересовались сходными вопросами. Это подтверждают «Термы римлян», опубликованные архитектором, и «Воспоминания об изящных искусствах» аристократа, в которых есть специальный раздел о раскопках терм. Аристократ писал об обмерах терм римлян Андреа Палладио, которые «…путешественником лордом графом Берлингтоном… были опубликованы в Лондоне в 1732 г. Было напечатано пятьдесят экземпляров, которые достались только друзьям этого графа… архитектор Чарльз Камерон подготовил второе издание, увеличив его…»[24] В каталоге распродажи собрания книг и картин архитектора Камерона, происходившей после его смерти в 1812 г., значится книга Ч. Камерона «Воспоминания об изящных искусствах». Следовательно, она принадлежала зодчему и была прислана ему из Рима.

Сведения из жизни этого хорошо известного ему человека, переплетенные с подлинными фактами собственной биографии, архитектор Чарльз Камерон и рассказал Екатерине II. Кстати вспомним, что мать этого «двойника» архитектора звали Дженни Камерон, и мастер мог назвать ее своей родственницей, что соответствовало действительности и, безусловно, возбудило воображение императрицы, не ставшей разбираться в нескольких Дженни Камерон.

Эти изыскания позволяют «нормализовать» удивительную биографию архитектора Чарльза Камерона. Да, он родился в Лондоне в семье выходцев из Горной Шотландии. Кстати, теперь мы можем назвать на основании вполне достоверного документа — регистрационной книги церкви Сент-Джордж на Ганновер-сквер в Лондоне — точную дату его рождения 1 июля 1746 г.[25] Это совпадает и с данными тюремщиков из Тауэра, опрашивавших отца архитектора, прежде чем допустить его к узнику[26]. Его семья не была аристократической, но обладала весьма высокими родственными связями в Горной Шотландии. Важна и сама близость Уолтера Камерона, отца зодчего, и прославленного мятежника доктора Арчибальда. Они могли принадлежать к одной масонской ложе, приходиться друг другу родственниками.

Будущий великий зодчий начал как ученик строителя, стал заниматься рисунком, достиг успеха. И как рисовальщика, о чем свидетельствует великолепный альбом Ч. Камерона 1764 г., Исаак Уэр пригласил его для работы над переизданием обмеров римских терм Андреа Палладио, подготовленных в 1720-х гг. для публикации лорда Берлингтона. Связь с этим кругом основных представителей английского палладианства принципиально важна для понимания творчества Ч. Камерона.

В 1766 г. И. Уэр, который, вероятно, хотел, чтобы Ч. Камерон женился на его дочери, умер[27]. Молодой человек решил продолжить работу над изданием и таким образом прославиться. Он хотел стать зодчим и уже ощущал себя им. Подписываясь на пятый том увража «Витрувиус Британникус», он приписал после своей фамилии —«архитектор»[28].

Ч. Камерон поехал в Италию, поскольку считал, что «…произведение Палладио, которое не было им окончательно выправлено, дошло до нас в очень несовершенном виде… То, что теперь предлагается… имеет целью пополнить этот недостаток… помещения в нижних этажах бань так заполнены землею, что без особых работ

невозможно… осмотреть их устройство. Получив разрешение покойного папы Климента XIII произвести раскопки тех мест, которые могли быть полезны в предпринятом мною описании…»[29] Не исключено, что архитектор мог встречаться со своим родственником. Это особенно интересно, поскольку центром якобитов тогда была вилла Альбани; и если мастер видел ее интерьеры того времени, то это важно для понимания античных мотивах в его работах.

По возвращении в Англию Чарльз Камерон, окрыленный надеждами, подготовил издание «Терм римлян», которое в 1772 г. вышло в свет в виде огромного, монументального труда. Книга продавалась в Лондоне и Париже. Одновременно с первой публикацией книги мастер выставил свои рисунки терм в «Обществе искусств».

Камерон жил в доме отца среди картин и книг, которых у него накопилось множество. В описи его имущества говорится о «10 книжных шкафах, 20 бюстах, 20 картинах, 20 портретах, 500 книгах с гравюрами на меди, 500 книгах с иными иллюстрациями, еще 300 книгах и 1000 гравюрах…»[30] В 1775 г. ход его жизни был нарушен банкротством отца[31]. Разорение и бесчестие семьи, о котором говорили среди лондонских строителей еще в 1791 г.[32], неудачный роман с дочерью И. Уэра[33] привели к тому, что заказов, кроме совсем небольших, или должности ему получить не удалось[34].

Одновременно в нем возникло ощущение своих способностей и приходило признание его заслуг. Оттавио Бертотти Скамоцци, тщательно изучивший трактат «Термы римлян»», писал в 1775 г.: «…Прочел книгу с невыразимой жадностью, надеясь найти в ней волшебную нить, которая направила бы меня на верный путь сквозь… лабиринт помещений терм…»[35]

В 1779 г., когда Чарльз Камерон приехал в Россию ко Двору Екатерины II, ему было 34 года. Это был архитектор, не создавший ни одного сколько-нибудь известного сооружения, лишь отделавший несколько комнат в скромном доме на Ганновер-сквер в Лондоне, но с репутацией «великого рисовальщика, воспитанного на античных образцах», «прославленного благодаря своей книге об античных банях»[36]. Его пригласили в связи с намерением строить термы в Царском Селе — как известного специалиста. Он должен был возвести дом, «где в одном лице можно было бы встретить Цезаря, Цицерона и Мецената»[37]. То, что он приехал в Россию не по собственному почину, а был приглашен на работу, свидетельствует указ о его назначении архитектором (от 17 августа 1780 г.): «…над всеми строениями

в селе Царском в производстве работ по высочайше апробированным планам быть архитектором выписанному из Англии архитектору Камерону…»[38]

Перед зодчим впервые в жизни открылись возможности воплощения своих замыслов, и он начал строить, не считаясь ни с какими установленными формами прохождения дел или порядка производства работ, не обращая внимания на чиновников Царскосельской конторы строений. В одном из писем начальника этого учреждения А. П. Кашкина сохранилось описание отношения к делу Камерона в первые годы после его приезда: «…он, не объявляя о сем в надлежащее время, приступал сам собою к каждому делу и с крайней торопливостью старался расстраивать, а потом сооружать, и между тем приискивать разных художеств мастеров, с коими условливаясь… (заключая. — *Д. Ш.*) с некоторыми и договоры, которые и представлял для одного сведения конторе строений, а о прочих многих работах никакого сведения не давал, доколе оные совершенно исправлены не были… В представлениях же его всегда писано было, чтобы выдавать деньги или… материал нимало не медля…»[39] Так со страстной поспешностью он создавал залы царскосельского дворца и Агатовые комнаты.

[1] *Талепоровский В. Н.* Чарльз Камерон. М., 1939. С. 121.
[2] Сб. ИРИО. Т. XXIII. СПб., 1878. С. 267.
[3] Там же. С. 611.
[4] Там же.
[5] *Stewart of Advorlich J.* The Camerons. A History of Clan Cameron. Glasgow, 1986. P. XV.
[6] *Талепоровский В. Н.* Указ. соч. С. 9.
[7] *Loukomsky G.* Charles Cameron. London, 1943. P. 11.
[8] *Talbot Rice T.* Charles Cameron. Exhibition catalogue. London, 1968. P. 7–24.
[9] *Stroud D.* Henry Holland. London, 1966. P. 135.
[10] *Rae I.* Charles Cameron. London, 1971.
[11] *Ibid. P.* 23.
[12] *Cameron Charles.* The Baths of the Romans. London, 1772. Title page.
[13] *Stewart of Advorlich J.* Op. cit. P. 144.
[14] Ibid. P. 145.
[15] *Rae I.* Op. cit. P. 37.
[16] *Stewart of Aldvorlich J.* Op. cit. P. 105.
[17] *Tayler H.* Jacobite Epilogue. Edinburgh, 1941. P. 139.
[18] *Stewart of Aldvorlich J.* Op. cit. P. 137.
[19] Ahnacarry. Archive of Clan Cameron. File: Charles Cameron, From the documents of Margaret Smith.
[20] Ibid. Unpublished paper «Family of Dr. Archibald Cameron».
[21] The British Museum. Add. Mss. 32731. 525.

[22] The Library of the City of Westminster. Extract from the Rate-books. 1753.
[23] *Cameron Carlo.* Memorie per le Belle Arti. V. I–IV. Roma, 1785–1786. V. II. Roma, 1785.
[24] Ibid. V. II. P. 212.
[25] St. George Church. Hannover Square. Register book. Extract in Ahnacarry. Papers of Margaret Smith.
[26] Ibid. Unpublished paper «Family of Dr. Archibald Cameron».
[27] *Colvin H.* A Biographical Dictionary of British Architects. London, 1980. P. 865.
[28] Vitruvius Britanicus. Vol. V. London, 1771. List of subscribers.
[29] *Камерон Ч.* Термы римлян. М., 1939. С. 2.
[30] *Rae I.* Op. cit. P. 35.
[31] Ibid. P. 36.
[32] *Stroud D.* Op. cit. P. 135.
[33] *Talbot Rice T.* Op. cit. P. 15.
[34] *Colvin H.* A Biographical Dictionary of British Architects. London, 1995. P. 248.
[35] Ibid.
[36] ИРИО. СПб., 1878. Т. XXIII. С. 157.
[37] ГЭ ОР. Ф. Клериссо. Пояснение к заказу античного дома. Л. I.
[38] РГИА. Ф. 487. Оп. 13. 1780. Д. 40. Л. I.
[39] РГИА. Ф. 487. Оп. 13. 1784. Д. 115. Л. 81.

СОДЕРЖАНИЕ

Баженова Ольга Константиновна
К истории «Об отлитии из меди новопривезенных из Вены в 1796 году бюстов» *4*

Бардовская Лариса Валентиновна
Екатерина Великая — Минерва Российской империи *16*

Бардовская Лариса Валентиновна, Ремизова Юлия Владимировна
Портрет фрейлины Екатерины II. Попытка атрибуции. *24*

Бахарева Наталья Юрьевна
Занятия «художествами» при Дворе Екатерины Великой. *41*

Боровкова Наталья Валерьевна
«Увлеченная камнем»: Екатерина II и ее минеральный кабинет *54*

Ботт Ираида Куртовна
Мебель в комнатах Екатерины II в Большом Царскосельском дворце *63*

Будрина Людмила Алексеевна
Цветной камень при дворе Екатерины II: от собирания европейского к формированию русского *80*

Векшин Владимир Алексеевич
Сражения екатерининского времени в гравюрах из коллекции Музея истории русских войн в Ратной палате. *87*

Выжевский Сергей Викторович
«Игра в античность» в Павловске. Попытка интерпретации элементов скульптурного, лепного и живописного декора в резиденции Марии и Павла. *99*

Герасимов Владимир Валентинович
О двух портретах Екатерины ii из исторического собрания семьи половцовых *111*

Герасимов Владимир Валентинович, Щедрин Петр Георгиевич
Дом придворного банкира И. Фредерикса на Английской набережной. Облик здания в екатерининское время *123*

Герман Наталия Дмитриевна
По следам путешествия Екатерины Великой: крымские пейзажи художников-участников вояжа и сравнительный анализ их сюжетов с произведениями автора *135*

Глазунова Ольга Николаевна, Кузина Инна Николаевна
Синяя табакерка гардемебеля Осипа Петрова *150*

Гребенкин Алексей Николаевич
Отражение педагогических взглядов Екатерины II в отечественной военной культуре последней трети XVIII в.. . . . . *158*

Грибанов Василий Витальевич, Кенько Светлана Михайловна
Взаимоотношения М. К. Огинского с Императорским двором всероссийской самодержицы Екатерины II. *167*

Доманский Валерий Анатольевич
«Екатерининский век» как культурный код русской литературы XVIII — начала XIX в.. . . . . *178*

Дроздов Андрей Анатольевич, Пукова Александра Николаевна
Русское стекло второй половины XVIII века из исторической коллекции ГМЗ «Царское Село» *189*

Евдокимова Валентина Александровна
Венценосный образ Екатерины Великой. Скульптуры из собрания Н. Б. Юсупова. *200*

Зимин Игорь Викторович
Наградные бриллиантовые шпаги времен Екатерины II (по материалам изустных указов императрицы) *208*

Иванова Наталья Ивановна
Екатерина II в зеркале указов 1762 г. *223*

Кафанова Ольга Бодовна
Н. М. Карамзин — переводчик и комментатор писем Екатерины II к Й. Г. Циммерману. *234*

Кащенко Елена Сергеевна
Значение роли императрицы Елизаветы Петровны в художественных фильмах о Екатерине II *243*

Кожин Владислав Владимирович
От исторического текста к современному контексту: крымский опыт адаптации и постановки комедии Екатерины II «О, время!» сегодня. Источники, компромиссы, перспектива *253*

Кочеткова Анастасия Дмитриевна
Архитектурные трактаты и увражи в книжном собрании графов Шереметевых как отражение культурной политики Екатерины Великой. *264*

Красникова Юлия Николаевна
Эволюция системы материального обеспечения императорской фамилии в последней четверти XVIII в. *278*

Круглов Александр Валерьевич
«Прекраснейшая голова раненого Адониса» из приобретений Екатерины II *286*

Круглов Александр Валерьевич
Собрание скульптуры Екатерины II в Гроте царскосельского парка: опыт воссоздания экспозиции *300*

Крючкова Мария Александровна
Екатерина II и фантом Петра III: история длиною в жизнь *310*

Кудзеевич Леонид Владимирович
Виньетки в масонских изданиях Петербурга и Москвы 1770–1780-х гг. *319*

Летин Вячеслав Александрович, Летина Александра Вячеславовна
Императрица Екатерина II в Ярославле: семантика визитов и опыт мемориализации *329*

Метелкина Анна Геннадьевна
План города С.-Петербурга 1777 года, поднесенный Екатерине II. К вопросу о художнике Петре Ивановиче Агафонове *341*

Новиков Александр Юрьевич
Екатерина Великая и китайщина. Царская прихоть или царское предвидение? *350*

Обозная Валентина Ивановна
К атрибуции ретроспективных портретов А. Г. Разумовского работы Д. Г. Левицкого *361*

Обозная Валентина Ивановна
Тайны портретов Ф. С. Рокотова из Рузаевского имения Н. Е. Струйского *372*

Павлова Марина Анатольевна
Плафон Зала Дианы в Большом Ораниенбаумском дворце как культурно-исторический источник *379*

Парушева Вера Георгиевна
Четыре интерпретации одного скульптурного образа Екатерины II *395*

Поцелуева Екатерина Андреевна
Ближний круг Екатерины II. А. С. Протасова и М. С. Перекусихина *408*

Сафонов Михаил Михайлович
Сладострастье власти. Екатерина II и ее «Записки» *424*

Светлова Екатерина Андреевна
Особенности празднования торжества восшествия на престол Екатерины II в годы ее правления *442*

Скурлов Валентин Васильевич
Образ Императрицы Екатерины II в ювелирных произведениях фирмы Фаберже *450*

Слуцкая Ирина Аркадьевна, Чичелова Ольга Александровна
Березовый домик Екатерины II *458*

Слюнькова Инесса Николаевна
Екатерина II: «…предпочла ее петергофской» (16 сентября 1775 г. Ярополец). Отголоски разобранного петербургского дворца и Царского Села в вотчине З. Г. Чернышёва *473*

Спащанский Андрей Николаевич
Царствование Екатерины II в «исторических картинках» Даниэля Ходовецкого *487*

Сылова Елена Андреевна
Образ Екатерины II в спектакле Александринского театра «Екатерина и Вольтер» (режиссер Н. Кобелев, драматург Е. Сылова) *499*

Тарханова Анна Викторовна
Сведения о Царском Селе в публикациях 1780–1796 гг. и дополняющие их архивные документы *509*

Филипцева Мария Павловна
Подарок Екатерины Великой: Александровский дворец в конце XVIII — начале XIX в. *525*

Фоменко Игорь Константинович, Щербакова Екатерина Игоревна
Образ Екатерины II в европейской картографии «времен Очаковских и покоренья Крыма» *531*

Фурсикова Евгения Георгиевна
Музеум Екатерины II — фантом или реальность? *541*

Черненко Валентин Андреевич
«Медная Бабушка»: первый монумент Екатерине Великой в России. История и реконструкция *557*

Шатилов Дмитрий Анатольевич
Эволюция стиля и программы павильона «Грот» в Екатерининском парке *571*

Шатилова Людмила Ивановна
Конские доспехи с гербом графа Григория Орлова *581*

Швидковский Дмитрий Олегович
Чарльз Камерон в письмах Екатерины II *589*

ЕКАТЕРИНА II И РУССКАЯ КУЛЬТУРА:
ЛИЧНОСТЬ И ЭПОХА

Сборник научных статей
XXXI 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
Директор издательства Е. В. Цветкова
Главный редактор В. И. Боковня
Редактор Т. В. Глушенкова
Выпускающий редактор Ю. В. Зубач
Корректор Т. В. Глушенкова

ISBN 978-5-00067-148-1

Отпечатано в типографии ООО «Литография»
191119, Санкт-Петербург, ул. Днепропетровская, дом 8, офис 14
Тираж 400 экз. Заказ № 155