

**Проблемы сохранения культурного наследия.
XXI век**

II

**300 лет | Петергофской дороге
Ораниенбауму**

История. Реставрация. Музеефикация

*Сборник статей
по материалам научно-практической конференции
ГМЗ «Петергоф», 2011*



Европейский Дом
Санкт-Петербург
2012

УДК 7.02
ББК 85.1
П62

*Печатается по решению
редакционно-издательского совета ГМЗ «Петергоф»*

Генеральный директор ГМЗ «Петергоф»
Е.Я. Кальницкая

Авторы концепции проекта:
Е.Я. Кальницкая, А.Г. Леонтьев

Координация и общая подготовка издания
Ю.В. Зеленинская

Редактор
О.С. Каптьоль

П62

300 лет Петергофской дороге. 300 лет Ораниенбауму. История. Реставрация. Музеефикация: Сборник статей по материалам научно-практической конференции ГМЗ «Петергоф», 2011 (Проблемы сохранения культурного наследия. XXI век. II) — СПб.: — Издательство «Европейский Дом», 2012 — 352 с., илл.

В сборник вошли статьи, посвященные двум знаменательным датам: 300-летию Петергофской дороги и 300-летию Ораниенбаума, отражающие историю пригородных памятников архитектуры, проблемам их сохранения и реставрации.

Публикация рассчитана на историков, искусствоведов, реставраторов, краеведов, а также читателей, интересующихся архитектурно-художественным наследием пригородов Санкт-Петербурга.

Содержание

Е.Я. Кальницкая. Юбилей как повод..... 5

ПЕТЕРГОФСКАЯ ДОРОГА

<i>О.А. Холоднова.</i> Деятельность Никола Пино в Петергофе	9
<i>Н.В. Вернова.</i> Лаковый кабинет дворца Монплезир (к послевоенному воссозданию)	27
<i>О.Д. Волкова.</i> Сады Марли. История формирования объемно-пространственной композиции	37
<i>М.И. Обатурова.</i> Художественные идеи историзма в творчестве архитектора Э.Л. Гана и их воплощение в Петергофе	41
<i>В.М. Тенихина.</i> Неоготические служебные постройки архитектора А. Менеласа в парке Александрия в Петергофе	49
<i>А.А. Белов.</i> Хозяйственная жизнь Фермы дачи Александрия	59
<i>Т.Н. Носович.</i> История бытования Английского дворца	73
<i>Д.В. Осипов.</i> Фонтанная система второй половины XIX в. усадьбы «Сергиевка» в Старом Петергофе	84
<i>П.П. Котляр.</i> Развитие петергофской водоподводящей системы в 1730-е гг.	98
<i>В.Л. Мельников.</i> Исследования Н.К. Рериха в Петергофском уезде в конце XIX – начале XX в.	108
<i>В.И. Андреева, В.В. Герасимов.</i> Декоративное оформление придворцовой территории на Михайловской даче	122
<i>В.В. Герасимов.</i> Художественные собрания великокняжеских загородных дворцов. К истории бытования некоторых известных произведений из Знаменского дворца	133
<i>Д.А. Зайцева.</i> Серафимо-Дивеевское подворье в Петергофе. История храма и проблемы реставрации	142

ОРАНИЕНБАУМ

<i>А.А. Алексеев-Борецкий.</i> Музыкальный салон при дворе великой княгини Елены Павловны	157
<i>Е.В. Конюхова.</i> Семья герцога Г.Г. Мекленбург-Стрелицкого в Петергофе и Ораниенбауме	172
<i>С.Б. Горбатенко.</i> Об этимологии и символике Ораниенбаума	189
<i>В.А. Калинин.</i> Почетные ворота крепости Петерштадт. Результаты натуральных исследований и предложения по реставрации	199
<i>Г.П. Седов.</i> Голштинская пехота Петра III в 1755 -- 1761 гг.	211

<i>Н.В. Зайцева.</i> К вопросу о восстановлении шпалерной развески в Картинном зале Картинного дома в Ораниенбауме	217
<i>Т.О. Суркова.</i> История бытования Фарфорового кабинета Катальной горки	231
<i>И.В. Сосновцева.</i> Иконы из Ораниенбаума в собрании Русского музея	237
<i>О.В. Сидоренко.</i> Китайский дворец в Ораниенбауме. К истории памятника архитектуры	260
<i>М.Л. Меньшикова.</i> Увлечение Китаем и стиль «шинуазри» в Петербурге в середине – второй половине XVIII в. Ораниенбаум	270
<i>Н.А. Силантьева, В.Н. Яранцев.</i> Интерьер как текст: Большой зал Китайского дворца	279
<i>Т.С. Сяпина.</i> Послевоенные реставрационные работы по отделке интерьеров Китайского дворца	288
<i>М.В. Денисова.</i> Реставрация вышитых панно Стеклярусного кабинета Китайского дворца	303
<i>В.А. Коренцвит.</i> Археологические исследования в Нижнем саду усады А.Д. Меншикова «Ораниенбаум»	310
<i>В.А. Калинин, М.В. Смирнов, А.А. Юрчук.</i> Дворцовая электростанция дворцово-паркового комплекса «Ораниенбаум» (по результатам натурных исследований)	324
<i>Г.В. Михайлов.</i> Научная реконструкция крепости Петерштадт в Ораниенбауме	331
<i>Буркхард Герес.</i> Бельведер на горе Пфингстберг («Троицкая гора») и другие примеры меценатства фонда «Прусские дворцы и парки в Берлине и Бранденбурге»	338

Юбилей как повод....

Юбилей человека — всегда повод для того, чтобы уделить ему особое внимание, оказать уважение. Юбилей памятника, по сути, то же самое, а кроме того, начало нового этапа изучения истории, поиск особых подходов к реставрации, понимание роли и места в мировой культуре. Любой юбилей — всегда важная веха на пути.

Воспользовавшись двумя юбилейными поводами, ГМЗ «Петергоф» поставил перед собой задачу осмыслить в совокупности взаимосвязанные события: 300-летие знаменитой Петергофской дороги и 300-летие Ораниенбаума, едва ли не самой романтической пригородной резиденции, где сохранились столь редкие в окрестностях Петербурга подлинные памятники XVIII столетия: Большой дворец, изначально принадлежавший основателю усадьбы светлейшему князю А.Д. Меншикову, дворец Петра III, некогда входивший в состав придуманной и построенной императором крепости Петерштадт, Китайский дворец и павильон Каталной горки, составляющие ансамбль Собственной дачи императрицы Екатерины II, фрагменты исторического природного ландшафта.

Одним из самых сложных и спорных вопросов истории Ораниенбаума является вопрос о происхождении его названия и символики. «Аранимбом», «Ранен бов», «Оранибум», «Оранин бом» и другие варианты малопонятного для петровских современников имени только во второй половине XVIII века свелись к привычному сегодня названию. Происходит ли оно от названия апельсинового дерева, которое некогда цвело на территории шведской усадьбы, или образовано от имени штатгальтера Нидерландов и английского короля Вильгельма III Оранского, к которому Петр I испытывал глубокое уважение? До сих пор топонимика названия остается интригующей загадкой: «гений места» не делится своей тайной.

Сегодня мы смотрим на будущее Ораниенбаума сквозь «магический кристалл» времени с определенной долей оптимизма: его достойное существование зависит только от темпов завершения реставрационных работ. Перспектива бытования Петергофской дороги, которая по идее Петра I должна была затмить красотой дорогу из Парижа в Версаль, гораздо печальнее. Императорские, великокняжеские и частные резиденции, дополненные парками и садами, некогда составляли единый архитектурно-художественный комплекс, и линия дороги, которая начиналась от Фонтанки, проходила через Нарвскую заставу и далее шла вдоль южного берега Финского залива до Красной Горки, за три столетия практически не изменилась. Зато многие расположенные на «царском пути» постройки со временем превратились почти в руины: после октябрьского переворота они стали домами отдыха и детскими учреждениями, ландшафты подвер-

гались разорению и оказывались в запустении. Пострадала Петергофская дорога и во время войны, но основные ее элементы сохранились, а проведенные археологические исследования позволили лучше понять их историю.

Сегодня нельзя ждать, пока безжалостное время рано или поздно погубит безвозвратно это исключительное по своей ценности историко-культурное явление. Территории по обе стороны Петергофской дороги необходимо охранять от посторонних вмешательств, превращая их в заповедные. Следует реставрировать памятники огромного ансамбля, даже руины которых «говорят» с нами на языке своего времени, являясь живым свидетелем эпохи. Величественный Петр, ощутивший себя морским царем в морской резиденции, вездесущий Меншиков, мечтавший затмить роскошью своих построек царские владения, император Петр III, увлекавшийся романтическими играми в потешные баталии, Екатерина II, венценосная владелица Стеклярусного кабинета Китайского дворца, холодная красавица великая княгиня Елена Павловна и ее наследники, как и другие ушедшие персонажи петербургского «сценария власти», обустроивали этот край с умом и тактом.

Сегодня изучение памятников Петергофской дороги — Петергофа, Ораниенбаума, Стрельны, усадеб Знаменка, Михайловка, Шуваловка и других — может восприниматься как своеобразная музеефикация их культурного содержания. Она всегда является первым шагом на пути возрождения памятника. Совместные усилия участников конференции — своеобразный вклад в дело спасения и сохранения Петергофской дороги и дворцово-паркового ансамбля «Ораниенбаум».

Елена Кальницкая

**ПЕТЕРГОФСКАЯ
ДОРОГА**

Деятельность Никола Пино в Петергофе

295 лет назад в Санкт-Петербург приехал Никола Пино, французский художник, скульптор-декоратор, резчик по дереву, рисовальщик-орнаменталист, архитектор (илл. 1)¹. Прожив в России более десяти лет, он участвовал во многих проектах и чаще всего в Петергофе, одном из основных дворцово-парковых комплексов по Петергофской дороге. К сожалению, при Петре I многие произведения выполнялись из непрочных материалов (дерева, свинца), поэтому до наших дней сохранилось очень мало объектов того времени. По контракту Пино должен «в службу на 5 лет работать и делать лямбриды², двери, каминны, рамы, столовые ношки, геридоны и прочие уборы и рисунки...»³.

Пино приехал в Петербург в возрасте 32 лет, уже зрелым мастером, однако во Франции он еще не успел снискать славы, хотя работал вместе со своим отцом Жаном-Батистом Пино, скульптором короля Людовика XIV. В Петербурге о его популярности тоже говорить не приходится, ведь в петровскую эпоху здесь работало множество одаренных мастеров. И хотя его талант высоко ценился, у него было много заказов, во многих



Илл. 1. Никола Пино (1684–1754).
Из кн.: *Deshairs L. Nicolas et
Dominique Pineau. Les dessins du
Musée et de la Bibliothèque des Arts
Décoratifs. Paris, 1911*

¹ Договор с Н. Пино был заключен в феврале 1716 г. День приезда в Петербург точно неизвестен, предположительно 7 августа 1716 г., когда приехал Леблон, хотя добирались они до России по-разному: согласно документу, Леблон поехал «сухим путем», а Пино — «морем» (РГАДА. Ф. 9. Кабинет Петра I. Отд. II. Кн. 27. 1716. Л. 874–874 об.).

² Лямбриды (от *фр.* lambris) — обшивка стены, панель.

³ РГАДА. Ф. 150. 1716. Д. 3. Л. 3.

свидетельствах современников, касающихся его работ, порой даже не упоминается фамилия Пино, и только архивные документы позволяют установить его авторство. Иногда о нем говорят не как о скульпторе или резчике, а как о «зяте придворного живописца Каравака»⁴. В конце XIX — начале XX в. начинают писать о «замечательном резчике по дереву» Пино, или, как он называется в архивных документах, — «Пиновий»⁵. Вернувшись во Францию, Пино становится востребованным и популярным мастером. Тогда в России о нем начинают говорить: «...не тот ли это Nicolas Pineau, который пользовался во Франции при Людовике XV репутацией одного из лучших резчиков»⁶.

Как крупный декоратор, работавший в XVIII в., Пино упоминается многими авторами, но его работы обычно не становятся предметом подробного исследования. Во Франции творчеством мастера интересовались Э. Бие⁷, Л. Дезер⁸ и Д. Рош⁹, а в России — М.М. Измайлов, но, к сожалению, его труд не был опубликован и хранится в машинописном варианте в научном архиве ГМЗ «Петергоф»¹⁰. При изучении различных аспектов искусства петровского времени Пино всегда упоминают ведущие исследователи XVIII в. Н.И. Архипов и А.Г. Раскин¹¹, Г.М. Преснов¹², Н.В. Калязина¹³, И.К. Ефремова¹⁴, И.Н. Новосельская¹⁵, В.Г. Шевченко¹⁶.

В России Пино впервые смог продемонстрировать свой талант именно в Петергофе. Главный архитектор Петербурга Жан-Батист Леблон хорошо знал Пино и после организации 19 мастерских именно его поставил во главе мастерской — школы художественной резьбы по дубу. Благодаря генерал-архитектору Пино по-

⁴ *Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России*: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 161.

⁵ *Успенский А.И.* Новые документы к истории Петергофских дворцов и фонтанов в XVIII в. // *Художественные сокровища России*. 1902. № 7–8 (Петергоф в XVIII веке). С. 199.

⁶ [Описание таблиц и рисунков в тексте № 7 и 8, посвященных Петергофу в XVIII в.] // *Художественные сокровища России*. СПб., 1902. № 7–8. С. 204, сноска.

⁷ *Biais E.* Les Pineau, sculpteurs, dessinateurs des bâtiments du Roy, graveurs, architectes (1652–1886). Paris, 1892.

⁸ *Deshairs L.* Nicolas et Dominique Pineau. Les dessins du Musée et de la Bibliothèque des Arts Décoratifs. Paris, 1911.

⁹ *Рош Д.* Рисунки Никола Пино, предназначенные для России // *Старые годы*. 1913. № 5. С. 2–21.

¹⁰ *Измайлов М.М.* Николай Пино в России и его работы // *Архив ГМЗ «Петергоф»*. ВУ 16683-ар. [Б.д.].

¹¹ *Архипов Н.И., Раскин А.Г.* Петродворец. Л.; М., 1961.

¹² *Преснов Г.М.* Скульптура первой четверти XVIII в. // *История русского искусства*: В 13 т. / Под ред. И.Э. Грабаря. М., 1960. Т. 5.

¹³ *Калязина Н.В.* Лепной декор в жилом интерьере Петербурга первой четверти XVIII в. // *Русское искусство первой четверти XVIII в.* / Под ред. Т.В. Алексеевой. М., 1974. С. 11–114; *Архитектурная графика России. Первая половина XVIII в.*: Научный каталог. Л., 1981; *Калязина Н.В., Комелова Г.Н.* Русское искусство петровской эпохи. Л., 1990; *Калязина Н.В.* О скульптурах Н. Пино, исполненных для оформления траурного убранства большого зала во Втором Зимнем дворце // *Сообщения ГЭ*. Вып. XXXIX. Л., 1974. С. 24–27.

¹⁴ *Ефремова И.К.* Петербургский период творчества Никола Пино // *Русская художественная культура XVIII в. и иностранные мастера*: Всесоюзная научная конференция молодых специалистов: Тез. докл. М., 1982. С. 10–12.

¹⁵ *Шедевры французского рисунка XV–XVIII веков из собрания Государственного Эрмитажа*: Каталог выставки. СПб., 2008.

¹⁶ *Шевченко В.Г.* Сто рисунков французских орнаменталистов (2-я половина XVII — 1-я половина XVIII в.): Каталог выставки. СПб., 1995.

лучал самые выгодные заказы. Однако полностью раскрыть свои таланты он смог только после смерти Леблона, когда стал заниматься не только декоративной скульптурой, но и архитектурой, тем не менее не снискал успеха на этом поприще.

Одним из самых важных объектов в Нижнем парке Петергофа был дворец Монплезира. К приезду Леблona стены дворца уже были возведены, и мастера приступили к внутренней отделке, которая выполнялась уже по проекту нового главного архитектора Петербурга. Если учесть ссору Леблona с Бартоломео Карло Растрелли и дружбу с Никола Пино, неудивительно, что для создания скульптурного декора он пригласил последнего.

В Парадном зале Монплезира Пино выполнил парные горельефные композиции и лепной фриз на тему времен года (илл. 2). Хотя до наших дней не сохранились документы и эскизы, подтверждающие авторство Пино, существует ряд косвенных доказательств¹⁷. Вероятнее всего, камин с лепным декором и гипсовый орнамент на потолках в комнатах Монплезира выполнил также Н. Пино¹⁸.



Илл. 2. Парадный зал. Дворец Монплезира. 2009

Сразу после Монплезира Пино участвует в выполнении еще одного важного заказа — отделки кабинета

Петра I в Большом дворце. В нем император проводил значимую часть своей жизни. Царь вел простую жизнь и требовал прежде всего удобства во дворцах. Любимым местом пребывания Петра в Петергофе был дворец Монплезира. В нем устроили кабинет с простой отделкой: гладкими дубовыми филенками на стенах и живописным плафоном в лепном обрамлении. В Большом дворце Леблон задумал скорее представительский кабинет, в оформлении использован распространенный в то время материал — светлый дуб. Нижняя часть стен, отделанная панелями, решена скромно, в виде гладко обработанных филенок. Обшивку стен над ними украшают панно, выполненные в технике невысокого рельефа. Четырнадцать панно, четыре створки дверей и два десюдепорта были сделаны по эскизам Пино и при его непосредственном участии. Голштинский посланник в России Ф.В. Берхгольц в своем дневнике отметил эту комнату Большого дворца: «Замечателен особенно кабинет, где находится небольшая библиотека царя, состоящая из разных Голландских и Русских книг; он отделан одним Французским скульптором и отличается своими превосходными резными украшениями»¹⁹. Не

¹⁷ Холоднова О.А. К вопросу об авторе скульптурного декора Парадного зала дворца Монплезира в Петергофе // Петровское время в лицах — 2010: Материалы науч. конф. = Тр. / Гос. Эрмитаж. Вып. 52. СПб., 2010. С. 314–324.

¹⁸ Калязина Н.В. Лепной декор... С. 114.

¹⁹ Дневник камер-юнкера Ф.В. Берхгольца. 1721–1725: В 4 ч. / Пер. с нем. И.Ф. Амона. М., 1902. Ч. 1. С. 92.



Илл. 3. Дубовый кабинет Петра I. Северная стена. Большой Петергофский дворец. 1920–1930-е гг. Фонд «Фотодокументы» ГМЗ «Петергоф». ПДМП 1906-ф. д.

составляет труда понять, что отделка этой комнаты прославляет правление Петра I, его государственные и военные победы (илл. 3).

Благодаря многочисленным сохранившимся документам можно точно установить авторов и исполнителей декоративного убранства

комнаты. В Канцелярию городовых дел 4 декабря 1718 г. были поданы контракты с французскими резчиками Шарлем Рустом и Этьеном Фолетом (Фолле). 10 ноября они обещали сделать «резьбою на кабинет его царского величества к строению Питер Гофа по данному чертежу от Господина Пино». Руст и Фолет должны были вырезать 4 панно, «мерою каждая штука длина по 5 футов ширина по 2 фута», за 160 рублей (по 40 за одну). Еще два француза, Таконет и Фордрен, вычистили другие 4 панно за 48 рублей (по 12 за штуку), «которые зачал делать Пино»²⁰. 3 марта 1719 г. дворянину Федору Шатилову приказали принять эти 8 панно у перечисленных резчиков и отправить в Петергоф, что он и сделал 10 числа²¹. В документах не говорится о том, кто выполнял остальные 6 панно, десюдепорты и створки дверей. Однако можно сделать вывод, что четыре панно Пино вырезал сам. 29 апреля 1720 г. резчику Русту с товарищами заплатили «за резьбу в Питергофе в кабинет царского величества на камине и против камина»²². В кабинете Петра I в Верхних палатах, на северной стене расположен камин, над которым висит зеркало в резной раме. Восточную и западную стену украшают зеркала в декоративном обрамлении.

Столярную работу сначала выполнял Фарсур, но не закончил ее. Тогда дело поручили столяру Мишелю, который нанял для этого русских мастеров²³.

Композиция всех панно кабинета Петра I в Большом дворце построена по вертикальной оси. Мастера использовали разнообразные элементы, поэтому по тематике и определенным общим признакам их можно разделить на три группы²⁴.

В первую группу входят 8 панно (с изображением Петра I и Екатерины I, с музыкальными инструментами, с аллегориями побед), которые можно разделить еще на три подгруппы. Для них характерны определенные элементы: акантовый лист; гирлянды из цветов и листьев, лента с кисточкой, объединяющая все элементы (она завершает композицию), идентичные декоративные рамки. «Возглавляют» эту группу два панно с медальонами в центре, где представлены символические изображения Петра и Екатерины в профиль. Петр изображен в виде Аполлона в лавровом венке и римской тоге с аграфом на фоне эмблем

²⁰ РГИА. Ф. 467. Оп. 3 (560/1579). 1718–1719. Д. 8. Л. 1, 1 об.; оп. 1. Кн. 4 а. 1719. Д. 47. Л. 76.

²¹ Там же. Л. 2 об.–5. Д. 4. Л. 1–1 об.

²² Там же. Оп. 1. Кн. 7 г. 1720. Д. 242. Л. 374.

²³ Там же. Оп. 1. Кн. 10 а. 1720. Д. 7. Л. 4; кн. 18 б. 1721. Д. 192. Л. 511 (см. также: *Измайлов М.М.* Указ. соч. С. 20).

²⁴ Значения символов, представленных на панно, требуют отдельного исследования, поэтому в данной работе не рассматриваются.

мореплавания (глобуса, измерительных инструментов, подзорной трубы) и как покровитель искусств (показаны лира и флейта). В нижней части панно, на пергаменте, — надпись на французском языке: «La Vertue Suprême ou Pierre Premier Empereur De La Grande Russie» («Высшая добродетель, или Петр Первый, император Великой России»)²⁵. Екатерина в образе Минервы (в шлеме с султаном, кольчуге) предстает в окружении эмблем искусства, это кисти, палитра, женский скульптурный бюст, лавровый венок, кадуцей, книга, измерительные инструменты²⁶.

Следующие четыре панно прославляют военные победы Петра I:

- ♦ лавровый венок; пика с саламандрой; тюрбан, увенчанный короной, на шесте; в центре — щит с головой Медузы Горгоны; колчан со стрелами и пальмовая ветвь²⁷;

- ♦ колчан со стрелами, табличка на палке с мужским профилем, дракончик; в центре — шлем, щит с изображением молнии, львиная шкура, сабля, фасция и перевернутая городская корона в виде крепостной стены с башнями²⁸;

- ♦ шлем, поднятый на шест, морские раковины, шест, увенчанный акантом в картуше; в центре — щит с масками (вероятно, с головой Меркурия и тритоном), с двух сторон от щита — дракончики; ниже — алебарда, малый меч, пальмовая ветвь²⁹;

- ♦ дельфин в рыболовной сети, трезубец, тритон; в центре — щит с полумесяцем, колчан, рукоятка меча; сабля, меч, корона³⁰.

Заканчивают группу два панно с музыкальными инструментами:

- ♦ лира, кларнет; в центре — скрипка, ноты, смычок, гобой; кастаньеты, свирель, флейта, лавровый венок³¹;

- ♦ рог, бубен; в центре — волынка, барабан, барабанные палочки, гобой; треугольник, ноты, кастаньеты³².

Ко второй группе можно отнести четыре панно, у которых выделяются следующие общие черты: маскароны, медальоны со знаками зодиака — аллегориями времен года, гермы с изображением четырех времен года; дракончики (в панно «Зима» и «Осень» их по четыре; в панно «Лето» и «Весна» — по два), акант, завершающий композицию, гирлянды цветов («Весна» и «Лето») и плюща («Зима» и «Осень»).

Центральное место занимают изображения четырех знаков зодиака, которые и определяют общую тематику всего панно (Рыбы, Весы, Лев и Овен). В панно «Рыбы» (февраль)³³ отображены зимние атрибуты — маскарон в виде бородатого старца, ваза с пылающим огнем, герма с северным ветром Бореем, в центре — медальон с двумя рыбами. Осень символизирует панно «Весы» (сентябрь)³⁴: женская маска, голову которой украшают виноградные гроздья, ваза с виноградом,

²⁵ Большой Петергофский дворец. Дубовый кабинет. Западная стена — № 1 слева. ПДМП 112-мб (Петродворцовые музеи и парки, ПДМП).

²⁶ Там же. Восточная стена — № 2 слева. ПДМП 109-мб.

²⁷ Там же. Восточная стена — № 1 слева. ПДМП 111-мб.

²⁸ Там же. Южная стена — № 2 слева. ПДМП 1493-мб.

²⁹ Там же. Южная стена — № 1 слева. ПДМП 108-мб.

³⁰ Там же. Северная стена — № 2 слева. ПДМП 1491-мб.

³¹ Там же. Северная стена — № 3 слева. ПДМП 106-мб.

³² Там же. Северная стена — № 6 слева. ПДМП 113-мб.

³³ Там же. Северная стена — № 4 слева. ПДМП 1907-мб.

³⁴ Там же. Северная стена — № 5 слева. ПДМП 1492-мб.

герма с Бахусом или его спутником сатиром (бородатый старик с рогами), посередине — весы в овальном медальоне. На панно «Лев» (июль)³⁵ — символы лета: женский маскарон в венке из колосьев, ваза с цветами и колосьями, герма в виде женщины с венком из цветов (Церера — богиня земледелия), центральную часть занимает лев в фигурном медальоне с крыльями, под балдахином. Последнее панно «Овен» (март)³⁶ представляет весну: женская маска с цветами на голове, ваза с цветами, герма с молодой девушкой, скорее всего Флорой, в ее волосы вплетены цветы, посередине — овца в крылатом медальоне сложной формы, под балдахином.

В последнюю группу заключим два рельефа, которые не отличаются друг от друга: в центре изображен медальон с вензелем Петра в виде двух перекрещенных латинских букв «Р», которые обозначают «Petrus Primus» — «Петр Первый», скипетр с двуглавым орлом под короной и жезл правосудия (скипетр, увенчанный изображением ладони), перекрещенные и сплетенные лентой, — все эти элементы дополнены женской маской с крыльями на голове, двумя перекрещенными трубами, двумя орлами под короной. Композиции завершаются акантом, как в панно со знаками зодиака, но он расширяется снизу вверх³⁷.

В кабинете Петра I в той же технике невысокого рельефа выполнены еще две двупольные двери (на восточной и западной стенах) и десюдепорты над ними. Створки дверей идентичны: каждое полотно делится на три разные по величине филенки: нижняя — квадратной формы, в виде гладко обработанных филенок, верхняя — небольшая по размеру, украшена венками из цветов и лавра, а также пальмовой ветвью; средняя — большая, образует симметричную, замкнутую композицию в виде герм с мужскими масками, окруженных завитками³⁸.

Супрапорты тоже абсолютно одинаковы: два дракончика, а между ними, в центре панно, курильница. Различие состоит только в мимике маскарон (над восточной дверью он улыбается, над западной — хмурится)³⁹.

В годы Великой Отечественной войны эвакуировали четыре дверные створки, два десюдепорта и восемь стенных панно (два с музыкальными инструментами, со шитом, на котором изображена голова Медузы; панно с символическими портретами Петра I и Екатерины; щит с Меркурием и два рельефа из цикла «Времена года» — «Лев» и «Овен»), одно панно (со шлемом, щитом с изображением факела и молнии; львиной шкурой) нашли в блиндаже рядом с Монплезиром. Остальные рельефы погибли. После окончания войны утраченные панно воссозданы по модели Н.И. Оде резчиком Б.К. Гершельманом.

Пино трудился над рельефами в течение трех лет. Многочисленные эскизы, хранящиеся в собрании Государственного Эрмитажа и парижском Музее декоративных искусств, показывают нам усердные творческие поиски мастера при выполнении этого важного заказа. Среди работ Пино, находящихся в Эрмитаже, следует отметить четыре небольших рисунка, выполненных сангиной (местами схематично) и наклеенных на два альбомных листа. Первый лист — это четыре декоративные композиции со знаками зодиака: «Весы», «Рыбы», «Овен» и «Лев»⁴⁰. Если сравнить

³⁵ Там же. Южная стена — № 4 слева. ПДМП 110-мб.

³⁶ Там же. Западная стена — № 2 слева. ПДМП 107-мб.

³⁷ Там же. Северная стена — № 1 слева (ПДМП 1906-мб), южная стена — № 3 слева (ПДМП 2007-мб).

³⁸ ПДМП 102-мб. ПДМП 103-мб. ПДМП 104-мб. ПДМП 105-мб.

³⁹ ПДМП 114-мб. ПДМП 659-мб.

⁴⁰ ГЭ. Инв. № ОР-30619.

эскизы с выполненными панно, то видны небольшие изменения, но общая идея была сохранена.

В рисунке с атрибутами осени весы расположены по-другому, нежели в оригинале; видны размышления Пино и над маскаронном (сначала он был нарисован сангиной, потом мастер его переосмыслил и поверх нарисовал пером новый).

Композиция «Рыбы» представляет маску в виде бородатого старика в чалме (головной убор не выполнили в дереве); переиграно положение одного дракончика, и голова Борея повернута к левому плечу (в рельефе — к правому); на рисунке изображена ваза другого типа.

В «Весне» нарисована плетеная корзина (на панно — ваза); овца изображена в движении не слева направо, как в панно, а наоборот; изменены телодвижения двух дракончиков; Флора — с поднятой головкой в правую сторону, в отличие от опущенной к левому плечу в оригинале.

В эскизе «Лето» вновь вместо вазы, изображенной на панно, — плетеная корзина; наверху — два дракончика, которых нет в оригинале; у льва в медальоне — гордая поступь (на панно он как будто крадется); у Цереры голова тоже приподнята и повернута влево (на рельефе опущена к правому плечу). Только на последнем рисунке внизу изображен акант, как в панно; у остальных — другие декоративные решения.

На втором листе наклеены три рисунка с пятью эскизами. Первый рисунок⁴¹ соответствует панно на северной стене, но в рельефе есть изменения: корону и саблю (на рисунке — малый меч), представленные в верхней части композиции, поменяли местами с дельфином; щит в центре несколько видоизменен, колчан из нижней части перенесен при воплощении в дереве в середину и почти весь скрыт за щитом. Второй рисунок соотносится с панно на южной стене⁴². Однако в последнем отсутствует нижний колчан, заменен шлем, в центре щита вместо солнца вырезали факел и молнию.

Три следующих эскиза включены в один рисунок, но наклеены на один лист с двумя предыдущими⁴³. По общей композиции и ряду мелких деталей первые два идентичны панно с западной стены с Петром и панно с восточной стены с изображением Екатерины, но средняя часть была полностью изменена: в медальонах вместо Минервы и Аполлона видны какие-то архитектурные сооружения с планами, видоизменены и формы самих медальонов, а музыкальные инструменты в первом эскизе из верхней части переместились в нижнюю, колчан со второго эскиза не вырезан в рельефе. Некоторые предметы перекочевали из одного рельефа в другой: палитра из первого — в панно с Екатериной, в то время как лира из верхней части второго — в нижнюю часть панно с Петром (илл. 4).

Последний эскиз схож с рельефом на южной стене, где изображен щит с головой Меркурия. Шлем из нижней части перенесен в верхнюю и выполнен зеркально; колчан из верхней части не был выполнен, также в эскизе присутствует какой-то зверь (возможно, коза), которого нет в рельефе. На последних пяти эскизах наверху изображены женские маски, замененные при исполнении в материале акантом. Вероятно, маскаронами Пино хотел объединить все панно, но потом передумал.

⁴¹ ГЭ. Инв. № ОР-30622.

⁴² ГЭ. Инв. № ОР-30620.

⁴³ ГЭ. Инв. № ОР-30621.



Илл. 4. Н. Пино. Эскизы резных панно Дубового кабинета Петра I в Большом Петергофском дворце. 1718–1719 гг. ГЭ. Инв. № ОР-30621. Из кн.: *Архитектурная графика России. Первая половина XVIII века*. Л., 1981. С. 120

В собрании графики Эрмитажа среди многочисленных рисунков Пино есть шесть эскизов с музыкальными инструментами⁴⁴. Они исполнены черным углем, фон — горизонтальная штриховка сангиной. Детали крупные, хорошо прорисованные. Похожий рисунок из

собрания Музея декоративных искусств опубликовал Л. Дезер⁴⁵. По технике изображения их можно отнести к петербургскому периоду творчества мастера. Эти рисунки очень похожи на два панно из петергофского дворца с музыкальными инструментами⁴⁶: та же композиция, только последовательность инструментов другая. Вероятно, они служили вариантами для рельефов. Правда, прямых аналогов осуществленных панно с музыкальными инструментами в рисунках нет.

В собрании рисунков Пино, хранящемся в Париже, известны два эскиза к десюдепортам кабинета Петра I в Нагорных палатах. На эскизах показана только половина композиции. В первом варианте в центральной части представлена женская маска и сбоку крылатый дракончик⁴⁷. Второй соответствует исполненному в дереве панно: в центре ваза-курильница, под которой расположен мужской маскарон и сбоку — крылатый дракончик; угловые орнаменты на рисунке идентичны тем, что исполнены в дереве⁴⁸ (илл. 5).

Подводя итог, отметим, что созданные архитектором панно тесно взаимосвязаны с его рисунками. Вместе с тем чувствуется, что Пино находился в постоянных поисках и ни один из сохранившихся эскизов не был воплощен в дереве в своем первоначальном виде. В процессе работы мастер многое менял. Воз-

⁴⁴ ГЭ. Инв. № ОР-30625 (скрипка, рог, флейта, фагот; в центре — лютня, гитара и волынка; ноты, горн, мандолина, пальмовая ветвь (все обвито лентой); инв. № ОР-30626 (дудки, скрипка со смычком, лютня; посередине — арфа и труба; флейта, гобой, волынка, кларнет, флейта Пана, рог, кастаньеты, дудка); инв. № ОР-30627 (лира, труба, флейта, гобой, волынка; в центре — мандолина и арфа; гобой, ноты, ксилофон, скрипка, палочки, кастаньеты, дудки, свирель); инв. № ОР-30628 (валторна, флейты, ноты, гусли, труба, флейта; посередине — гитара и скрипка; гобой, флейта, ноты, пальмовая ветвь, лира, флейта Пана); инв. № ОР-30572 (идентичен инв. № ОР-30626); инв. № ОР-30573 (флейта, лира, гобой, валторна, пальмовая ветвь; посередине — гитара и лютня; две флейты, ксилофон, скрипка, гобой, флейта).

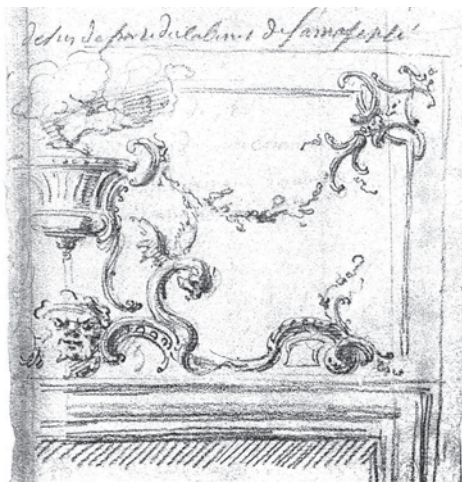
⁴⁵ *Deshairs L.* Op. cit. Pl. LXX (N 144). Валторна, флейта, скрипка; посередине — лютня, гобой, ноты; волынка, ксилофон и палочки, флейта, ноты, труба.

⁴⁶ Большой Петергофский дворец. Дубовый кабинет. Северная стена — № 3, 6.

⁴⁷ *Deshairs L.* Op. cit. Pl. XXVI, N 57.

⁴⁸ *Ibid.* Pl. XXVI, № 58.

Илл. 5. Н. Пино. Проект десюдепорта. Фрагмент. Из книги: *Deshairs L. Nicolas et Dominique Pineau. Les dessins du Musée et de la Bibliothèque des Arts Décoratifs. Paris, 1911. Pl. XXVI, № 57*



можно, как считает Д. Рош⁴⁹, резчики помогали ему выполнять отдельные детали, а не весь рельеф целиком.

Следующей работой Пино в Петергофе стала отделка дубовой лестницы, ведущей из вестибюля в Парадный (Портретный) зал Верхних палат (илл. 6). Проект исполнил Леблон, но осуществили его уже после смерти генерал-архитектора, в конце 1720 г. Пино считают автором резьбы 21 орнаментированной балясины. Документов, прямо указывающих на авторство Пино, нет, но 11 января 1721 г. в реестре мастеровых людей и иноземцев Канцелярии городских дел записано, что «решик на дереве Никола Пиноу, при нем подмастерьев иноземцев два человека поднаряжены из Канцелярии иноземцы 3 человека и из русских 5 человек, учеников 4 человека работают, в Питергоф к крыльцу режут дубовые балясы»⁵⁰. Данный заказ выполнялся в течение месяца на Васильевском острове, вохможно в мастерской при квартире Пино⁵¹. 3 февраля «... она работа вся окончена и требуют 2 лошадей на перевозку вышеписанных баляс в Питергоф»⁵². В указанное время балясины из дуба нужны были только для Верхних палат. При выполнении данной работы Пино, скорее всего, использовал знакомый ему «Курс архитектуры» Давилье, опубликованный в Париже в 1691 г. В нем предлагается вариант оформления лестниц при помощи балясин⁵³. Если рассмотреть рисунки Пино из коллекции Э. Бие, то обращают на себя внимание эскизы разнообразных балясин, одна из которых почти идентична балясине с дубовой лестницы Большого дворца⁵⁴ (илл. 7). Во время Великой Отечественной войны лестница погибла и была восстановлена по модели скульптора-модельщика Надежды Ивановны Оде.

Сразу после этого в мастерской на Васильевском острове Пино приступает к выполнению дубовых ширм и глиняных моделей для медных и свинцовых «штук» к рамам и решеткам в Петергофе⁵⁵. В 1721—1722 гг. он исполняет ряд заказов в Петербурге, после чего вновь возвращается в Петергоф, в «малые приморские палаты» или дворец Марли, построенный по приказу императора Петра I в западной части Нижнего парка. Восточный и западный фасады этого неболь-

⁴⁹ Рош Д. Указ. соч. С. 7.

⁵⁰ РГИА. Ф. 467. Оп. 1. Кн. 18 а. 1721. Д. 14. Л. 26.

⁵¹ Там же. Д. 31. Л. 65. Д. 42. Л. 100 об.; д. 53. Л. 110; д. 47. Л. 118 об., 120, 156.

⁵² Там же. Л. 160 об.

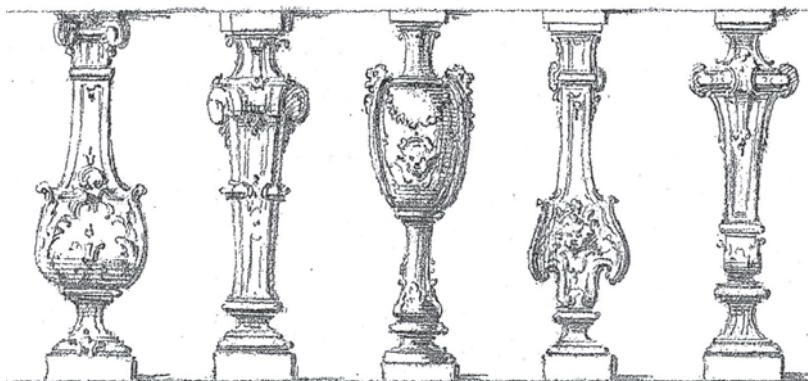
⁵³ *Daviler A.C. Cours d'architecture. Nare, 1699. P. 219. Pt. 65. D.*

⁵⁴ *Biais E. Op. cit. P. 52.*

⁵⁵ РГИА. Ф. 467. Оп. 1. Кн. 18 а. 1721. Л. 160 об., 178, 205 об., 208.



Илл. 6. Дубовая лестница. Большой Петергофский дворец. 1920–1930-е гг. Фонд «Фотодокументы» ГМЗ «Петергоф». ПДМП 1889-ф. д.



Илл. 7. Н. Пино. Проект балясин. Из кн.: *Blais E. Les Pineau, sculpteurs, dessinateurs des bâtiments du Roy, graveurs, architectes* (1652–1886). Paris, 1892. P. 52

шого двухэтажного дворца акцентированы балконами с рокайльными коваными решетками, украшенными позолоченными орнаментальными деталями, парой одноглавых орлов под короной и вензелем Петра I (перекрещенные две латинские буквы «P» и одна буква «A»). Медные «двоеличные» (двусторонние) одноглавые орлы были выполнены по модели Никола Пино и укреплены посередине двух балконных решеток осенью 1723 г.⁵⁶ (илл. 8). На второй этаж Марли ведет лестница, обрамленная кованой железной решеткой в виде десяти секций с неповторяющимся рисунком. Выколотные золоченые рельефные детали прославляют правление Петра Великого: рокайльные завитки, растительный орнамент, одноглавые и двуглавые орлы под короной, Андреевский крест, вензель Петра Алексеича (перекрещенные латинские буквы «P» и «A») под короной (илл. 9). Решетку выковали из железа в 1722 г. Петр и Степан Яковлевы под наблюдением мастера Гильома Белина по рисункам Иоганна Браунштейна⁵⁷. Сравнительная характеристика балконных и лестничной решеток позволяет предположить, что орлы были исполнены по моделям Пино. Он неоднократно выполнял модели из алебаstra, по которым отливали «медные штуки в Питергофе к решеткам»⁵⁸.

⁵⁶ Там же. Оп. 4. 1723. Д. 141. Л. 471.

⁵⁷ Там же. 1723. Д. 832. Л. 1, оп. 2. Кн. 25 б. Л. 412.

⁵⁸ Там же. Оп. 1. Кн. 54. 1721. Л. 857, оп. 1. Кн. 18 а. 1721. Л. 160 об., 178, 205 об., 208.

Во время Великой Отечественной войны отступавшие фашистские войска взорвали дворец Марли. Решетки лестницы и балконов серьезно пострадали, многие элементы были утрачены, казалось, безвозвратно. После окончания войны решетку лестницы восстановили кузнец А.М. Терехов, чеканщики бригады В.П. Лактионова и модельщики бригады Г.Ф. Цыганкова (наиболее сложные работы выполняла Л.Г. Машиновская)⁵⁹. Реставраторы использовали довоенные фотографии и сохранившиеся элементы решетки.



Илл. 8. Решетка лестницы.
Фрагмент. Дворец Марли. 2011

В 2007 г. за границей обнаружили несколько декоративных элементов, в дальнейшем выяснилось, что три предмета являются фрагментами лестничной решетки Марли: одноглавый орел с одним раскрытым крылом⁶⁰ (илл. 10), двуглавыи орел со скипетром и державой под короной⁶¹ (илл. 11), императорская корона⁶² (илл. 12). Одноглавыи орел в короне и с распростертыи крыльями (илл. 13) — пропавший элемент балконной решетки дворца Марли. Данные детали были сняты с решеток дворца Марли немецким солдатом и увезены на родину в качестве сувенира. Спустя много лет, в 2007 г., гражданин Германии, сын этого солдата, решил вернуть раритеты в Россию. Соглашение о возвращении реликвий подписали президент России Дмитрий Медведев и канцлер Германии Ангела Меркель во время российско-германских межгосударственных консультаций на высшем уровне, прошедших 16 июля 2009 г. в Мюнхене. В том же году декоративные изделия были переданы министру культуры России А.А. Авдееву и при содействии МИД России доставлены в Росохранкультуру для возвращения в музей. Во время научно-практической кон-



Илл. 9. Решетка лестницы.
Фрагмент. Дворец Марли. 2011

⁵⁹ *Раскин А.Г.* Петродворец. Дворцы-музеи, парки, фонтаны. Л., 1988. С. 143.

⁶⁰ Дворец Марли. Второе звено лестничной решетки.

⁶¹ Дворец Марли. Шестое звено лестничной решетки.

⁶² Дворец Марли. Восьмое или девятое звено лестничной решетки.



Илл. 10. Фигура орла. Фрагмент лестничной решетки дворца Марли. ГМЗ «Петергоф». ПДМП 102-иф. 2011



Илл. 11. Фигура двуглавого орла. Фрагмент лестничной решетки дворца Марли. ГМЗ «Петергоф». ПДМП 101-иф. 2011



Илл. 12. Императорская корона. Фрагмент лестничной решетки дворца Марли. ГМЗ «Петергоф». ПДМП 103-иф. 2011



Илл. 13. Фигура орла. Фрагмент балконной решетки дворца Марли. ГМЗ «Петергоф». ПДМП 100-иф. 2011

ференции «Послевоенная реставрация: век нынешний и век минувший», проходившей в ГМЗ «Петергоф», 27 апреля 2010 г., руководитель Росохранкультуры А.В. Кибовский передал их директору ГМЗ «Петергоф» Е.Я. Кальницкой.

Участие Пино в декорировании Марли можно увидеть в одном покое. В этом маленьком дворце для царя устроили специальные комнаты для работы на каждом этаже. На первом этаже стены кабинета украсили чинаровыми панелями, а на втором облицевали дубом с накладной резьбой (илл. 14). Точных документов о том, кто выполнил эти работы, не сохранилось. Одни исследователи приписывают авторство Пино⁶³, другие считают автором эскизов И. Браунштейна⁶⁴. Отделка кабинета строгая и лаконичная: стены обработаны узкими филенками, разделенными по высоте профилированным брусом на две части, верхнюю большую и нижнюю малую. На разделяющих вертикальные филенки лопатках размещаются орнаментальные рельефы, две большие филенки завершаются

⁶³ Измайлов М.М. Монплеизр, Марли и Эрмитаж. М.; Л., 1933. С. 43; Вернова Н.В. Петергоф. Марли, Эрмитаж // Сокровища России. СПб., 1997. Вып. 7. С. 20.

⁶⁴ Измайлов М.М. Николай... С. 27; Архипов Н.И., Раскин А.Г. Указ. соч. С. 134.

Илл. 14. Дубовый кабинет Петра I. Дворец Марли. 1897. Фонд «Фотодокументы» ГМЗ «Петергоф». ПДМП 6254-ф. д.



Илл. 15. Декоративная отделка Дубового кабинета Петра I дворца Марли. Фрагмент. 2011



Илл. 16. Декоративная отделка Дубового кабинета Петра I дворца Марли. Фрагмент. 2011



Илл. 17. Большой Петергофский дворец. Дубовый кабинет Петра I. Резное панно. Фрагмент. 2011

маскаронами в орнаментальном обрамлении (один мужской, второй женский). С одной стороны, ни один из перечисленных элементов не указывает на авторство Пино. Если сравнивать кабинет Марли с кабинетом в Нагорных палатах, то кажется, что для Пино подобная отделка чересчур проста и сдержанна. Декор всех комнат Марли скромен. Но обращает на себя внимание верхняя композиция филенки, расположенной напротив окна: с двух сторон разместились крылатые дракончики — фирменный знак Пино (илл. 15, 16). Такие же дракончики украшают некоторые панно Дубового кабинета Петра I в Большом дворце (илл. 17). Безусловно, автором проекта данной комнаты следует считать Браунштейна, по рисункам которого в 1720 г. украшен Лаковый кабинет Монплезира⁶⁵. Однако дракончики — явный признак участия Пино.

Пино проявил свой талант и в другом павильоне Нижнего парка — Эрмитаже. 8 января 1724 г. Петр приказывает: «В Питер Гофе в Армидаже зделать два балкона дубовые как на корабле Ингерманландии у окон железные решетки чистою работою»⁶⁶. Канцелярия от строений поручает Мишелю и резного дела мастеру Сен-Лорану сделать точный чертеж балкона корабля и предоставить его

⁶⁵ РГИА. Ф. 467. Оп. 2. Кн. 32а. Л. 146 об., 154.

⁶⁶ *Архипов Н.И., Раскин А.Г.* Указ. соч. С. 144 (ссылка на: РГИА. Ф. 467. Оп. 2. 1724. Кн. 37. Л. 23).



Илл. 18. Павильон Эрмитаж. Балкон. Южная сторона. 1917 г. Фотограф В.В. Варжанский. Фонд «Фотодокументы» ГМЗ «Петергоф». ПДМП 6459-ф. д.

в Канцелярию⁶⁷. Резьбу по нему выполняли из дубового кряжа Сен-Лоран и русские резчики Н. Севрюков и В. Кадников под наблюдением Пино, ведь последний являлся ведущим резчиком Петербурга и когда-то возглавлял мастерскую по дубовой резьбе. Однако некоторые исследователи думают, что балконные решетки были сделаны по эскизу Пино⁶⁸, хотя элементы данных решеток незатейливы и с ними вполне мог справиться столяр Мишель. Достоверно известно, что те же русские резчики вырезали по рисункам Пино 8 дубовых кронштейнов, поддерживающих два балкона⁶⁹ (илл. 18).

Поскольку в Петергофе велось активное строительство, художники-декораторы проявляли свои таланты не только в декорировании дворцов, но и в области фонтанного дела. Конечно, Пино, как превосходного декоратора, привлекли и к работе над этими сооружениями. Обычно проектирование фонтанов и создание скульптуры для них поручались нескольким художникам, а потом Петр выбирал лучшие эскизы. В этом деле Пино часто соперничал с Растрелли-старшим, который после смерти своего врага Леблona вновь вернулся к монументально-декоративным работам⁷⁰. Документы свидетельствуют, что в 1721 г. Пино был «у дела фонтанной мадели», и к 6 марта он сделал для нее двух дельфинов, однако неизвестно, к какому фонтану⁷¹.

В 1722–1723 гг. Пино разрабатывал проекты к двум каскадам — напротив Монплезира (названному сначала «Руинным», в 1730-х гг. — «Драконовой горой»), а в середине XIX в. — «Шахматной горой») ⁷² и рядом с Марли (Марлинский каскад, с 1735 г. — «Золотая гора»). Упомянутые каскады неоднократно переделывались по указу Петра.

В 1722 г. Пино сделал модель «Гистории Геркулесовой, который дерется с гадом семиглавым, именуемой гидрою» для Марлинского каскада⁷³. Петр I увидел большую бронзовую группу «Геркулес с гидрою» во время путешествия по Франции в Верхнем саду Марли. В одном из проектов фонтана Ж.-Б. Леблон представил Геркулеса, поражающего гидру⁷⁴. Авторы панегирической литературы и со-

⁶⁷ РГИА. Ф. 470. Оп. 5. 1724. Д. 8. Л. 82.

⁶⁸ *Калязина Н.В., Комелова Г.Н.* Указ. соч. С. 229, илл. 200.

⁶⁹ РГИА. Ф. 467. Оп. 4. 1724. Д. 837. Л. 1.

⁷⁰ Там же. Ф. 470. Оп. 5. 1723. Д. 7. Л. 36 об.

⁷¹ Там же. Ф. 467. Оп. 1. 1721. Кн. 186. Д. 192. Л. 511.

⁷² В 1721 г. Петр I приказал делать каскад, похожий на Малый Марлинский каскад во Франции: «...кашкату мраморовую против Малой Марлинской с Малым гротом и дикою горою против модели...» (*Архипов Н.И., Раскин А.Г.* Указ. соч. С. 115).

⁷³ Потом эта работа была передана Б.К. Растрелли.

⁷⁴ *Архипов Н.И., Раскин А.Г.* Указ. соч. С. 137.

здатели триумфальных ворот часто сравнивали Петра с Геркулесом (Гераклом), а лернейскую гидру — с побежденной Швецией.

В сентябре 1723 г. царь приказал поставить наверху Руинного каскада «телегу Нептунову с четырьмя морскими лошадьми, у которых изо ртов пойдет вода по кашкадам, тако ж тритоны по уступам, которые изобразовывать будут разные игры водяные, чему уже и модель зделана, и играли в трубы морския». В декабре Петр снова изменил оформление фонтана и предложил Пино переделать старую модель по чертежу, переданному из императорской токарни⁷⁵. Однако, несмотря на неоднократные требования Петра, строительство каскада не было завершено при его жизни⁷⁶. Одновременно с Пино эти работы выполнял Б.К. Растрелли, о чем он сообщал в 1722 г. в Кабинет Его Императорского Величества⁷⁷.

Оценить работы Пино в данной сфере мы можем только по сохранившимся графическим изображениям. Среди рисунков из собрания парижского Музея декоративных искусств, опубликованных Л. Дезером, три представляют собой разные варианты проектов фонтана «Геркулес и гидра»: на двух изображена только гидра на постаментах, на третьем — Геркулес разрывает пасть гидры⁷⁸ (илл. 19). Д. Рош считает эскиз картуша с головами Цербера, исполненный пером с применением акварели, хранящийся в Эрмитаже⁷⁹, проектом резного дракона или гидры для модели «Геркулес с гидрою»⁸⁰. Однако он мог быть использован и по своему прямому назначению в отделке какого-нибудь временного дворца.

В Музее декоративных искусств хранятся два эскиза каскада, похожие по описанию на Марлинский⁸¹ (илл. 20). На одном из них иначе представлена



Илл. 19. Н. Пино. Проект фонтана.
Из кн.: *Deshairs L. Nicolas et
Dominique Pineau. Les dessins du
Musée et de la Bibliothèque des Arts
Décoratifs. Paris, 1911. Pl. XVII, N 38*

⁷⁵ РГИА. Ф. 470. Оп. 5. 1723. Д. 7. Л. 37.

⁷⁶ Руинный каскад оказался единственным недостроенным фонтанным сооружением Нижнего парка, которое бездействовало около 15 лет. Только в 1738 г. продолжили строительство этого каскада уже по новому проекту.

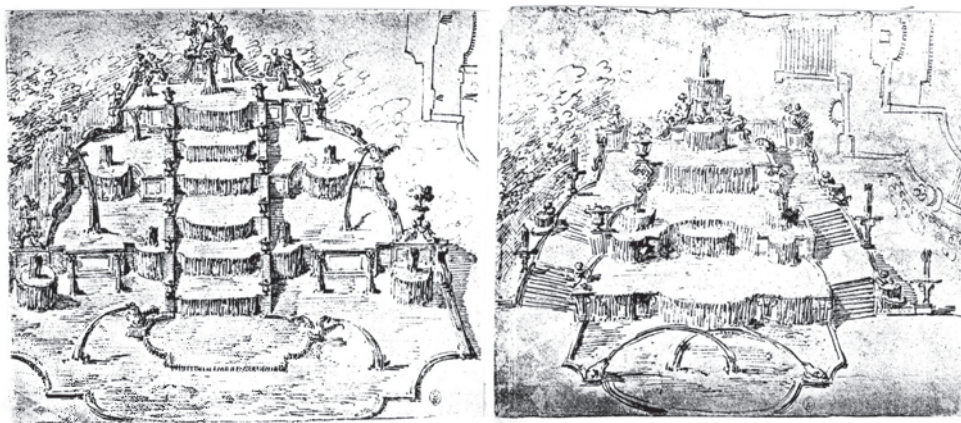
⁷⁷ РГИА. Ф. 467. Оп. 2. Кн. 28 а. 1722. Л. 31–32: донесение Растрелли в Кабинет Петра I перечисляет подряды на работы на Петровских воротах, в Гроте Летнего сада, в Петергофе — Руинный, Марлинский каскады, а также триумфальный столп (опубл. полностью: *Архипов Н.И., Раскин А.Г.* Б. К. Растрелли. Л.; М., 1964. С. 89. Примеч. 53).

⁷⁸ *Deshairs L.* Op. cit. Pl. XVII (N 36–38).

⁷⁹ *Рош Д.* Указ. соч. С. 13.

⁸⁰ ГЭ. Инв. № ОР-30609.

⁸¹ *Deshairs L.* Op. cit. Pl. XVI (N 33, 34).



Илл. 20. Н. Пино. Проекты каскадов. Из кн.: *Deshairs L. Nicolas et Dominique Pineau. Les dessins du Musée et de la Bibliothèque des Arts Décoratifs. Paris, 1911. Pl. XVI, N 33, 34*

наверху группа с повелителем морей. Возможно, для Марлинского каскада предназначался и проект гота в итальянском стиле с Нептуном на морских конях⁸².

Два рисунка из Эрмитажа с изображением фонтанов, выполненные сангиной приблизительно в 1720-х гг.⁸³, также могли быть проектами к петергофским фонтанам. В них видна страсть мастера к элементам рокайля: завиткам, извилистым линиям, дельфинам с изогнутыми хвостами. В книге Л. Дезера есть проект пьедестала, очень похожий на второй эрмитажный рисунок⁸⁴.

В Научно-исследовательском музее Академии художеств хранится рисунок сангиной — проект Большого гота⁸⁵. Выполнен он схематично, мягкими, расплывчатыми линиями. По архитектурному решению и композиции рисунки двух фонтанов из Эрмитажа близки к этому эскизу. Еще один проект Большого гота для Петергофа, только сделанный графитом, хранится в Париже и помещен в книге Л. Дезера⁸⁶.

Никола Пино принимал участие в устройстве еще одной диковинки в Петергофе — лабиринта с фонтанами и скульптурами. Идея создания «поучительных» водометов появилась у Петра I после посещения Версальского парка, в котором он видел 39 фонтанов с фигурами на темы из басен Эзопа. Первоначальный проект принадлежал Леблону, после его смерти задание передали М.И. Земцову, который выбрал рисунки из книги «Зрелища жития человеческого». Пино зарисовал их, после чего Земцов, используя басни Эзопа и чертежи версальского лабиринта, сделал эскизы. Первый лабиринт стали строить в 1723 г. в Петергофе, а с сентября 1724 г., не закончив эти работы, начали сооружение фонтанов во Втором Летнем саду между Поперечным каналом и Карпиевым прудом⁸⁷. В Пе-

⁸² Ibid. N 32.

⁸³ ГЭ. Инв. № ОР-30599, № ОР-30592.

⁸⁴ *Deshairs L. Op. cit. Pl. XVIII (N 41)*. В качестве автора указан Доменик Пино. Это вполне возможно, если учесть, что в начале своей деятельности он копировал своего отца.

⁸⁵ НИМ РАХ. А=9268.

⁸⁶ *Deshairs L. Op. cit. Pl. XVI (N 35)*.

⁸⁷ Более подробно, включая разъяснения аллегорических значений басен, см.: *Коренц-вум В.А. Лабиринт «Фабульная роща» в Летнем саду // История Петербурга. 2006. № 1 (29). С. 4–9; Кареева Н.Д. Античные басни в лабиринте Летнего сада и их аллегорическое значение // Петровское время в лицах — 2010... С. 200–211.*

тергофе предполагалось устроить 32 фонтана: четыре — на аллее у Марлинского пруда, шесть — в трельяжных нишах по сторонам галерей, против Больших фонтанов («Итальянского» и «Французского»), двадцать два — в нишах трельяжных оград по обе стороны Большого канала⁸⁸. В «копии спунктов составленные его императорского величества высочайшей руки, которые даны в Питер Гоф июня 13 дня 1723 году что надлежит сделать к петрову дни в Питергофе» из пункта 14 узнаем, что «в нишелях две фонтаны конечно сделать которые нишели первые от галерей по каналу на обеих сторонах по одной, а именно змей и гору»⁸⁹. А 10 декабря того же года Петр пишет Синявину: «...в Питер Гофе в нишелях сделать еще 4 фигуры Эсоповых деревянные. А начатые велеть доделывать Пиновию»⁹⁰. В 1724 г. Пино снова взялся за «Эсоповы басни». На этот раз их собирались устроить около Марли. 21 апреля 1724 г. Земцов сообщил в Канцелярию от строений: «...у малых палат против пруда в нишелях имеют быть сделаны 4 фонтана из фабул которым 3 чертежа даны резному мастеру Пиноу а о четвертом посылаются чертежи к Макарову для обновления его величеству»⁹¹. Несмотря на неоднократные приказы, Пино не выполнил эту работу, поэтому в 1732 г. в бассейнах поставили свинцовых тритонов, которые отлили в Англии по рисунку Браунштейна для грота Большого каскада. Четыре фигуры, выполненные Пино для ниш с двух сторон от Большого каскада, к началу 1726 г. пришли в полную негодность — «от солнца и от мокроты весьма расселись и росклеились»⁹². Их демонтировали, чтобы отлить такие же из свинца, однако эти работы так и не выполнили. Строительство завершилось только к 1730-м гг. У каждого фонтана стоял столб с белой жезью, на котором была написана басня и ее толкование.

В собрании Эрмитажа хранятся четыре рисунка «Нишельных фонтанов» с пояснениями, приписываемых мастерской Земцова и предназначавшихся для Петергофа: «...о горе хотящей родити», «о змии», «о кокоше и коршуне», «два змия»⁹³. Один из фонтанов, который сооружался с участием Пино, мы можем увидеть и в наши дни. В июле 1725 г. начались работы по устройству фонтана «Фаворитка», а к 27 сентября он уже был готов. В Эрмитаже есть изображение фонтана, сделанное в мастерской Земцова⁹⁴. Под рисунком дана надпись, объясняющая значение фонтана: «Фонтана именуемая Фаворитка где малинкая сабачка гоняетца за утками и оная собачка лаёт а утки от нея бегавчи кричат»; «Собачка гоняетца за утками на воде, тогда утки ей сказали тако напрасно ты мучиса, тыде силу имеешь нас гнать, только не имеешь силы поймать». Сюжет был заимствован с гравюры С. Леклера «Утки и спаниель», на которой представлен фонтан версальского лабиринта⁹⁵. Он был выполнен на тему XXXIX басни Эзопа, похожее произведение под названием «Утки и пудель» есть у Ж. Лафонтена. Пино с помощниками сделали четырех уток и собаку, но в Петергофе это был не спаниель или пудель, а мопс. Канцелярия от строений направила в помощь

⁸⁸ РГИА. Ф. 467. Оп. 2. 1723. Кн. 376. Д. 168. Л. 748.

⁸⁹ Там же. Л. 750 об.

⁹⁰ Там же. Ф. 470. Оп. 5. 1723. Д. 7. Л. 37 об.

⁹¹ Там же. Ф. 467. Оп. 2. 1724. Кн. 44. Л. 70, 518.

⁹² Там же. Ф. 470. Оп. 5. 1726. Д. 32. Л. 105 (полностью опубл. *Архивов Н.И., Раскин А.Г.* Петродворец. С. 183. Примеч. 258).

⁹³ ГЭ. Инв. № ОР-8434-8435. Опубл. в кн.: *Архитектурная графика России...* С. 49–50.

⁹⁴ ГЭ. Инв. № ОР-8436. Опубл. в кн.: *Архитектурная графика России...* С. 50.

⁹⁵ *Сады и фонтаны Версаля: Каталог выставки / Авт.-сост. К. Тепо-Кабассе; Музей-заповедник «Петергоф». СПб.; Петергоф, 2005. С. 36.*

французскому мастеру резчиков Ивана Алексея и Петра Федотова⁹⁶. В создании фонтана принимали участие фонтанный мастер П. Суалем, механик и музыкант И. Ферстер. Четыре утки кружились в бассейне, их пыталась догнать собачка Фаворитка. Из утиных клювов и пасти мопса вылетали водяные струи. Эффект фонтана усиливался акустическим устройством, воспроизводившим крик канье и лай. Возле бассейна висел щиток с надписью, поясняющей действие фонтана. 30 декабря 1725 г. императрица Екатерина I приказывает заменить деревянные фигуры медными, «а мастеру Пиновию тем уткам и собачкам сделать мадель. А сделать те утки и собачку майя к 1 числу будущего 726 году»⁹⁷. Однако договор на изготовление из меди двух собачек и 8 уток для Петергофа и Летнего сада был заключен с мастером серебряных дел Л. Задубским лишь 26 июня 1727 г.⁹⁸ Очевидно, что фонтан «Фаворитка» был продолжением задумки Петра I о создании серии поучительных фонтанов на тему эзоповых басен.

После смерти Петра I Пино начал хлопотать об увольнении. В 1727 г. многие иностранцы оставляли службу в России. Указом от 21 марта 1726 г. их отпустили на родину. Однако контракт с Пино продлили, и он остался работать в Северной столице. Неизвестно, когда он уехал во Францию. М. Блондель считает, что мастер оставался в Петербурге 25 лет⁹⁹. По другим сведениям, Пино пробыл в России 11–12 лет, до 1728 или 1729 г.¹⁰⁰ Во Франции он хотел продолжить свою архитектурную практику, но, как сообщают М. Блондель, Э. Бие и Л. Дезер, «к удивлению своему, нашел в этой столице такое множество архитекторов, что вернулся к скульптуре, и так как он рисовал отлично и сочинял с легкостью, то и встретил необычайный успех»¹⁰¹. На родине Пино получает много заказов, занимается отделкой интерьеров, церквей, гостиниц и разрабатывает формы мебели в стиле рококо. 7 мая 1739 г. он становится членом Академии Святого Луки, а через 10 лет, 19 октября 1749 г., — ее директором. Умер Никола Пино в 1754 г. в возрасте 70 лет.

Никола Пино, выдающийся художник-декоратор петровского времени, значительную часть русского периода своего творчества посвятил работам в Петергофе. К сожалению, не все его планы были осуществлены, что-то осталось на уровне эскиза или проекта. Благодаря сохранившимся рисункам мы можем оценить его талант. Дубовый кабинет Петра I в Большом Петергофском дворце и скульптурное украшение Парадного зала Монплезира — единственные творения мастера, дошедшие до нас и не утратившие своей цельности¹⁰².

⁹⁶ Там же. Ф. 470. Оп. 5. 1725. Д. 25. Л. 31 об.

⁹⁷ Там же. Д. 30. Л. 97 об.

⁹⁸ Он сделал только один комплект для Летнего сада и уехал в Новгород. В апреле 1730 г. его под конвоем доставили в Петербург, и 6 июля были выполнены фигуры в меди для Петергофа.

⁹⁹ *Biais E.* Op. cit. P. 23, renvoi 1. См. также: *Blondel M.* Les amour rivaux, ou l'homme du monde éclairé par les arts. Amsterdam; Paris, 1774.

¹⁰⁰ В 1739 г. в Париже на своем венчании Доменик Пино (сын Никола) объявляет, что является жителем Парижа свыше 10 лет (см.: *Pou D.* Указ. соч. С. 17). Также Бие прочитал в записках Франсуа-Никола (сына Доменика), что Никола Пино, его дед, «вернулся в Париж вскоре после смерти Петра Великого» (см.: *Biais E.* Op. cit. P. 21–22).

¹⁰¹ *Biais E.* Op. cit. P. 23, renvoi 1; *Deshairs L.* Op. cit. P. 7.

¹⁰² Во Франции сохранились детали резного деревянного декора для отелей Роклор (hôtel de Roqueleure) и Виллеруа (hôtel de Villeroy), но это только детали.

Лаковый кабинет дворца Монплезир (к послевоенному воссозданию Кабинета)

В 2003 г. ГМЗ «Петергоф» был приглашен к участию в тематической выставке, посвященной русским лаковым изделиям. Приглашение поступило из Музея лакового искусства в Мюнстере (Германия). В выставке должны были принять участие музеи, владеющие значительными коллекциями лаковых изделий: Исторический музей (Москва), Эрмитаж и Русский музей (Санкт-Петербург). Петергоф, в силу своего прошлого статуса императорской резиденции, не имел систематического собрания изделий этого вида искусства, часто относимых к «народным». Правда, отдельные бытовые предметы, которыми пользовалась императорская семья, иногда упоминались в архивных документах¹. Несмотря на это, Петергоф был приглашен, причем с условием размещения в каталоге статьи о Лаковом кабинете Монплезира. В истории первой в России «лаковой каморы» немецких коллег интересовало все: и ее появление в начале XVIII столетия, и послевоенное воссоздание. Считая технологию лакового промысла утраченной, специалисты особенно интересовались процессом реставрации Кабинета, пострадавшего в годы войны.

Может быть, кому-то покажется слишком смелым утверждение, что история возникновения и развития лакового искусства в России невозможна без упоминания Петергофа, новой, возводимой Петром Великим, императорской резиденции. Петергоф всегда был наиболее ярким воплощением идей царя, его стремлений использовать достижения европейской цивилизации и сделать все, чтобы создать на русской почве произведение искусства, которые, в свою очередь, могли бы служить образцами для подражания.

Петергоф неразрывно связан с именем Петра, ему он обязан своей славой и великолепием. В Петергофе многое для России было впервые: резиденция на берегу моря, регулярные французские парки, самотечная фонтанная система,

¹ В число лаковых изделий коллекции ГМЗ входит уникальный экспонат — умывальный прибор (таз, кувшин и мыльница), принадлежавший Петру Великому (инв. № ПДМП 182-184-бк). Кроме того, «...жестяные подносы раскрашенные под сахардан и черепаху» упоминаются в архивных документах в связи с Кофешенской в Кухонном корпусе (РГИА. Ф. 469. Оп. 9. Д. 2108. 1857—1859), а также в Царицыном павильоне: «Поднос железный крашенный коричневою краскою и в середине украшения белой краскою» (там же. Ф. 490. Оп. 2. Д. 4326. 1889).



Илл. 1. Лаковый, или Китайский, кабинет. Дворец Монплеизр. Петергоф

дворцовые здания европейского типа, новая кухня и вина, заказываемые в странах Европы, и многое-многое другое.

К началу осуществления задуманного Петр I уже побывал во многих государствах Европы и, в частности, в составе Великого посольства (1697–1698) в Голландии, затем в Англии и Германии. Яркие впечатления от пребывания в Европе царь сохранил на всю жизнь, они стали источником его строительных и художественных замыслов. Будучи за границей, Петр I не только заказывал чертежи различных домов, садов и сооружений, привлекавших его внимание, но и сам делал их зарисовки. Царь имел неплохую библиотеку по архитектуре и «садостроению» и постоянно пополнял ее.

Еще одним «откликом» на зарубежные поездки стала страсть императора к коллекционированию. Именно здесь, в Петергофе, во дворце Монплеизр, Петр I создал первую в России картинную галерею западноевропейских мастеров, и здесь же появилось новое по своему назначению помещение под названием «Кабинет» — рабочая комната царя, где разместилось собрание книг. Впрочем, самим словом «кабинет» стали называть и комнаты, где собирали небольшие, но очень важные и дорогие коллекции. Такая «камора» появилась в Монплеизре и предназначалась для собрания китайского и японского фарфора, который доставляли в Россию по заказу царя (илл. 1). Интересной деталью для нашей темы может быть сохранившееся в архивных документах упоминание о том, что во время путешествия по Голландии Петр остановился на постой во дворе Голландской Ост-Индской компании, где показывали и продавали «восточные диковины»².

Возведение «Питерхофа», как тогда называли новую резиденцию (по-голландски Петров двор), началось в 1714 г. Замысел первого сооружения, Голландского домика (Монплеизр), определялся набросками и схематическими рисунками самого императора. Петр наметил местоположение дворца, его план и даже элементы отделки. По идее царя здание должно было состоять из шести жилых комнат, сгруппированных по три вокруг парадного зала, ориентированного по оси «север — юг». С востока и запада к центральному объему он полагал пристроить просторные галереи с люстгаузами на концах.

В течение 1715 г. основные строительные работы в центральной части были завершены, и летом следующего приступили к отделке Парадного зала, а в 1717-м — к возведению галерей и люстгаузов. В жилой части дворца плафоны писались французским художником-декоратором Ф. Пильманом, приехавшим в Россию вместе с другими мастерами по рекомендации прослав-

² Левинсон-Лессинг В. Ф. Первое путешествие Петра I за границу // Культура и искусство петровского времени. Л., 1977. С. 9.

ленного Ж.-Б.-А. Леблона. Спустя еще два года начались росписи потолков галерей, устройство каминов, установка «голландских» изразцов и пр. И уже летом 1723 г. Петр I смог показать своим гостям картинную галерею, где было собрано более 200 полотен европейских мастеров.

Будучи за границей, Петр I ни на минуту не забывал о своем новом детище, продолжая руководить строительными работами из Амстердама, откуда последовали указания: в Монплезире, в двух «хоромах, которые от огорода, стены убрать дубом»³. Под этими двумя комнатами подразумевались Секретарская и будущий Лаковый кабинет. Однако после второго путешествия в Европу, во время которого Петр посетил немецкие дворцы Шарлоттенбург⁴, Ораниенбург и королевский дворец Монбизу в Берлине и увидел уже хорошо известные в Европе «порцеляновые каморы», комнаты, специально отведенные под восточные коллекции, император отменил первоначальное распоряжение и заказал архитектору И. Браунштейну новый проект. Согласно его замыслу, комната, «где порцелиновая посуда стоять будет», должна была иметь «столярные уборы [обработанные доски. — *Н.В.*], которые надлежало покрыть лаком». 1 июня 1720 г. были объявлены торги за право выполнить эту работу⁵.

Отделка кабинета началась с орнаментальной резьбы и полочек. Эти детали выполняли французские мастера Мишель, Руст и Фоле. Особенно придирчиво специальная комиссия во главе со знаменитым скульптором Н. Пино осматривала полочки для фарфоровых изделий. Параллельно шли работы по лаковой живописи. Главным художником был назначен голландец Гендрик ван Брунхорст (?–1744)⁶, прибывший в Россию на рубеже XVII–XVIII вв. Это был один из тех иностранных мастеров, которые владели несколькими специальностями и которых Петр I пригласил в Россию еще во время своего первого заграничного путешествия. С ним был заключен контракт как с мастером «лакового, мраморного, золотарного и оконнишного дела»⁷. В числе главных задач, обозначенных в контракте, было обязательное обучение молодых мастеров «лакирному» искусству. Среди первых и наиболее талантливых учеников, вошедших в команду Брунхорста уже в 1705 г., числились Перфил Федоров и Иван Тиханов. В 1720 г. они получили звание подмастерьев, о чем ходатайствовал сам «учитель»⁸. Вероятно, это повышение в звании дало возможность «Адмиралтейского ведения лакового дела подмастерьям Ивану Тиханову, Перфилию Федорову, ученикам Ивану Полякову, Ивану Никифорову со товарищи десять человек» заключить договор на выполнение «лаковой китайской работы письмом и золочением» в Кабинете Петергофа⁹.

Необходимо было создать 94 панно разной величины. Между мастерами явно было разделение труда. Брунхорст отвечал за материалы, необходимые для ра-

³ *Архипов Н., Раскин А.* Петродворец. Л.; М., 1961. С. 95.

⁴ В Шарлоттенбурге Петр впервые увидел кормление рыб, обитающих в пруду, по колокольчику и затем применил такой способ раздачи еды рыбам в Марлинском пруду.

⁵ РГИА. Ф. 467. Оп. 73/187. 1720. Д. 19.

⁶ Hendrik van Brunkhorst (Хендрик Ван Брунхорст) — таково правильное написание голландского имени; «ван» можно опускать. Но в русской литературе исследователи его имя пишут по-разному, возможно, потому что в документах XVIII в. его данные указаны по-разному.

⁷ *Уханова И.Н.* Г. Брунхорст — петербургский мастер лакового дела // Культура и искусство петровского времени. Л., 1977. С. 176.

⁸ Там же. С. 178.

⁹ РГИА. Ф. 467. Оп. 73/187, 1721 г. Д. 17.



Илл. 2. Панно «Собака и крокодил». 1720–1722. Липа, мастика, масло, золото, роспись, лак. 39,0 × 65,8. Инв. № ПДМП 1382-ж

боты, и надзор за соблюдением точности технологических процессов. Основой для нанесения рисунка была выбрана липовая доска. Обработку этих тонких досок «деревянным» маслом и «глаженьем»¹⁰, то есть грунтовку доски, наложение рельефа по нанесенному рисунку, шлифовку, повторное лакирование и выравнивание ее поверхности под лаковую живопись, — все это взял на себя Брунхорст. Бригада русских мастеров под руководством Тиханова и Федорова исполняла сюжетную и орнаментальную роспись всех панно. Для составления композиций рисунков «лакирки», безусловно, использовали подлинные произведения китайского искусства: расписные шелка, фарфор и в первую очередь лаковые изделия, в это время в изобилии импортировавшиеся в Россию.

Фантастические пейзажи, звери и птицы, сцены быта людей Востока — темы живописи Кабинета, называвшегося в разное время то Китайским, то Японским (илл. 2). И это не случайно. Русские «лакирные» художники блестяще выполнили возложенную на них работу с точи-

ки зрения не только техничного исполнения задания, но и точной передачи стиля мастеров далеких стран. Становится понятным, почему на протяжении почти двухсот лет считалось, что эти панно были привезены из Японии или Китая.

Работа продолжалась год и семь месяцев, закончилась в феврале 1722 г., и «кабинет отпустили в Петергоф»¹¹. Девяносто четыре панно, писавшиеся в Петербурге и сложенные в мастерской для отправки в Петергоф, оказались довольно громоздкими. Потребовалось десять саней и двое дровней, чтобы перевести их в Монплеизр. Затем началась монтировка на месте: установили столярные части, панно и резные полочки, которые вызолотил Брунхорст¹². Размещение коллекции китайского и японского фарфора завершило декоративное убранство Кабинета. Таким он сохранялся на протяжении более чем двух веков. Только иногда в Петергоф присылали мастеров для «исправления в Монплеизре покоев

¹⁰ Тихомирова М. Данные о материалах к воссозданию живописных панно Лакового кабинета: Рукопись // АПДП. Д. Р-93. С. 6.

¹¹ Петров Н.А. Большой дворец в Петродворце. Рукопись. Л., 1949 // Архив ГИОП. Д. Н-792.

¹² Голдовский Г., Знаменов В. Дворец Монплеизр в Нижнем парке Петродворца. Л., 1976. С. 34.

лаковую работаю»¹³. Первое поновление Кабинета было выполнено в июле 1769 г., и, что интересно, выполняла эту реставрацию русская «лакирная» команда «Федора Власова с учениками»¹⁴. К этому времени изготовление лаков уже было причислено к Адмиралтейств-коллегии и Канцелярии от строений и выделено в самостоятельное производство¹⁵.

Так в России появился первый Кабинет с «китайской» лаковой отделкой. В дальнейшем декор монплезирских панно воспринимался архитекторами, задумавшими создание «экзотического» проекта с элементами шинуазри, как некий образец работы китайских мастеров, а исполнители этих замыслов опирались на росписи петровского Кабинета, безоговорочно причисленного к работам китайских мастеров.

Чем же так удивлял в прошлом и продолжает удивлять сегодня Лаковый кабинет Монплезира? Войдя в комнату, посетитель оказывался внутри своеобразной драгоценной шкатулки. Все ее стены от пола до карниза украшали расписные лаковые панно. Одиннадцать из них, находящиеся в простенках, вытянутые по вертикали, имеют размер более 2 м. Выше и ниже им соответствовали горизонтальные филенки меньшего размера. Всю плоскость стены над дверями занимали большие квадратные панно, по замыслу исполнявшие роль десюдепортов. Две двери в зал и картинную галерею были декорированы шестью живописными вставками (илл. 3).

При внимательном рассмотрении композиций этих произведений становится понятным, что они созданы на основе внимательного изучения китайских живописных работ. Об этом свидетельствует и многообразие неповторяющихся сюжетов, их повествовательный характер, незамысловатая тематика и, наконец, перспективное построение. К примеру, над камином — одно большое панно с изображением сада китайского богдыхана (илл. 4). Около императора суетятся слуги, под музыку небольшого оркестра танцует девушка. Многословные сю-



Илл. 3. Двери Лакового кабинета.
Монплезир

¹³ РГИА. Ф. 470. Оп. 5. 1773. Д. 638.

¹⁴ Тихомирова М. Указ. соч. С. 15.

¹⁵ Уханова И. Русские лаки: Каталог выставки. СПб., 1995. С. 5.



Илл. 4. Эскиз панно «Танец в саду богдыхана». 64,5 × 46,5 см. Папье-маше, лак, масло, золото, алюминиевый порошок; смешанная техника. Инв. № ПДМП 1384-бк. Худ. Т. Зубкова. Село Палех, Товарищество художников Палеха. 1956



жетные композиции размещены на вертикальных панно. Они рассказывают о повседневной жизни китайцев: работе, отдыхе, праздниках. «Работа», так названо панно, — это подробнейшее изображение рыбаков за работой: кто-то ловит рыбу на удочку и развешивает ее для вяления на длинных веревках; другие используют распространенный в Китае способ рыбной ловли с помощью специально обученного пеликана (илл. 5). На филенке между остекленными дверями показан еще один любимый у китайцев вид промысла — охота на ланей. И почти в каждый сюжет включены пейзажи характерных китайских садиков, ставших символом аккуратности и спокойной, размеренно текущей жизни. Их обитатели собирают цветы, играют в мяч, сидят на верандах у прудов и мирно беседуют, то есть наслаждаются тем только им понятным мирком, который создавался многими поколениями (илл. 6).

Несмотря на то что все филенки, и большие и малые, написаны по черному грунту, общий колорит кабинета создает ощущение праздничности. И во многом этому способствует звучный, насыщенный красный, которым окрашены все глухие заполнения стен. На таком же фоне написана орнаментика обрамлений всех сюжетных досок. Этот цвет подобен ювелирной оправе прекрасного камня. Рисунки панно хочется рассматривать, причем рассматривать, желая не только разгадать их сюжетную линию, но и насладиться тончайшей техникой исполнения.

Создавая свои произведения, мастера воспользовались всем многообразием технических приемов, известных к этому времени и взятых из арсенала восточных и европейских коллег: на черный полированный фон были нанесены глубокие и чистые по тону краски, зо-

Илл. 5. Эскиз панно «Рыбная ловля». 66,5 × 20,5 см. Папье-маше, лак, масло, золото, алюминиевый порошок; смешанная техника. Инв. № ПДМП 1421-бк. Худ. Н. Зиновьев. Село Палех, Товарищество художников Палеха. 1956. Внизу под изображением подпись золотом: «№ 11. Палех 1956 г. Н. Зиновьев»

Илл. 6. Эскиз панно «Работа». 67,0 × 21,0 см. Папье-маше, лак, масло, золото, алюминиевый порошок; смешанная техника. Инв. № ПДМП 1420-бк. Худ. Г. Мельников. Село Палех, Товарищество художников Палеха. 1956

лото и серебро. В отдельных местах художники использовали рельефную грунтовку и покрытие слегка тонированным прозрачным лаком. Плотное и сквозное письмо, рельеф, почти однотонная роспись «по черному» — вот то новое, что станет важным элементом художественного образа лаковых изделий XVIII столетия, зарождающегося в России нового вида искусства.

Великолепие Кабинета не исчерпывалось лаковой отделкой стен. Еще большую значимость панно придавали поставленные в промежутках золоченые деревянные полочки-консоли. Их около двухсот. Они образуют богатую резную раму и удивительно разнообразны по размерам и рисунку. Здесь и раковины, и стилизованные растения, маскароны и сказочная птица Сирин. Особенно хороши полочки верхнего яруса: это целый оркестр из путти, дующих в трубы, бьющих в барабаны, литавры и т.д. Довершает роскошное убранство комнаты живописный плафон «Осень», написанный французом Ф. Пильманом яркими, сочными красками по штукатурке.

Таким Лаковый кабинет Монплезира оставался до 1941 г. В годы Великой Отечественной войны, во время оккупации Петергофа нацистами, отделка помещения значительно пострадала, многие панно были уничтожены, а некоторые использованы ими при строительстве блиндажей здесь же, в Нижнем парке. При их разборке были обнаружены пять филенок: одна большая «Охота на ланей», сохранившаяся в полном размере, другая частично¹⁶, а также три горизонтальные: одна с изображением птиц в облаках, другая — собаки и крокодила, еще одна, такая же по размеру, с тритоном. Все они оказались поврежденными и требовали реставрации.

Восстановительные работы во дворце начались почти с первых дней после освобождения Петергофа. Однако именно создание декоративной отделки стен Лакового кабинета оказалось наиболее сложным этапом реставрации и затянулось дольше других работ. Уже в 1947 г. был поднят вопрос о воссоздании лаков, но только в начале 1950-х были сделаны первые попытки. Без преувеличения можно сказать, что решающим словом, поставившим точку в дебатах о необходимости и, самое главное, возможности реставрации кабинета, стала находка архивных документов, обнаруженных первым послевоенным директором Петергофа Н.И. Архиповым и проливающих свет на историю заказа и изготовле-



¹⁶ Эта часть филенки очень важна для истории Петергофа: по исторической легенде, в ней застряла пуля, выпущенная из ружья Анной Иоанновной во время охоты.

ния лаков. Их русское происхождение дало новый толчок к поискам исполнителей и вселило уверенность в тех, кто готовил научную платформу для мастеров, которые могли бы взяться за такую уникальную работу. На заданный вопрос: «Кто же?» — почти сразу же нашелся ответ. Вполне закономерным было обращение в мастерские села Палех, где с давних пор развивалось традиционное для России ремесло иконописи, а после 1917 г. оно стало одним из известнейших центров производства расписных лаковых изделий.

Палешане образовали команду из семи человек. Возглавил ее к тому времени уже опытный мастер Николай Зиновьев. Первые шаги своей карьеры он делал еще в «старом» Палехе в качестве ученика, затем стал иконописцем, позднее освоил специальность реставратора и ко времени обсуждения проблем Монплезира стал широко известным благодаря своим изделиям лаковой миниатюры.

С момента определения исполнителя «китайских лаков» (традиционно их продолжали так называть) начался новый этап в истории воссоздания филе-нок — поиски довоенных изображений Кабинета, словесных описаний сюжетов, а также живописных аналогий, которые дали бы возможность понять некоторые плохо читаемые детали на фотографиях. Такие материалы нашлись в разных музеях и архивах страны. На помощь пришли специалисты, работавшие с известными музейными коллекциями восточных и русских лаков XVIII столетия. Китайские лаковые ширмы, вышитый ковер, расписные ткани предложили для изучения сотрудники Государственного Эрмитажа. Эти вещи могли помочь осмыслить и расшифровать детали некоторых композиций и предметов, символика которых могла быть понятна только людям Востока. Не менее важным в постижении живописной техники стало исследование нетронутого войной дворца Петерштадт в Ораниенбауме. Здесь в 1760-х гг. все парадные интерьеры были украшены росписью, исполненной «лакиром» Федором Власовым¹⁷. «Русская китайщина» этого дворца была самостоятельным творчеством мастера, но могла бы помочь в расшифровке сюжетов.

В те же годы и тот же художник работал в Большом Петергофском дворце. Здесь перед ним стояла более сложная задача. Художнику следовало дописать до нужных размеров подлинные створки китайских ширм, присланные из Петербурга архитектору Ж.-Б. Валлен-Деламоту для отделки стен двух кабинетов Большого дворца¹⁸. Власов великолепно справился с этим заданием. По собственным эскизам¹⁹ он исполнил отдельные клейма, окружающие основные сюжеты створок. Затем орнаментальной росписью вокруг клейм объединил их в единые так называемые рамы, которые, в свою очередь, стали обрамлением китайских сюжетных картин (илл. 7).

В отличие от Монплезирского кабинета, комнаты Большого дворца были сравнительно хорошо сняты. Это давало возможность использовать китайские росписи и собственные произведения русского мастера в качестве аналогий для композиционного построения и компановки сюжетов. Необходимо отметить, что техника росписи панно Большого дворца отличалась от техники письма монплезирских лаков, выполненных только серебром и золотом по гладкому черному лаковому фону без рельефа и подкраски.

Всеми найденными материалами, архивными и изобразительными, подлинными произведениями Востока и европейской «китайщины» палешане вос-

¹⁷ РГИА. Ф. 470. Оп. 5. 1773. Д. 68.

¹⁸ Гуревич И., Знаменов В., Мясоедова Е. Большой Петергофский дворец. Л., 1969. С. 106.

¹⁹ Петров Н.А. Указ. соч.

Илл. 7. Эскиз панно «Отдых». 66,5 × 20,5 см. Папье-маше, лак, масло, золото, алюминиевый порошок; смешанная техника. Инв. № ПДМП 1401-6к. Худ. В. Большаков. Село Палех, Товарищество художников Палеха. 1956. Внизу под изображением подпись золотом: «Панно № 3. В. Большаков 1956 г.»

пользовались, составляя свою методику воссоздания утраченных панно. Первыми шагами на этом пути были карандашные рисунки, выполненные в 1/10 величины каждой композиции. Следующий этап — перевод эскизов через копировальную бумагу на общий чертеж, затем прорисовка «острой» кистью черной тушью. Таким образом, был выполнен общий проект²⁰.

С 1 августа 1956 г.²¹ бригада палехских мастеров начала работу в цвете на пластинах папье-маше в 1/3 от необходимого размера. Все 94 эскиза писались в традиционной технике древнерусской иконописи, то есть применялись краски, разведенные на яичной эмульсии, состоявшей из яичного желтка и 9%-го столового уксуса. Переведенный на пластины рисунок раскрывался сначала красками, золотом, алюминием, в орнаментике — бронзой и, наконец, проходил графической росписью черной краской. Последние операции — последовательное покрытие несколькими слоями лака и полировка всей поверхности²². К концу года первая и очень важная фаза работ — создание эталонов — была завершена.

Наступал самый ответственный момент. Палешане должны были взяться за роспись панно в размер, необходимый для отделки помещения. До этого дня они работали только в миниатюрной росписи.

Другая трудность была связана с материалом, на котором решено было писать композиции. Впервые для такой работы решились взять бакелитовую фанеру, состоящую из нескольких слоев, проклеенных синтетической феноло-формальдегидной смолой. Начались эксперименты. Тот грунт, который использовался на липовых досках и на папье-маше (левкас, разведенный столярным клеем), не ложился на предложенный материал. Пришлось создавать совершенно новый состав. В результате в него вошли глина, сажа, натуральная олифа с добавлением черного и масляного лаков. Вновь изобретенный грунт прочно держался на поверхности и стал хорошей основой для живописи.



²⁰ Вся история воссоздания лаковых панно палехскими художниками: последовательность выполнения проекта, техника исполнения, описание использованных материалов, излагается по дневниковым записям Н. Зиновьева, находящимся в архиве музея-заповедника «Петергоф» (фонд «Рукописи», № 293). В России публикуется впервые.

²¹ В рукописи, на с. 4 — «1957 г.», очевидно, опечатка, так как 1 декабря 1956 г. все эскизы были готовы, кроме того, все эскизы датированы 1956 г.

²² Золото и алюминий, растворенные в гуммиарабике, применялись как в чистом виде, так и в смеси друг с другом и с красками.

Еще более сложными были опыты с материалом необходимым для рельефов. Мастика, изобретенная художником из Палеха Г. Мельниковым специально для монплеzirских филенок, была прочной, имела хорошую связь с фанерой и оказалась легкой в обработке²³. Последнее обстоятельство считалось важным, так как процесс наложения рельефов на обработанную пемзой поверхность доски не был простым. Сначала контур рисунка будущего рельефа переводился на картон, вырезался и устанавливался на доску. Далее на него наносилась мастика, затем убирался картон, оставляя рельеф. При неточном исполнении операции с картоном ее можно было повторить. После просушки барельеф обрабатывался скальпелем, пропитывался масляным лаком и покрывался необходимой краской. Через некоторое время процесс повторялся, и только после этого можно было начать роспись. В завершение производилось шестикратное наложение лака с полировкой каждого слоя.

К концу 1958 г. бригада из семи художников (В. Большакова, А. Борунова, Ю. Виноградова, Н. Зиновьева, Т. Зубковой, Г. Мельникова и В. Смирнова²⁴) закончила свою работу, и Кабинет снова засиял всеми красками яркой «восточной палитры».

Важным итогом воссоздания Лакового кабинета Монплезира стало не только возрождение памятника петровской эпохи, но и уверенность в том, что не утрачено мастерство и традиции этого прекрасного промысла, каким является искусство лаковой росписи.

В настоящее время вновь встает вопрос о реставрации лаковых филенок Монплеzirского кабинета: пристального внимания требуют панно, созданные мастерами Палеха, ставшие уже раритетами. К сожалению, многих мастеров, работавших над воссозданием лаковых панно, сегодня нет в живых. Но жива палехская мануфактура, а значит, живы мастерство и традиции, переданные предыдущим поколением тем, кто сделал искусство смыслом своей жизни. Это дает уверенность в том, что идеи Петра Великого будут жить еще долго и задуманный им Кабинет будет радовать вновь пришедших сюда, чтобы увидеть Петергоф, самое прекрасное место на Земле.

²³ Мастика состояла из мела, порошка яичной скорлупы, взятых в одинаковых пропорциях, и половины порции жидкой глины. Все разводилось на казеиновом клее и масляном лаке в одинаковых долях и затем хорошо растиралось до получения густой массы (см.: фонд «Рукописи», № 293. С. 6).

²⁴ Каждый художник выполнял свои номера, как эскизов, так и панно в натуральную величину.

В. Большаков — № 3, 4, 10, 15, 16, 18, 27, 34, 42, 47, 76, 83, 84.

А. Борунов — № 2, 14, 23, 25, 26, 40, 41, 65, 67, 69, 75, 82.

Ю. Виноградов — № 28, 49, 50, 66, 71, 72, 73, 74, 77, 78.

Н. Зиновьев — № 1, 11, 13, 20, 24, 35, 36, 37, 38, 93, 94.

Т. Зубкова — № 7, 12, 15, 16, 18, 32, 53, 54, 57, 58, 60, 62, 63, 64.

Г. Мельников — № 5, 6, 17, 19, 29, 30, 44, 61, 63, 64, 76.

В. Смирнов — № 8, 9, 21, 22, 31, 33, 51, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92 (фонд «Рукописи», № 293. С. 4).

Сады Марли. История формирования объемно-пространственной композиции

Один из самых больших по площади (22,5 га) и сформированный последним по времени (1720–1730-е гг.) участок Нижнего парка, Марли относился к любимым местам пребывания Петра I в Петергофе. Свое название он получил благодаря району, находящемуся недалеко от Версаля, который особенно понравился Петру во время посещения самого знаменитого парка Европы. Вместе с тем петергофский Марли во многом отличался от своего прообраза. В первую очередь, это четырехчастная композиция, напоминающая планировку русских усадеб XVII в. Три сада — Елевогорский, сад у подножия склона и сад у вала — связаны между собой большим Приморским (Марлинским) прудом с дворцом, секторальными прудами и плодовым участком в центре, а также склоном с каскадом «Золотая гора». Каждый сад имел функциональную направленность: прогулочная зона, или утилитарная зона, или плодово-огородный участок. Названия «Сад Бахуса» и «Сад Венеры» были даны в XX в., и для этого не было никаких исторических оснований.

Судя по плану Рандаля (1739), Сад на Елевой горе представлял собой сложную композицию боскетов геометрически правильных форм. Каждый боскет был окаймлен невысокими шпалерами, в центре которых находились фонтаны, декоративные бассейны, скамьи для отдыха и т.п.¹ Некоторые боскеты были разделены аллеями, ведущими к склону с рядами елей. Ближе к границе сада (Петергофскому ручью) склон превращался в зеленый лиственный массив, туда вела широкая длинная аллея.

По всей видимости, содержать столь сложный участок регулярного сада было нелегко, и со временем площадь боскетов была сокращена, а затем, как видно на плане А. де Сент-Илера (1773), они были ликвидированы, на этом месте устроили питомник. По описи конца XVIII в. Елевогорский сад занимал участок 190 × 45 саженей (405 × 96 м) и был огорожен с двух сторон решеткой из брусков². В нем находилось более 2500 яблонь, слив, вишневых деревьев, кустов смородины, крыжовника, малины. В XIX в. территорию Елевогорского

¹ *Архинов Н.И.* Справка к проекту реставрации Нижнего сада // Архив ГМЗ «Петергоф». Р-237. 1966. Л. 38–39.

² РГИА. Ф. 490. Оп. 1. Ед. хр. 834. Л. 146 об.

сада полностью занимала «дубовая школа» — питомник для выращивания молодых дубов, предназначавшихся для посадок в парках³.

Судьба сада у подножия Елевой горы оказалась более благоприятной. Там предполагалось устроить «архитектурное гульбище», сад украшали многочисленные фонтаны, скульптуры, галереи-берсо, трельяжные беседки. В 1723 г. по указу Петра I склон Марлинского каскада был засажен рядами елей⁴. Елевая гора служила фоном для декоративного убранства сада. Разделенные на две части аллеи, идущей от каскада «Золотая гора», боскеты имели высокие (до 1,7 м) «зеленые стены» — шпалеры, между ними находились Менажерные фонтаны, струи которых взмывали над шпалерами. Вдоль склона располагались крытые галереи-берсо, заканчивающиеся трельяжными беседками⁵. Композицию дополняли липовые аллеи, ограждающие партерное пространство. На плане Сент-Илера липовые аллеи вытянуты вдоль Марлинского пруда. Объемно-пространственное решение сада было четким и подчиненным гармонии регулярного стиля. Декоративность сада подчеркивалась зелеными стенами боскетов из ильма, липовыми аллеями со стрижкой «бруском» и крытыми аллеями-берсо из кустовой липы⁶.

Расположенный у подножия Приморского вала сад также был создан по законам регулярной планировки. Прямоугольной формы боскеты с фруктовыми деревьями разделялись короткими дорожками. Далее, к западу, находился огород, окруженный высокими шпалерами, с «можжевельной клумбой» (горка, обсаженная можжевельниками, показана на плане Сент-Илера). Как указано в исторической документации, в нишах вала использовали французский прием — пальметту: ветви плодовых деревьев привязывали к трельяжным решеткам, чтобы создать вертикальное декоративное оформление. Впервые о посадках плодовых растений в нишах упоминается в документах 1739 г.⁷ Канцелярия строений домов и садов требовала от садового мастера информацию о вишнях, сливах, абрикосах и прочих фруктовых деревьях для посадки «в нишах» вала. В 1744 г. из-за границы были выписаны и посажены в ниши грушевые деревья⁸. Полное представление об ассортименте растений всех садов Марли дает опись 1794 г., где, помимо плодовых кустарников (смородины, крыжовника), указаны яблони, вишни и сливы, высаженные в нишах вала⁹. В 1857–1858 гг. при перестройке стенки вала на склоне были сделаны грядки для клубники, земляники, смородины¹⁰. В 1872 г. здесь были высажены новые сорта земляники¹¹.

Уже с середины XVIII в. участок Марли, расположенный в саду у вала и за дворцом, представлял собой плодово-огородный питомник. Этой территории придавали утилитарное назначение: вал защищал посадки от неблагоприятного

³ Там же. Оп. 2. Ед. хр. 759. Л. 1; ед. хр. 1655. Л. 12; ед. хр. 1898. Л. 62; ед. хр. 2384. Л. 2.

⁴ *Архипов Н.И.* Указ. соч. Л. 39–40; РГИА. Ф. 467. Оп. 2. Ед. хр. 29. Л. 51.

⁵ РГИА. Ф. 470. Оп. 5. Ед. хр. 160. Л. 28; ф. 490. Оп. 1. Ед. хр. 426. Л. 27.

⁶ Там же. Ф. 467. Оп. 4. Ед. хр. 148. Л. 21; ф. 490. Оп. 1. Ед. хр. 834. Л. 146.

⁷ Там же. Ф. 470. Оп. 5. Ед. хр. 192. Л. 28.

⁸ Там же. Ед. хр. 247. Л. 77; ф. 490. Оп. 1. Ед. хр. 45. Л. 2.

⁹ Там же. Ф. 490. Оп. 1. Ед. хр. 834. Л. 146.

¹⁰ Там же. Оп. 2. Ед. хр. 3159. Л. 1–15. Первые грядки с клубникой были устроены на валу в 1725 г. (там же. Ф. 467. Оп. 4. Ед. хр. 148. Л. 456).

¹¹ Там же. Ф. 490. Оп. 3. Ед. хр. 2857. Л. 13.

воздействия ветра с Финского залива, в находившихся здесь теплицах и парниках выращивались экзотические культуры (ананасы, абрикосы, персики, виноград и т.д.) для императорского стола¹². Оба питомника были огорожены «решетчатым тыном», или «палисадом», чтобы туда «люди ходу не имели и плоды не обрывали»¹³. При этом участок за дворцом, известный как «нижний яблонный сад», был огорожен трельяжными решетками с «нишелями», которые по форме повторяли очертания ниш вала и полукруглых решеток позади фонтанов-колоколов в саду у склона. Первые упоминания об этих конструкциях содержатся в документах 1743 и 1745 гг., в дальнейшем, вплоть до 1856 г., записывались сведения об их ремонтах¹⁴.

Сведения о посадках плодовых деревьев и кустарников в «нижнем яблонном саду» впервые отражены в документах 1729 г., когда были посажены вишневые деревья¹⁵, затем в 1737 г. упоминаются 100 яблонь из Верхнего сада¹⁶, к 1813 г. относятся записи о вишнях и яблонях, подобная информация регистрируется на протяжении всего XIX в.¹⁷

Идеи Петра I, воплотившиеся в 1720-х гг. в образце русского усадебного зодчества, развивали архитекторы Н. Микетти и М. Земцов в 30-е гг. XVIII в., когда был сформирован цельный архитектурно-ландшафтный комплекс. Многочисленные малые архитектурные формы, водоемы, боскеты и вертугадены с плодовыми деревьями определили особый облик Марли; в отличие от других малых садов Нижнего парка, его планировка не менялась на протяжении всего XVIII и начала XIX в.

В память о создателе Петергофа целостность ансамбля тщательно сохраняли даже во времена господства пейзажного стиля, от которого пострадали почти все регулярные композиции. Однако в результате обветшания деревянных конструкций и особенно наводнений некоторые элементы объемно-пространственной композиции (трельяжи, берсо, пальметты, беседки и т.п.) были утрачены, разрушена часть вала, отделяющего Марли от побережья Финского залива¹⁸. Тем не менее утилитарная функция сада у подножия вала как плодового сада и огорода сохранялась до середины XIX в., когда все подсобное хозяйство было ликвидировано. Архивные документы конца XIX в. содержат сведения о многочисленных ремонтах разрушающихся стен вала, прудов и других архитектурных сооружений¹⁹.

В XVIII в. район Марли представлял собой цельную регулярную композицию с элементами русской усадьбы и декоративно-утилитарными функциями. В XIX в. на склоне Елевой горы и вокруг дворца разрослись деревья (это место оказалось подходящим) и Марли стали использовать для прогулок верхом на лошадях и тихого отдыха. Результаты последних крупных реставрационных работ в районе Марли (1970–1979) позволили восстановить планировку садов у

¹² Архив ГМЗ «Петергоф». Инв. № ПДМП 519-540ар.

¹³ РГИА. Ф. 490. Оп. 1. Ед. хр. 731. Л. 3.

¹⁴ Там же. Ф. 467. Оп. 4. Ед. хр. 873. Л. 12; ф. 490. Оп. 1. Ед. хр. 41. Л. 1, 22; ф. 470. Оп. 5. Ед. хр. 626. Л. 226; ф. 490. Оп. 3. Ед. хр. 1630. Л. 616.

¹⁵ Там же. Ф. 470. Оп. 5. Ед. хр. 77. Л. 82–83.

¹⁶ Там же. Ед. хр. 159. Л. 10; ед. хр. 160. Л. 8.

¹⁷ Там же. Ф. 490. Оп. 2. Ед. хр. 166. Л. 11; ед. хр. 207. Л. 6.

¹⁸ Там же. Ф. 470. Оп. 5. Ед. хр. 77. Л. 48; ед. хр. 360. Л. 82; ф. 487. Оп. 8. Ед. хр. 8541. Л. 32.

¹⁹ Там же. Ф. 490. Оп. 2. Ед. хр. 1565. Л. 54–55; ед. хр. 2966. Л. 72–74; оп. 3. Ед. хр. 2857. Л. 13; ф. 468. Оп. 15. Ед. хр. 216. Л. 1.

вала и у Елевой горы по плану Сент-Илера, но не завершили формирование объемно-пространственной композиции ансамбля.

Натурные обследования показывают, что в настоящее время вид садов Марли не является историческим в полной мере и требует дальнейших доработок. Особенно недостает деревянных трельяжных конструкций и малых архитектурных форм, которые обогащали объемно-пространственную композицию и придавали ей законченный облик. Необходимо восстановить пальметты в нишах вала, ограждающие плодовые участки палисады, берсо у склона Елевой горы, беседки на валу и на каскаде, голубятню, разнообразие фруктовых деревьев и кустарников во всех садах — все это будет способствовать возрождению ансамбля Марли.

Художественные идеи историзма в творчестве архитектора Э.Л. Гана и их воплощение в Петергофе

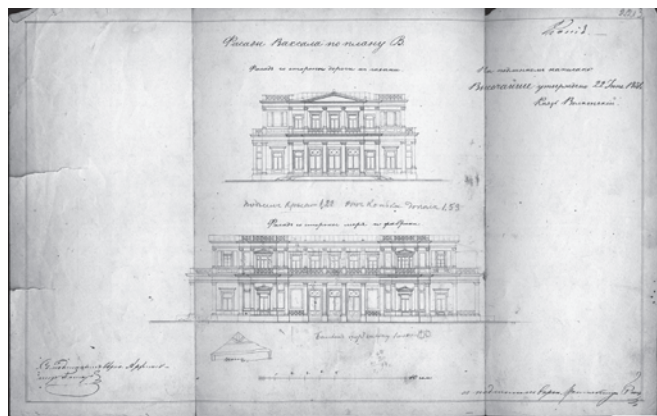
К числу талантливых архитекторов, работавших в эпоху историзма при императорском дворе в Петергофе, принадлежит академик архитектуры Эдуард (Евграф) Львович Ган (илл. 1). Он родился в 1817 г. в Халброн-Вюртемберге (Германия), в семье торговца Генриха Людвига Гана. Ганы имели собственный герб, на котором был изображен петух (нем. Hahn). Получив архитектурное образование в Штутгарте, Эдуард Ган всерьез увлекся распространявшимися в 1830–1840-е гг. в Германии идеями Карла Маркса, стал членом полуправительственной организации. Своими пламенными речами против тогдашнего консервативного режима Ган привлек к себе внимание полиции, но сумел избежать ареста, эмигрировав вначале в Штетин, а затем в Петербург. В Северной столице он чертил планы города по заданию Академии художеств и прилежно изучал русский язык.



Илл. 1. Архитектор Э.Л. Ган

Выполненные с профессиональным мастерством проекты Э. Гана получили высокую оценку в академии, и в 1842 г. его назначили в Петергоф смотрителем императорской дачи Александрия и мызы Знаменка. Спустя два года, в 1845 г. его определили в штат Петергофского дворцового правления на место «каменных дел мастера» Якова Петровича Берри, уволившегося по состоянию здоровья, «из-за болезни глаз», и уехавшего на родину в Швейцарию.

В годы царствования Николая I в Петергофе разворачивались большие строительные работы по разбивке новых пейзажных парков и возведению на их территории дворцов и павильонов. Замыслы императора воплощали архитекторы А.И. Штакеншнейдер и Н.Л. Бенуа, их помощником и стал Э.Л. Ган.



Илл. 2. Фасады вокзала со стороны дороги и гавани. 1851

ниенбаумского купца Генриха Графа устроить на берегу залива, за Марлинским ансамблем, гавань, получившую название «Купеческая», для приема гребных и парусных судов, а также пассажирских пароходов.

С 1816 г. на этом участке находились различные строения Бумажной фабрики, в 1846 г. она была упразднена, и все хозяйственные постройки разобраны. Именно эту территорию и получил в аренду Генрих Граф сроком на 20 лет.

В 1848 г. А.И. Штакеншнейдер разработал проекты вокзала, кофейного и директорского домов, которые предполагалось возвести в гавани¹. Однако проект вокзала не был осуществлен из-за дороговизны работ, и в 1851 г. архитектор Ган представил новый проект вокзала, который и получил высочайшее утверждение императора (илл. 2). В архиве ГМЗ «Петергоф» сохранились чертежи Купеческой гавани, выполненные Ганом: проект павильона для раздачи билетов на пристани, генеральный план участка, где показано местоположение вокзала с садом на берегу залива, кофейного дома, дома для директора, поэтажные планы вокзала, а также его фасады со стороны дороги и гавани².

Деревянное здание вокзала, сооруженное Ганом в 1852 г., было решено в неоклассицистическом стиле. Фасады, расчлененные филенками, были украшены колоннами, сандриками, ажурными металлическими решетками, увенчаны треугольными фронтонами с акротериями. Такое же стилевое решение получил и павильон для раздачи билетов на пристани, построенный по эскизам Гана.

О большой работоспособности и многогранности талантов Гана можно судить по работам, которые поручались ему Николаем I, а затем и Александром II. В 1847–1849 гг. он вместе с А.И. Штакеншнейдером участвовал в проектировании и строительстве водяной Царской мельницы в Луговом парке, построенной для помола зерна крестьянами окрестных деревень. Находящийся рядом дом мельника с небольшим садом был возведен по чертежам Гана. В парке Александрия в 1849 г. Ган соорудил так называемую Хмелевую веранду, выполненную в виде моста, украшенного увитой хмелем перголой, служившего плотиной для поднятия уровня воды в речке недалеко от Руинного моста. В 1850 г. Ган создал

Первой самостоятельной работой Гана был проект каменного дворцового лазарета и перделки старого деревянного лазарета под аптеку. Из-за дороговизны работ он оказался невыполненным. В 1847 г. архитектор занялся ремонтом существующего лазарета, перестройкой аптеки и других служебных зданий.

В том же году император Николай I распорядился по просьбе ора-

¹ Гуцин В.А. Архитектор Э.Л. Ган в Петергофе. СПб., 1999. С. 7.

² Архив ГМЗ «Петергоф». Инв. № 1787 ар, 1788 ар, 1789 ар, 1790 ар.

эскизы иллюминации Верхнего сада и Нижнего парка, занимался ремонтными и строительными работами в Егерской слободе, удалением по собственному методу сырости в галереях Большого дворца, принимал активное участие в перестройке петергофских деревень, за что он был награжден золотыми часами и золотой цепочкой.

В 1856 г. на экипажном дворе Фермерского дворца, одного из главных сооружений в парке Александрия, по проекту Гана возводится бревенчатый домик для фельдегеров и камердинера³. В облике этого сооружения архитектор использовал отдельные элементы неоготики.

В 1857 г. «за искусные познания в архитектуре» Эдуард Ган получил звание академика архитектуры.

Через год Александр II назначил его помощником А.И. Штакеншнейдера по строительству новой каменной Троицкой церкви на Собственной даче на месте старой деревянной.

Архитектора Гана привлекали и к работам в парке Александрия: в 1858 г. он спроектировал и построил деревянную детскую фермочку с домом, садом и огородом (илл. 3) для великой княжны Марии Александровны, дочери Александра II.

В отделке фермочки, выполненной в «русском стиле», наряду с резным декором в виде колонок-балясин, «полотенец» и «подзоров», в оформлении оконных переплетов были использованы и стрельчатые готические мотивы. Согласно описи 1863 г., на фермочке находилось 6 овец, 38 кур, 16 уток и 32 голубя⁴. В зимнее время птицы и скот содержались в специальной пристройке к караулке, возведенной Ганом у Морской беседки в 1859 г.⁵

В 1860 г. Ган был назначен комиссаром Александрии и переехал с семьей в казенный дом на углу Санкт-Петербургского проспекта и Зверинской улицы, который был капитально отремонтирован им «ввиду ветхого состояния». Еще в 1846 г. Э. Ган женился на Кристине Елизабет (Елизавете Христиановне) фон Лемониус, дочери надворного советника и кавалера Христиана Ивановича Лемониуса. У них было четверо детей: три сына и одна дочь.

Э.Л. Ган и в России продолжал собирать нелегальную литературу, его сын Людвиг тайно читал эти книги, вскоре он был арестован за спор с учителем в лицее, которому изложил свои прогрессивные идеи. По указу Александра II Людвиг Ган был отправлен в Сибирь на каторгу, где вскоре и умер. Второй сын Адольф рано скончался от болезни. Дочь Антонина вышла замуж за британского торговца и уехала в Англию. В Петербурге вместе с отцом остался только Эдуард Ган, известный химик, работавший с Д.И. Менделеевым.



Илл. 3. Фермочка
вел. княжны Марии Александровны. 1926

³ Там же. Инв. № 774 ар.

⁴ Гущин В.А. Указ. соч. С. 11.

⁵ Архив ГМЗ «Петергоф». Инв. № 775 ар.



Илл. 4. Дом архитектора Э.Л. Гана
(Собственный пр., 8)

ся благоустройством императорской резиденции, создавая новые сооружения и перестраивая старые. В 1862 г. по желанию императрицы Марии Александровны перед восточным фасадом Фермерского дворца садовый мастер Бетцих по чертежу Гана разбил Собственный садик с «верандой» (илл. 5). Прямоугольную в плане площадку, украшенную цветниками, с трех сторон ограждала увитая зеленью пергола, которую поддерживали два



Илл. 5. Пергола
у Фермерского дворца. 1900-е

ряда четырехгранных колонн из песчаника. По центральной оси сада архитектор запроектировал два бассейна: большой прямоугольный и малый круглый. В центре большого бассейна предполагалось устроить фонтан с бронзовой статуей коленопреклоненного мужчины, держащего над головой чашу, именно так он выглядит на чертеже Гана, хранящемся в петергофском архиве⁶. На практике первоначальный замысел претерпел некоторые изменения: прямоугольную форму бассейна за-

менили на овальную и декорировали его бронзовой статуей «Ночь», отлитой с мраморного оригинала французского скульптора Жозефа Полле (1814–1870). Из кольцевой трубы с насадками, скрытой в туфовом постаменте статуи, вырывались восемь невысоких струй, воду для фонтана качали насосом из ближайшего пруда. В круглом бассейне была установлена мраморная ванна, украшенная рельефами на античные сюжеты, сделанная по модели скульптора Михаила Шурупова (1815–1901).

Помимо казенной квартиры, Эдуард Львович Ган имел еще дачу в Петергофе, на Собственном пр., д. 8, подаренную ему тестем Христианом Лемониусом (илл. 4). На летнее время он пускал туда дачников, среди которых были и известные лица: летом 1855 г. отдыхал генерал-адъютант Петр Петрович Ланской, муж Натальи Николаевны Пушкиной, в 1886 г. там жил Михаил Николаевич Бенуа, сын архитектора Н.Л. Бенуа.

В должности комиссара Александрии Ган постоянно занимался

В центре большого бассейна предполагалось устроить фонтан с бронзовой статуей коленопреклоненного мужчины, держащего над головой чашу, именно так он выглядит на чертеже Гана, хранящемся в петергофском архиве⁶. На практике первоначальный замысел претерпел некоторые изменения: прямоугольную форму бассейна за-

менили на овальную и декорировали его бронзовой статуей «Ночь», отлитой с мраморного оригинала французского скульптора Жозефа Полле (1814–1870). Из кольцевой трубы с насадками, скрытой в туфовом постаменте статуи, вырывались восемь невысоких струй, воду для фонтана качали насосом из ближайшего пруда. В круглом бассейне была установлена мраморная ванна, украшенная рельефами на античные сюжеты, сделанная по модели скульптора Михаила Шурупова (1815–1901).

⁶ Там же. Инв. № 1071 ар.

В 1866 г. по чертежам Гана перед западным фасадом Фермерского дворца был устроен бассейн для рыбы, украшенный небольшим каскадом и бронзовой скульптурной группой «Мальчик и гусь», отлитой в 1854 г. по модели немецкого скульптора Иоганна Шиндлера.

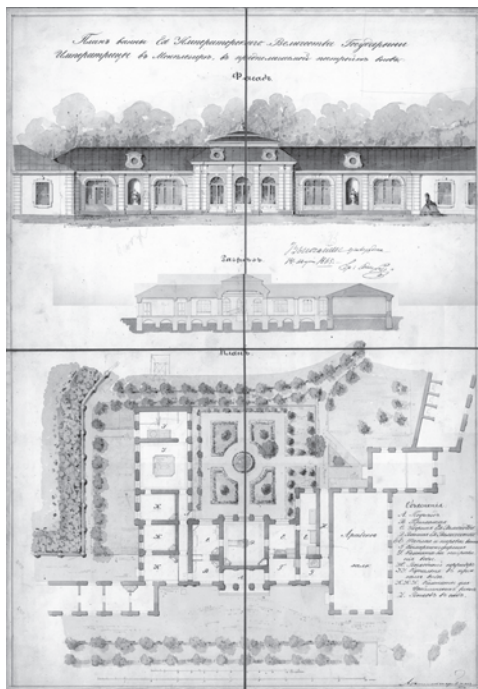
В эти же годы Ган занимался строительными работами в Нижнем парке. Александр II поручил ему составить проект каменного Банного корпуса «вместо находящегося в ветхом состоянии деревянного флигеля в Монплезире»⁷, где еще в 1858 г. по указаниям доктора Г. Гартмана он разместил ванны «особенного устройства с прилегающими комнатами для холодной ванны с душем и русской бани»⁸ для супруги Александра II императрицы Марии Александровны.

Каменный Банный корпус с лечебными ваннами для Марии Александровны был построен по эскизам Гана в 1866 г. На сохранившемся чертеже представлен фасад, разрез и план Банного корпуса с примыкающими к нему Ассамблейным (Арабским) залом и служебными пристройками⁹ (илл. 6).

Созданное Ганом здание Императорских ванн является интересным примером неobarocko. Благодаря яркой цветовой гамме — сочетанию белого и красного цветов, высокой, как у Монплезира, мансардной кровле над центральной частью, декору в виде рустованных пилястр, ниш и фигурных наличников изысканного рисунка, широким полукруглым окнам в боковых корпусах, похожим на окна-двери монплеzirских галерей, оно органично вписалось в ансамбль.

Представление о внутреннем убранстве комнат дает «Опись каменному зданию, где помещается ванна Ея Императорского Величества в Монплезире» за 1866 г.¹⁰ Отделка помещений была выполнена Ганом в стиле историзма. Каминные Приемной, Туалетной и Холодной ванной (илл. 7) он украсил лепниной барочно-рокайльного характера: трельяжами, решетками, картушами, консолями и раковинами.

В убранстве интерьеров Ган использовал различные обивочные материалы: коленкор, гроденапль, кисею фасонную, тафту. Так, стены и потолок Туалетной комнаты были обиты голубым коленкором с белой кисеей, собранной в складки, украшены шнуром и рюшем. Самым парадным интерьером Банного корпуса



Илл. 6. Э. Ган. Фасад и разрез Банного корпуса, план Банного корпуса с примыкающими к нему Арабским залом, служебными пристройками и Китайским садиком. 1865

⁷ РГИА. Ф. 490. Оп. 2. 1858. Д. 3117. Л. 1.

⁸ Там же. Л. 2.

⁹ Архив ГМЗ «Петергоф». Инв. № 420 ар.

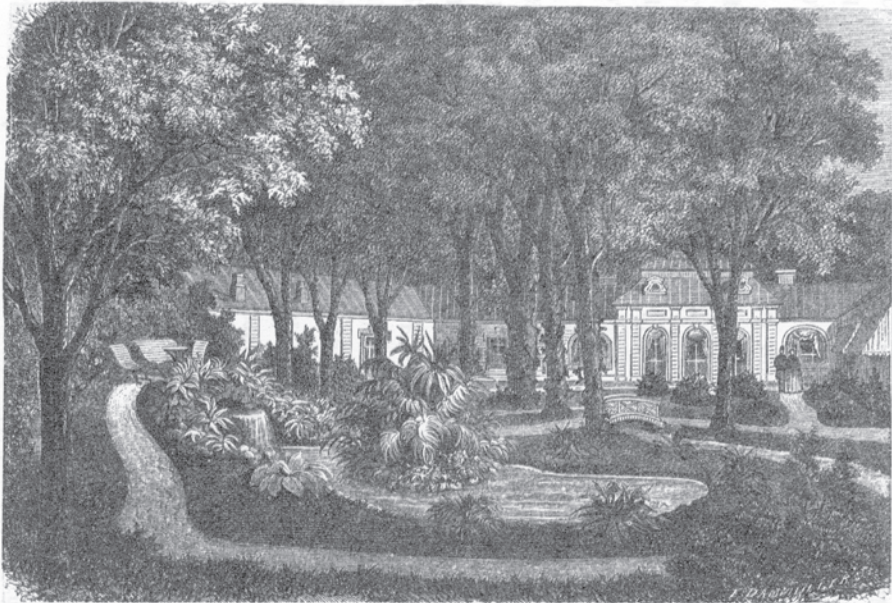
¹⁰ РГИА. Ф. 490. Оп. 2. 1866. Д. 3542. Л. 125–132.



Илл. 7. Холодная ванная

была Холодная ванная с куполообразным потолком и широкой падугой, с росписью гризайлью по углам. Под карнизом по периметру зала размещались лепные консоли. В отделке стен Холодной ванной, затянутых тканью, украшенных шнурами, лентами и кистями, Ган предпочел желтый и лиловый цвета. Насыщенные тона многослойных драпировок окон, стен и дверей, слегка приглушенные прозрачной кисеей, создавали впечатление замкнутости, уюта и комфорта помещений Банного корпуса. Комнаты были обставлены мебелью, типичной для второй половины XIX в., преимущественно из ореха и красного дерева, с обивками, подобранными в тон стенным драпировкам.

Одновременно со строительством нового здания Банного корпуса Ган разработал проект садика перед его восточным морским фасадом. Из двух предложенных вариантов планировки — регулярного и пейзажного — высочайшее одобрение получил последний. По чертежу Гана садовые мастера Ю. Балтазар и Е. Эрлер разбили небольшой садик с извилистыми дорожками, цветниками, куртинами, туфовым гротом, украшающим склон горки, из него вырывался поток воды, фонтаном «Раковина», живописным водоемом и горбатыми мостиками, перекинутыми через ручей. В планировке садика Ган использовал приемы китайского и японского ландшафтного искусства. Для



Илл. 8. Китайский садик. Гравюра Е. Даммюллера

убранства садика на литейном заводе Сан-Галли была заказана чугунная мебель: скамейки, стулья, столы, подставка для ног.

В 1866 г. за строительство ансамбля каменного Банного корпуса с Китайским садиком (илл. 8) Гану было присвоено звание надворного советника. Проектные материалы (более 200 чертежей, хранящихся в архиве ГМЗ «Петергоф») свидетельствуют о постоянной разносторонней работе архитектора Гана по благоустройству петергофской резиденции. Так, в 1876 г., во время ремонта Ассамблейного зала, Ган занимался укреплением стропильной конструкции, к которой прикреплен потолок помещения, он разобрал поперечную и продольную стены здания, сложенные в полтора кирпича, и возвел их заново толщиной в два кирпича.

В 1880-е гг. архитектору поручили восстановление западного Вольера «в точных деталях старины», реставрацию металлической решетки парка Александрия вдоль Санкт-Петербургского шоссе. Ему же принадлежит проект новой дощатой резной ограды, отделяющей Александрию от Знаменки. Ган разработал четыре варианта рисунков фонарных столбов для освещения дачи Александрия: деревянные и чугунные, с цепями и без цепей.

Кроме того, им были осуществлены переделки на скотной Ферме в Александрии, на берегу пруда, перед дворцом Коттедж, устроен навес для яликов. По его же проекту возвели каменную дамбу с пристанью для легких судов — катеров, ботиков и пр., предназначенных для прогулок по Финскому заливу и для перехода на яхты, стоявшие на рейде в Александрии.

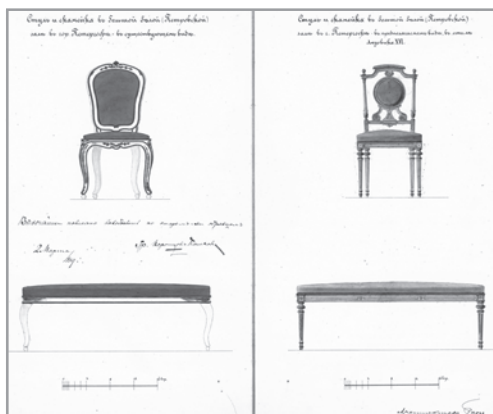
В Английском и Луговом парках по чертежам Гана были сооружены новые караулки, домики для обслуживающего персонала, беседки, мосты и различные хозяйственные постройки. В 1884 г. на пересечении Монплеzirской и Марлинской аллей на гранитном пьедестале, созданном по эскизам Э. Гана, установили бронзовую статую Петра I работы М.М. Антокольского.

В конце 1880-х гг. Александр III поручил Гану внести некоторые изменения в убранство Тронного зала, отделка которого была выполнена по проекту Ю.М. Фельтена в стиле классицизма еще в 1770-е гг. На одном из чертежей (илл. 9) показана часть северной стены зала с проектируемыми оконными драпировками бирюзового цвета взамен существующих красных¹¹.

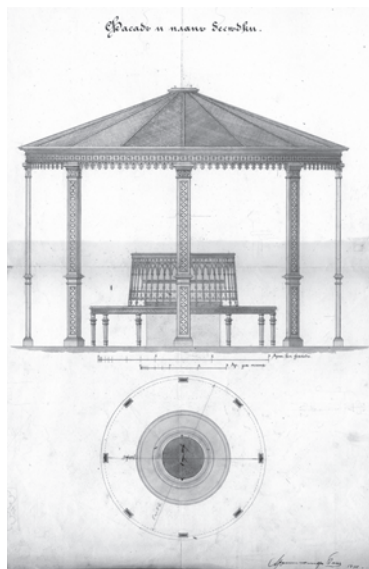


Илл. 9. Чертеж фрагмента северной стены Тронного зала с проектируемыми оконными драпировками. Конец 1880-х — начало 1890-х гг.

¹¹ Архив ГМЗ «Петергоф». Инв. № 188-а ар.



Илл. 10. Э. Ган. Образцы мебели из Большого зала: стул и скамейка в стиле Людовика XVI в существующем виде. 1889



Илл. 11. Э. Ган. Фасад и план чугунной беседки у Коттеджа. 1890

Как дань признательности талантливому архитектору в одной из служебных комнат Банного корпуса была создана небольшая выставка, на которой представлены текстовые материалы, освещающие творческий путь Э. Гана, фотографии архитектора и его семьи. В витрине экспонируются личные вещи Э. Гана и его супруги Кристины Елизавет, урожденной фон Лемониус.

На другом чертеже представлены образцы мебели с изогнутыми спинками и ножками, имеющие обивку красного цвета, и рядом в предполагаемом виде стул и скамейка, затянутые бирюзовой тканью, выполненные в стиле неоклассицизм¹² (илл. 10). Привлекает внимание надпись на чертеже: «Высочайше повелено возобновить по старым же образцам». По-видимому, Александр III бережно относился к существующему интерьеру и предпочел оставить все в прежнем виде.

В 1889 г. перед западным фасадом дворца Коттедж Э. Ган соорудил чугунную беседку (илл. 11) на месте круглой деревянной скамьи, установленной в 1831 г. Она называлась Розовой, так как

вокруг росли кусты роз и стояли розы в горшках¹³.

Еще в 1883 г. Ган был назначен «архитектором императорских петергофских дворцов» и занимал эту должность до конца своих дней. По его проектам в Петергофе и окрестностях были построены жилые дома, дачи, церкви, многочисленные хозяйственные постройки, малые архитектурные формы: мосты, беседки, перголы, садовые скамьи, фонтаны и пр., реставрированы дворцы, благоустроены парки. Э. Ган также принимал участие в реконструкции Ропшинского дворцово-паркового ансамбля и усадьбы Знаменка.

Посвятив Петергофу более 50 лет своей творческой деятельности, Ган закончил свой жизненный путь в 1891 г. и был похоронен на Свято-Троицком кладбище Старого Петергофа.

В 1989 г. Министерство культуры передало ГМЗ «Петергоф» принадлежавшие Э.Л. Гану и его семье фотографии и вещи, а также родословную семьи Гана, составленную правнучкой архитектора Лидией Христовой Ботеовой-Буюкловой, проживавшей в Болгарии¹⁴.

¹² Там же. Инв. № 192 ар.

¹³ Там же. Инв. № 1210 ар.

¹⁴ Там же. ПДМП 6501 л. Ф. 4. Д. 1–5, 14, 21.

Неоготические служебные постройки А.А. Менеласа в парке Александрия

Во второй четверти XIX в. в Петергофе создается новая летняя резиденция Николая I — Александрия. В 1826 г. был издан указ: «...строить на месте, где Меншикова руина, сельский домик, так называемый котич со всеми хозяйственными заведениями и присоединением парка»¹. Архитектору А.А. Менеласу, одному из родоначальников неоготического стиля в России в его английском варианте, автору проекта всего дворцово-паркового ансамбля, было «поручено делать общий план для постройки вчерне служб при строящемся близ Петергофа сельском домике»². Одновременно начинается строительство каменной кухни, деревянных ледника, погреба, каретного сарая, маленькой конюшни (деревянные постройки впоследствии были разобраны)³.

Обустройству кухонного двора посвящено специальное исследование Л.В. Хайкиной⁴. Автор отмечает почти полное отсутствие документов, чертежей, изобразительных материалов, позволяющих проследить процесс строительства кухни и установить срок окончания работ, а также выяснить характер наружной и внутренней отделки и убранства, выполненных А.А. Менеласом. В настоящее время удалось обнаружить некоторые неизвестные архивные данные и изображение этой постройки, дополняющие и уточняющие факты ранней истории сооружения. Эти сведения содержатся в делах, связанных с возведением главного архитектурного сооружения — дворца Коттедж.

В июне 1826 г. Менелас составил смету на постройку каменной кухни, в августе были выделены деньги на строительство комплекса кухонного двора⁵, а к ноябрю уже завершены каменные, кровельные, плотничьи работы⁶. В 1827 г. велись штукатурные, печные, столярные работы, соорудались голландские, шведские, русские печи, английские очаги, специальные пирожные и кондитерские

¹ РГИА. Ф. 490. Оп. 2. Д. 390. 1826. Дело о постройке вчерне Сельского дома со службами близ Петергофа.

² Там же (в деле содержатся документы, относящиеся к строительству кухни и конюшни).

³ РГИА. Ф. 490. Оп. 2. Д. 390. 1826.

⁴ Хайкина Л.В. Без эпилога. Комплекс построек кухонного двора при дворце Коттедж в парке Александрия. СПб., 2008.

⁵ Там же. С. 12.

⁶ РГИА. Ф. 490. Оп. 2. Д. 390. 1826.



Илл. 1. Чайник с видом старой Кухни. Сервиз с видами Александрии. Роспись выполнена по рис. А. Менеласа. Гос. музей керамики «Кусково»

печи, устанавливалось различное кухонное оборудование. Стены и откосы дверей и окон кухни облицованы дерптскими изразцами, изготовлены филенчатые двери, оконные переплеты, вытесаны каменные лестницы⁷. В 1828 г. оштукатуриваются наружные стены, в четырех комнатах кухни настилаются сосновые полы, выполняются малярные работы. В «изразцовых комнатах потолки и карнизы были окрашены желтой краской, в двух комнатах внизу — зеленой и перловой, в верхнем этаже — зеленой, палевой, лиловой, синей, розовой⁸. В следующем году завершились последние наружные отделочные работы: выбелены карнизы и пояски на фасадах⁹. Таким образом, сроки строительства кухни можно считать точно установленными — 1826–1829 гг.

Самое раннее изображение кухни находится в музее-усадьбе «Архангельское». Там, в фонде графики хранится целая серия чертежей-рисунков, запечатлевших виды Александрии. Эти изображения послужили основой для росписи чайного сервиза, изготовленного в 1831 г. для подарка Николаю I. Сервиз и чертежи были представлены на выставке, посвященной юсуповскому фарфору¹⁰.

В каталоге выставки указаны данные чертежей, датируемых 1829–1830 гг., но сами они, за исключением северного фасада фермы, не воспроизведены. На предметах сервиза можно хорошо рассмотреть все только что завершённые постройки Александрии: главные сооружения Коттеджа и Фермы и второстепенные здания: две караулки, кухню и конюшню. Кухонный корпус мы видим на росписи чайника (илл. 1), сам чертеж называется: «Кухня с подвалом и с комнатой сверху для кухмейстера»¹¹.

Кухонный корпус представлял собой одноэтажное каменное здание с мансардным разновысоким верхним этажом и небольшими ризалитами на западном и восточном фасадах. Западный фасад, запечатленный на чертеже, декорирован довольно скромно: прямоугольные окна с мелкой расстекловкой и готическими переплетами, филенчатая дверь с готическим орнаментом, крыша сложной формы, с заламами, профилированные карнизы и тяги с изломами над окнами и дверями, образующие прямоугольные сандрики. Эти элементы наружного оформления здания перекликаются с архитектурно-декоративным решением Коттеджа, выполненным в неоготическом стиле.

⁷ Там же. Д. 452. Д. 453. 1827 г. Дело о постройке на даче Александрия сельского домика.

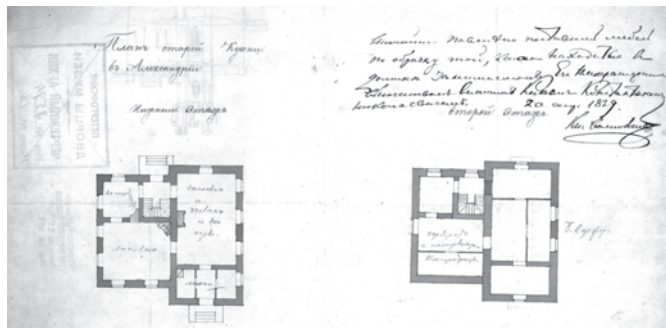
⁸ Там же. Д. 475. Д. 478. 1828 г. Дело по сельскому Е.И.В. дому близ Петергофа.

⁹ Там же. Д. 500, 1829 г. Дело о постройке Сельского домика в Александрии.

¹⁰ *Юсуповский фарфор*. Изделие фарфорового заведения кн. Н.Б. Юсупова в Архангельском. К 190-летию предприятия. М., 2009. С. 308.

¹¹ *Кухня с подвалом и комнатой сверху для кухмейстера*. Архитектор А. А. Менелас // Государственный музей-усадьба «Архангельское». Фонд графики, № гр. 1229.

План старой кухни можно видеть на чертеже второй четверти XIX в.¹² (илл. 2). Собственно кухня находилась на первом этаже. В верхнем мансардном этаже размещалось пять жилых комнат для обслуживающего персонала: передняя, комната с перегородкой, камердинерская, комната (без названия), офицерская.



Илл. 2. План старой Кухни в Александрии. 1839

Известна и обстановка, находившаяся здесь: упоминаются складные кровати, шкафы с кроватью, диваны, разнообразные столы, стулья, ширмы, туалетные столики и умывальные, комоды и пр.

Планировка первого и второго этажей почти полностью совпадает с описанием комнат в дворцовых описях¹³, но назначение комнат впоследствии изменилось: здание кухни решено было приспособить в качестве кавалерского дома для великих князей Николая и Михаила Николаевичей, а рядом возвести новую кухню и кофишенскую в формах, соответствующих прежней кухне. В смете специально указано: «...вытеска поясков и карниза как по фасаду старой кухни»¹⁴. Из документов, связанных с обустройством великокняжеского дома, известно, что в нем были сохранены архитектурно-декоративные детали фасадов.

Переделка старой кухни в жилые покои была выполнена в 1839 г.¹⁵ под руководством архитектора А.И. Штакеншнейдера. Выполнена перепланировка части помещений, почти полностью была изменена декоративная отделка: сломаны печи и очаги, снята со стен старая изразцовая отделка, переделаны голландские печи, проведены штукатурные и малярные работы, половщиком С. Тарасовым настланы дубовые паркетные полы обыкновенного рисунка, окна и двери окрашены палевой масляной краской разделаны под дуб. Стены комнат были окрашены светлыми колерами: голубым, зеленым, палевым и перловым, но внешний облик здания во многом сохранился. Превращение кухни в кавалерский дом подробно описано в работе Л.В. Хайкиной¹⁶.

В мезонине Штакеншнейдер устроил балконы, заменив окна на застекленные двери. Со свойственными ему изобретательностью и вкусом он обогатил и облагородил простенькую кухню Менеласа, устроив со стороны двора Маленький садик — разборную оранжерею с фонтаном и декоративными вазами.

¹² План старой кухни в Александрии. 1839 г. // Архив ГМЗ «Петергоф». Чертеж ПДМП 1017ар.

¹³ Опись дворцам и постройкам, находящимся на даче Александрия // Архив ГМЗ «Петергоф». Оп. 581. 1829–1835 гг.; оп. 343, 344. 1839 г.

¹⁴ Там же. Ф. 490. Оп. 2. Д. 1088. 1839. Л. 77.

¹⁵ Генеральный план кухонного двора. Архитектор А. И. Штакеншнейдер // РГИА. Ф. 485. Оп. 3. Д. 315. 1838.

¹⁶ Хайкина Л.В. Указ. соч. С. 13–15.



Илл. 3. Неизв. художник. Домик великих князей. С гравюры сер. XIX в.



Илл. 4. Бывший дворец великих князей Николая и Михаила Николаевичей.

Литография В. Тима
по рис. И. Шарлеманя. 1858

закончены наружные работ: оштукатурены наружные стены, окрашены карнизы и рустики¹⁹.

Раннее изображение конюшни также хранится в Государственном музее-усадьбе «Архангельское»: «Конюшни на 10 лошадей, сарай и службы»²⁰ (илл. 5).

На первом этаже были устроены комнаты великих князей: передняя, спальня, учебная (она же гостиная и игровая), камердинерская, лестница с выходом в оранжерею. На верхнем этаже — комнаты воспитателей — барона М.А. Корфа и А.И. Философова, гардеробные, передняя.

По высочайшему повелению в новый кавалерский дом была доставлена мебель из ясеня по образцу той, которая находилась в домике великого князя Константина Николаевича¹⁷.

Сравнивая раннее изображение и архивные описи кухни с позднейшими чертежами и натурой, можно сделать вывод, что, несмотря на переделки Штакеншнейдера, это сооружение во многом сохранило свой первоначальный облик¹⁸ (илл. 3, 4). В дальнейшем здание стали называть кавалерским или учебным великокняжеским домом Николая и Михаила Николаевичей, флигелем великих князей Сергея и Павла Александровичей, учебным домом Николая и Георгия Александровичей.

Как уже было сказано, одновременно с кухней начали возводить каменную конюшню на 10 собственных лошадей. Уже в 1827 г. в конюшне подшиты потолки на польский манер, сделаны оконные рамы с переплетами готического характера, фрамуги и двери, ступени лестниц и крыльца. В 1828 г. стены самой конюшни окрашены желтым, в пяти комнатах кучерской — в синий, зеленый перловый, лиловый, желтый цвета. В 1829 г. были

¹⁷ План старой кухни. 1839 г.

¹⁸ Н.х. Домик великих князей (с гравюры сер. XIX в.); Бывший дворец в.к. Николая и Михаила Николаевичей. Лит. В. Тимма по рис. И. Шарлеманя. 1858. Опубликовано в «Художественном листке». ГМЗ «Петергоф». ПДМП 195 гр.

¹⁹ Архивные материалы о строительстве конюшни. См.: РГИА. Ф. 490. Оп. 2. Д. 452, 453. 1827; д. 475, 478. 1828; д. 500. 1829.

²⁰ Конюшня на 10 лошадей, сарай и службы. Архитектор А.А. Менелас // ГМУА. Фонд графики, № гр. 1230.

Илл. 5. Блюдец с видом Конюшни (вверху).
Сервиз с видами Александрии.
Роспись выполнена по рис. А. Менеласа.
Гос. музей керамики «Кусково»

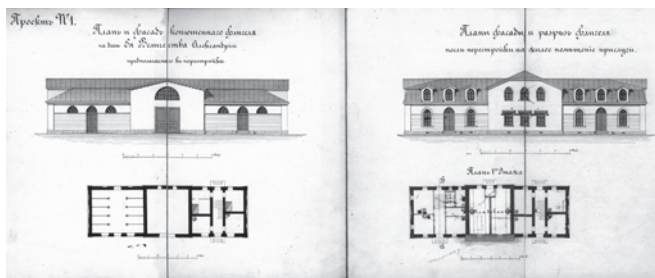


Аналогичные чертежи середины и второй половины XIX в. имеются и в РГИА²¹. Это одноэтажное здание с невысокой мансардой, прямоугольное в плане, очень сдержанно, можно сказать скупо, декорированное. В центре главного фасада с трехчастным членением — небольшой ризалит с треугольным фронтоном, украшенным лепными модульонами. Над готической филленчатой двухстворчатой дверью, расположенной по центру фасада, находится мансардное стрельчатое окно-фрамуга. Боковые части фасада рустованы до высоты дверей, над рустом идет профилированный пояс, отделяющий гладкую верхнюю часть стены с симметрично расположенными окнами-фрамугами. Углы здания декорированы лопатками. Внутри здания ведут еще две готические филленчатые двери, акцентирующие центр боковых частей здания. Справа расположено небольшое крыльцо, слева и в центре — пандусы для экипажей и лошадей. Торцевые фасады оформлены подобным образом, но вместо дверей в центре устроены декоративные ниши со стрельчатым завершением. Фасады были окрашены серым «под дикий камень». В левой части здания находились стойла для лошадей, в правой — кучерская, в середине размещались кареты. В мансарде были устроены комнаты для служащих — жокея и фельдъегерей. В описи 1839 г. содержится описание конюшни, совпадающее не только с этим чертежом, но и с более поздними чертежами середины и второй половины XIX в., имеющимися в архиве ГМЗ «Петергоф» и РГИА: «Стены из кирпича и над боковыми частями идут в рустик до высоты окон, оштукатурены и окрашены под цвет серой извести. Кирпич на боковых частях оштукатурен, над средней с лепными модульонами; крыша окрашена серой масляной краской. Сосновые двери с готическими филленками расписаны под дуб, оконные рамы с готическими переплетами окрашены желтой масляной краской»²².

Внутренняя отделка самая незатейливая, как и подобает сугубо утилитарному зданию. В самой конюшне (стойлах) стены оштукатурены, окрашены также под цвет серой извести, потолок подшит досками на польский манер, пол из плитки. Коридор, окрашенный охрой и выстланный лещадной плитой, вел направо, в две комнаты и кухню с кладовой. Стены в них окрашены розовым, светло-зеле-

²¹ *Генплан* части дачи Александрия с обозначением кухни, конюшни и черного двора // РГИА. Ф. 485. Оп. 3. Д. 318, 2-я пол. XIX; *План* двора, служебных построек и конюшни на даче Александрия. Архитектор Е.А. Ганн // Там же. Д. 319. 1840-е; *План* и фасад конюшни // Там же. Д. 320. Сер. XIX в.; *План конюшни* // Там же. Д. 321. II пол. XIX в.

²² *Опись* дворцам и постройкам, находящимся на даче Александрия // Архив ГМЗ «Петергоф». № 344. 1839.



Илл. 6. Проект перестройки Конюшенного флигеля в жилой дом для прислуги. Архитектор Э.Л. Ган. 1884

здания, его объем, характер оформления сохранялись почти без изменений до начала 80-х гг. XIX в. Менялись лишь названия и назначения помещений, в связи с чем иногда проводили небольшие перепланировки, пробивали дополнительные окна на глухих торцовых стенах и дворовом фасаде и т.п.

В 1884 г. архитектор Э.Л. Ган создал проект перестройки каменного конюшенинного флигеля под жилые помещения прислуги²³ (илл. 6). На чертеже Гана есть изображение плана и фасада конюшни до перестройки, которое, за исключением небольших деталей, почти полностью совпадает с более ранними чертежами, то есть на протяжении более чем 50 лет здание сохраняло строгий и лаконичный облик, приданный ему А.А. Менеласом.

Э.Л. Ган надстроил над конюшней высокий мансардный этаж со стрельчатymi окнами и треугольными сандриками над ними. В центральном ризалите вместо двери были пробиты три окна прямоугольной формы с простыми наличниками, прямоугольными сандриками, по два окна со стрельчатыми завершениями появились на боковых частях фасада. На торцевых фасадах также были сделаны по три стрельчатых мансардных окна и одно высокое, со стрельчатой фрамугой — на первом этаже.

В связи с устройством мансарды крыша здания получила более сложную конфигурацию. Естественно, была выполнена перепланировка помещений. В результате здание утратило первоначальный несколько суровый, замкнутый облик и приобрело более значительный и нарядный вид. Позже, в 1957 г., вместо мансарды был надстроен второй этаж. Декоративные элементы оформления (продольный руст, лопатки по углам, трехчастное деление главного фасада) сохраняются до настоящего времени.

Кроме кухни и конюшни, к первым служебным постройкам на территории Александрии относятся также верхняя и нижняя караулки, деньги на строительство которых были выделены в 1827 г.²⁴ Работы велись параллельно. Летом того же года в обеих караулках начались каменные, кровельные и печные работы, в верхней караулке выполнялись также столярные работы, продолжавшиеся и в 1828 г.: были изготовлены одно- и двухстворчатые двери, летние переплеты окон и полукруглые фрамуги с горбылями, десять ложных фрамуг и два ложных окна. В ноябре-декабре столярный мастер Токай сделал летние и зимние переплеты, одну полукруглую фрамугу, 6 филенчатых дверей. В частности, в контракте и сче-

²³ *Фасад* и план конюшенинного флигеля, главный и боковой фасады, поэтажные планы и разрез жилого дома для прислуги у Коттеджа. Арх. Э.Л. Ган // Архив ГМЗ «Петергоф». Чертеж 1206 ар. 1884.

²⁴ РГИА. Ф. 490. Оп. 2. Д. 452, 453. 1827; д. 475, 478. 1828.

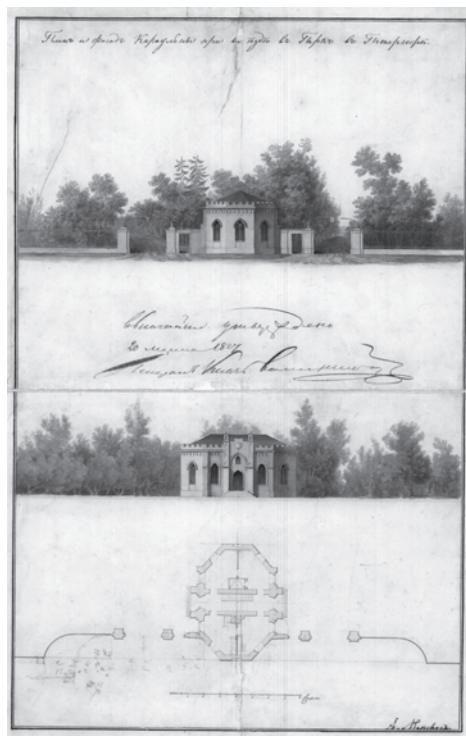
тах мастера Токая упоминаются переплеты с прямыми фрамугами для двух выступов (фонарей) нижней караулки.

В караулках надлежит сделать печи: для этого заказали изразцы, и в 1828 г. в верхний караулке появились печи: голландская изразчатая, русская и шведская, в нижней караулке — две голландские изразцовые печи, одна обычная голландская печь и русская «изразчатая». Тогда же в обеих караулках были настланы сосновые штучные полы, сделаны латунные оконные приборы, завершены малярные работы.

В верхней караулке маляр Иван Иванов окрасил клеевыми красками комнаты второго этажа в голубой, зеленый и лиловый цвета, две комнаты — дикой (под цвет камня) краской, кухню и лестницу — желтой. В нижней караулке пять комнат окрашены в розовый, палевый, лиловый, зеленый, голубой тона, кухня и лестница — желтым. Тогда же сделана и перегородка «о 16 бемских стеклах»²⁵ на втором этаже, отделяющая комнаты от лестницы.

В августе 1828 г. были оштукатурены наружные стены караулок, в верхней вытянут большой карниз. По высочайшей воле императрицы зеленая крыша нижней караулки была перекрашена под «цвет соломы». Эту работу за 100 рублей исполнил живописец Медичи. Рамы и двери нижней караулки были расписаны под дуб.

В архиве ГМЗ «Петергоф» имеется авторский чертеж архитектора А.А. Менеласа 1827 г., изображающий фасады и план верхней караулки, кстати, единственный подписанной чертеж Менеласа по ансамблю Александрии в архиве ГМЗ «Петергоф»²⁶ (илл. 7). Аналогичный чертеж находится в музее-усадьбе «Архангельское»²⁷. Сравнение этих чертежей с более поздними чертежами разного времени и с натурой позволяет сделать вывод, что первоначальный облик здания сохранился почти без изменений. Караулка представляет собой восьмиугольное в плане одноэтажное здание с мансардой. На северном и южном фасадах — трехгранные ризалиты, широкие гладкие плоскости которых прорезаны стрельчатыми окнами с готическими переплетами и сандриками. Восточный и западный фасады также имеют трехчастную композицию. В центре восточного фасада, по сторонам от готической двери, имитирующей портал, возвышаются контрфорсы, грани которых декорированы лепными трехлопастными арочками. На



Илл. 7. Верхняя караулка (дом лейб-медика Маркуса) в парке Александрия. Арх. А.А. Менелас. 1827

²⁵ РГИА. Ф.490. Оп. 2. Д. 478 Дело по сельскому Е.И.В дому близ Петергофа. 1827.

²⁶ План и фасад караулки при въезде в парке Александрия. Архитектор А.А. Менелас. 1827 // Архив ГМЗ «Петергоф». ПДМП 797 ар.

²⁷ Верхняя караульня при въезде в парк. А. Менелас // ГМУА. Фонд графики. № гр. 1216.

ступенчатом фронте над дверью помещен щит с гербом Александрии. Боковые части фасадов с аналогичными по рисунку окнами фланкируют пилястры. Здание декорировано профилированным карнизом и лепным аркатурным фризом, которые тянутся вдоль всех фасадов. Завершает здание невысокий зубчатый аттик, отделяющий мансардный этаж с полукруглыми окнами-фрамугами от нижнего этажа. К зданию примыкают массивные пилоны с калитками и воротами, рисунок решеток которых образован из чугунных копий.

Оформление верхней караулки отличается от остальных служебных построек более разнообразным и насыщенным декором, что объясняется ее местоположением у шоссе, соединяющего Петербург и Петергоф. По описи 1839 г. это здание было окрашено под цвет серой извести, крыша — зеленым, двери с готическими филенками и оконные переплеты готического рисунка расписаны под дуб. На каждом этаже — четыре комнаты, разделенные поперечным коридором, обставленные ясеневой мебелью. Стены комнат были окрашены светлыми колерами: перловым, светло-зеленым, желтым, там были настланы штучные сосновые крашенные полы.

Единственное изменение в архитектуре этого сооружения произошло в 1846 г., когда по проекту Э.Л. Гана на западном фасаде был устроен балкон, для чего из коридора второго этажа вместо маленького окна-фрамуги была пробита дверь, имевшая стрельчатое завершение²⁸. Балкон и крыльцо первого этажа были окружены чугунной стрельчатой оградой. Спроектированный Ганом симметричный балкон на восточном фасаде не был утвержден.

Назначение караульного домика со временем менялось. Вначале здесь располагается верхняя караульня при въезде в парк, затем верхний кавалерский дом, дом лейб-медика Маркуса, в конце XIX в. — павильон княгини Оболенской.

Изображение нижней каменной караулки, соответствующее времени ее создания, можно видеть на чертеже «Нижняя караульня при въезде в парк», также находящемся в фонде графики музея-усадьбы «Архангельское»²⁹ (илл. 8). Сравнение этого рисунка, где запечатлены южный и западный фасады, с уже упомянутыми архивными документами (сметами, счетами, описаниями работ), отражающими историю строительства, архитектурной описью Александрии 1839 г. позволяет нам судить о том, что в течение 1830-х гг. внешний вид сооружения, построенного А.А. Менеласом, практически не изменился. Во всех упомянутых выше материалах в качестве элементов и деталей наружного и внутреннего облика упоминаются два фонаря с готическими переплетами и мелкой расстекловкой, три окна с сандриками, четыре окна с готическими филенками и оконные переплеты расписаны под дуб. В передней, стены которой покрыты розовой клеевой краской, имелась голландская печь с белыми изразцами. На первом этаже находились еще две комнаты, окрашенные палевой и зеленой красками, с сосновыми штучными полами, голландскими печами, отделанными белыми изразцами. Во всей комнате — простые штукатурные карнизы, по описи 1839 г. только в большой палевой комнате с окном-эркером появился лепной карниз. Напротив этой комнаты располагалась кухня с окном-эркером и русской «изразчатой» печью.

²⁸ Планы, фасады и разрез дома лейб-медика Маркуса с обозначением проектируемых балконов. Архитектор Э.Л. Ган // РГИА. Ф. 485. Оп. 3. Д. 328. 1846.

²⁹ Нижняя караульня при въезде в парк. Архитектор А.А. Менелас // ГМУА. Фонд графики, № гр. 1217.

Илл. 8. Нижняя караулка (Константиновский, или Адмиральский, домик).
Сверху — южный фасад, снизу — восточный фасад. Сервиз с видами Александрии.
Роспись выполнена по рис. А.А. Менеласа.
Гос. музей керамики «Кусково»



Кухня имела отдельный вход с крыльцом с северной стороны. Из кухни можно было подняться на второй этаж по лестнице, которая вела к застекленной перегородке «о 17 стеклах»³⁰ на верхней площадке. За дверью в перегородке находились две мансардные комнаты, желтая и розовая, также с голландскими изразцовыми печами и штучным соновым полом. Совпадают такие детали, как количество окон на первом и втором этажах (10 и 2), в том числе 2 эркера-фонаря, застекленная перегородка второго этажа, количество комнат, в ряде случаев — их окраска. Крыша здания, окрашенного серой известью, тоже была покрыта серой масляной краской. Очевидно, роспись крыши под соломой, как и в Коттедже, продержалась не более 10 лет³¹.

Очень скоро, буквально через несколько лет после окончания строительства, назначение караулки изменилось. Здесь иногда останавливались высокопоставленные гости. Так, в 1832 г. там, в частности, обитал принц Вильгельм, брат императрицы Александры Федоровны, по просьбе которого был снят план Константиновского домика³². Домик назывался также Нижним кавалерским домиком (под этим наименованием он фигурирует уже в описях 1828–1835, 1839 г. и далее)³³. Уже в 1834 г. он именуется домиком великого князя Константина Николаевича³⁴. После начала обучения он, как и другие сыновья Николая I, проживал отдельно от родителей, вместе со своими воспитателями.

Еще одно часто встречающееся название — Адмиральский домик. Великий князь Константин Николаевич был еще ребенком, когда Николай I решил определить его на морскую службу. В 1831 г. его назначили генерал-адмиралом русского флота (тогда ему было всего четыре года), что отразилось и в обстановке и убранстве Константиновского домика. Его комнаты были обставлены ясеневой мебелью, там были и предметы, связанные с морской тематикой: морская походная складная кровать, учебная доска на мольберте, маленький туалетный стол и пр. Мебель была обита зеленым бумажным бархатом и зеленым сафьяном³⁵. Как уже упоминалось, по образцу этой мебели была заказана мебель для домика великих князей Николая и Михаила Николаевичей. Стены одной из комнат украшали 36 маленьких картин в бумажных переплетах с морскими видами и картина, изображающая рыцаря. В одной из комнат на втором этаже находился 21 мор-

³⁰ Архив ГМЗ «Петергоф». Оп. 344. Опись дворцам и постройкам, находящимся на даче Александрия. 1839.

³¹ *Опись дворцам...*

³² Там же.

³³ Архив ГМЗ «Петергоф». Оп. 581. 1829–1835; оп. 581. 1829–1835; оп. 343, 344. 1839.

³⁴ *Дело по ремонту дачи Александрия* // РГИА. Ф. 490. Оп. 2. Д. 736. 1834.

³⁵ *Опись мебелим и другим вешам, находящимся в зданиях дачи Александрия* // Архив ГМЗ «Петергоф». Оп. 343.



Илл. 9. Неизв. художник. Адмиральский домик, вид с востока.
С гравюры сер. XIX в.

ской пейзаж также в бумажных паспарту (вероятно, имеются в виду цветные литографии и гравюры)³⁶. Обычно строительство Константиновского (Адмиральского, Нижнего кавалерского дома) приписывают архитектору А.И. Штакеншнейдеру. Возможно, при приспособлении нижней караулки под жилище великого князя были изменены отдельные детали отделки (например, появился лепной карниз в большой комнате, была перекрашена крыша и т.п.). Даже если А.И. Штакеншнейдер и участвовал в работах здесь, то в минимальной степени. Сравнительный анализ всего комплекса материалов показывает, что общий характер декора и планировка здания сохранились на протяжении XIX — начала XX в. (илл. 9).

На всех чертежах этого периода мы видим крестообразное в плане здание с двумя эркерами на западном и восточном фасадах, двумя крыльцами с северной и южной сторон, остроконечными сандриками и другими деталями. На позднейших гравюрах и акварелях-миниатюрах XIX в. внешний вид здания остается почти неизменным со времени постройки архитектором А.А. Менеласом в 1828 г.³⁷ На первом этаже нижней караулки на планах обозначены передняя, гостиная, спальня, кухня, откуда идет лестница на второй этаж, где в одной из комнат размещалась учебная. Позднее, во второй половине XIX века, он использовался для размещения адъютантов.

Служебные постройки Александрии являются частью дворцово-паркового ансамбля, они подчеркивают и выявляют художественную значимость главных дворцовых сооружений. Изучение ранней истории строительства, сопоставление всего комплекса текстовых и изобразительных материалов дают возможность визуально представить этот памятник дворцовой и ландшафтной архитектуры во всей его целостности, без позднейших наслоений, нарушивших его стилистическое единство, увидеть его таким, каким его задумал и создал архитектор А.А. Менелас.

³⁶ Там же.

³⁷ *План домика в. к. Константина Николаевича в Александрии* // Архив ГМЗ «Петергоф». ПДМП 827 ар. 2-я четверть XIX в.; *План домов великих князей и великого князя Константина Николаевича* // Там же. ПДМП 1828 ар; *Поэтажные планы домика в. к. Константина Николаевича* // РГИА. Ф. 485. Оп. 3. Д. 311. 2-я пол. XIX в.; *Адмиральский домик в Александрии в Петергофе. Почтовая бумага. 1830–1840 гг.* // РНБ; *Адмиральский домик. Вид со стороны Знаменской дороги* // ГМЗ «Петергоф». Фото № 4147 фд с гравюры сер. XIX в.; Н. х. Константиновский (генерал-адмиральский) домик в парке Александрия в Петергофе. 1840-е гг. // ГМИ СПб.

Хозяйственная жизнь Фермы дачи Александрия

На протяжении всего XVIII столетия супруги владетельных особ Европы охотно возлагали на себя обязанности молочниц и фермерш. Образ царственной молочницы соотносился с представлением о Матери-Природе, матери своей земли и подданных. Ферма стала типичной парковой затеей века Просвещения, ухитрявшегося соединять причуды и практицизм. Она стала чем-то вроде функционирующей игрушки.

По мнению некоторых исследователей, первой в ряду царственных молочниц на рубеже XVII и XVIII вв. стала королева Англии Мария, супруга Вильгельма Оранского. Наибольшую известность приобрела версальская деревня — масштабная игрушка Марии Антуанетты, ставшая впоследствии объектом неоднократного цитирования. Она, в свою очередь, копировала реальное поселение в Швейцарии, стране, вошедшей в моду благодаря Ж.-Ж. Руссо. Одной из самых популярных построек версальской деревни была молочная Ферма, где в ходу были крынки и миски северского фарфора. Вместе с надушенными коровами в цветочных гирляндах и бантах образ версальской Фермы стал одним из атрибутов культуры сентиментализма.

В качестве памятников архитектуры хорошо известны Фермы в пригородных резиденциях С.-Петербурга: Царском Селе, Павловске, Гатчине и Петергофе. До сих пор их обычно рассматривают в контексте типичных проявлений просвещенного вкуса, созвучного эстетике рококо¹.

Непосредственной предшественницей Фермы дачи Александрия стала учрежденная в 1822 г. Александром I царскосельская Ферма, построенная архитектором А.А. Менеласом. Она создавалась с широким замыслом улучшения пород скота в России путем повсеместной продажи приплода. Первоначально сюда были выписаны быки и коровы тирольской, венгерской, швейцарской, английской, голландской, холмогорской и малороссийской пород в количестве 62 голов и 100 мериносов из Троппау².

В 1830 г. историк Царского Села И. Яковкин отметил, что «обыкновенные русские быки и коровы малорослы, невзрачны и дают говядину весьма посредственную». Он также напомнил, что потомки обязаны «отеческим попечениям»

¹ *Сиповская Н.* Царственная молочница // Пинакотекa. 1997. № 2. С. 65–69.

² *Вильчковский С.Н.* Царское Село. СПб., 1992. С. 214–215.

самого Петра I о выведении на севере России холмогорской породы от приобретенного царем в Голландии крупного рогатого скота и что последующие опыты в Царском Селе императриц Елизаветы Петровны и Екатерины II «не имели никакого большого и важного влияния» на улучшение скотоводства в России³. Очевидно, что заведение новой Фермы в Царском Селе Александром I состоялось не столько из сентименталистских побуждений, сколько по рациональным причинам, вспомним государственный практицизм Петра Великого.

Известно, что устройство Фермы в Александрии планировалось уже в самом начале строительства новой резиденции. Скорее всего, руководивший созданием Александрии Николай I рассматривал новую Ферму в контексте своих далеко идущих планов по преобразованию как самого города Петергофа, так и окружающих его поселений. Таким образом, вслед за своим старшим братом и Петром Великим Николай Павлович продолжил политику «отеческого попечения» о благосостоянии провинции. Николай I любил подчеркивать преемственность собственного царствования с правлением Петра I и Александра I, например, в Александрии были установлены бронзовые бюсты этих императоров.

Итак, назначение петергофской Фермы не сводилось только к традиционной парковой затее эпохи сентиментализма, к действующей игрушке, как это обычно принято считать, опираясь исключительно на анализ архитектурных особенностей самого сооружения. Более объективной оценке культурного феномена может способствовать изучение хозяйственной жизни Фермы, до настоящего времени не попадавшей в поле зрения специалистов. Обратимся к краткому изложению ее истории.

В 1829–1831 гг., сразу после завершения строительства Коттеджа вместе с кухней и конюшней, Верхней и Нижней караулок, а также по окончании первоочередных работ по созданию нового парка и монументального Руинного моста, архитектор А. А. Менелас возвел в Александрии здание Фермы (илл. 1).

Первый проект штата и суммы на годовое содержание Фермы в Петергофе был составлен по образцу аналогичного штата царскосельской Фермы, утвержденного Александром I 1 августа 1822 г. Он не получил высочайшего утверждения и был возвращен с замечаниями для переработки, «ибо назначенные на все цены» были найдены «весьма высокими».

Второй, более экономный, проект штата, предусматривавший использование «для продовольствования рогатого скота вместо ячменя пшеничных и ячневых отрубей», снова был возвращен «для переписки по собственным отметкам Его Императорского Величества». И только с третьей попытки Николай принял проект, третий вариант штата был им просмотрен и передан на утверждение супруги.

Наконец, 23 ноября 1830 г. в Петербурге императрица Александра Федоровна подписала штат Фермы в Александрии, предусматривавший ежегодный расход на ее содержание в размере 10 737 руб. 23 коп. Ферму должны были обслуживать истопник, трубочист, двое чернорабочих, смотрительница (из иностранок или колонисток), две скотницы и два пастуха (из колонистов или «чухон»), конюх, а также две лошади. Истопнику присваивалась форма, подобная форме служителей царскосельской Фермы⁴.

³ Яковкин И. Описание Села Царского или спутник обозревающим оное... СПб., 2008. С. 124–126.

⁴ РГИА. Ф. 472. Оп. 1. Д. 30. Л. 21–30об.; ф. 490. Оп. 2. Д. 576. Л. 2–16. Выписки из архивных дел для данной статьи были подготовлены автором в 2007 г. в соответствии с планом его научной работы в ГМЗ «Петергоф».

16 сентября 1830 г. проездом из Кронштадта Николай I заглянул в Александрию и приказал доложить о приобретении коров для Фермы. Главноуправляющему дворцовыми правлениями генерал-лейтенанту Я.В. Захаржевскому был задан вопрос: «Сколько можно отделить от царскосельской Фермы коров и каких пород для Фермы на даче Александрия». Захаржевский из Царского Села ответил министру императорского двора князю П.М. Волконскому следующее: «...имею честь до-

ложить, что из сего стада отделить коров для Фермы на даче Александрия, по моему мнению, нисколько не можно. Впрочем, если там предполагается иметь коров Английской породы, то для заведения хороших другого средства нет, как выписать из Англии, и с тем, чтобы покупка была не рыночная, а по выбору у хозяев, ибо вообще коровы, поступившие на царскосельскую Ферму из продававшихся на торгу в Англии, были весьма не удачны...».

Тогда же начальник Петергофского дворцового правления генерал-майор Я.Я. Эйхен донес министру двора, что Ферма в Александрии рассчитана на 8 коров, 1 быка и 8 телят⁵. Таким образом, все необходимые сведения для приобретения рогатого скота были собраны.

В октябре 1830 г. Николай I поручил тайному советнику графу Матусевичу купить в Англии 1 быка и 8 коров «хорошей породы» для Фермы в Александрии. В июле следующего года граф сообщил, что «означенный рогатый скот приторгован им у одного из лучших помещиков графства Йоркширского сира Гоодрика, который однако ж находит нужным, чтобы при 8 коровах было 2 быка». В августе 1831 года из Лондона Матусевич уведомил о приобретении для Фермы 8 коров и 2 быков, «...скот сей самой лучшей породы и выбран с особенным тщанием первым знатоком в Англии. Генеалогии каждого из быков и коров вручены запечатанными коровникам...». 10 августа 1831 г. 2 быка и 8 коров были отправлены из Гюля (Hulle) на корабле «Генрих» с капитаном И. Армстронгом.

Издержки на покупку скота и перевозку его до Гюля составили 605 фунтов стерлингов 2 шиллинга. Содержание в Гюле, постройка «конюшен» на корабле и провоз по морю обошлись еще в 717 фунтов стерлингов 4 пенса. Матусевич получил эти суммы взаймы от «дома банкира Штиглица и К°».

15 сентября 1831 г. животные были доставлены в Кронштадт. В пути на корабле две коровы отелились и одна из них пала, таким образом, в Россию прибыло 2 быка, 7 коров и 2 теленка. В Кронштадте их перегрузили с корабля на два баркаса и доставили в Ораниенбаум, откуда перевели в Петергоф.



Илл. 1. Копия проекта Фермы в Александрии. Архитектор А.А. Менелас. 1828. ГМЗ «Петергоф»

⁵ Там же. Ф. 472. Оп. 1. Д. 30. Л. 14–19.

19 сентября того же года проездом через Петергоф в Кронштадт Николай I с супругой побывали на Ферме в Александрии, где осмотрели приобретенных животных и «изъявили высочайшее удовлетворение, но государь император изволил заметить, что коровы, быв 6 недель на корабле, исхудали, коровы сии все стельны, надо ожидать, что в нынешнем году остальные 6 отелятся».

Два быка при перевозке получили воспаление легких, кашляли и с разрешения царя их вскоре продали, как не годных к случке. По иронии судьбы об этих первых животных могли напоминать две алебастровые фигуры быков на изразцовых печах в павильоне Фермы, сделанные лепщиком Ф. Заколупиным осенью того же 1831 г. Ветеринар, вызванный из Царского Села, рекомендовал на этот раз приобрести хороших быков английской породы в имении Осиновая роща Лопухина на 16-й версте по Выборгской дороге или с дачи Кушелева-Безбородко на Охте. Тогда же Петергофским дворцовым правлением было получено «описание пород скота, купленного в Англии», содержащее паспорта всех коров на английском языке. На 1 ноября 1831 г. на Ферме в Александрии числились коровы с кличками Варфдал-Бел, Яратилда, Рокингам Хофер, Юнг-Модести, Элиза, Люси, Псише, Амелия, а также быки Эрл и Роутон⁶.

Число животных на Ферме все время колебалось, так как регулярно появлялись на свет новые телята. Не превышать определенное штатом число голов удавалось либо путем передачи телят на Дудергофскую ферму, либо путем их продажи.

Довольно часто животные болели. В 1832 г. оба быка английской породы вновь оказались «неспособными к приплоду». Пришлось снова их продать. Тогда же «из числа привезенных из Англии коров одна белая Георатильда [Яратилда. — А.Б.] ... оказалась больной кашлем» и находилась «под казенным присмотром в петергофской Малой слободе у обывателя». В результате «больную кашлем» корову пришлось продать петергофскому лавочнику за 191 руб. Аналогичная судьба постигла и корову Псише, как «для приплоду неспособную и безмолочную». Животных пытались лечить. Осенью 1833 г. ветеринарный врач Везинг представил счет за лечение и медикаменты для коров.

В то же время другие вывезенные из Англии коровы приносили потомство. К концу 1832 года появились на свет «от Рокен-Гам-Ефер [Рокингам Хофер. — А.Б.] — телец белый Карла... от Лизы [Элиза. — А.Б.] — телец пестрый Феврик... от Люсей [Люси. — А.Б.] — телец белый Вася...».

Коров держали в «ошейниках белой глянцевої кожи», а для быков изготовили «два сыромятных налобника с железными кольцами, пряжками, с таковыми же двумя нарожниками и три кольца для продевания через ноздри»⁷.

В 1832 году в соответствии со штатом на должность смотрительницы Фермы была определена англичанка Барди, а два пастуха были выбраны из стрелнинских колонистов.

Круглый год «в комнаты Их Императорских Величеств», наследнику, великому князю Константину Николаевичу и министру двора стали доставлять масло с Фермы⁸ (илл. 2).

⁶ Там же. Л. 58–109; РГИА. Ф. 490. Оп. 2. Д. 576. Л. 55–150, 124, 126 и далее — описание пород скота.

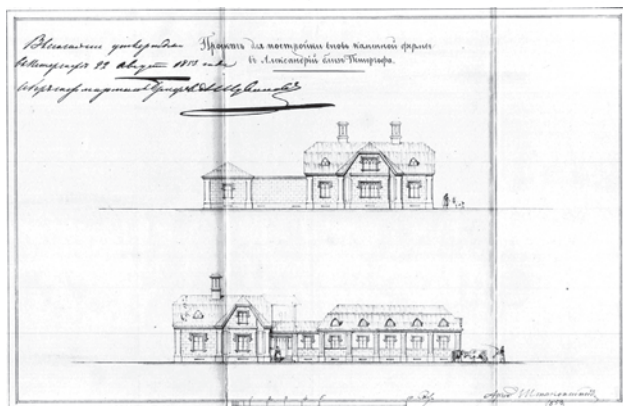
⁷ РГИА. Ф. 490. Оп. 2. Д. 618. Л. 6, 8, 17, 19 и 85 (список медикаментов), 21, 34, 41, 55, 80, 98, 134.

⁸ Там же. Ф. 472. Оп. 1. Д. 30. Л. 112–129; ф. 490. Оп. 2. Д. 668. Л. 1, 2, 15, 22, 23, 25, 60, 158 (счет ветеринарного врача), 245.

Илл. 2. Фермерский дворец в Александрии.
 Архитектор А.И. Штакеншнейдер. 1840-е.
 ГМЗ «Петергоф»



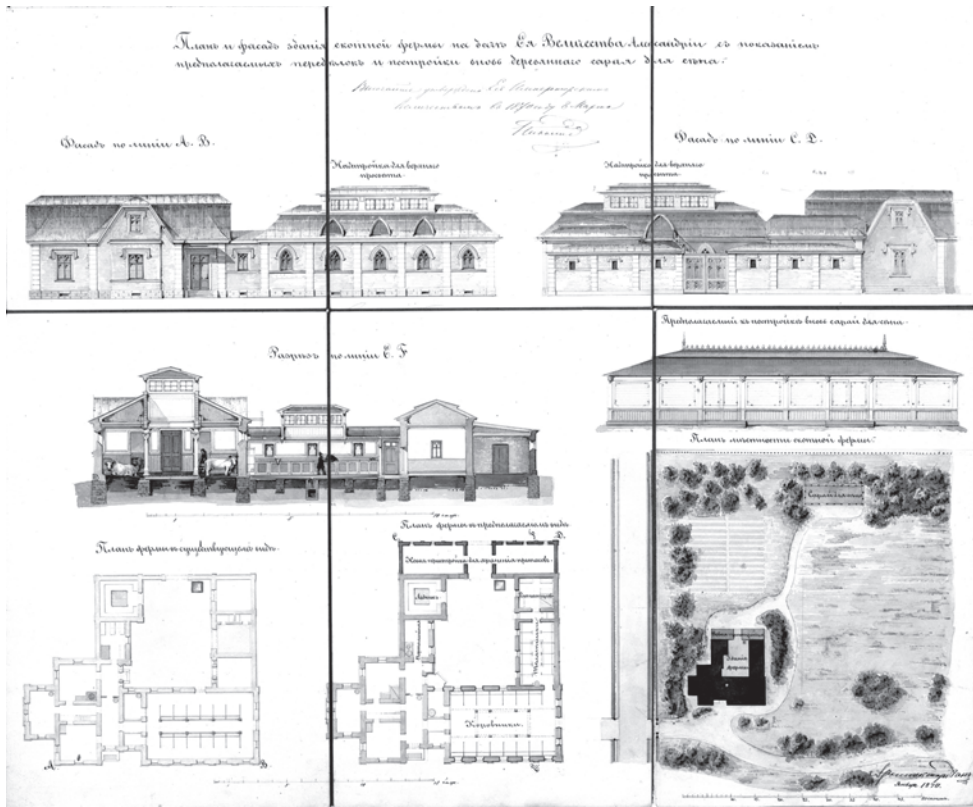
Илл. 3. Проект фасадов новой Фермы в Александрии.
 Архитектор А.И. Штакеншнейдер.
 1853. ГМЗ «Петергоф»



Илл. 4. Проект плана новой Фермы в Александрии.
 Архитектор А.И. Штакеншнейдер.
 1853. ГМЗ «Петергоф»



В 1853–1854 гг. вблизи С.-Петербургского шоссе по проекту архитектора А.И. Штакеншнейдера была построена новая Ферма (илл. 3, 4), куда перевели животных со старой Фермы, превращенной к тому времени путем многочислен-



Илл. 5. Проект перестройки новой Фермы в Александрии.
Архитектор Э.Л. Ган. 1870. ГМЗ «Петергоф»

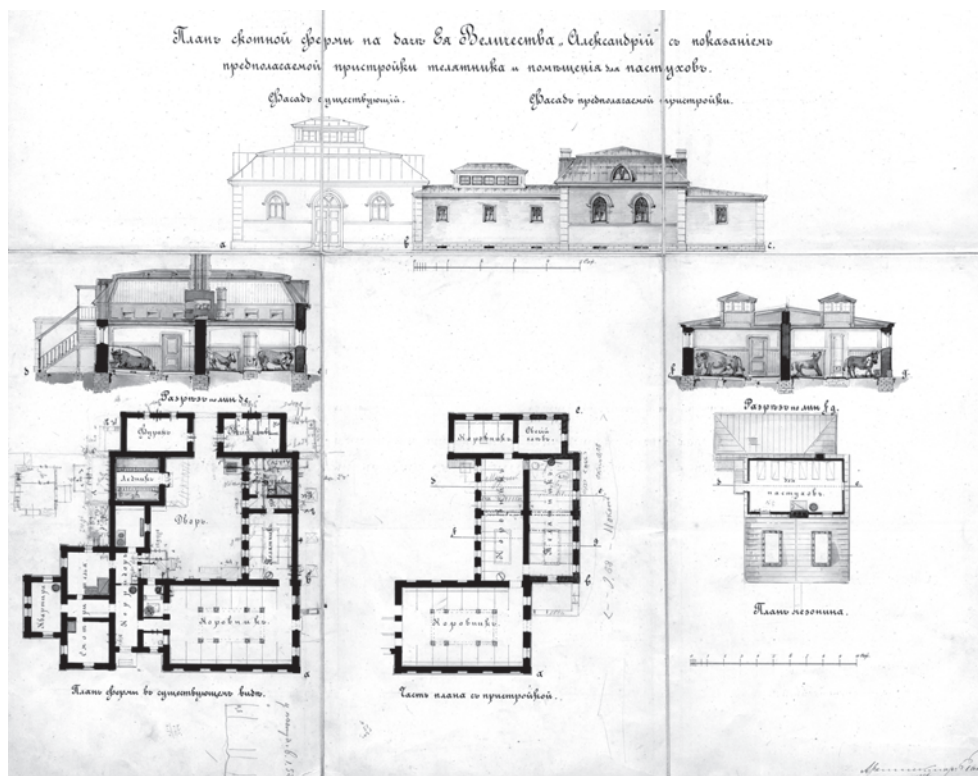
ных перестроек в Фермерский дворец. Непосредственным поводом к возведению новой Фермы стала необходимость убрать животных из западного флигеля Фермерского дворца, предназначенного к реконструкции в жилые помещения для детей наследника престола, будущего Александра II.

Николай I лично назначил место для возведения новой Фермы и дал указания по оформлению ее фасадов. На период строительства рогатый скот и прислуга нашли временное пристанище в Знаменке. Они были переведены в новое здание 13 мая 1855 г.

В 1871 и 1887 гг. архитектор Э.Л. Ган сделал пристройки к новой Ферме (илл. 5, 6), а в конце XIX – начале XX в. реконструкцией здания занимался архитектор А.И. Семенов.

Следует также упомянуть и о сооружении в 1859 г. на берегу залива, в Александрии, архитектором Ганом Детской фермы для великой княжны Марии Александровны, дочери Александра II. Здесь также имелось небольшое хозяйство. Например, в 1863 г. на Детской ферме содержались овцы, голуби, куры и утки. В следующем году хозяйство Детской фермы было объединено с хозяйством императорской Фермы Александрии⁹.

⁹ Там же. Ф. 490. Оп. 3. Д. 2311. Л. 3–3об., 7–7 об.



Илл. 6. Проект перестройки новой Фермы в Александрии.
Архитектор Э.Л. Ган. 1870. ГМЗ «Петергоф»

Представляют интерес сведения и об инвентаре, употреблявшемся на Ферме во второй половине XIX в. Это были чашки немецкого фаянса, кувшины желтого фарфора, медная и железная посуда, а также разнообразные деревянные емкости: «можжевеловые дойки», «елевые лоханки для мытья масла», «буковые машины для збивки масла», «буковый сырник», а также «ложки кленовые большие для снятия сливок»¹⁰.

В 50–60-х гг. XIX в. на Ферме произошла замена пород скота с английской на холмогорскую. С Фермы ежегодно продавались молочные скопы, телята и сено. Например, в 1864 г. доход от этих продаж составил 1528 руб. 68 коп. В том же году общий расход на содержание хозяйства Фермы составил 2721 руб. 70 ½ коп. Очевидно, что хозяйство продолжало оставаться убыточным¹¹.

В 1867 г. великий князь Николай Николаевич Старший провел на петергофской Ферме серьезные преобразования. Коров из Александрии отправили в Знаменку. Освободившиеся места заняла новая партия животных из 12 коров и 2 бычков, лично отобранных Николаем Николаевичем на царскосельской Ферме: бычки Холмогор и Царскосельский, коровы Гвоздика, Узорчатая, Купчиха, Ольденбург, Черноухая, Ласточка, Черно-пестрая, Белобокая, Мазурка, в том

¹⁰ Научный архив ГМЗ «Петергоф». Оп. 370.

¹¹ РГИА. Ф. 490. Оп. 2. Д. 3403. Л. 3, 4.

числе и нетели Лебедка и Сизая. Новые обитатели Александрии относились к холмогорской, голландской, швейцарской, ольденбургской и русско-швейцарской породам. Вместе с тем Николай Николаевич распорядился, чтобы впредь на Ферме дачи Александрия постоянно держали 16 голов рогатого скота¹².

Во второй половине XIX в. петергофская Ферма принимала активное участие в выставках. В 1860 г. в Петербурге на выставке «сельских произведений» за представленный скот Вольное экономическое общество присудило императорской Ферме в Александрии малую золотую медаль¹³. О растущем престиже петергофской Фермы свидетельствует и выданное в следующем году разрешение на ее осмотр коллежскому секретарю Черняеву, командированному министерством государственных имуществ для изучения разных отраслей сельского хозяйства в России и за границей¹⁴.

В 1874 г. с Фермы на выставку в Петербург были отправлены бычок и телка. Там этих животных приобрел с аукциона великий князь Николай Николаевич Старший¹⁵.

В 1877 г. Ферма получила медаль за телку, представленную на выставке в Петербурге. Текст свидетельства гласил: «Экспертная комиссия на весенней выставке племенного скота, открываемой ежегодно великим князем Николаем Николаевичем Старшим в манеже Николаевского дворца, в собрании своем 15 апреля 1877 года присудила малую серебряную медаль Императорского Вольного экономического общества Александрийской Ея Величества Ферме за телку “Мирта” холмогорско-дургамской помеси. Ноябрь 1877 г.»¹⁶.

Во второй половине XIX в. Ферма продолжала оставаться поставщиком молочных продуктов для императорского двора. Отдельного упоминания заслуживает факт экстренной отправки по железной дороге весной 1869 г. с петергофской Фермы в Зимний дворец одной из лучших коров по кличке Ольденбург «для пользования великого князя Николая Александровича»¹⁷. Напомним, что будущий Николай II родился 6 мая 1868 г. Весь апрель месяц следующего года, до переезда семьи наследника цесаревича из столицы в Царское Село, венценосного младенца кормили молоком этой коровы.

Со временем в жизни Фермы начали сказываться и некоторые демократические веяния времени. В 1885 г. поступило ходатайство о выдаче ее служащим бесплатного молока. В результате было решено бесплатно выдавать смотрителю и его двум помощникам по бутылке цельного молока в сутки, а прочим рабочим — по бутылке снятого молока¹⁸. К тому же смысловому ряду можно отнести и содержание на Ферме коров, принадлежавших дворцовому госпиталю¹⁹.

В конце XIX — начале XX в. на территории между зданием Фермы и ручьем в Александрии вырос целый хозяйственный городок, образованный преимущественно деревянными постройками утилитарного назначения. Согласно планам 1891 и 1915 гг.²⁰, вблизи Фермы находились: птичник (курятник), телятник, са-

¹² Там же. Д. 4015. Л. 100, 101, 113, 116, 117.

¹³ Там же. Д. 3403. Л. 25, 26.

¹⁴ Там же. Л. 3, 4.

¹⁵ РГИА. Ф. 490. Оп. 2. Д. 4015. Л. 197.

¹⁶ Там же. Д. 4148. Л. 4, 5.

¹⁷ Там же. Д. 3748. Л. 1–8.

¹⁸ Научный архив ГМЗ «Петергоф». Дело Д-58.

¹⁹ Там же. Дело Д-56.

²⁰ Там же. Чертежи ПДМП-1625, 1676ар.



Илл. 7. Генеральный план новой Фермы в Александрии с прилегающими постройками. Начало XX в. ГМЗ «Петергоф»

рай для свиней, овец и баранов, погреб для корнеплодов, лебяжничек, домик для фуража, летнее помещение для коров, три денника, фуражный (сенной) сарай, домик для кроликов, конюшни, навес для случки и другие подсобные постройки (илл. 7). Создавали эти многочисленные сооружения, как правило, архитекторы А.И. Семенов и А.К. Миняев. В 1897–1898 гг. вблизи Фермы выросло новое каменное жилое здание — так называемый Дом пастухов. В 1915 г. архитектор Миняев надстроил его вторым этажом. Годом раньше по санитарным соображениям был ликвидирован деревянный птичник (курятник). Он был разобран, а зараженные строительные материалы сожжены²¹.

В конце XIX — начале XX в. своеобразный филиал Фермы находился в Заячьем ремизе, на территории между Луговым и Английским парками. Здесь существовало летнее пастбище и телятник²². В то же время имелось еще одно пастбище для

²¹ Там же. Дело Д-51а. Л. 71 об.

²² Там же. Дела Д-22а. Л. 34; Д-28а. Л. 139 об.

скота с Фермы, находившееся в Александрийском парке. Об этом можно судить по упоминанию в документах моста для перегонки скота в Александрийском парке, против Фермерских ворот Александрии²³, а также особой Прогонной дороги там же²⁴.

Ко времени царствования Николая II разнообразие видов и пород содержащихся на Ферме животных, а соответственно, и их поголовье значительно увеличилось. Например, в начале 1896 г. на Ферме состояло: быков ольденбургской породы — 2, коров ольденбургской, холмогорской и холмогорско-ольденбургской пород — 30, нетелей — 2, бычков — 4, телок — 19, баранов и овец соутдаунской породы — 7, свиней йоркширской породы — 7, лошадей — 4 арденской и 2 эстляндской породы. Тогда же на Ферме состояло птиц: лебедей итальянской породы — 14, гусей японской породы — 6, уток пекинской породы — 41, кур разных пород — 291, павлинов — 1, голубей — 42²⁵.

Тенденция к экспериментированию с разнообразными породами скота на Ферме сохранялась. Так, в 1898 г. дополнительно были приобретены бык и 2 коровы голландской породы²⁶, в 1901 г. здесь появились 2 коровы ярославской породы²⁷.

Время от времени на Ферму попадали животные, полученные императорской семьей в подарок. В 1899 г. были «подведены государю императору» баран и овца «породы Курдюки»²⁸. В 1905 г. на Ферму поступило 6 кур, поднесенных Их Величествам в Финляндии²⁹. В 1909 г. туда же передано два барашка, подаренных наследнику цесаревичу генерал-майором князем Тумановым³⁰. В следующем году здесь оказались 1 козел и 2 козы тибетской породы, подведенные августейшим детям генерал-адъютантом А.П. Струковым³¹.

К концу XIX в. вырос и штат Фермы. С 1893 г. смотрителем Фермы состоял прусский подданный Н.А. Ребкен³². Осенью 1905 г. умершего Ребкена сменил отставной старший ветеринарный фельдшер лейб-гвардии Уланского Ее Величества императрицы Александры Федоровны полка Константин Попов³³. Кроме смотрителя, в 1896 г. на Ферме служили: ветеринарный врач, вахтер, надсмотрщик за скотом, 4 скотницы, 4 конюха, 5 пастухов, 4 рабочих, птичник и поломойка³⁴.

В конце XIX — начале XX в. Ферма продолжала оставаться убыточной. Например, в 1896 г. на ее содержание было ассигновано 11 000 руб. В то же время от продажи молочных скопов, коров, телят и птиц было получено всего 2890 руб. С учетом бесплатной продукции для нужд императорского двора и учреждений придворного ведомства всего в 1896 г. с Фермы было реализовано товара на сумму 5944 руб. 16 ½ коп.³⁵

²³ Там же. Дело Д-21а. Л. 98 об.

²⁴ Там же. Дело Д-24а. Л. 123 об.

²⁵ Там же. Дело Д-16а. Л. 64 об.

²⁶ Там же. Дело Д-18а. Л. 15 об.

²⁷ Там же. Дело Д-22а. Л. 66.

²⁸ Там же. Дело Д-19а. Л. 68 об.

²⁹ Там же. Дело Д-30а. Л. 84 об.

³⁰ Там же. Дело Д-41а. Л. 194 об.

³¹ Там же. Дело Д-44а. Л. 192 об.

³² Там же. Дело Д-16а. Л. 135. Николай Андреевич Ребкен — лютеранин, имел домашнее образование, получал 540 руб. жалования и казенную квартиру. В 1900 г. он был возведен в звание личного почетного гражданина.

³³ Там же. Дело Д-30а. Л. 10.

³⁴ Там же. Дело Д-16а. Л. 137 об.

³⁵ Там же. Дело Д-16а. Л. 64, 2, 66.

В царствование Николая II петергофская Ферма регулярно участвовала в ежегодных выставках птицеводства в Москве, устроителем которых было Императорское московское общество любителей птицеводства. Например, в 1902 г. Ферма приняла участие в XXIII очередной выставке птицеводства, куда были отправлены следующие породы кур: светлая брама — 1 гнездо, лонгшан — 1 гнездо, доркинг — 1 гнездо, плимут-рок — 2 гнезда, палевая итальянская — 2 гнезда, гамбургская — 1 гнездо, а также 6 гнезд уток пекинских и другие. На выставке было продано 15 пекинских уток на сумму 47 руб.³⁶

В 1899 г. Ферма участвовала в Первой международной выставке птицеводства в С.-Петербурге, за что удостоилась почетного диплома³⁷; в 1910 г. — в Первой всероссийской выставке молочного скота в Петербурге, где получила Малую серебряную медаль от Северного хозяйственного общества³⁸; в 1912 г. — во Второй международной выставке птиц, кроликов и коз, устроенной Императорским русским обществом птицеводства в Михайловском манеже в С.-Петербурге. На этот раз Ферму отметили свидетельством на Большую бронзовую медаль за кур от Главного управления землеустройства и земледелия и «заказом» на Большую серебряную медаль от Комитета выставки³⁹.

В конце XIX — начале XX в. Ферма производила следующий ассортимент продукции: молоко цельное и снятое, сливки 1 и 2-го сорта, сливочное масло, простоквашу среднюю и масляную, сметану, творог и яйцо двух сортов. Круг потребителей этой продукции чрезвычайно расширился. Лидировал «буфет Его Величества», за ним шли «буфет императрицы Марии Федоровны», великие князья и княгини, кофишенская должность и некоторые избранные придворные и служащие, в число последних удостоились попасть начальник Петергофского дворцового управления со своим помощником и архитектор. Бесплатными продуктами пользовались служащие Фермы, Английских и Каменных оранжерей, а также Петергофский госпиталь, Петергофский детский приют и Петергофская детская больница⁴⁰. Оставшаяся продукция продавалась «разным лицам» и расходилась на поило телятам, пороссятам и свиньям, а также на корм цыплятам⁴¹.

Продуктами с Фермы угощали и дипломатических гостей русского императора, посещавших Петергоф. В 1897 г. ими стали: сиамский король и принц (простокваша), германский император (простокваша) и французский президент (молоко, сливки, простокваша, яйца)⁴²; в 1901 г. — герцог Шверинский, принц Датский и принц Батенбургский⁴³; в 1902 г. — князь Болгарский, великий герцог Ольденбургский и король Итальянский⁴⁴.

В 1905 г. результаты проверки животных на туберкулез (туберкулинизации) безжалостно нарушили спокойное течение жизни императорских Ферм. На царскосельской Ферме выявили 73 % животных, давших характерную реакцию на

³⁶ Там же. Дело Д-24а. Л. 87 об.

³⁷ Там же. Дела Д-19а. Л. 28 об.; Д-32а. Л. 124.

³⁸ Там же. Дело Д-44а. Л. 193.

³⁹ Там же. Дело Д-48а. Л. 168 об.

⁴⁰ Кроме того, Петергофская детская больница получала молоко от имевшихся у нее четырех коров.

⁴¹ Научный архив ГМЗ «Петергоф». Дело Д-16а. Л. 66.

⁴² Там же. Дело Д-17а. Л. 78.

⁴³ Там же. Дело Д-22а. Л. 68.

⁴⁴ Там же. Дело Д-24а. Л. 88.

туберкулез, и 17 % — со слабой реакцией. По результатам исследования на туберкулез на петергофской Ферме не зараженных оказалось 13 голов рогатого скота, подозреваемых в заражении — 12, зараженных — 22. Главной причиной распространения этого заболевания в Петергофе являлся недостаток и неудовлетворительное состояние помещений для молодняка. Больной скот продали на бойню в Царское Село.

В 1906 г. в Александрии для улучшения условий содержания животных было реконструировано здание Фермы (в частности, устроены два новых световых фонаря в коровниках) и построено летнее помещение для скота с двумя фуражными сараями.

В том же году комиссия под председательством генерал-лейтенанта Сперанского выписала в Петергоф из Дании рогатый скот датской фионской породы. Если в 1906 г. на Ферме оставались зараженные быки и коровы ольденбургской породы, то в следующем году их полностью сменило новое поголовье фионской породы (2 быка, 19 коров и 5 телок)⁴⁵. В последующем проверка животных на туберкулез проводилась ежегодно, иногда по два раза. Начиная с 1909 года случаи заболевания туберкулезом крупного рогатого скота на Ферме прекратились.

Об обстановке, царившей в эпоху революционных потрясений в Петергофе, в том числе и на Ферме, можно судить по донесению последнего начальника Петергофского дворцового управления М.А. Лермонтова в Управление дворцового коменданта от 24 марта 1910 г. Лермонтов сообщал, что «воспитанники курсов учебно-воспитательных занятий по сельскому хозяйству и природоведению в Мраморном дворце, состоящие под августейшим покровительством Е.И.В. великого князя Константина Константиновича, небольшими группами с их руководителями посетят 28 сего марта Императорскую ферму и парк, кроме Александрии. Всего в экскурсии будет участвовать 800 детей и 100 руководителей». Резолюция на этом, казалось бы, совершенно безобидном донесении поражает: «...Негласно присутствовать и подслушивать, что будут говорить и разговаривать...»⁴⁶ Власти опасались даже детских разговоров!

В 1910–1911 гг. прошла ревизия дворцовых управлений, в том числе и Петергофского, которая подвела определенный итог деятельности Фермы. В отчете по результатам ревизии отмечалось следующее: «...В 1910 году на Ферме получено 102 089 фунтов молока. По инструкции о ведении хозяйства на фермах удойными признаются коровы, дающие не менее 200 ведер в год. Если считать в ведре 32 фунта, то *скот петергофской Фермы в общем является малоудойным* [здесь и далее курсив наш. — А. Б.] ... Если принять во внимание прекрасные помещения, уход и высокое качество корма, то нельзя не признать, что *скот петергофской Фермы не отличается особо высокими качествами*... Справедливость такого заключения подтверждается отчасти тем, что на происходившей в 1910 году Всероссийской выставке молочного скота в Петербурге за экспонаты петергофской Фермы присуждена лишь Малая серебряная медаль...»⁴⁷

⁴⁵ Там же. Дело Д-32а. Л. 80 об., 196–200 об.

⁴⁶ Там же. Дело Д-12а. Л. 8.

⁴⁷ Там же. Дело Д-54а. Л. 83–85. Ревизоры обратили также внимание на слишком дорогое сено для Фермы, что объяснялось необходимостью косить траву на даче Александрии во время присутствия Высочайшего двора. При этом работа производилась урывками, часть дня рабочие проводили в ожидании того времени, когда им будет разрешено приступить к работе.

Подведем некоторые итоги. Даже беглое знакомство с историей хозяйственного развития Фермы дачи Александрия убеждает в том, что с самого начала своего существования это было вполне рационально организованное предприятие, имевшее своей целью поддержание образцового хозяйства и разведение лучших пород скота. На этом пути в жизни Фермы неоднократно происходили преобразования, связанные с попытками совершенствования.

В развитии императорских Ферм в Петергофе и Царском Селе прослеживается немало общих вех. В 1850–1860-х гг. на обеих Фермах произошел переход к разведению только чистопородного холмогорского скота. В 1867 г. великий князь Николай Николаевич Старший, напротив, возвратился к принципу выписки для них скота разных пород. В 1906 г. проверка крупного рогатого скота петергофской и царскосельской Ферм на туберкулез привела к полной замене всего поголовья на фионскую породу, выписанную из Дании. Таким образом, на последнем этапе существования императорских Ферм принцип содержания одной единственной породы крупного рогатого скота снова возобладал.

Как видим, основные тенденции хозяйственного развития петергофской и царскосельской Ферм совпадали не раз. Но существовали и различия: царскосельская Ферма была старше и крупнее петергофской. Разным был и состав пород скота на обеих Фермах⁴⁸. К концу XIX — началу XX в. на петергофской Ферме дополнительно начали разводить породистых овец, свиней, лошадей и птиц. С этого времени характерной чертой петергофской Фермы являлось хорошо развитое птицеводство, в особенности куроводство.

В 1860–1880-х гг. фактическим руководителем петергофской и царскосельской Ферм являлся великий князь Николай Николаевич Старший — большой знаток животноводства, почетный член различных сельскохозяйственных обществ. Великий князь многое сделал для развития императорских Ферм. Манеж в его петербургской резиденции, Николаевском дворце, часто служил местом выставок породистых собак, лошадей и племенного скота. Имение великого князя Знаменка славилось своим образцовым хозяйством. Земли фермы Крейт и деревни Поэзи на границе Знаменки и Михайловки по Петергофской дороге предназначались специально для молочного животноводства. Усилия Николая Николаевича по созданию здесь высокоудойного стада путем скрещивания голландской и ярославской пород увенчались успехом⁴⁹.

На протяжении всей своей истории петергофская Ферма оставалась убыточной. Со второй половины XIX в. она регулярно принимала активное участие в многочисленных выставках «сельских произведений», однако присуждаемые Ферме награды, как правило, оказывались не столь высокими, как того можно было ожидать от образцового императорского хозяйства.

В конце XIX в. в соответствии с демократическими веяниями времени круг потребителей бесплатной продукции с Фермы необычайно расширился. Помимо высших представителей императорского двора и дипломатических гостей, в него были включены отдельные категории младших служащих придворного ведомства, а также некоторые благотворительные учреждения.

Сильнейшим ударом по престижу императорских Ферм Петергофа и Царского Села стали результаты обследования на туберкулез 1905 г., когда выяснилось, что основная часть скота была заражена. Иначе, как потрясением, не назовешь

⁴⁸ Вильчковский С.Н. Указ. соч. С. 214–215.

⁴⁹ Белякова З.И. Николаевский дворец. СПб., 1997. С. 50, 78–80.

тот факт, что годами императорские Фермы снабжали своих избранных потребителей сомнительной продукцией, полученной от зараженных туберкулезом коров!

К началу XX в. стало совершенно ясно, что созданное «отеческим попечением» Николая I и в дальнейшем поддерживаемое более или менее просвещенной бюрократией образцовое фермерское хозяйство в Петергофе по большому счету так и не стало по-настоящему образцовым. Нет оснований не согласиться с выводами ревизии фермерской части 1911 г. о том, что скот петергофской Фермы не отличался особо высокими качествами и в общем являлся малоудойным.

Изучение хозяйственной жизни императорских Ферм позволяет существенно углубить понимание этого культурного феномена и выйти за пределы устоявшихся представлений о его исключительно пасторальной, сентименталистской природе.

История бытования Английского дворца

Английский парк, композиционным центром которого был Английский дворец (илл. 1), до Великой Отечественной войны играл важную роль в цепи архитектурных памятников, расположенных вдоль Петергофской дороги. Пожалуй, это единственный дворец, судьба которого с самого начала сложилась не так, как задумал его венценосный заказчик. Архитектурно-парковый ансамбль возводился в русле традиции строительства на Петергофской дороге дворцов для частной жизни, которые строились здесь в соответствии с замыслом основателя Петергофа императора Петра I. Постепенно вокруг основного



Илл. 1. Английский дворец. Фотография 1858 г.
ГМЗ «Петергоф», инв. № ПДМП 6970-фд

«ядра» официальной летней парадной резиденции стали появляться дворцово-парковые комплексы, своеобразные дачи императорской семьи и высокопоставленных сановников. Ансамбль Английского парка строился для императрицы Екатерины II и должен был служить местом уединения и отдыха, где императрица могла чувствовать себя свободной от условностей придворного этикета. Однако строительство ансамбля затянулось (1781—1796), он был закончен в год смерти Екатерины II.

Величественное здание дворца с восьмиколонным портиком коринфского ордера и широкой лестницей на главном фасаде, возвышавшееся посреди парка, перед гладью водоема, поражало соразмерностью и вместе с тем торжественностью пропорций. Выдающееся значение этого памятника русской архитектуры конца XVIII в. — первой значительной постройки, созданной архитектором



Илл. 2. Петергоф. Английский дворец. Пересъемка с фотографии 1930-х гг. ГМЗ «Петергоф», инв. № ПДМП 6980-фд



Илл. 3. Английский дворец. Коридор. Фотография 1930-х гг. ГМЗ «Петергоф», инв. № ПДМП 6967-фд

Джакомо Кваренги (1744–1817) в России, по достоинству оценено исследователями. Вместе с тем роль дворца в русской придворной жизни и его бытование на протяжении XIX — первой половины XX в. не являлись предметом изучения и намечены лишь «пунктиром» (илл. 2).

Одной из демонстративных акций императора Павла I, активно приступившего к реформированию государственного устройства Российской империи, стал указ о превращении Английского дворца в казарму¹. Лишь несколько лет спустя, уже при внуке Екатерины II Александре I, в 1804–1805 гг.², дворец был капитально отремонтирован под наблюдением Кваренги, возобновлена отделка в пострадавших интерьерах. Тем не менее дворец так и не стал дачей для императорской семьи. Для него была определена другая функция. В заново меблированных комнатах дворца разместилась гостиница, которую использовали только летом. А. Гейрот, автор изданного в 1868 г. «Описания Петергофа», замечает: «В Английском дворце помещаются летом приглашенные к Высочайшему двору иностранные послы и вообще особы дипломатического корпуса, в то время когда императорский двор находится в Петергофе»³.

Хранящаяся в архиве музея-заповедника «Петергоф» покомнатная опись имущества Английского дворца 1831 г. дает представление о том, какие персоны размещались в фешенебельных по тем временам квартирах этой гостиницы, а также их штатная прислуга. Это были представители Австрии, Америки, Англии, Баварии, Вюртемберга, Голландии, Дании, Испании, Неаполитанского королевства, Португалии, Пруссии, Саксонии, Сардинии, Франции, Швеции⁴ (илл. 3). В более поздних описях эта информация заменяется безликими

¹ Коршунова М.Ф. Джакомо Кваренги. Л., 1977. С. 36.

² Там же.

³ Гейрот А. Описание Петергофа. СПб., 1868. С. 110.

⁴ Архив ГМЗ «Петергоф». Опись имущества Английского дворца. 1831 г. Инв. № ПДМП 6133-ар.

указаниями: «1-ая комната квартиры 10, в Бель-этаже Английского дворца», «3-я комната квартиры № 13 в Бельэтаже»⁵. Возможно, это обозначает, что с середины XIX в. квартиры уже не закреплялись за конкретными представителями иностранных государств, а распределялись по мере необходимости.

Нижний этаж:

1. Передняя Обер Церемониймейстера Кологриваго. 2. Чуланчик Гишпанского Шарж да фера. 3. Португальского Шарж да фера. 4. Баварского Шарж да фера. 5. Посланника Саксонского. 6. Посланника Виртембергского. 7. Посланника Шведского. 8. Секретаря посольства Шведского. 10. Секретаря Саксонского. 11. Секретаря Виртембергского. 12. Чиновников Обер Церемониймейстера. 13. Передней. 14. Людской. 15. Людей Саксонского и Вюртембергских. 16. Людей Португальского и Гишпанских. 17. Где помещаются должности. 18. Где находилась Гофкурьерская.

В Бельэтаже: Со входу на лестницу на площадке.

В Биллиардной:

1. из Биллиардной направо — в Приемной Французкаго посла. 2. Гостиной Французкаго посла. 3. Спальной Французкаго посла. 4. Приемной Посланника Пруссакаго. 5. Гостиной Посланника Пруссакаго. 6. Спальной Посланника Пруссакаго. 7. Где помещался секретарь Посланника Пруссакаго с Майором. 8. Передней. 9. Где помещались люди Посланника Пруссакаго.

Из Биллиардной налево:

1. в Столовой. 2. Гостиной Посла Английскаго. 3. Спальной Посла Английскаго. 4. Уборной Посла Английскаго. 5. Спальной Австрийскаго Посланника. 6. Гостиной Австрийскаго Посланника. 7. Передней Австрийскаго Посланника. 8. Где помещались люди Английскаго и Австрийскаго Посланников.

В Верхнем этаже:

1. Передней. 2. Спальной детей Посланника Американскаго. 3. Гостиной Посланника Американскаго. 4. Спальной Посланника Американскаго. 5. Где помещались Г.Г. Голландские секретари. 6. Посланника Голландскаго. 7. Где помещалась свита Английскаго посланника.

В передней:

8. Где помещались секретари Французкаго посольства. 9. Где помещалась услуга Голландской и Английской свиты. 10. Где помещалась услуга Американская. 11. Где помещался Консул Французский. 12. Где помещалась свита Неаполитанская. 13. Посланника Датскаго. 16. Спальне посланника Сардинскаго. 17. Гостиной посланницы Сардинской. 18. Уборной посланницы Сардинской. 19. В девичьей посланницы Сардинской. 20. Передней. 21. Где помещались люди посланника Сардинскаго

Жилые помещения группировались вокруг залов в бельэтаже, указанных в описи 1831 г. как Передняя, Бильярдная, Столовая. Их репрезентативную отделку дополняла украшавшая стены живопись (илл. 4–6). Автор «Описания Петергофа» упоминает «картины и портреты европейских государей и членов их семейств, большею частию современников императрицы Екатерины II... копии картин, изображающих эпизоды из походов Наполеона I»⁶ и др. В перечне живописных произведений он указывает «портрет императрицы Елисаветы, верхом,

⁵ Там же. Инв. № ПДМП 6155-ар. 1859 г. Опись казенному имуществу по камерцалмейстерской части находящемуся в Английском дворце.

⁶ *Гейрот А.* Указ. соч. С. 109.



Илл. 4. Петергоф. Английский дворец. Опочивальня Александра I. Открытка. Издательство Общины св. Евгении. 1890–1904. ГМЗ «Петергоф», инв. № ПДМП 80-от



Илл. 5. Петергоф. Английский дворец. Гостиная. Конец XIX в. ГМЗ «Петергоф», инв. № ПДМП 6897-фд

со скороходом — негром впереди, и портрет императрицы Екатерины II, перед рядами войск...»⁷ (илл. 7). Портрет императрицы Екатерины II Вигилиуса Эрикссена (1762 г.) из Английского дворца ныне украшает Тронный зал Большого Петергофского дворца. Одна из многочисленных копий портрета «Елизаветы Петровны с арапчонком» Георга Гроота (1743 г.) (илл. 8), экспонирующаяся в Туалетной, поступила в 1966 г. из Дирекции художественных фондов Министерства культуры.

Расположенному в стороне от центральной части петергофского ансамбля Английскому дворцу отводилась своя роль в торжественных мероприятиях: в его Столовой накрывались праздничные столы для персон дипломатического корпуса. Об этом мы узнаем из разных источников. Например, в камер-фурьерском журнале за 1822 г.⁸ сохранилось подробное описание самого известного петергофского праздника, который можно рассматривать как пример торжественной публичной церемонии в императорской резиденции. Это был «маскарад для дворянства и купечества», состоявшийся 22 июня 1822 года. В этот день отмечалось также тезоименитство Ее Императорского Величества Марии Федоровны, великой княжны Марии Николаевны и великой княгини Марии Павловны. Главные церемонии происходили в Большом дворце. До обеда в Малиновой комнате «откланялись Государю Императору»: нидерландский посланник Верстолюке фон Зелен, шведский посланник граф Палмштирн, секретарь сардинского посольства Симонетти и кавалер Салюс. В то же время Мария Федоровна принимала поздравления в Картинной комнате. По случаю праздника в Большом зале на-

⁷ Там же. С. 109.

⁸ РГИА. Ф. 516. Оп. 1. Д. 19. Камер-фурьерский журнал. 1822.

Илл. 6. Петергоф. Английский дворец.
Гостиная. Конец XIX в. ГМЗ «Петергоф»,
инв. № ПДМП 6898-фд

крыты обеденные столы на 122 персоны. «За высочайшими особами» служили «камер-пажи, а за прочими арапы и лакеи». «Во время стола музыка играла Лейб-Гвардии Преображенского и Конно-Гвардейского полков», кроме того, «произведена была с яхт, стоящих у Гавани Петергофской, пушечная пальба». Одновременно для обеда «Гофмаршальский стол был в Золотой зале на 50 кувертов», а «чужестранным министрам стол был накрыт на 50 кувертов» в Английском дворце. Этот обы-



Илл. 7. Вигилиус Эриксен.
Портрет императрицы Екатерины II.
1762. ГМЗ «Петергоф»,
инв. № ПДМП 880-ж



Илл. 8. Георг Гроот.
Портрет императрицы Елизаветы
Петровны с арапчонком. 1743.
ГМЗ «Петергоф», инв. № ПДМП 869-ж

чай накрывать стол для иностранных министров в Английском дворце⁹ соблюдался на протяжении всего XIX в.

Парадные залы и комнаты квартир для иностранных послов, разместившихся в Английском дворце, постепенно наполнялись произведениями искусства, поступавшими из дворцов, находившихся в ведении Министерства императорского двора. Как правило, это были предметы, ценившиеся в эпоху Екатерины II,

⁹ Глейзер Е.Н. Архитектурный ансамбль Английского парка. Л., 1979. С. 92.



Илл. 9. Петергоф. Большой дворец.
Тронный зал. 2000-е гг. Архив ГМЗ «Петергоф»

но утратившие актуальность в 1820-х гг. Некоторые ценные предметы ранее находились в путевом Чесменском дворце Екатерины II, в 1830-х гг. превращенном в богадельню для инвалидов — ветеранов Отечественной войны 1812 г. В сентябре 1829 г. «...по случаю уничтожения Чесменского дворца Государь Император... повелеть изволил находящиеся там люстры, столовый сервиз и портреты государей отправить в Петергоф с тем, чтобы сервиз и портреты помещены были в Английском дворце, а люстры в Большом дворце»¹⁰ (илл. 9). Упоминаемые в архивном документе люстры Чесменского дворца и ныне освещают Тронный зал Большого Петергофского дворца. В приведенном перечне привлекает внимание упоминание о столовом сервизе (илл. 10–13). Речь идет о знаменитом Чесменском фаянсовом сервизе, или «Сервизе с зеленой лягушкой», созданном на заводе Д. Ведж-

вуда в 1773–1774 гг. по заказу Екатерины II. Все предметы сервиза с видами английских поместий украшены изображением герба с зеленой лягушкой, который связан с названием местности, где был построен Чесменский дворец: Кеке-рекексинен по-фински «лягушачье болото». Выдающееся значение этого сервиза стало понятно лишь в конце XIX в., когда при Александре III несколько предметов из этого сервиза вошли в его коллекцию раритетов, украсивших петергофский Коттедж (илл. 14). Возможно, определенное влияние здесь оказала изданная Д.В. Григоровичем в 1885 г. «Опись предметам, имеющим преимущественно художественное значение»¹¹. В 1912 г. основной состав сервиза был передан в Эрмитаж¹². За Английским дворцом был закреплен также заказанный Павлом I в Англии (завод в Уотефорде, Ирландия) и поступивший в Россию при Александре I «Министерский» сервиз, или «Сервиз хрустальный гранный»¹³ (илл. 15), ныне он экспонируется в петергофском Екатерининском корпусе. Надо полагать, что на торжественных мероприятиях фаянсовый и хрустальный английские сервизы использовались вместе.

Убранство квартир высокопоставленных гостей составляли предметы мебели, осветительные приборы, живопись, скульптура, вазы, курительницы, каминные принадлежности и др. Вероятно, они выглядели нарядно, но несколько архаично, так как в основном это были предметы конца XVIII — начала XIX в. Однако благодаря существованию этого дворца, ставшего местом хранения ценностей, утративших к началу 1820-х гг. актуальность, уникальные художественные памятники благополучно сохранились до того времени, когда их оценили как предметы, имеющие не только высокое художественное значение, но и коллекционную ценность. Особенно стоит отметить бережное отношение к этим

¹⁰ РГИА. Ф. 490. Оп. 2. Д. 498. 1829. Л. 169.

¹¹ *Петергоф*. Опись предметам, имеющим преимущественно художественное значение. СПб., 1885. С. 179.

¹² *Воронихина Л.Н.* Сервиз с зеленой лягушкой. Л., 1962. С. 24.

¹³ Архив ГМЗ «Петергоф». ПДМП. Оп. 894а/58. 1924 г. Книга для записи имущества по сервизной кладовой Управления Петергофскими Дворцами-музеями. Т. 1.

Предметы из Чесменского сервиза.
Завод Дж. Веджвуда «Этрурия», Англия. 1773–1774.
Фотографии 1917–1918 гг. ГМЗ «Петергоф»



Илл. 10. Инв. № ПДМП 6819-фд



Илл. 11. Инв. № ПДМП 6820-фд



Илл. 12. Инв. № ПДМП 6821-фд



Илл. 13. Инв. № ПДМП 6822-фд



Илл. 14. Инв. № ПДМП 6818-фд

предметам, благодаря которому они дошли до нашего времени без особых повреждений несмотря на то, что украшали жилые покои для постояльцев.

Например, в спальне квартиры французского посла, размещавшейся в Бельэтаже дворца¹⁴, находились парные вазы (илл. 16) производства Севрской Ко-

¹⁴ Там же. Оп. 1831 г. № 524. С. 27 об.: «Спальня французского посла: Ваз фарфоровых без крыш по синему грунту с позолотой и живописью темноватого цвета каждая на четырехугольном цоколе золоченой бронзы две».



Илл. 15. Петергоф. Екатерининский корпус. Желтый зал. Предметы из Министерского сервиза. Англия, завод в Уотефорде. Около 1800 г. Экспонируются вместе с предметами из Гурьевского сервиза, Россия, Императорский фарфоровый завод, 1809 – конец XIX в. Фотография 2000-х гг.



Илл. 16. Петергоф. Коттедж. Гостиная. Парные вазы. Франция, Севрская Королевская фарфоровая мануфактура. Броньяр А.Т. (Brongniar A.-T.), форма и декор; Жирар Ж.-А. (Girard J.-A.), роспись. 1807. Фотография 2000-х гг. ГМЗ «Петергоф», инв. № ПДМП 1255-ф, 1256-ф

долгое время ошибочно считались изделиями английского керамического производства Дж. Веджвуда, что можно объяснить цветом неглазурованного фарфора, близкого к знаменитым веджвудским «яшмовым массам»¹⁷. Там же находил-

ролевской фарфоровой мануфактуры. В 1808 г. Наполеон прислал их Александру I в качестве дипломатического дара, как свидетельство сближения интересов России и Франции и дружественных в тот период отношений обоих императоров. Вазы относятся к числу лучших произведений знаменитой французской мануфактуры. Золотой орнамент на темно-синем фоне обрамляет прямоугольные резервы, в которых гризайлью изображены сцены из поэм Вергилия «Буколики» и «Георгики». Сначала вазы украшали уборную Александра I

в Зимнем дворце, но уже в 1820-х гг. находились в Английском дворце, тогда ими заинтересовался император Александр III и примерно в 1881 г. отправил их в полученный в наследство от бабушки петергофский дворец Коттедж, где они и хранятся по сей день¹⁵.

Скорее всего, произведения размещались по определенному замыслу. Так, если квартиру французского посла украшали севрские вазы, то в гостинице квартиры английского посла¹⁶, на ломберных столах под стеклянными колпаками, стояли парные вазы Императорского фарфорового завода середины 1780-х — 1790-х гг. (илл. 17). Они выполнены модельером завода Жаком-Домеником Рашеттом (1744–1809), однако

¹⁵ Znamenov V., Nosovitch T. A Peterhof: deux vases de Sevres offerts par Napoléon à Alexandre 1^{er}. // Revue de la société des amis du Musée National de ceramique. Paris, 1997. N 6. P. 37–42.

¹⁶ Архив ГМЗ «Петергоф». Инв. № ПДМП 6133. Английский дворец. 1831 г. Л. 39 об.

¹⁷ Носович Т.Н. Парные вазы из собрания музея-заповедника «Петергоф» // Звезда Ренессанса. 2007. № 6. С. 106–109.



Илл. 17. Парные вазы с изображением детской вакханалии. Императорский фарфоровый завод, Россия. Автор модели Ж.-Д. Рашетт. Середина 1780-х гг. Две стороны. Фотография 2000-х гг. ГМЗ «Петергоф», инв. № ПДМП 3450-ф, 3451-ф

ся еще один шедевр русского фарфора — фигурка лежащей на подушке левретки (илл. 18). Легенда связывает этот фарфоровый портрет с одной из любимиц Екатерины II — собакой по кличке Земира, пользовавшейся особым расположением императрицы, которая неоднократно упоминала о ней в своих письмах. Родоначальниками многочисленного потомства, к которому относится Земира, стали две собаки, Сэр Том Андерсон и Леди Андерсон, подаренные Екатерине II английским бароном Димсдейлом. Оба произведения хранятся в коллекции ГМЗ «Петергоф».

Вплоть до начала Первой мировой войны в Английском дворце жили представители дипломатического корпуса во время пребывания императорского двора в Петергофе. Кроме того, летом пустующие помещения разрешалось использовать для различных целей. В 1827 г. во дворце пребывали кадеты Пажеского корпуса, в 1854 г. «третий этаж использовался для военного постоя», в 1860-х гг. Комитет петергофского дома призрения престарелых и увечных воинов устраивал «в течение лета несколько балов в пользу призрения», в 1885–1917 гг. помещения третьего этажа занимала Придворная певческая капелла¹⁸.



Илл. 18. Левретка. Императорский фарфоровый завод, Россия. Автор модели Ж.-Д. Рашетт. Середина 1780-х гг. Фотография 2000-х гг. ГМЗ «Петергоф», инв. № ПДМП 842-ф

¹⁸ Глейзер Е.Н. Архитектурный ансамбль Английского парка. Л., 1979. С. 93.



Илл. 19. Петергоф. Английский дворец. Помпейская гостиная. Фотография 1939 г. ГМЗ «Петергоф», инв. № ПДМП 6917-фд



Илл. 20. Английский дворец. Домовая церковь, приспособленная под концертный зал. Фотография 1930-х гг.



Илл. 21. Петергоф. Английский дворец. Гостиная. Фотография 1939 г. ГМЗ «Петергоф», инв. № ПДМП 6899-фд

В 1914 г. дворец стал госпиталем для раненых. Вероятно, предполагалось, что по прошествии чрезвычайной военной ситуации дворцу будет возвращена его прежняя функция. Однако после революции 1917 г. советское правительство стало использовать дворец для решения новых задач.

Уже в начале 1920-х гг. часть произведений искусства была вывезена из Английского дворца. Сотрудники музея постарались найти для них новые места в музейных залах, спасая таким образом от начавшихся к тому времени аукционных распродаж. Например, в пустовавшем Екатерининском корпусе и примыкавшем к нему до Великой Отечественной войны Деревянном флигеле была создана новая экспозиция, посвященная времени Екатерины II¹⁹.

¹⁹ Архив ГМЗ «Петергоф», инв. № ВУ 16698-ар. М. Измайлов. Английский дворец и сад в Петергофе: Рукопись (историческая справка). 1934/1936 г.

В январе 1928 г., «претерпев несколько назначений (помещения для воинских частей, детская колония), дворец стал домом отдыха работников просвещения...»²⁰ (илл. 19). Многие предметы, оставшиеся в Английском дворце, стали имуществом дома отдыха. Об этом свидетельствуют фотографии 1930-х гг., на которых запечатлен парадный интерьер дворца (илл. 20, 21).

В годы Великой Отечественной войны Петергоф находился в зоне оккупации. В ходе военных действий Английский дворец был разрушен. К сожалению, в настоящее время на месте когда-то великолепного дворцово-паркового ансамбля остались только руины.

²⁰ Архив ГМЗ «Петергоф», инв. № ПДМП 7211-ар. 1924. Описание вещей, находящихся в Екатерининском корпусе дворца Монплеизир в Петергофе.

Фонтанная система второй половины XIX в. усадьбы «Сергиевка» в Старом Петергофе

«Столица фонтанов», дворцы и усадьбы его окрестностей

Приступая к исследованию фонтанной системы усадьбы «Сергиевка», я обратил внимание на то, что ни в одной из великокняжеских усадеб и дворцов (Собственная дача, Дача принца Ольденбургского, Фермерский дворец, Коттедж, усадьбы «Знаменка» и «Михайловка», Стрельнинский дворец), расположенных поблизости, на верхней террасе южного побережья Финского залива, в архитектурный ансамбль не были включены фонтаны, хотя кое-где были небольшие отдельные фонтанчики. Очевидна причина этого «табу» для названных архитектурных ансамблей — подавляющая доминанта Петергофа, всемирной столицы фонтанов, задуманная и созданная Петром Великим как «приморский парадиз». На протяжении вот уже более трехсот лет Петергоф — блистательная загородная резиденция императоров, ныне всемирно известный музей-заповедник¹.

С первой половины XVIII в. фонтаны садово-паркового ансамбля Петергофа заслуженно славились исключительной архитектурной выразительностью благодаря творчеству талантливых архитекторов и гидравликов: И. Браунштейна, Ж.-Б. Леблон, Н. Микетти, М.Г. Земцова, Б.-К. Растрелли, А.Н. Вороникина, А.И. Штакеншнейдера. Благоприятный рельеф территории к югу от ансамбля со значительным перепадом высот обеспечил естественное бесперебойное снабжение фонтанов самотечной водой без необходимости устраивать какие-либо водоподъемные сооружения². Напомним, что в фонтанах Версаля, знаменитой резиденции французских королей, вдохновившей Петра I, использовалась сложная водоподъемная система, первоначально работавшая на конной тяге и ветряных мельницах. Она давала весьма ограниченное количество воды, из-за чего фонтаны не могли работать постоянно.

Возможно, уникальностью и несравненным великолепием фонтанной системы Петергофа объясняется преднамеренный отказ архитекторов включать фонтаны в оформление близлежащих дворцов и усадеб южного побережья Финского залива.

¹ *Вернова Н.В.* Петергоф. Большой каскад / ГМЗ «Петергоф». СПб., 1996; *Вернова Н., Знаменов В.* К 300-летию Петергофа. 1705–2005. Петербург; Петергоф, 2005.

² *Ершова Н.И.* Фонтанная история Петергофа: время и лица // История Петербурга. 2010. № 1. С. 92–96; *Спышинов П.А.* Фонтаны. М., 1950; *Старовойтов А.В.* Петергофские фонтаны глазами инженера // История Петербурга. 2010. № 1. С. 97–100.

И все же в архитектурных планах великокняжеской усадьбы «Сергиевка» на самой западной окраине Петергофа мы находим иное решение, одобренное императором Николаем I. Попробуем понять причину этого кажущегося исключения.

План усадьбы «Сергиевка» архитектора А.И. Штакеншнейдера

На верхней террасе южного побережья Финского залива летний дворец герцога Лейхтенбергского располагается в окружении великолепного ландшафтного парка усадьбы «Сергиевка». Дворец был построен в 1839–1842 гг. знаменитым архитектором А.И. Штакеншнейдером по велению императора Николая I в качестве подарка к свадьбе его старшей дочери Марии, которая вышла замуж за герцога Максимилиана Лейхтенбергского³. Если об уникальном собрании произведений искусства, особенно скульптур, которые находились в интерьерах дворца и в парке «Сергиевка», сейчас уже опубликовано достаточно много исследований⁴, то ее усадебная фонтанная система до сих пор не становилась предметом специального научного исследования.

В исторических документах по усадьбе «Сергиевка» мы находим только разрозненные указания на отдельные элементы фонтанной системы. С.Б. Горбатенко, автор прекрасной монографии «Петергофская дорога»⁵, отмечает существование фонтана на нижней террасе под дворцом. В обширных материалах проектной документации института «Леноблпроект» (1986)⁶ указывается место фонтана в овраге ручья под дворцом. В основополагающей исторической работе о «Сергиевке» Ю.В. Новикова⁷, крупнейшего специалиста по истории данного архитектурно-паркового ансамбля, упоминается о существовании восьмиугольного бассейна, но не указано его назначение. Те же данные приводит В.А. Гущин⁸. Во всех этих работах по садово-парковому ансамблю «Сергиевка» упоминается здание водочапки с паровой машиной, стоящее на берегу Финского залива, примерно в пятистах метрах от дворца. Казалось само собой очевидным, что

³ Гуцин В.А. А.И. Штакеншнейдер и Парк Сергиевка. СПб., 2002; Новиков Ю.В. Собственная дача и Сергиевка в Старом Петергофе // Исследования и материалы. Памятники истории культуры Санкт-Петербурга. Вып. 4. СПб., 1997. С. 132–177; Осипов Д.В. Царский венец — золотой, хрустальный, зеленый // Санкт-Петербургский университет. 2000. № 20. 11 сент. С. 19–23; Осипов Д.В., Бахматова К.А., Васильева В.А. Научно-исторический очерк // Парк «Сергиевка» — комплексный памятник природы. СПб., 2005. С. 6–12.

⁴ Гуцин В.А. Указ. соч.; Кривдина О.А. Скульптура дворца герцога Лейхтенбергского и парка усадьбы «Сергиевка» Биологического института СПбГУ // Санкт-Петербургский университет. 2000. № 20. 11 сент. С. 26–32; Она же. Коллекция скульптур Лейхтенбергских. Санкт-Петербургский университет. 2002. Спец. вып. 20 апр. С. 11–13; Осипов Д.В. Царский венец...; Она же. Возвращение утраченных шедевров (Поиски, атрибутирование и реставрация произведений из коллекции скульптур герцога Лейхтенбергского в усадьбе «Сергиевка») // Памятники. Вектор наблюдения: Сборник статей по реставрации скульптуры и мониторингу состояния памятников в городской среде. СПб., 2008. С. 95–106.

⁵ Гуцин В.А. Указ. соч.

⁶ Техническое обследование и научно-реставрационные изыскания по дворцу герцога Лейхтенбергского в Старом Петергофе. Историко-архитектурное исследование по заказу Биологического научно-исследовательского института ЛГУ. Главный архитектор проекта — И. М. Селуянова / Леноблпроект. Л., 1986.

⁷ Новиков Ю.В. Собственная дача и Сергиевка в Старом Петергофе // Исследования и материалы. Памятники истории культуры Санкт-Петербурга. Вып. 4. СПб., 1997. С. 132–177.

⁸ Гуцин В.А. Указ. соч.

водокачка обеспечивала многочисленные утилитарные и бытовые нужды обитателей усадьбы (воду подавали на кухню, в прачечные, бани, водопровод, ватер-клозеты). Известно, что в покоях Марии Николаевны находилась ванна в античном стиле — небольшой мраморный бассейн, вделанный в пол. Около дворца размещались садки для содержания не только декоративных рыбок, но и ценных пород рыб для гастрономических целей. Действительно, все эти удобства и роскошь требовали значительного расхода воды.

Однако в литературных источниках я не нашел ни одного обоснования, каким образом водокачка была функционально связана с системой фонтанов усадьбы «Сергиевка». Как будет показано далее, это явилось принципиальным моментом в проектировании и строительстве такой фонтанной системы впервые в России.

Описание объектов фонтанной системы «Сергиевки»

К сожалению, пока не удалось обнаружить архивные материалы А.И. Штакеншейдера и гидротехников по проектированию фонтанной системы «Сергиевки». Специалисты считают, что когда-то эти бесценные материалы хранились в Мариинском дворце Санкт-Петербурга и практически все исчезли в революционное лихолетье⁹. Я надеюсь, что результаты этой публикации в какой-то мере помогут работникам музеев и другим специалистам найти их.

Для понимания решения архитектора в раскрытии индивидуального образа конкретного фонтана следует учитывать прежде всего место его установки в определенном пространстве дворцово-паркового ансамбля и характер художественного оформления пластикой малых форм и скульптурой¹⁰.

Я детально изучил материалы фотоархива Биологического НИИ СПбГУ¹¹ с целью выявить какие-либо элементы фонтанной системы, пусть даже сильно поврежденные или почти разрушенные. Удалось установить, что в архитектурном ансамбле дворца и на окружающих парковых территориях существовали восемь фонтанов.

Парк «Сергиевка» расположен на юго-восточном побережье Финского залива, на двух террасах, верхняя терраса находится на высоте 10,0–12,0 м над уровнем моря, нижняя — 1,0–1,5 м¹². На плане центрального участка усадьбы указано расположение дворца, зданий усадьбы, фонтанов, элементов водной системы парка и других архитектурных элементов (илл. 1).

Далее мы перейдем к описанию отдельных фонтанов, места их расположения, назначения в архитектурном оформлении усадебного комплекса по состоянию на вторую половину XIX в., украшения малыми пластическими формами и скульптурой; в ряде случаев нам удалось определить высоту прямой фонтанной струи или ее куполообразную форму, размер бассейна фонтана и чаш. Для простоты и четкости описания каждому фонтану присвоен номер от 1 до 8.

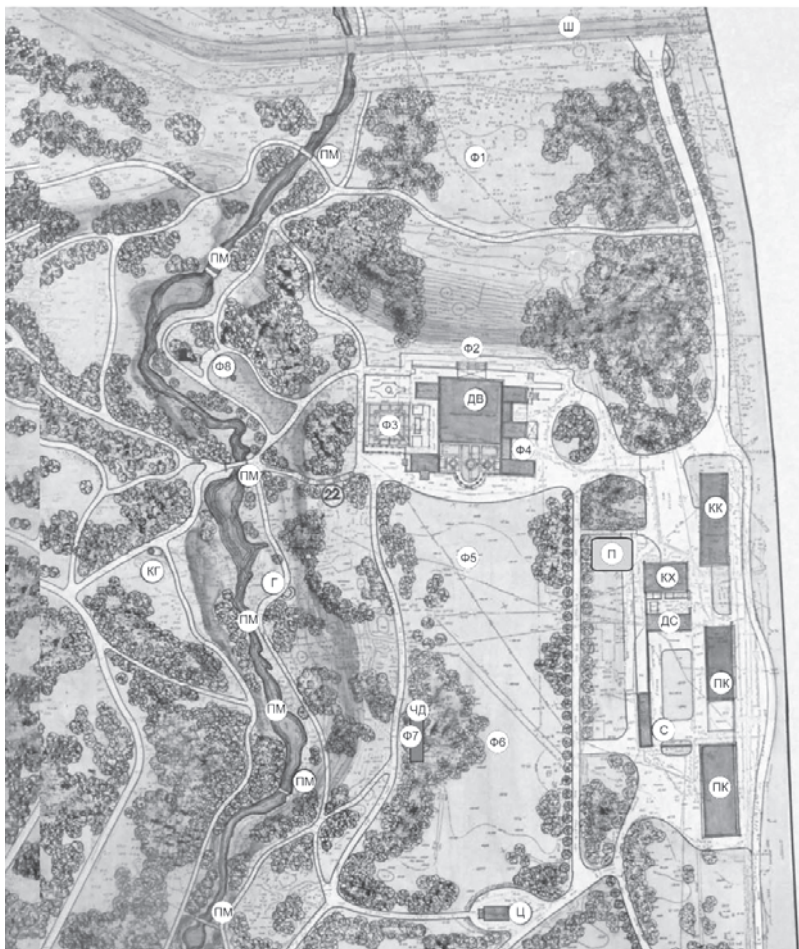
Фонтан нижней террасы под дворцом (фонтан 1). В южной части нижней террасы, до дороги Петергоф — Ораниенбаум, на лужайке с фигурными дорожками, фонтан 1 располагался как доминанта широкой поляны парка — северной перспективы на Финский залив (илл. 2). Скорее всего, широкая просека от двор-

⁹ Новиков Ю.В. Указ. соч.

¹⁰ Спышинов П.А. Фонтаны. М., 1950.

¹¹ Осипов Д.В. Судьба скульптуры коллекции Лейхтенбергских в «Сергиевке»: через военные годы к возрождению в век нынешний // Послевоенная реставрация: век нынешний и век минувший. СПб., 2010. С. 138–146.

¹² Матинян Н.Н., Бахматова К.А. Парк «Сергиевка» — комплексный памятник природы. СПб., 2005.



Илл. 1. Общий план северной и восточной частей территории усадьбы «Сергиевка» по состоянию на начало 1900-х гг. Леноблпроект, 1986: ДВ — дворец; ДС — дровяной склад; Г — грот; ЗВ — здание водокачки с паровой машиной; КГ — каменная голова; КК — кавалерский корпус; КХ — кухонный корпус; П — пруд; ПК — подсобный корпус; ПМ — плотина-мостик; С — сарай; Ц — церковь св. мученицы Царицы Александры; Ф — фонтан (указывается его номер); Ш — шоссе Петергоф — Ораниенбаум



Илл. 2. Фонтан 1 со стороны северного фасада дворца на поляну и Финский залив. Слева и справа от фонтана стоят мраморные скульптуры «Вакханки». 1880-е

ца к заливу была заложена на рубеже XVIII–XIX вв. Благодаря ей от дворца открывался великолепный вид на залив, который вызывал одно из сильнейших эмоциональных впечатлений от усадьбы¹³.

Справа и слева от фонтана стояли две мраморные вазы на пьедесталах и статуи «Вакханки» неизвестного итальянского скульптора. В настоящее время они находятся в собрании скульптур ГМЗ «Петергоф». Позади фонтана располагалось скульптурное изображение божества — «Терм, древний языческий бог, охраняющий границы полей» скульптора И.И. Подозёрова¹⁴. Зеленый партер газонов и цветников с замысловатой сетью дорожек, удачно гармонировал с контуром опушек нижней террасы парка «Сергиевка».

Зная высоту левой статуи «Вакханки» (150 см) по рукописной описи скульптур усадьбы¹⁵, мы смогли с высокой точностью определить по фотографии (илл. 2) высоту струи фонтана 1, она оказалась равной 14 м, а размер бассейна в диаметре — 10 м. Высота струи этого фонтана оказалась выше отметки уровня верхней террасы (у дворца — около 10 м), это указывает на то, что воду подавали к фонтану не за счет естественного перепада высот террас, а с помощью водоподающей машины.

Водомет фонтана имел высоту 0,8 м, в его оформлении мы не находим признаков использования форм малой пластики и скульптуры. Он был обложен кусками декоративного туфа. Край бассейна по периметру также был выложен глыбами туфа размером 0,3–0,4 м. На дне бассейна лежат квадратные мраморные плиты, неплотно прилегающие друг к другу; герметичности бассейна в данном случае не требовалась: вода из него уходила в дренаж и через 150 м стекала в ручей в парке.

Размер мощной прямой струи, место расположения этого фонтана и его оформление позволяют нам назвать его фонтаном «Макс» в честь Максимилиана Лейхтенбергского. Значение фонтана 1 в архитектурно-парковом решении великокняжеской усадьбы Марии Николаевны и герцога Лейхтенбергского можно сравнить с ролью «Самсона» в Петергофе. Именно этот фонтан на нижней террасе парка как единственный в усадьбе «Сергиевка» отмечал в своей монографии С.Б. Горбатенко¹⁶, крупнейший специалист по садово-парковой архитектуре дворцов и усадеб южного берега Финского залива.

¹³ Новиков Ю.В. Указ. соч.

¹⁴ Кривдина О.А. Скульптура...; Она же. Коллекция...

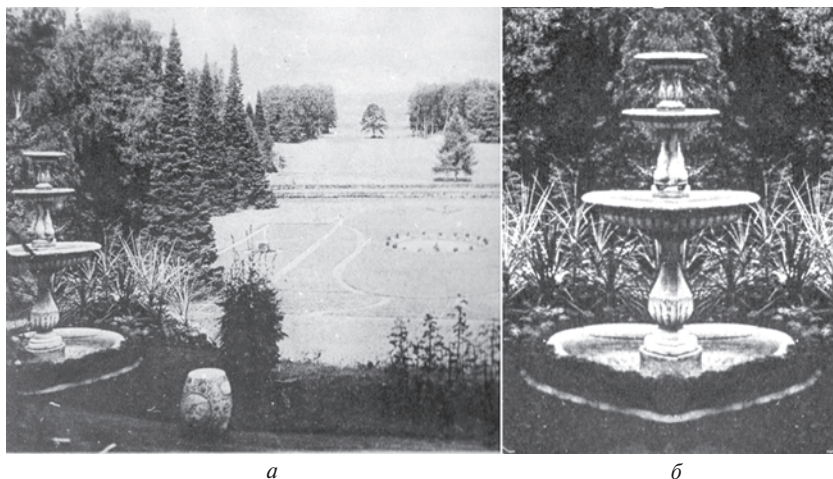
¹⁵ Гейченко С.И., Шульц П. Опись художественных произведений, находящихся на территории имения б. герцога Лейхтенбергского. 1924 г. // Архив ГМЗ «Петергоф». Инв. № 748.

¹⁶ Горбатенко С.Б. Петергофская дорога: Историко-архитектурный путеводитель. СПб., 2001.

Из архивных материалов об усадьбе «Сергиевка»¹⁷ известно, что после смерти великой княгини Марии Николаевны в 1876 г. ее двор и придворная контора были упразднены. Согласно завещанию, усадьбу «Сергиевка» передали в общее владение сыновей — князей Романовских, герцогов Лейхтенбергских Николая, Евгения и Георгия Максимилиановичей. Вероятно, к этому времени хозяйство усадьбы приходит в упадок, перестает работать водометная паровая машина фонтанной системы. На фотографиях усадьбы после 1880-х гг. серебряные струи фонтанов навсегда исчезают.

На фотографиях начала XX в. и тем более 1920–1930-х гг. просматривается место, где прежде был фонтан. Здесь уместно привести факт из рассказа одного из ветеранов Биологического института, упоминающего печальную историю начала 1960-х гг., когда администрации института не удалось предотвратить дерзкое хищение мраморных плит бассейна фонтана 1 именитым «рачительным» владельцем дачи в близлежащем поселке.

Трехъярусный мраморный фонтан перед северным фасадом дворца (фонтан 2). Известные изображения этого великолепного фонтана (илл. 3) немногочисленны. Он располагался на самом краю уступа верхней террасы, на центральной оси северного фасада дворца. Каскад из трех уменьшающихся в диаметре чаш вознесен на мраморных подставках, вторая и третья из них декорированы стилизованными дельфинами. Высота многоярусного фонтана 2 составляла 2,3 м. Мы предполагаем, что одним из аналогов этого фонтана можно считать фонтан, представленный на акварели Э.П. Гау «Зимний сад Эрмитажного павильона» (1865)¹⁸. Совпадают общая пластика, план, декоративное оформление, размер и форма чаш. Это позволяет нам с высокой вероятностью допустить, что водомет фонтана 2 создавал куполообразную струю и вся плавно спадающая вода попадала в верхнюю мраморную чашу. Следующие две чаши увеличивали размер водяных



Илл. 3. Фонтан 2 у северного фасада дворца с перспективой на Финский залив. 1890-е. (а) и компьютерная реконструкция (б)

¹⁷ Новиков Ю.В. Указ. соч.

¹⁸ Воронихина А.Н. Виды залов Эрмитажа и Зимнего дворца в акварелях и рисунках художников середины XIX века. М., 1983.

куполов. Возможно, из самой нижней (четвертой) водосборной чаши, находящейся непосредственно на уровне грунта верхней террасы, вода по отводной трубе поступала в систему обеспечения фонтана 8 на поляне ниже западного фасада дворца.

В фотоархиве Биологического института было найдено несколько фотографий середины 1920-х — конца 1930-х гг., констатирующих полное разрушение фонтана — существенного элемента великолепного оформления северного фасада дворца «Сергиевки».

Центр архитектурной композиции дворика западного фасада дворца (фонтан 3). На архитектурных планах А.И. Штакеншнейдера (1839), одобренных Николаем I, видно обозначение фонтанной струи (высотой около 5 м) у западного фасада дворца и местоположение еще одного фонтана во дворике восточного фасада¹⁹. Этот фонтан располагался во внутреннем дворике у западного фасада дворца, украшенном цветниками и дорожками и окруженном с трех сторон архитектурными формами, подчеркивающими связь «помпеянского» стиля дворца с окружающим ландшафтами (илл. 4, а). С востока пространство дворика ограничивал Детский флигель, а с северной и южной стороны — по два ряда пергол, увитых диким виноградом. С западной стороны, со стороны оврага, дворик был огорожен чугунной решеткой с тумбами, на которых располагались декоративные чугунные вазы.

Стенки бассейна фонтана 3 были отделаны известняковыми плитами, а дно выложено мраморной крошкой и кусками и залито цементом. По нашим расчетам, диаметр фонтана составлял 5,0 м, с учетом размера скульптуры «Полигимния», которая стояла на том же пьедестале после исчезновения скульптуры «Геба» ближе к ограде, около бассейна фонтана 3. Применительно к бассейну фонтана 3 и с учетом высоты его стенки (0,75 м) и радиуса бассейна (2,5 м) по известной формуле объема цилиндра получаем максимальный объем накопленной воды — 14,7 м³.

Если принять во внимание результаты этих простых расчетов и место расположения фонтана 3, то можно высказать небезосновательное предположение, что через сливную трубу на дне бассейна работающего фонтана вода поступала в водомет фонтана 8, расположенный как раз ниже западного дворика дворца, в овраге ручья (см. илл. 1). В рукописной описи скульптурного убранства дворца Лейхтенбергских по состоянию на 1924 г. есть указание на статую, которая, вполне возможно, ранее украшала водомет фонтана 3 (илл. 5). Приведем это описание: «№ 93. Статуя мальчика, обнимающего лебедя, опирающегося на левую ногу; правая согнута в колене, отброшена назад, голова склонена к левому плечу, вьющиеся волосы спадают на затылок, полуприкрыты уши; правой рукой обнимает за шею лебедя, высоко поднявшего голову, опирающегося на широко расставленные ноги, распутив крылья, как бы собирается лететь; левой рукой, согнутой в локте, старается коснуться клюва лебедя; на многоугольной подставке неправильной формы, из гальванопластики. (Размер: 0,94 × 0,64 × 0,90.) От фонтана. Место прикрепления к фонтану повреждено»²⁰.

«Помпеянский» стиль в фонтанном деле (фонтан 4). Этот фонтан располагался рядом с восточным (парадным) фасадом дворца, в закрытом внутреннем дворике — «Плувиуме». Последний представлял собой атриум с наружными мрамор-

¹⁹ Васильева Г.Б., Житорчук К.В., Кирикова Л.А. Андрей Иванович Штакеншнейдер. Архитектурные проекты из собрания Государственного музея истории Санкт-Петербурга: Каталог. СПб., 2006.

²⁰ Гейченко С.И., Шульц П. Указ. соч.



Илл. 4. Бассейн фонтана 3 во двореке у западного фасада дворца. Около 1907 г.
Справа от бассейна видна гальванопластическая скульптура «Геба»

ными колоннами с кариатидами и четырьмя внутренними колоннами по краям квадратного бассейна, над которым был фонарь. В первых вариантах плана дворца А.И. Штакеншнейдер спроектировал открытый дворик, и только позднее, в середине 1840-х гг., был возведен «Плувиум».

С наружной стороны дворик был огорожен чугунной решеткой. За ней стояла бронзовая статуя «Амазонка, поражающая барса», копия с оригинала скульптора А. Кисса (1841). К сожалению, нам пока не удалось найти рисунки и фотографии целого, не поврежденного фонтана 4.

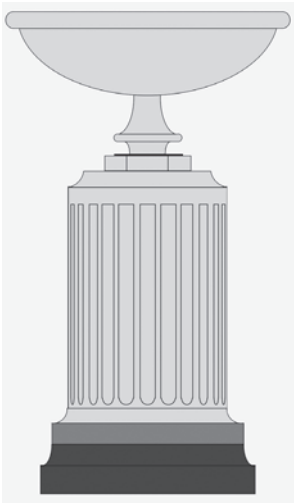
В апреле 2010 г. на Первой научно-практической конференции ГМЗ «Петергоф» мы опубликовали исследование об этом существенном элементе убранства дворца²¹. Летом 2007 г. специалисты ЗАО «Первые Петергофские реставрационные мастерские», проводившие работы на террасе восточного фасада и раскапывавшие приямок, наткнулись на мраморную каннелированную колонну фонтана 4. Она располагалась в центре бассейна.

Фонтанная колонна диаметром 0,65 м в основной части, высотой 0,86 м имеет декоративные продольные полусферические желоба (каннелюры), сверху диа-



Илл. 5. Мальчик, играющий с лебедем.
Копия с оригинала из шпиаатра.
Скульптор Теодор Эрнст Калида. 1834.
Сан-Суси

²¹ *Осинов Д.В.* Судьба скульптуры коллекции Лейхтенбергских в «Сергиевке»: через военные годы к возрождению в век нынешний // Послевоенная реставрация: век нынешний и век минувший. СПб., 2010. С. 138–146.



Илл. 6. Компьютерная реконструкция общего вида фонтана 4

метр колонны немного уменьшен, до 0,61 м, снизу она расширяется до 0,71 м. Колонна стоит на невысокой круглой профилированной двухъярусной гранитной базе высотой 0,35 м, последняя имеет диаметр 0,75 м сверху и 0,83 м снизу. Колонна и база достаточно хорошо сохранились. В центре колонны имеется отверстие для фонтанной трубы. К сожалению, не сохранились ваза фонтана, подставка к вазе и другие детали оформления. Используя приведенные выше обмеры и программу Adobe Illustrator, мы осуществи-

ли компьютерную реконструкцию внешнего вида фонтана по фотографии разрушенного фонтана 4 с опрокинутой в бассейн чашей (илл. 6).

О внешнем виде работающего фонтана 4 можно судить благодаря методу авторских аналогий. Широко известно, что А.И. Штакеншнейдер нередко использовал отдельные композиции своих оригинальных разработок для оформления сразу нескольких архитектурных ансамблей²². Одновременно с проектированием и строительством дворца в «Сергиевке» архитектор создавал Царицын павильон в Петергофе по заказу императора Николая I. Сейчас эта жемчужина ГМЗ «Петергоф» комплексно отреставрирована. Фактически это уменьшенная копия загородной дачи герцогов Лейхтенбергских. Здесь мы находим великолепный фонтан с колоколообразной струей над мраморной чашей, с квадратным бассейном, по углам которого четыре мраморные колонны поддерживают атриум с фонарем. За исключением нескольких мелких индивидуальных деталей, это полная аналогия описанного выше фонтана, что позволяет нам с уверенностью утверждать: фонтан 4 имел такую же колоколообразную форму струи.

С целью предотвратить обводнение грунта у восточного фасада дворца вода из бассейна фонтана 4 отводилась, вероятно, в накопительный (пожарный) водоем, расположенный рядом со зданием Кухни (см. илл. 1).

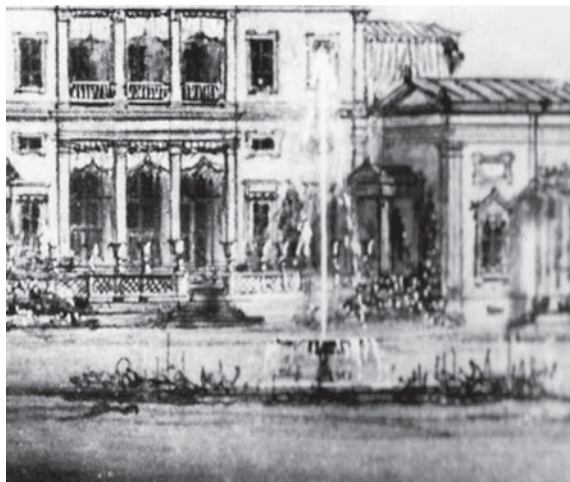
С учетом большой историко-художественной ценности обнаруженного мраморного фонтана архитектора А.И. Штакеншнейдера к осени 2008 г. были выполнены работы по установлению конусообразного стеклянного защитного фонаря над приямком фонтана²³. Этот декоративный элемент современного оформления фасада дворца позволяет посетителям усадьбы обозреть его в любое время года и защищает частично сохранившийся фонтан от воздействий северного климата.

Двухъярусный мраморный фонтан перед южным фасадом дворца (фонтан 5) — доминанта большой поляны. Если смотреть по направлению от дворца в сторону южной поляны (луга), то мы видим фонтан 5 (илл. 7) с высоким мраморным

²² Васильева Г.Б., Житорчук К.В., Кирикова Л.А. Указ. соч.; Вернова Н., Знаменов В. К 300-летию Петергофа. 1705–2005. Петербург; Петергоф, 2005; Петрова Т.А. Андрей Штакеншнейдер. Л., 1978.

²³ Осипов Д.В. Судьба...

пьедесталом, по сторонам украшенным рельефами в виде голов льва и имеющим форму розетки в верхней части²⁴. Вот как описывают подставку для второй чаши С.И. Гейченко и П. Шульц: «...п. 67. Скульптура из мрамора в виде 3-х голов putti, соединенных между собой затылками, на шестиугольной подставке, лица разделены крупными локонами стилизованных волос. Работа неизвестного автора XVII в. 0,13 × 0,25 × 0,28»²⁵. Мраморный водомет фонтана 5 имел валькообразную форму с верхней и нижней выточками и, вероятно, создавал водяной колокол.



Илл. 7. Фонтан 5 на поляне перед южным фасадом дворца. 1880-е гг.

По архитектурному решению и назначению в ансамбле дворца фонтан 5 можно рассматривать как аналог фонтану 2 у северного фасада. Мы точно не знаем, была ли в композиции фонтана 5 нижняя (третья) водосборная чаша с отводной трубкой или вода струи поступала в овраг через водосточную канавку, пролегающую рядом с дорожкой вдоль южной площадки фасада дворца.

Справа и слева от фонтана на пьедесталах стояли две мраморные скульптуры. Одну из них по описи 1924 г.²⁶ можно идентифицировать как «Рыбачку с сетью на плече, опирающуюся на весло» неизвестного мастера. Перед фонтаном находилась небольшая бронзовая скульптура «Амур». Судя по фотографиям конца XIX — начала XX в., после утраты водоснабжения фонтанной системы чаши фонтана использовались как эффектные цветочные вазы. Эта композиция из мраморных чаш сохранялась до конца 1930-х гг., хотя в 1920-е гг. на несколько лет фонтан разбирали и затем снова устанавливали на том же пьедестале. Фрагменты большей чаши разрушенного во время войны фонтана 5 нам удалось найти в хламе старого хозяйственного склада на территории «Сергиевки» в 2007 г.²⁷

Высокоструйный фонтан с мраморной чашей в перспективе южной поляны (фонтан 6). Изображение этого действующего фонтана мы находим на акварели неизвестного художника (илл. 8)²⁸. Фонтан располагался на уровне павильона Чайный домик. Обращает на себя внимание высокая струя фонтана. Принимая во внимание размер женской фигуры на акварели, можно достаточно точно оценить высоту струи (около 8 м), диаметр чаши (около 1,0 м) и высоту подставки (0,7 м). К сожалению, мы не располагаем сведениями о форме и размере нижней чаши фонтана.

Поскольку по имеющимся фотографиям не удалось установить наличие канавок или ручейков на большом лугу, окружающем фонтан 6, мы предполагаем, что по отводной трубе из все же существовавшей нижней чаши вода выводилась в

²⁴ Гейченко С.И., Шульц П. Указ. соч.

²⁵ Там же.

²⁶ Там же.

²⁷ Осипов Д.В. Возвращение...

²⁸ Техническое...



Илл. 8. Вид фонтана 6 на поляне перед южным фасадом дворца. Заметен размер фонтанной струи и чаши на подставке. 1840-е гг.



Илл. 9. Общий вид павильона «Чайный домик». Арх. А.И. Штакеншнейдер. Середина 1920-х

овраг к каменному Гроту и таким образом исключалось излишнее обводнение территории.

Упомянутая акварель (илл. 7) дает нам еще одну важную информацию. На ней перед южным фасадом дворца еще отсутствует фонтан 5, что позволяет судить о порядке ввода в действие некоторых элементов фонтанной системы усадьбы.

Украшение павильона «Чайный домик» (фонтан 8). Это парковое здание в «помпейском» стиле (илл. 9) архитектора А.И. Штакеншнейдера располагалось на западной границе дворцового луга, на полпути между дворцом и церковью. Прямоугольный в плане павильон состоял из двух частей: открытой галереи с шестью каменными столбами в виде герм с лепными женскими головками и круглыми капителями и внутренних столбов без женских головок и двух расположенных сзади по краям небольших прямоугольных помещений, соединенных между

собой каменной декоративной стенкой²⁹. Его украшали мраморные статуи; между внутренними столбами и стенкой во внутреннем открытом дворе располагался бассейн фонтана 7 (илл. 10). Здание подверглось варварским разрушениям еще в 1920–1930-е гг. и перед войной представляло собой руины.

Судя по имеющейся фотографии (илл. 10), стенки восьмиугольного бассейна фонтана 7 были выложены крупными мраморными плитами, верхние края были закругленными. В центре бассейна просматривается прямоугольная подставка для чаши (скорее всего, было несколько чаш), ее декоративные элементы и сами чаши утрачены. На дне бассейна можно видеть большое количество фрагментов разбитых мраморных конструкций фонтана.

На одной из фотографий, сделанной до 1924 г., рядом с бассейном была видна мраморная треугольная подставка с выгнутыми сторонами и срезанными краями (0,90 × 0,44 м). Сверху ее украшали три дельфина, расположенные вниз голо-

²⁹ Гуцин В.А. Указ. соч.; Новиков Ю.В. Указ. соч.

Илл. 10. Фрагмент восьмиугольного мраморного бассейна фонтана 7 с подставкой чаши фонтана. Середина 1920-х



вами и соединенные между собой перевивающимися хвостами, образующими розетку с медным отверстием в центре для водомета, скорее всего, фонтана 7. У каждого дельфина голова лежит в раковине, стоящей на черепашке. Судя по описи С.И. Гейченко и П. Шульца³⁰, эта великолепная мраморная подставка была перемещена в вестибюль дворца, позже она оказалась утраченной.

Как и для водостока фонтана 6, мы высказываем предположение о сливе воды из бассейна фонтана 7 в выложенный гранитными блоками декоративный грот, расположенный в овраге ручья ниже Чайного домика.

Парковый фонтан на берегу ручья ниже дворца (фонтан 8). К сожалению, не найдено никаких сведений о внешнем виде фонтана

8. Мы располагаем только данными о месте его нахождения³¹. Назначение этого сооружения в дворцово-парковом ансамбле весьма существенно. Если все семь фонтанов, описанных выше, служили архитектурными украшениями видов фасадов дворца и подчеркивали перспективу (северную и южную) окружающих дворец полей, то фонтан 8, несомненно, был задуман как связующий элемент между торжеством струй фонтанов в дворцовом интерьере и природной зеленью великолепного ландшафта пейзажного парка усадьбы. Этот фонтан был возведен на маленькой полянке у берега ручья, под сенью вековых деревьев. Судя по современным фотографиям, размер бассейна фонтана составлял не более 2,5 м (см. илл. 1). Скорее всего, это был высокоструйный фонтан.

Мы уже приводили соображение в пользу того, что источниками водоснабжения фонтана 8 могли быть обширный бассейн фонтана 3 и нижняя чаша фонтана 2. Это позволяло одновременно решать важную эксплуатационную проблему дренирования верхней террасы со стороны северного и западного фасадов дворца (см. илл. 4). Сейчас только немногие старожилы окрестностей усадьбы и ветераны Биологического института знают место расположения фонтана 8. Его чаша (бассейн) засыпана листвой, обломанными ветками, корой и гниющей древесиной и находится под толстым слоем дерна. И уже ничто не напоминает о прошлом великолепии.

Во второй половине XIX в. маленькая поляна на берегу ручья, где располагался фонтан 8, была едва ли не самым романтическим местом парка. Здесь словно соединились картины архитектурно-парковых ландшафтов времен Румянцевых и Нарышкиных с результатами деятельности архитектора А.И. Штакеншнейде-

³⁰ Гейченко С.И., Шульц П. Указ. соч.

³¹ Техническое...

ра и садового мастера П.И. Эрлера³². Блеск водяных каскадов и водопадов запруженного плотинами-мостиками ручья дополнялся брызгами фонтанной струи фонтана 8.

Еще со времен предыдущих хозяев усадьбы в местном овраге находились несколько беседок, были установлены многочисленные парковые скульптуры, по крутым склонам оврага сбегали выложенные каменными ступенями лесенки, через ручей перекинуты ажурные чугунные мостики. Всю эту окружающую фонтан 8 гармонию единого ансамбля с романтическим пейзажем ландшафтного парка можно было наблюдать, как в амфитеатре, сидя на мраморной скамье, изготовленной позднее в стиле А.И. Штакеншнейдера. Она стояла на склоне выше фонтана. Подобную скамью сейчас можно увидеть, например, на Царицыном острове в Петергофе.



Илл. 11. Поврежденное здание водокачки на берегу Финского залива. Начало 1980-х гг.

Здание водокачки с паровой машиной стояло на берегу Финского залива, несколько западнее выхода перспективной просеки на взморье (илл. 11). Водокачка была построена на месте господской бани в имении Румянцевых-Нарышкиных³³. Каменное здание водокачки имело высокую кирпичную трубу, обложенную металлическим кожухом. Ю.Н. Новиков с профессиональной осторожностью полагал, что назначение этого сооружения не вполне понятно. Его основной аргумент состоял в том, что родниковое водообеспечение прудов и ручьев парка было более чем достаточным в те годы и не требовало дополнительной подпитки водой из залива.

В помещении водокачки работала паровая машина мощностью не менее 20 лошадиных сил, соединенная с нагнетающим насосом. Сейчас нам ясно, что она обеспечивала водонапор в фонтанной системе усадьбы «Сергиевка». Напомним, что герцог Максимилиан Лейхтенбергский стоял у истоков отечественного паровозостроения³⁴. На его бронзолитейном заводе в Санкт-Петербурге строились первые в России паровозы. Всего было построено семь локомотивов. Первые образцы получили названия «Максимилиан» и «Лейхтенберг». Ранее для нужд начавших строиться железных дорог паровозы ввозились в Россию из Англии. Понятно, что владелец усадьбы имел эксклюзивную возможность использовать энергетическую установку от паровоза не в транспортных, а в других, утилитарных, целях. Я считаю, что данный факт является главной причиной, почему в «Сергиевке» могла быть спроектирована и построена впервые в России фонтанная система с искусственной подачей воды, использующая силу пара. Во Франции паровая машина впервые была применена несколько раньше, в 1821 г., для водоснабжения фонтанов Версаля.

³² Новиков Ю.В. Указ. соч.

³³ Там же.

³⁴ Корнев Л.И. Максимилиан Лейхтенбергский и паровозостроение // Наука и техника. Вопросы истории и теории. СПб., 1999. С. 129.

Результаты проведенного мной исследования показывают, что фонтанная система усадьбы «Сергиевка» имела уникальные особенности и являлась существенным элементом архитектурного оформления дворца, площадок, лужаек и дворигов усадьбы. Знание приведенных материалов обогащает представления о творчестве выдающегося зодчего середины XIX в. А.И. Штакеншнейдера в величественном дворцово-парковом ансамбле Петергофа.

Как показывают результаты исторического исследования фонтанной системы усадьбы «Сергиевка», фонтаны служили существенным компонентом ее архитектурного решения. Система имела комбинированный характер: паровая машина водокачки, расположенная на берегу Финского залива, подавала воду к шести фонтанам верхней террасы парка и к большому фонтану нижней террасы под дворцом; к фонтану на поляне в овраге подавалась вода от бассейнов двух фонтанов верхней террасы за счет перепада высот. Удалось выяснить особенности малой пластики оформления водометов, бассейнов и чаш каждого из восьми фонтанов в зависимости от их расположения в дворцово-парковом ансамбле. К сожалению, значительная часть элементов фонтанной системы была утрачена еще в довоенное время. В годы войны катастрофические потери завершили ее полный развал. В настоящее время частично восстановлен только один фонтан во дворике восточного фасада дворца.

Автор выражает искреннюю благодарность А.С. Чунаеву и Ю.М. Ермакович за неоценимую помощь в подготовке рукописи статьи к печати. Фотоматериалы — из фотоархива усадьбы «Сергиевка» Биологического научно-исследовательского института СПбГУ.

Развитие петергофской водоподводящей системы в 1730-е гг.

Петергофская водоподводящая система — уникальный памятник гидротехнического искусства XVIII—XIX вв., обеспечивающий работу фонтанов и в настоящее время. Современное состояние системы, важность проблем, связанных с ее эксплуатацией, делают актуальным изучение водовода на всех этапах развития.

Вплоть до настоящего времени водовод крайне редко становился объектом внимания исследователей как важнейшая составляющая грандиозного фонтанного ансамбля. В достаточно обширной литературе, посвященной Петергофу, нет последовательного изложения истории возникновения водоподводящей системы, описания ее проектирования и строительства, отсутствует четкое представление о характере работ, их исполнителях, роли конкретных инженеров и т.д.¹ Исключение составляет история водовода в петровское время, обстоятельно исследованная в трудах Н.И. Архипова², А.Г. Раскина³, В.Е. Ардикуцы⁴.

Одним из важнейших этапов в оформлении ансамбля по праву считается царствование императрицы Анны Иоанновны. В 1730-е гг. были созданы водометы Верхнего сада, «Самсон», «Римские» фонтаны, завершены Марлинский каскад и «Драконова гора». В связи с этим в структуре водоподводящей системы произошли серьезные изменения, важнейшие из которых кратко освещены в публикациях.

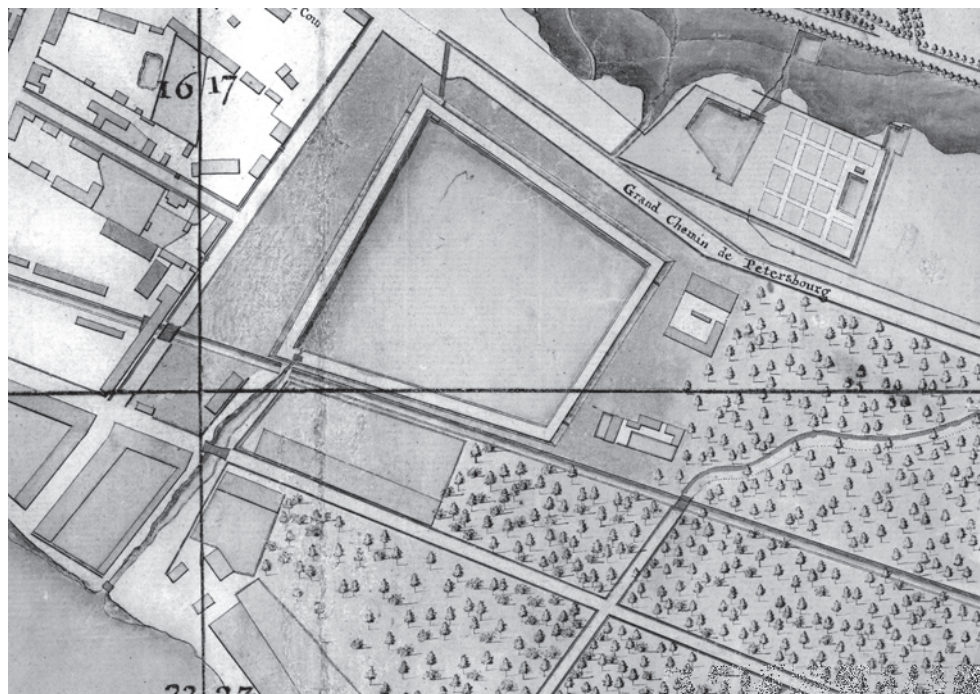
Для обеспечения работы фонтанов восточной части Нижнего сада в 1738 г. был вырыт Красный пруд, наполнявшийся водой из Охотного болота, которое

¹ На сегодняшний день единственным трудом, посвященным истории водоподводящей системы, является рукопись Н.И. Архипова «Материалы по истории строительства фонтанного водовода в Петергофе (1720—1850 гг.)», 1957 г. (Научный архив КГИОП, Н-990/2; Научный архив ГМЗ «Петергоф», копия, Р-119а). В работе собраны интересные данные, не встречающиеся в публикациях, и подробно раскрыты некоторые аспекты бытования фонтанной системы.

² *Архипов Н.И.* Указ. соч. Л. 2—41; *Архипов Н.И., Раскин А.Г.* Петродворец. Л., 1961. С. 159—162.

³ *Раскин А.Г.* Петродворец. Дворцы-музеи, парки, фонтаны. Л., 1988. С. 158—160; *Он же.* Душа Петергофа. Фонтаны и каскады. СПб., 1999. С. 295—299.

⁴ *Ардикуца В.Е.* Фонтаны Петродворца. Л., 1972. С. 40—50.



Илл. 1. Красный пруд.
Фрагмент аксонометрического плана П.-А. де Сент-Илера.
1775. Архив ГМЗ «Петергоф»

при Николае I было превращено в Ольгин пруд. Ранее вода поступала в находившийся приблизительно на том же месте небольшой водоем по открытому каналу вдоль нынешней Дворцовой площади из восточного Квадратного пруда Верхнего сада⁵. Значительное расширение пруда, «что на горе против Монплезира»⁶, и введение нового источника подачи воды для него принадлежат к числу наиболее удачных мероприятий по совершенствованию водоподводящей системы в XVIII в. Красный пруд (илл. 1) сохранил свою функцию до наших дней и обеспечивает действие водометов Монплезирского сада, фонтанов «Солнце», «Пирамида», «Римских» и каскада «Драконова гора» («Шахматная гора»).

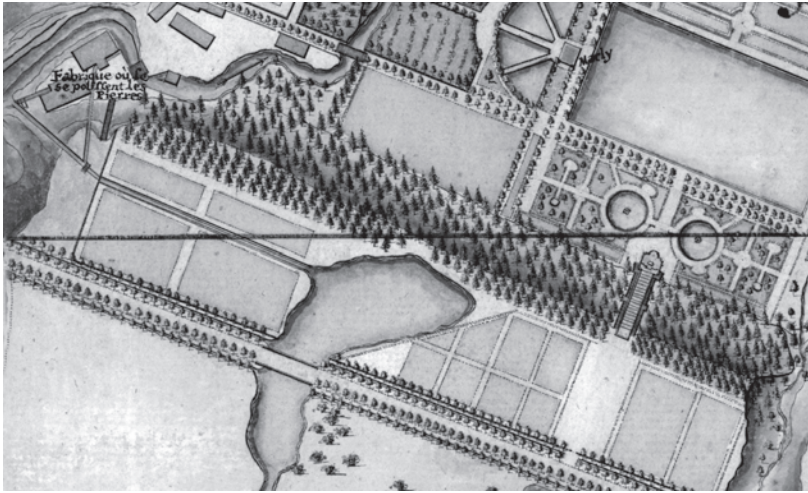
Устройство новых прудов имело целью не только питание фонтанов. Так, в 1733–1735 гг. для нужд Шлифовальной мельницы (Гранильной фабрики) вырыли Елевогорский пруд. Он находился на верхней террасе западнее Марлинского каскада («Золотой горы») и наполнялся водой из Верхнесадского канала. Елевогорский пруд (илл. 2, 3) был засыпан после подведения к Гранильной фабрике Фабричного канала от Английского пруда в 1816–1817 гг.⁷

В 1730-е гг. также проводились работы по благоустройству уже существовавших каналов. После того как были укреплены берега Верхнесадского канала, царские гости совершали прогулки на яхтах по каналу от Большого дворца к Английскому пруду. Для подвоза строительных материалов и царских выездов

⁵ Ардикуца В.Е. Указ. соч. С. 52; Архипов Н.И. Указ. соч. Л. 39; Архипов Н.И., Раскин А.Г. Указ. соч. С. 163.

⁶ Цит. по: Ардикуца В.Е. Указ. соч. С. 52.

⁷ Архипов Н.И., Раскин А.Г. Указ. соч. С. 162.



Илл. 2. Елевогорский пруд.
Фрагмент аксонометрического плана П.-А. де Сент-Илера. 1775. Архив ГМЗ «Петергоф»



Илл. 3. Современный вид засыпанного
Елевогорского пруда. 2011. Фото автора

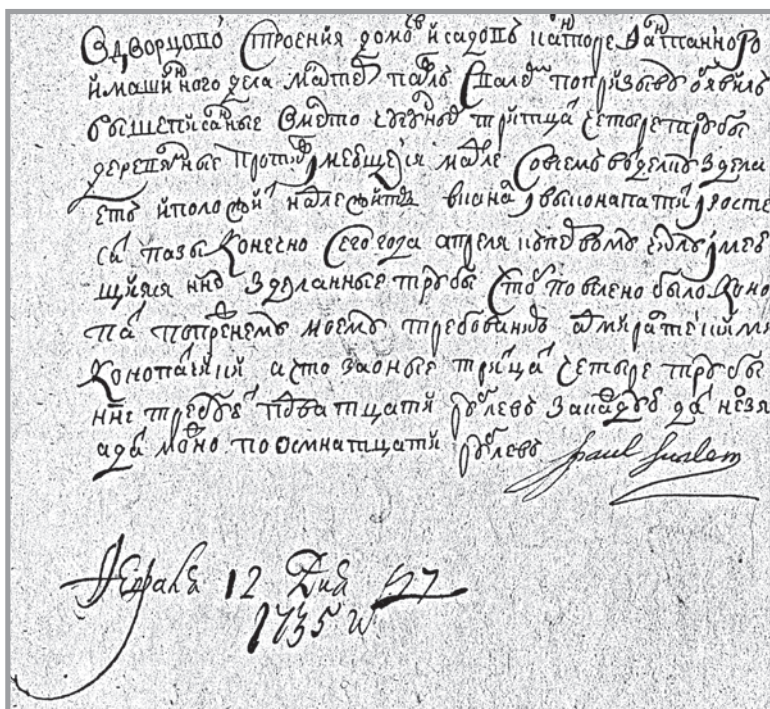
на охоту в 1736 г. была проложена дорога вдоль Ропшинского канала, вычищенного и укрепленного по берегам⁸. Данные факты свидетельствуют о проведении регулярных мероприятий для поддержания водоподводящей системы в рабочем состоянии. Водовод рассматривался как неотъемлемая часть императорской резиденции, и его элементы включались в композицию дворцово-паркового ансамбля.

В 1730-е гг. центральным событием в истории водоподводящей системы стало устройство Самсоновского водовода. Впервые заработавший в 1735 г. глав-

ный фонтан Петергофа с высокой и мощной струей требовал масштабных инженерных решений. К новому водомету был проложен деревянный трубопровод от плотины у Бабигонской возвышенности в 4 км южнее Нижнего сада. Параллельно в канале устроили еще две деревянные трубы, ведущие в Верхний сад⁹. В настоящее время Самсоновский водовод является одной из ключевых составляющих водоподводящей системы Петергофа.

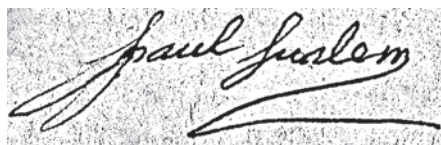
⁸ Ардикуца В.Е. Указ. соч. С. 50, 52.

⁹ Архипов Н.И., Раскин А.Г. Указ. соч. С. 71, 163. В результате замены к 1767 г. деревянных труб чугунными начало Самсоновского водовода было перенесено ближе к Нижнему саду, к месту, где позднее, в 1845–1848 гг., возведут павильон «Озерки» (см.: Архипов Н.И. Указ. соч. Л. 49–52). Протяженность чугунного Самсоновского трубопровода, существующего до сих пор, составляет 1,7 км (от павильона «Озерки» до фонтана).



Илл. 4. Донесение П. Суалема в Дворцовую строения домов и садов контору от 12 февраля 1735 г. РГИА

Вышеизложенные факты очень кратко отражены в исследованиях и не дают целостного представления о развитии водовода в 1730-е гг. В РГИА хранятся материалы, дополняющие картину развития фонтанной системы в царствование Анны Иоанновны и позволяющие полнее раскрыть данную тему. В рассматриваемый период главным фонтанным мастером Петергофа был Поль Суалем, занимавший эту должность с 1721 г. до своей смерти в 1740-х гг.¹⁰ Этот представитель европейской культуры фонтанного и гидротехнического дела прибыл из Франции вместе с Ж. Лебломом и занял свое место в ряду главных создателей петергофского водовода. Архивные документы позволяют сказать, что все изменения фонтанной системы в 1730-е гг. производились под его непосредственным началом. Сохранились «экстракты», «репорты» и «доношения» в Контору от строений и в Дворцовую строения домов и садов контору, подписанные им собственноручно: «paul sualem» (в документах мастер фигурирует как «фонтанного и машинного дела мастер Павел Свалем»¹¹) (илл. 4, 5).



Илл. 5. Подпись П. Суалема. 1735. РГИА

В «доношении» от 29 января 1735 г. Поль Суалем требовал у Дворцовой конторы рабочей силы для «конопачивания в Питергофе фонтанных деревянных

¹⁰ Калязина Н.В., Калязин Е.А. Жан Леблон // Зодчие Санкт-Петербурга. XVIII век / Ред. Ю.В. Артемьева, С.А. Прохватилова. СПб., 1997. С. 77.

¹¹ См., например: РГИА. Ф. 490. Оп. 1. Д. 6. Л. 1.

труб, где ныне труб положено немалое число, а не конопачены»¹². Их количество указано в донесении Дворцовой конторы в Адмиралтейств-коллегию от 25 февраля: «...по имянному Ея Императорского величества указу велено в питергофе сделать новой фантал, а к тому фанталу по требованием фантанного мастера Свалема сделано и в канале положено, а иных к апрелю месяцу сего года положить надлежит всего шесть сот тридцать четыре трубы из трех саженого лесу»¹³. Длина этого трубопровода составляла около 1900 сажений (количество труб (634) × длина каждой трубы (3 сажени)), то есть приблизительно 4 км. Такую протяженность могли иметь только трубы, проложенные к «Самсону»¹⁴. Для того чтобы пустить воду, нужно было провести их конопачение и смоление, и возникла необходимость срочно найти команду квалифицированных конопатчиков, «дабы к присутствию ея императорского величества нынешнего лета в питергофе те трубы исправитца могли без остановки»¹⁵.

П. Суалем предложил Дворцовой конторе добиться, чтобы из Адмиралтейств-коллегии прислали 36 конопатчиков. Использовать этих профессионалов, работавших на верфях, было надежнее и быстрее, чем искать подрядчика. Однако в ответе от 28 февраля 1735 г., подписанном генерал-интендантом флота А.И. Головиным, указывалось на невозможность отправить необходимых мастеров ввиду занятости конопатчиков подготовкой кораблей к началу русско-турецкой войны. В качестве альтернативы Головин предлагал привлечь мастеров партикулярной верфи, куда он послал соответствующую «промеморию»¹⁶. Но и там, согласно ответу от 10 марта, профессиональных конопатчиков не оказалось: «...употреблены ко исправлению парусных гребных и протчих судов перевозных»¹⁷. Поэтому на партикулярной верфи дополнительно набрали «из охтенских плотников в конопатчики тридцать человек», которых возможно отослать в Петергоф¹⁸. Указ о присылке этих мастеров был дан 14 апреля 1735 г. Согласно справке от партикулярной верфи, Дворцовая контора обеспечивала их инструментом и жалованьем: «...получают в месяц каждой по три рубли без выключки праздничных воскресных и полусуботных дней»¹⁹.

Однако по прибытии в Петергоф плотники Епифан Васильев «с товарищи 30 человек» были отправлены П. Суалемом назад, «понеже они плотники, а не конопатчики»²⁰. Категорически отказавшись с ними работать, фонтанный мастер требовал «конопатчиков заобычайных вышеписанное число из адмиралтейских»²¹. Адмиралтейств-коллегия выделила мастеров только после именного императорского указа от 23 апреля о командировании «конопатного подмастерья одного, десятника одного, конопатчиков добрых десять да из матросов заобы-

¹² Там же. Д. 8. Л. 1.

¹³ Там же. Л. 9.

¹⁴ Подтверждение этому находим в «сказке» олонецкого крестьянина Варфоломея Пешникова, который хотел получить подряд на конопаченье: «в Питергофе положенные трубы *от бабья гона верхнего конца от бассейна* [курсив наш. — П.К.]... исчисляя каждую в три сажени длиною» (РГИА. Ф. 490. Оп. 1. Д. 8. Л. 9 об.).

¹⁵ Там же. Л. 9 об.

¹⁶ Там же. Л. 10.

¹⁷ Там же. Л. 11.

¹⁸ Там же. Л. 11–11 об.

¹⁹ Там же. Л. 13.

²⁰ Там же. Л. 23.

²¹ Там же. Л. 23.

чайных конопатной работе десять же человек»²². Благодаря сохранившемуся реестру известны имена всех 22 конопатчиков из Адмиралтейств-коллегии, работавших на водоводе в 1735 г.²³

Требую прислать именно мастеров-профессионалов, П. Суалем жертвовал количеством работников ради качества работы. Тем не менее масштабы задачи и сжатые сроки ее выполнения заставляли искать дополнительные людские ресурсы. Так, 5 мая 1735 г. он снова просит к «прежде присланным адмиралтейским конопатчикам дватцати человек еще в прибавок для поспешения... волных людей дватцати человек»²⁴. Подряд был отдан единственному явившемуся — крестьянину одного из сел Новгородского Юрьевского монастыря Евдокиму Федорову, сыну Перхову, который обязался поставить 20 человек, «заобычайных к конопачению», ценою по 15 копеек в день на человека²⁵. И все равно людей было недостаточно для завершения работы в срок, поэтому 17 июня 1735 г. Поль Суалем подал в Дворцовую контору новое донесение, где требовал немедленно прислать еще 50 человек, «без которых невозможно пробыть», «понеже ея императорское величество изволит быть в самой скорости», а «исправитца етеми людьми никак невозможно»²⁶. Сразу же была «при питергофском рынке публикация учинена», и в тот же день в Петергофскую контору явился «охочий человек» — Можайского уезда села Клушина деревни Выкопаня дворцовый крестьянин Василий Панкратьев, сын Беспалой. Обязавшись поставить к конопачению «самых х тому делу заобычайных людей пятьдесят человек», Беспалой также требовал 15 копеек за день на человека, вычитая праздничные и воскресные дни. 21 июня закамиссар Гендрик Аргиландер писал из Петергофа в Дворцовую контору, что ниже цены нет, и никто больше не явился, а так как «Павел Свалем требует неотступно показанного числа конопатчиков», то придется снова согласиться с условиями единственного потенциального подрядчика²⁷. Все эти меры позволили П. Суалему завершить работы по подготовке к эксплуатации 634 деревянных труб четырехкилометрового Самсониевского водовода к 11 июля 1735 г., и все мастера были «от конопачения тех труб отпущены понеже по вышеписанное число то конопаченье окончалось»²⁸.

Уже в августе 1735 г. встал вопрос о том, чтобы приступить к следующему этапу работ по Самсоновскому водоводу — благоустройству канала, где лежали деревянные трубы. Суалем писал, что его необходимо во многих местах «осыпать на пол сажени, а где на четверть сажени», «выслать снизу и по сторонам камнем с мохом», «да поконец оных труб к бабьему гону, где имеетца слуз, надобно сделать плотину»²⁹. Подряд получил московский купец Иван Малюшин, взявшийся «засыпать вышеписанные трубы», и он выполнил задание в начале 1737 г.³⁰

²² Там же. Л. 24.

²³ Вместо подмастерья — десятник Иван Извошников; десятник Борис Мельников; конопатчики: Никифор Панкратьев, Алексей Перфильев, Ларион Левышев, Афанасий Попов, Никита Солодов, Андрей Дмитриев, Петр Агафонов, Сергей Пастухов, Степан Вахрушин, Михайла Тарасов; матросы: Иван Деревин, Захар Порохов, Иван Прытков, Семен Марков и др. См.: РГИА. Ф. 490. Оп. 1. Д. 8. Л. 25.

²⁴ Там же. Л. 27.

²⁵ Там же.

²⁶ Там же. Л. 16.

²⁷ Там же. Л. 18–20.

²⁸ Там же. Л. 34.

²⁹ Там же. Д. 14. Л. 1–1 об.

³⁰ Там же. Л. 4, 31–34 об.

Другим серьезным изменением в водоподводящей системе стал прорытый в 1736 г. 800-саженный канал «в разстоянии от деревни забородни до робшенского канала»³¹. В донесении от 5 февраля 1736 г. П. Суалем приводит приблизительную стоимость работ — 800 рублей и дает параметры будущего канала: «...в глубину надлежит рыть: полсажени вверх, в ширину на две сажени, внизу одна сажень, понеже оных восемьсот сажен погонных, а кубических будет шестьсот сажен»³². После формирования основы канала необходимо было укрепить его берега: «...а насыпной земли на шестьдесят на две сажени в вышину надлежит осыпать на пять фут с половиной, итого надобно кубических сажен на осыпание двести»³³.

На примере создания данного канала можно рассмотреть традиционную схему заключения подряда на строительные работы в первой половине XVIII в. После получения «репорта» Суалема Дворцовая контора через главную полицмейстерскую канцелярию «публикует в народ» объявление о необходимости выполнения работ — рытья канала. Потенциальные подрядчики («охочие люди») должны были в ближайшее время прийти в контору. В данном случае претендентов на получение подряда было трое: «москвитин купецкой человек Иван Иванов сын Малюшин», «Белозерского уезду, Заозерского стану, Тумбовской волости помещика конной гвардии вахмистра Ивана Григорьева сына Чиркова крестьянин ева Ефим Исаков сын Филошин» и «Галицкого уезду Пемского стану вотчины камисара Ивана Данилова сына Перелешина деревни саловой крестьянин Ларион Павлов»³⁴.

Каждый по установившемуся порядку дал «сказку», где оговаривались условия заключения подряда и проведения работ, а также действия сторон в сложных случаях, возникавших при строительстве. Подрядчики просили выделить им казенные инструменты и машины, если, «недорыв настоящей меры», «в той ропшинской канаве явитца вода, которой паче человеками кроме машин вылить будет невозможно»³⁵. Оговаривали, что при рытье могли встретиться «каменные места», и если «каменя ломать дватцатью человеки будет неможно, то, освидетельствовав мастеру Павлу Суалему, ежели подлинно дватцатью человеки ломать будет неможно, и потому разверчивать те камни казенными людьми и инструментами и казенным порохом; а вытаскивать камень ево павлова людьми»³⁶. Таким образом, тексты «сказок» претендентов на получение подряда позволяют установить некоторые особенности строительных работ на водоподводящей системе в XVIII в. и трудности, с которыми сталкивались их исполнители.

Для определения подрящика между «охочими людьми» проводился торг. Чиновники конторы стремились максимально снизить стоимость данных работ. Меньшую цену дал крестьянин Ларион Павлов, взяв за кубическую сажень по 39 копеек с половиной. Однако Дворцовой конторе и эта цена показалась высокой, и еще дважды (!) в феврале публиковались объявления о подряде. В связи с отсутствием других потенциальных подрядчиков 16 марта 1736 г. договор был заключен с крепостным крестьянином Ларионом Павловым³⁷. Он обязался вы-

³¹ Там же. Д. 6. Л. 1.

³² Там же.

³³ Там же.

³⁴ Там же. Л. 2, 5, 6.

³⁵ Там же. Л. 2 об., 6, 16.

³⁶ Там же. Л. 16—16 об.

³⁷ Там же. Л. 7—14 об.

рыть канал «во всякой исправности» к маю того же года, поставив к работе сто человек. Работы проводились казенным инструментом, который Павлов по окончании строительства должен был отдать в казну: «...лопатак пятьсот, ломов сорок, кирок сорок, тележек сто пятьдесят, дровней дватцать, ведер тритцать, ушатов дватцать також и досок сколко потребно»³⁸.

Канал от деревни Забородни до Ропшинского канала был вырыт в надлежащий срок³⁹, так как в донесении от 7 сентября 1736 г. Поль Суалем писал о необходимости «в старом ропшинском канале близ новаго канала [курсив наш. — П. К.] зделать два слюза с надлежащими для спуска осенней воды плотинами, чтоб каналу траты не учинилось»⁴⁰. Таким образом, осенью того же года начался следующий этап работ — строительство новых шлюзов. Помимо двух указанных, П. Суалем сообщил о необходимости устройства еще трех шлюзов в следующих местах: «...для спуска воды по конец деревянных труб к бабьему гону», «в речку к мельницам», «в стрелину мызу». Характерна причина проведения работ: «...чтоб зимним временем опасности не было, а летним временем для умножения вода собиралась»⁴¹. Эти шлюзы должны были решить проблему регулирования водотоков в межсезонье и предотвратить нехватку воды для увеличивающегося числа фонтанов. В рассматриваемом донесении Суалем не дает параметров будущих шлюзов и не прогнозирует стоимость работ, предоставляя это Канцелярии от строений. Там этот вопрос поручили «инспектору Фонармусу», у которого надлежало «взять ведомость немедленно: те слюзы с плотинами какой ширины вышины и длины имеют быть и сколько к тому делу каких материалов и работников надобно и во что по примеру ценою стать и как скоро постройкою окончать можно»⁴².

15 октября Т. Фонармус представил результаты проектирования после осмотра «показанных мест». По его мнению, шлюзы должны были иметь следующие параметры:

- ♦ «по конец деревянных труб к бабьему гону для спуска воды», «в речку к мельницам», «в старом ропшинском канале близ новаго канала два»: ширина — 15 футов, длина — 4 сажени, высота — 8 футов;

- ♦ «в стрелину мызу»: ширина — 20 футов, длина — 6 сажен, высота — 8 футов; итого 5 шлюзов⁴³.

К рапорту Т. Фонармус приложил подробнейший реестр необходимых материалов. Данный документ позволяет представить процесс создания шлюзов на водоводе в первой трети XVIII в. и поэтому публикуется полностью в приложении к статье.

Говорить об устройстве всех 5 шлюзов с уверенностью нельзя из-за отсутствия документов. Есть косвенное свидетельство, доказывающее факт строи-

³⁸ Там же. Л. 14–15.

³⁹ Упоминание об этом канале в изученной литературе есть только у В.Е. Ардикуцы. Он пишет, что в середине 1730-х гг. из-за увеличения числа фонтанов и пуска Самсона «... от деревни Забородье вдоль склона высот до центрального русла Ропшинского канала провели новый канал (длиной около 2 километров), чтобы перехватить дополнительные ключевые воды» (Ардикуча В.Е. Указ. соч. С. 51). На данный момент не удалось определить местоположение и роль рассматриваемого канала в современной водоподводящей системе; возможно, он был засыпан в XIX в.

⁴⁰ РГИА. Ф. 490. Оп. 1. Д. 10. Л. 1.

⁴¹ Там же.

⁴² Там же. Л. 2.

⁴³ Там же. Л. 4 об.

тельства по крайней мере двух шлюзов, возможно, «близ новаго канала». 27 января 1737 г. Т. Фонармус докладывал в Канцелярию от строений, что «потребно в Питергоф к имеющимся двум слюзам для дела плотины и к другим разным починкам и прочим работам, работных людей тридцать человек будущего апреля до 30го числа»⁴⁴. Скорее всего, речь идет о шлюзах, заявленных Суалемом к постройке в сентябре 1736 г. Для устройства плотин потребовалась дополнительная рабочая сила, и в целях экономии времени подрядили 30 человек из работных людей, занимавшихся в Нижнем саду выемкой «фантанных чугунных труб от каскада к Момплезиру»⁴⁵. В соответствующем протоколе Канцелярии от строений от 4 февраля 1737 г. Т. Фонармусу дали указание следить «накрепко, чтобы те тридцать человек работников не гуляли и напрасно заработанных денег не брали... чтоб оных наемных работников кроме надлежащих казенных самонужнейших работ на свои собственные и на посторонние работы под опасением по указом штрафа»⁴⁶. Сохранились указы с расписками о выдаче заработанных денег работникам. Данные факты позволяют предположить, что из запланированных к строительству зимой 1736–1737 гг. пяти шлюзов два точно были построенны в это время.

Рассмотренные выше материалы дают возможность полнее представить механизм организации и проведения работ на петергофском водоводе в 1730-е гг., раскрывая такие аспекты организации строительства, как выбор подрядчиков, условия их труда, использование квалифицированных специалистов из других госучреждений, необходимые инструменты, специфика реализуемых задач, ответственные должностные лица. К строительным работам на водоводе относились с большим вниманием, стараясь делать все «с поспешением», так как в случае их невыполнения не удалось бы включить фонтаны к прибытию императрицы («в тамошних питергофских исправлениях и починках к будущему лету имеетца крайняя нужда»⁴⁷).

В результате анализа данных документов были установлены некоторые подробности подготовки Самсоновского водовода к пуску фонтана в 1735 г., причины и конкретные сроки строительства канала от деревени Забородни до Ропшинского канала в 1736 г. Изученные источники помогают также раскрыть роль фонтанного мастера Поля Суалема в развитии водовода в 1730-е гг. П. Суалем не только контролировал все фонтанные работы, но и выступал их инициатором, автором новых элементов системы, благодаря которым совершенствовалась фонтанная декорация Петергофа в царствование Анны Иоанновны.

⁴⁴ Там же. Л. 8.

⁴⁵ Там же. Л. 8 об.

⁴⁶ Там же. Л. 10–10 об.

⁴⁷ Там же. Д. 8. Л. 10.

Приложение

Реестр необходимых материалов и работ для постройки 5 шлюзов
согласно донесению П. Суалема от 7 сентября 1736 г. Составлен инспектором
Канцелярии от строений Т. Фонарусом 15 октября 1736 г.⁴⁸

Потребно материалов	Число	По примерной цене	Руб.	Коп.
БРЕВЕН				
На шпунтовые сваи длиною трех сажен, толщиною шести вершков — двести	200	По дватцати по четыре рубли сто, с провозом	48	—
Длиною тою же, толщиною пяти вершков — сто	100	По той же цене сто	24	—
Длиною тою же, толщиною семи вершков — пятьдесят	50	По той же цене сто, с провозом	12	—
Длиною четыре сажени, толщиною шести и семи вершков пополам — тридцать	30	По тридцати по три рубли сто, с провозом	9	90
Длиною пяти сажен, толщиною пяти и шести вершков пополам — дватцать	20	По пятидесяти рублев сто, с провозом	10	—
ДОСОК СОСНОВЫХ				
Длиною четырех сажен, толщиною в два дюйма — триста пятьдесят	350	По дватцати по семи рублев сто, с провозом	98	—
Длиною трех сажен, толщиною в полтора дюйма — сто пятьдесят	150	По четырнадцати рублей сто, с провозом	21	—
Длиною трех сажен, толщиною в два дюйма с половиною — тридцать пять	35	По дватцати по два рубли сто, с провозом	7	70
ГВОЗДЕЙ				
Четырех дюймовых — три тысячи	3000	По рублю по сороку копеек — тысяча	4	20
Пяти дюймовых — четыре тысячи	4000	По рублю по шестидесяти по девяти копеек — тысяча	6	76
Шести дюймовых — две тысячи	2000	По рублю по семидесяти по осми копеек — тысяча	3	65
Осми дюймовых — семь сот	700	По два рубли по тридцати копеек - тысяча	1	51
Девяти дюймовых — пясот	500	По три рубли - тысяча	1	50
ЖЕЛЕЗА полосного сибирского — дватцать пять пуд				
Пеньки смоляной — дватцать пуд	20	По пятидесяти по пяти копеек пуд	11	—
Смолы густой — дватцать пуд	20	По дватцати по пяти копеек пуд, с провозом	5	—
Смолы ж житкой — пятьдесять пуд	50	По дватцати ж по пяти копеек пуд з деревом	12	—
Старые плотины в трех местах повыше прибавить по три четверти аршина, а имянно по конец деревянных труб длиною дватцать пять сажень, в ширину полторы сажени; у слюза, что в стрелину по одну сторону в длину дватцать пять сажен, в ширину две сажени, по другую сторону дватцать пять же сажен, в ширину пять сажен и ко оным плотинам надобно земли и глины навозить и положить в те места подрядом пядьдесят сажен кубических	50	Оную землю возить и класть на место на фашины, подрядить охочих людей по шедесяти копеек с кубической сажени	30	—
Фашин ивовых длиною полторы сажени, толщиною накрест в один фут - двести пар	200	Оные фашины рубить, вязать и переплесть, положить на места и колем прибить — по десяти копеек с пары подрядить же	20	—
Колья ивоваго ж длиною полтора аршина, толщиною в три дюйма — пясот, оные фашины прибить	500	За дело плотником за четыре слюза по тридцати по пяти рублев, за стрелинской слюз сорок рублей; всего	180	—
Плотником за работу тех слюзов, за теску свай и за битье в землю, и за выемку земли, где будут слюзы делать и воду выливать, чтоб можно было работать	—			
Всего надлежит на вышеписанные слюзы за работу и материалы сумму — пять сот дватцать три рубли семьдесят пять копеек	—			

⁴⁸ Там же. Д. 10. Л. 5–6 об. Документ публикуется полностью, без сокращений. Орфография оригинала сохранена, знаки препинания расставлены согласно современным правилам пунктуации.

В.Л. Мельников,
Санкт-Петербургский государственный
Музей-институт семьи Рерихов (СПБГМИРС)

Исследования Н.К. Рериха в Петергофском уезде в конце XIX – начале XX в.

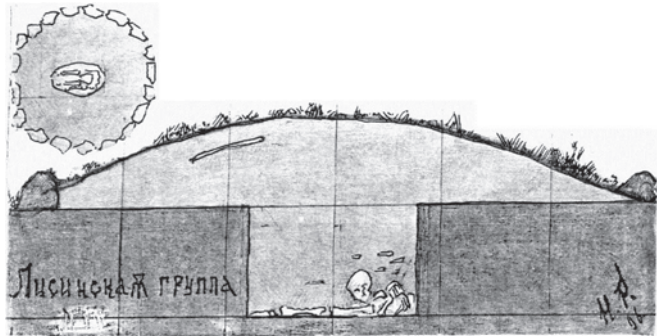
Известный во всем мире художник, археолог, общественный деятель, мыслитель, путешественник Николай Константинович Рерих (1874–1947) начинал свой творческий путь в Санкт-Петербурге и его окрестностях¹. Памятниками Петергофского уезда он занимался, будучи еще студентом Императорской Академии художеств и Императорского Санкт-Петербургского университета (1893–1898). В мае 1896 г. он получил от Императорской Археологической комиссии (ИАК) открытый лист на первые археологические раскопки на территории уезда в пределах Губаницкой волости. К 1 июня 1896 г. он составил «Отчет о раскопках 1896 года в Ямбургском и Петергофском уездах Санкт-Петербургской губернии...»², в котором сообщил ИАК об исследованиях древнерусских курганов в следующих пунктах Губаницкой волости: Горье («три группы курганов, две полевых, одна лесная», лично раскопал два кургана), Сомино («большое курганное поле на земле частного владения господина Колокольцева»; в других источниках называется также Сумино), Будино («в самой деревне несколько курганов»), Роговицы («на крестьянской земле до 10 курганов (полевая группа) уже раньше раскопаны»), Волосово («в самой деревне до 15–20 курганов»), Лисино («на земле частного владения господина Рейхенбаха лесная группа до 40 курганов, частью уже раско-

¹ При написании данной статьи были использованы архивные документы из следующих источников: Рукописный архив Института истории материальной культуры РАН (РА ИИМК). Ф. 1. ИАК; ф. 3. ИРАО; ф. 37. Н.К. Рерих; ф. 68. Общество защиты и сохранения в России памятников искусства и старины; Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи (ОР ГТГ). Ф. 44. Н.К. Рерих; Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга (ЦГИА СПб.). Ф. 119. Санкт-Петербургский Археологический институт.

² *Рерих Н.К.* Отчет о раскопках 1896 года в Ямбургском и Петергофском уездах Санкт-Петербургской губернии, произведенных Н.К. Рерихом. Извара, 1 июня 1896 г. // Николай Рерих. Археология: Книга первая. Материалы Императорской Археологической комиссии. 1892–1918 / Сост., примеч. и коммент. В.Л. Мельникова. Самара, 1999. С. 47–64. (Петербургский Рериховский сборник. № 2–3). Автограф см.: РА ИИМК. Ф. 1. № 56/1896. Л. 14–25, 28, 29, 26, 27, 30, 39 (листы перепутаны при подшивании в дело). Получен канцелярией ИАК от А.А. Спицына 5 июня 1896 г.

панных»; лично раскопал четыре кургана) и Захонье («один курган недалеко от деревни»). Летом 1896 г. он продолжил работу, вернувшись в Лисино, где раскопал еще три кургана³ (илл. 1).

31 марта 1897 г. он обратился в ИАК за новым открытым листом, на этот раз на весь Петергофский уезд, а не какую-либо его отдельную волость⁴. 17 апреля



Илл. 1. Н.К. Рерих. Лесная курганная группа в д. Лисино Петергофского уезда. Курган № 6 по «Отчету о раскопках 1896 года в Ямбургском и Петергофском уездах Санкт-Петербургской губернии...». РА ИИМК

1897 г., получив «подлинные предложения и открытый лист, дневник и бланки описи», он приступил к исследованиям⁵. В 1897 г. целью работ было обнаружение собственно водских древностей, именно поэтому Н.К. Рериху потребовалось расширение области раскопок, которая прежде ограничивалась смежными волостями Царскосельского, Ямбургского и Петергофского уездов⁶.

Выступая 19 сентября 1897 г. с отчетом на заседании Отделения русской и славянской археологии Императорского Русского Археологического общества (ИРАО), Н.К. Рерих показал полную осведомленность в средневековой культурно-исторической ситуации на территории Петергофского и соседних с ним уездов Петербургской губернии, бывших некогда в пределах Водской пятины Великого Новгорода: «В центре Водской пятины, которая, по замечанию исследователей⁷, аналогично Обонежской пятине могла называться Водскою не потому, что была главным образом коренным местопребыванием Води, а, может быть,

³ Рерих Н.К. Прибавление к отчету о раскопках 1896 года, произведенных Н.К. Рерихом. Извара, 1 сентября 1896 г. // Николай Рерих. Археология. Книга первая... С. 64–74. Автограф см.: РА ИИМК. Ф. 1. № 56/1896. Л. 31–34 об., 35–38, 40–43. Получено канцелярией ИАК от А. А. Спицына 5 сентября 1896 г.

⁴ РА ИИМК. Ф. 1. № 54/1897. Л. 1.

⁵ Там же. Л. 2.

⁶ См. также: Спицын А.А. Обзорение некоторых губерний и областей России в археологическом отношении. IX. С.-Петербургская губерния // Записки Императорского Русского Археологического общества. Т. IX. Вып. 1–2. СПб., 1897. С. 268–278.

⁷ См., например, в источниках, знакомых Н.К. Рериху. «...Объяснения названий половин в пятинах: Вотской, Шелонской, Обонежской и Бежецкой, показывают, что и здесь, как для пятин, названия были заимствованы от оконечностей, от направлений, которые надобно было принять ехавшему из Новгорода в ту или другую половину, от путей» (Неволин К.А. О пятинах и погостах Новгородских // Записки Императорского Русского Географического общества. СПб., 1853. Кн. VIII. С. 66). «По справедливому замечанию проф. С.Ф. Платонова, самое название пятины Водскою, по аналогии с пятинами Обонежскою и Бежецкою, скорее всего, показывает, что водь жила лишь на ее окраине» (Спицын А.А. Курганы Санкт-Петербургской губернии в раскопках Л.К. Ивановского. СПб., 1896. С. 37 (Материалы по археологии России. Вып. 20)). Полный очерк о води с подробными историческими сведениями, данными о происхождении этой народности и библиографию см.: Рябинин Е.А. Финно-угорские племена в составе Древней Руси. К истории славяно-финских этнокультурных связей. СПб., 1997. С. 16–23.

потому, что граничила с Водью, в Царскосельском, Ямбургском и известной уже части Петергофского уезда по найденным древностям и по обряду погребения курганы были признаны славянскими. Изю всех добытых древностей этого края может быть выделено в особую группу лишь небольшое количество предметов из раскопок в с. Мануйлово в северо-западной части Ямбургского уезда и д. Войносолово в западной части Петергофского уезда недалеко от с. Котлы, где Водь, Ватялайзет, как известно, проживает и до сей поры. <...> Ближайшим вопросом в местной археологии является: найти действительно водские погребения и этим разграничить заносный славянский элемент от коренного, местного. Находка водских погребений может отчасти осветить и другой немаловажный вопрос, а именно северо-западную границу поселений новгородских славян. Для этого надо с особую тщательностью и систематичностью начать обследовать места несомненных поселений Води, т. е. северо-западную часть Петергофского уезда, вблизи Копорья и Котлов; местность очень мало, можно сказать, совсем не исследованную, за исключением 10 курганных групп, раскопанных Ивановским, дневники которых или слишком кратки⁸, или вовсе не сохранились; обряд же погребения и предметы не дали особых отличий от основного типа окружных курганов, кроме поздних предметов из Войносолова, выделенных в особую группу, и погребений в колодах близ деревень Кошкино и Слободка, причем неизвестно, основные ли то погребения или впускные позднейшие. Кроме того, уже ближе к Петергофу, были вскрыты госпожою Раевскою поздние погребения, быть может, Ижоры. Других зарегистрированных раскопок в этой местности неизвестно. Этим летом я намерен был начать розыски водских погребений в Петергофском уезде, но по некоторым обстоятельствам не мог начать их, и кроме того, одна моя находка этого года в районе моих прежних раскопок, по-видимому, имеет некоторое отношение к настоящему вопросу и может пригодиться при следующих работах»⁹. Таким образом, он познакомился еще с несколькими пунктами на территории уезда: Копорьем, Котлами, Войносолово, Кошкино и Слободкой¹⁰.

Упомянутая в конце этого фрагмента «находка» — это Изварский могильник, оказавшийся водским погребальным памятником с полным сожжением и каменной обкладкой по поверхности. В 1897 г. Н.К. Рерих стал первым археологом, которому удалось найти погребальный комплекс води в регионе. «При дальнейших работах в Петергофском уезде [его] надо иметь в виду, — считал исследователь, — подвергая особенному осмотру леса, как единственные места, где подобные памятники могли сохраниться неразрушенными»¹¹.

О том, как активно Николай Константинович изучал древности Петергофского уезда в тот период, свидетельствует тот факт, что он выступал с докладами

⁸ См.: РА ИИМК. Ф. 3. № 624—631.

⁹ Рерих Н.К. Изварский могильник (предполагаемые погребения древней Води). — 1897 г. // Николай Рерих. Археология: Книга первая... С. 87—89. Автограф см.: РА ИИМК. Ф. 1. № 54/1897. Л. 8, 17, 16, 17 об., 18, 7 об., 19, 14, 9, 14 об., 10, 11, 12 об., 11 об., 13 (листы перепутаны при подшивании в дело).

¹⁰ Об этих пунктах он мог узнать и в исторических обзорах того времени, например в кн.: *Историко-статистические сведения о Санкт-Петербургской епархии*. Вып. X: Петергофский, Гдовский и Ямбургский уезды. [С приложениями, указателями, картой]. СПб., 1885. Этот источник Н.К. Рерих использовал в своих публикациях.

¹¹ Рерих Н.К. Изварский могильник... С. 95. См. также: *Спицын А.А. Раскопки художника Н.К. Рериха в Петербургской губернии // Записки Императорского Русского Археологического общества*. Т. XI. Вып. 1—2. СПб., 1899. С. 323—330.

по материалам не только собственных раскопок, но и других ученых. В опубликованном отчете ИАК за 1897 г. приведены данные о раскопках А.Э. Мальмгрена близ села Новая Буря Петергофского уезда Петербургской губернии в урочище Ореховая роща¹². Именно Н.К. Рерих первый сообщил результаты этих раскопок на заседании Отделения русской и славянской археологии ИРАО 16 января 1898 г., указав при этом на необходимость «сравнения местных древностей с древностями Прибалтийскими, уже хорошо разработанными и представляющими ми большое богатство и разнообразие»¹³. И далее Н.К. Рерих поделился общим выводом, к которому он пришел на тот момент: «Курганный тип постоянен не только в Санкт-Петербургской губернии, но и в Прибалтийском крае; от будущих разысканий Водских курганов новых типов ожидать нельзя; отличие Водских курганов от Новгородских будет лишь в незначительных деталях; можно ожидать в земле Води находки грунтовых погребений; на какие-либо интересные находки предметов древности рассчитывать трудно»¹⁴.

Еще один результат работ в 1897 г. — изготовление двух моделей курганов Петергофского уезда. В официальном документе от 1 апреля 1898 г., подписанном председателем ИАК графом А.А. Бобринским и делопроизводителем ИАК И.А. Суловым, сообщалось о том, что «одна из моделей изображает курган с трупосожжением, другая — курган с погребением трупа в сидячем положении, на кострище»¹⁵. Так, исключительно благодаря дару художника археологическая методика обогатилась некоторыми новыми приемами. Н.К. Рерих первый ввел в практику фиксацию стратиграфии в цвете, причем не только на бумаге или холсте, но и в объемной лепной глиняной модели¹⁶. Рериховские модели курганов Петергофского уезда были высоко оценены на заседаниях ИАК и ИРАО¹⁷ и были переданы в Императорский Российский исторический музей в Москве, о чем 30 декабря 1898 г. графа А.А. Бобринского «с благодарностью» уведомил И.Е. Забелин¹⁸. По признанию Ю.М. Лесмана, такая регистрация стратификации раскапываемых насыпей и в наши дни является редким исключением¹⁹. Качество выполненных Н.К. Рерихом чертежей, рисунков, набросков, профилей, полевых зарисовок таково, что они «до сих пор остаются первоклассным научным источником»²⁰. К сожалению, не все подобные работы Н.К. Рериха дошли до наших дней. После многолетних поисков в Российском историческом музее следует констатиро-

¹² РА ИИМК. Ф. 1. № 91/1897.

¹³ Текст и конспект этого выступления (в документах ИРАО названо «Новые данные о курганах Петербургской губернии») см.: РА ИИМК. Ф. 1. № 74/1894, л. 51–57. Протоколы заседания, на котором было сделано сообщение, и упоминания о нем в документах ИРАО: там же. Ф. 3. № 402, л. 32 об.; № 409, л. 183 об., 184.

¹⁴ Записки ИРАО. Т. XI. Вып. 1–2. Нов. сер. СПб., 1899. С. 393. (Труды Отделения русской и славянской археологии. Кн. 4).

¹⁵ РА ИИМК. Ф. 1. № 54/1897. Л. 6.

¹⁶ Жук А.В. «Художественная техника для археологов» Н.К. Рериха // Сборник научных трудов Омского музея изобразительных искусств им. М.А. Врубеля. Омск, 1997. С. 99–100.

¹⁷ 16 января 1898 г. на заседании Отделения русской и славянской археологии ИРАО Н.К. Рерих продемонстрировал «опыт скульптурных изображений погребений» (РА ИИМК. Ф. 1. № 74/1894. Л. 51; ф. 3. № 409. Л. 184).

¹⁸ Там же. Ф. 1. № 54/1897. Л. 20.

¹⁹ Лесман Ю.М. Погребальные памятники Северо-Запада Новгородской земли и Новгород XI–XIV вв. (синхронизация вещевых комплексов): Дис. ... канд. ист. наук. М., 1988. С. 11–12.

²⁰ Лебедев Г.С. Археологические памятники Ленинградской области. Л., 1977. С. 66.

вать: рериховские модели курганов Петергофского уезда утрачены безвозвратно.

Желая продолжать начатые исследования, 22 мая 1898 г. Николай Константинович вновь подал в ИАК заявление, в котором, в частности, писал: «Известившись о некоторых новых пунктах, требующих осмотра и по всей вероятности раскопок (в пределах моих прежних археологических разысканий), имею честь покорнейше просить, по примеру последних лет, выдать мне открытый лист на право производства раскопок в пределах Сосницкой волости, Царскосельского уезда и Петергофского уезда»²¹. Уже 23 мая такой открытый лист был выписан и 1 июня препровожден в Извару, где в то время находился Николай Константинович. Одновременно по ходатайству художника-археолога о запланированных им раскопках был уведомлен петергофский исправник²².

26 октября 1898 г. в ИАК был заслушан отчет Н.К. Рериха (илл. 2). Из него следует, что в Петергофском уезде он исследовал полевою курганную группу при деревне Роговицы, где лично вскрыл четыре кургана, и две курганные группы при имении Торосово — лесную и полевою, где также лично исследовал четыре кургана²³. О результатах своих исследований Н. К. Рерих сообщал и в реферате «К вопросу о типах погребения в курганах Водской пятины», доложенном на заседании Отделения русской и славянской археологии ИРАО 4 ноября 1898 г. В рукописи реферата есть следующий фрагмент, посвященный Роговицам: «Из курганов при деревне Роговицы, Петергофского уезда, более или менее интересным оказался один. Высота его была $2\frac{1}{2}$ арш. Сложен он чрезвычайно плотно. По всей поверхности почти сплошным сводом множество плиты и мелкого булыжника. На глубине 1 арш. с поверхности насыпи обнаружен в сидячем положении женский костяк, лицом на Юго-Восток. (Кстати, нельзя ли частые отклонения от обычного направления с Востока на Запад объяснить временем погребения, т. е. временем года, смотря по восходу и закату.) Под костяком обычный слой золы. Интересно то, что остальная часть кургана оказалась по грунту и по его твердости не насыпная, а естественного происхождения. Т.е., кажется, вместо искусственного возвышения был утилизирован естественный бугорок. Особого каменного кольца в основании насыпи нет. Остальные курганы при Роговицах обычного типа с трупосожжением, к тому же частью попорчены при пахоте»²⁴.

В 1898 г. Н.К. Рерих поступил на службу в Императорское Общество поощрения художеств (ИОПХ) и начал сотрудничать с Петербургским Археологическим институтом (ПАИ). В последнем учреждении в 1898—1903 гг. он был лектором специального курса «Художественная техника в применении к археологии», организатором и одним из руководителей учебных археологических раскопок, а также редактором-составителем «Археологической карты Петербургской губернии», в отдельный раздел которой планировалось включить памятники Петергофского уезда.

Дальнейшие археологические исследования Петергофского уезда проводил именно как преподаватель ПАИ. 16 мая 1899 г. под руководством Н.К. Рериха и профессора Н.И. Веселовского состоялись учебные раскопки в трех

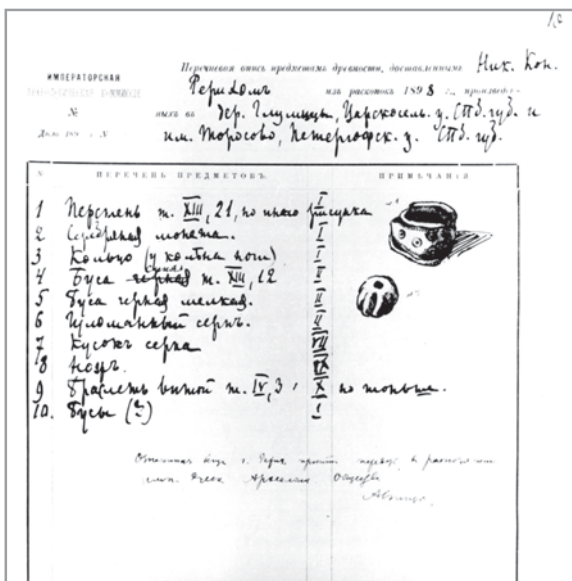
²¹ РА ИИМК. Ф. 1. № 117/1898. Л. 1.

²² Там же. Л. 1, 4.

²³ Рерих Н.К. Раскопка 1898 года при деревне Глумицы Царскосельского уезда и при имении Торосово Петергофского уезда Санкт-Петербургской губернии // Николай Рерих. Археология: Книга первая... С. 97—101. Автограф см.: РА ИИМК. Ф. 1. № 117/1898. Л. 6—9.

курганных группах при деревне Пезовицы близ железнодорожной станции Вруда²⁵. В печати сообщалось, что в них приняли участие Н.Н. Селифонтов, А.В. Половцев, М.Е. Бибииков, Н.Д. Покровский и другие — «всего 45 чел.»²⁶ Было вскрыто 13 курганов. Найденные предметы были сфотографированы²⁷. Краткое описание раскопок Н.К. Рерих сообщил на заседании Отделения русской и славянской археологии ИРАО 4 марта 1900 г.²⁸ Полный отчет о раскопках был заслушан ИАК в заседании 21 мая 1900 г.²⁹ Наконец, все результаты 1899 г. были опубликованы им в статье «Экспедиция Археологического Института 1899 г. в связи с вопросом о финских погребениях С.-Петербургской губернии»³⁰.

Следует отметить, что к началу деятельности в ПАИ Н.К. Рерих уже имел большой практический опыт самостоятельных раскопок, у него сформировались четкие представления о том, в каком направлении следует развивать дальнейшие исследования. Об этом свидетельствует и его «Заявление», написанное 2 сентября 1899 г. по итогам летней работы в Петергофском уезде, поданное на рассмотрение руководства этого учебного заведения. Приведем этот документ полностью.



Илл. 2. «Перечневая опись предметам древности, доставленным Н.К. Рерихом из раскопок 1898 г., произведенных в деревне Глумицы Царскосельского уезда Санкт-Петербургской губернии и имении Торосово Петергофского уезда Санкт-Петербургской губернии». РА ИИМК

²⁴ Автограф см.: ОР ГТГ. Ф. 44. № 49. Л. 7 об., 8.

²⁵ Рерих Н.К. Отчет по раскопке, произведенной 16 мая 1899 года членами и слушателями Археологического института, под руководством профессора Н.И. Веселовского и художника Н.К. Рериха, в пределах Петергофского уезда Санкт-Петербургской губернии близ деревни Пезовицы. 1899 г. // Николай Рерих. Археология: Книга первая... С. 101–104. Автограф см.: РА ИИМК. Ф. 1. № 109/1899. Л. 10–14.

²⁶ Искусство и художественная промышленность. СПб., 1899. № 9–10. С. 830.

²⁷ Фотография найденных предметов хранится в РА ИИМК (ф. 1. № 109/1899. Л. 9).

²⁸ РА ИИМК. Ф. 3. № 410. Л. 22–23.

²⁹ Там же. Ф. 1. № 109/1899. Л. 12.

³⁰ Рерих Н.К. Экспедиция Археологического Института 1899 г. в связи с вопросом о финских погребениях С.-Петербургской губернии // Вестник археологии и истории. Вып. XIII. СПб., 1900. С. 102–114.

Преподавателя Санкт-Петербургского
Археологического Института,
художника Николая Константиновича Рериха

ЗАЯВЛЕНИЕ

Многочисленные экскурсии, предпринимавшиеся Археологическим Институтом с целью практического ознакомления слушателей Института с делом раскопки, достаточно ясно доказали несомненный интерес к ним в среде слушателей и членов Института, так что в прошлом году число участников такой поездки достигло до 43 — цифры для дела, потребовавшего целого дня, весьма крупной. Раскопки Института, производимые до сих пор лишь с целью практики, будут еще привлекательнее, если в основу их будет положена известная система, так что, удовлетворяя практической задаче, они внесут вклад в успехи археологии.

Район Санкт-Петербургской, Псковской и Новгородской губерний, областей наиболее близких археологическим учреждениям столицы, в настоящее время представляет благодарную почву для небольших археологических задач. Санкт-Петербургская губерния еще не имеет своей археологической карты, а между тем целый ряд изысканий Ивановского, Бранденбурга, Шмидта, Мальмгрена, Раевской, моих и других уже настолько выработал общую картину курганных и прочих древностей Водской пятины, что необходимо только несколько небольших раскопок и проверок и Археологическому Институту сделается вполне достижимо составление археологической карты Санкт-Петербургской губернии, то есть восполнение весьма важно-го пробела местной археологии.

200—300 рублей, из ассигнованных на практические занятия, были бы достаточными для ежегодных затрат.

Последующими задачами могут быть выяснение древностей Ижоры, Води, Веси (при Белом озере) и Олоонецкой губернии — все это даст многолетний и богатый материал для работ Института.

Частными руководителями отдельных групп могут быть господа члены Института, на любезное содействие которых, полагаю, можно смело рассчитывать. Подобная работа даст возможность слушателям и членам Института не только ознакомиться с практикой самой раскопки, но также и с практикой разведок, являющихся столь важною частью всякой археологической работы.

Желание участвовать в прошлогодней экскурсии, выраженное мне многими не причастными Институту лицами, дает повод предполагать, что допущение сторонних участников в раскопках будет бесполезно для археологии.

Если бы настоящее предположение встретило сочувствие, то я, с удовольствием, предоставляю на окончательное разрешение посредством работ Института несколько задач, занимавших меня последнее время при разработке древностей Санкт-Петербургской губернии. Выяснив весною число участников поездок, можно составить план задачи, распределение групп и ближайшие маршруты.

Художник Н. Рерих.

Дня 2 сентября 1899 года»³¹.

На следующий год план исследований, предложенный Н.К. Рерихом, нашел полную поддержку во всех официальных органах Империи, курирующих

³¹ Машинопись, автограф (ЦГИА СПб. Ф. 119. Оп. 1. Д. 80. Л. 33, 33 об.). Текст приводится в современной орфографии и пунктуации, с сохранением стилистических особенностей оригинала. Сокращения раскрыты в случаях, не имеющих другого толкования. Курсивом выделен текст, написанный автором от руки.

археологические раскопки. ПАИ обратился в ИАК в установленном порядке, и 5 мая 1900 г. на имя преподавателя института Н.К. Рериха вновь был выписан открытый лист на право производства археологических раскопок в течение года в пределах Петергофского уезда. Местом раскопок в 1900 г. были выбраны окрестности мызы Гостилицы. 13–14 мая 1900 г. были исследованы два курганных поля к югу и северу от деревни Дятлицы (где было вскрыто 22 кургана), курганная группа у деревень Перелесье и Варварино «на Гостилицких полях» (где были изучены два кургана) и два одиноких кургана на опушке малорослого леса «по шоссе из Гостилиц в Бурю, не доезжая до харчевни “Груша”»³². Об этих раскопках Н.К. Рерих упомянул в своей статье «К древностям Валдайским и Водским» (1901), отметив поразительное разнообразие устройства дятлицких курганов. Объясняя это разнообразие прежде всего разновременностью насыпей, он высказал и другую догадку: «На разнообразии погребений, свидетельствующее как бы о неустановившемся, колеблющемся погребальном ритуале, не мог ли иметь влияния местный финский состав населения, перенимавшего курганные погребения от соседей славян?»³³

Художественное воплощение этой догадки мы видим на известном диптихе художника-археолога «Поморяне. Вечер» (1907) и «Поморяне. Утро» (1906) (илл. 3, 4), подводящем своеобразный историко-художественный итог его занятиям на территории, примыкающей к южному берегу Финского залива. Поэт Н.С. Гумилев, увидевший эти произведения на выставках русского искусства в Париже, замечательно охарактеризовал замысел художника: «Из больших картин Рериха наиболее интересна изображающая “народ курганов”, где на фоне северного закатного неба и чернеющих елей застыло сидят некрасивые коренастые люди в звериных шкурах; широкие носы, торчащие скулы — очевидно, финны, Белоглазая Чудь. Эта картина параллельна другой, бывшей в Salon d’Automne. Там тоже северный пейзаж, но уже восход солнца, и вместо финнов — славяне. Великая сказка истории, смена двух рас, рассказана Рерихом так же просто и



Илл. 3. Н.К. Рерих. Поморяне. Вечер. 1907. Холст, масло. 157,5 × 287,0. Собрание ОАО «Мурманское морское пароходство»



Илл. 4. Н.К. Рерих. Поморяне. Утро. 1906. Холст, темпера 165,0 × 285,6. Горловский художественный музей (Украина)

³² Штофф Н.А. Отчет о раскопках, произведенных СПб. Археологическим Институтом 13–14 мая 1900 г. // Вестник археологии и истории. Вып. XIV. СПб., 1901.

³³ Рерих Н.К. К древностям Валдайским и Водским. (Раскопки 1900 г.) // Известия ИАК. СПб., 1901. № 1. С. 68.

задумчиво, как она совершилась, давно-давно, среди жалобно шелестящих болотных трав»³⁴.

Рассматривая эти и другие созвучные им полотна Н.К. Рериха, мы убеждаемся, что художественное лицо мастера сформировалось в процессе комплексного освоения всей номенклатуры памятников региона. Кроме курганов и иных погребальных комплексов, на территории Петергофского и смежных с ним уездов Петербургской губернии он изучал городища, крепости, насыпи над источниками, молитвенные горки, святочитимые деревья и заповедные рощи, поклонные, обетные и намогильные кресты, «копытные» камни, клады и т. д.³⁵

Как видим, «археологические экскурсии» для членов и слушателей ПАИ, которые Н.К. Рерих и Н.И. Веселовский проводили в 1898–1903 гг., служили достижению нескольких целей. По выражению Н.К. Рериха, они имели, «кроме раскопчного (опытного)», и «специально научный интерес»: участники таких поездок знакомились с различными памятниками региона (деревни Глумицы, Дятлицы, Елизаветино, Озера, Пезовицы, Роговицы, Ропша, село Гостилицы, мыза Боровская и др.)³⁶. Результаты «археологических экскурсий» и разведок публиковались в трудах института, ИАК и ИРАО, а полученные при раскопках вещевые находки обогащали фонды петербургских музеев³⁷.

Отдельно следует отметить и роль курса «Художественная техника в применении к археологии» в изучении памятников Петергофского уезда. Прочитанный художником-археологом в течение двух учебных годов (1898/1899 и 1899/1900) в ПАИ, этот учебный курс состоял, условно говоря, из трех-четырёх частей. Три части лекций были изданы, четвертая осталась неопубликованной.

Первая часть касалась постановки общей проблемы искусства в археологии, взаимодействия науки и искусства («Искусство и археология»³⁸). Вторая часть представляет собой очерк истории искусств на Руси («Художники Древней Руси»³⁹). Третья

³⁴ *Гумилев Н.* Выставка нового русского искусства в Париже. Письмо из Парижа // *Весы*. М., 1907. Ноябрь. № 11. С. 87–88.

³⁵ См. также: *Мельников В.Л.* О культурологических идеях Н.К. Рериха (По материалам Императорской Археологической комиссии) // Николай Рерих. Археология: Книга первая. Материалы Императорской Археологической комиссии. 1892–1918 / Сост., примеч. и коммент. В.Л. Мельникова. Самара, 1999. С. 745–770. (Петербургский Рериховский сборник. № 2–3).

³⁶ См.: *Николай Рерих.* Археология: Книга первая... С. 97–104, 173, 176, 177, 193, 371–378, 381, 397. В мае 1902 г., вернувшись из очередной разведочной поездки по Петергофскому и смежным с ним уездам, Н.К. Рерих написал директору Петербургского Археологического института Н.В. Покровскому о планах возможной экскурсии в деревню Шмельково (оно же Смольково) около Елизаветино, где на земле некоего господина Алексева в роше располагалась курганная группа XIII в. (автограф 6 мая 1902 г. см.: ЦГИА СПб. Ф. 119. Оп. 1. Д. 80. Л. 34). К сожалению, из-за препятствий со стороны владельца участка раскопки в этом пункте не состоялись (см.: *Раскопки близ ст[анции] Елизаветино* // *Биржевые ведомости*. СПб., 1902. 24 мая. № 139).

³⁷ *Краткий каталог музея ИРАО* / Сост. А.А. Спицын. СПб., 1908. С. 28; *Рябинин Е.А.* Н.К. Рерих и Императорская Археологическая комиссия // Николай Рерих. Археология: Книга первая... С. 27. См. также: *Рябинин Е.А.* Н.К. Рерих и археология Ижорского плато // Петербургский Рериховский сборник. СПб., 1998. № 1. С. 80–101.

³⁸ *Рерих Н.К.* Искусство и археология // *Искусство и художественная промышленность*. СПб., 1898. № 3. С. 185–194; 1899. № 4–5. С. 251–256.

³⁹ *Рерих Н.К.* Художественная техника в применении к археологии. Художники Древней Руси: Лекции, читанные в С.-Петербургском Археологическом Институте в 1898/9 г. Н.К. Рерихом. СПб., [1898–1899]. 69 с.

часть — это работа по «консервации и реставрации художественных произведений» (так назывался конспект, который был издан⁴⁰). Четвертая часть относилась к каталогизации памятников региона.

Как видим, Н.К. Рерих не просто давал общую оценку вопроса о связи науки и искусства (в данном случае археологии и искусства), не просто делал исторический обзор искусства на Руси, он еще учил, как сохранять те памятники, о которых он говорит, как их восстанавливать — консервировать и реставрировать. Кроме того, он учил археологов собственно художественной технике (четвертая часть курса): как делать муляжи, копии, раскрашенные макеты и т. д., то есть был первооткрывателем и в этой области. Такого синтетического курса ни до, ни после Н.К. Рериха и до сих пор нигде не велось и не ведется⁴¹.

В итоге Николаю Константиновичу очень скоро удалось собрать небольшой коллектив единомышленников из числа слушателей его курса, их сплотила поддержанная руководством института инициатива Н.К. Рериха — создать археологическую карту Петербургской губернии. И хотя проделанная этой группой довольно интересная и обширная работа так и осталась неизданной, о ее значении нужно сказать особо. К сожалению, когда издавалась современная такая карта, об этом было упомянуто только вскользь. А ведь во многом фонд современной карты основывается на тех данных, которые собрал в свое время Н.К. Рерих, назначенный редактором-составителем археологической карты Петербургской губернии. Понадобился почти век развития местной археологии, чтобы В.А. Лапшин, составитель новой полной карты⁴², довел наконец до логического завершения труд Н.К. Рериха и его коллег.

Весь собранный материал Н.К. Рерих активно включал в свой курс и, конечно же, использовал в творчестве. Можно провести прямые параллели с целой группой его полотен и теми сведениями фольклорного характера, которые мы находим в архиве составителя археологической карты⁴³. Во все уезды, волости, управы, земства и училища губернии рассылался составленный Н.К. Рерихом запрос, по распоряжению директора ПАИ Н.В. Покровского отпечатанный в виде отдельного бланка, с просьбой сообщить по предложенной схеме, с учетом приложенных примеров о памятниках древности и преданиях. Запрос Н.К. Рериха содержал рассчитанную на годы программу изучения и сохранения памятников культуры — программу, научно и художественно обоснованную. После издания археологической карты, официально согласованной и утвержденной, ни один памятник, обозначенный на ней, не мог бы быть потревоженным без последствий.

В архиве составителя археологической карты находится 14 единиц хранения периода 1899–1902 г. Это около полусотни сообщений, писем, обзоров, карт, статей, справок. Примечательно, что большинство корреспондентов Н.К. Рериха, упомянув о каких-то, на их взгляд, заслуживающих внимания археологических памятниках, плавно переходили к рассказам совершенно фантастическим, иногда очень любопытным даже с точки зрения языка. По сути, это народные

⁴⁰ *Рерих Н.К.* Художественная техника в применении к археологии. Конспект по консервации и реставрации художественных произведений. СПб., [1898–1899]. 20 с.

⁴¹ См. об этом также: *Жук А.В.* «Художественная техника для археологов» Н.К. Рериха // Сборник научных трудов Омского музея изобразительных искусств им. М.А. Врубеля. Омск, 1997. С. 78–102

⁴² *Лапшин В.А.* Археологическая карта Ленинградской области. Ч. 1: Западные районы. Л., 1990; ч. 2: Восточные и северные районы. СПб., 1995.

предания Северо-Запада России в изложении конкретных людей из глубинки. Впрочем, и строгие отчеты сотрудников Н.К. Рериха — археологов Н.Ф. Арепьева, В.Н. Глазова, А.Э. Мальмгрена, А.А. Миронова, А.А. Попова, Н. П. Савваитова, В.Д. Трофименко, Н.А. Штоффа, Л.Н. Целепи и других тоже теперь во многом предания, ибо некоторых церквей, монастырей и часовен, ими отмеченных и описанных, уже не существует.

С точки зрения фольклорovedения, всю выявленную на сегодняшний момент документацию можно условно классифицировать по следующим группам:

- ♦ предания об особых возвышенностях;
- ♦ предания о пустынноиках, победителях и строителях;
- ♦ предания о богатырских местах;
- ♦ предания о древних крестах;
- ♦ предания о «шведских могилах» и «литовском разоренье»;
- ♦ предания о святочитимых деревьях и заповедных лесах;
- ♦ предания о древностях Водской пятины;
- ♦ предания об особых древних камнях;
- ♦ предания о кладах;
- ♦ предания о городищах, погостах и городах;
- ♦ предания о храмах и их святыхнях;
- ♦ предания о монастырях⁴⁴.

Как видим, это практически полный набор элементов культуры Древней Руси и ее соседей в регионе. Предания вполне логично объединяются по названным группам, что вполне соответствует современной классификации, которую дает, например, известный исследователь Н.А. Криничная, когда описывает предания Русского Севера⁴⁵. Перед нами своеобразная энциклопедия «русского духа», весьма познавательная даже с точки зрения интереса к вопросам культурной жизни Н.К. Рериха и его современников.

По поручению Н.К. Рериха в декабре 1901 г. все сведения, собранные для археологической карты Петербургской губернии, были разосланы сотрудникам «для приведения в систему, т. е. для некоторой обработки по отдельным видам древностей»⁴⁶. «3 листа», относящиеся к Петергофскому уезду, получил для обработки сотрудник ПАИ В.Д. Трофименко⁴⁷.

Историк и поэт Василий Давыдович Трофименко родился в 1872 г. Учился на историко-филологическом факультете Петербургского университета (выпуск 1895 г.). В 1931—1932 гг. вел научную работу по Летнему саду. С 1933 г. читал курс «Садово-парковое дело» («Сады и парки») на архитектурном факультете Ленинградского института инженеров коммунального строительства, а в 1935 г. — на вечерних курсах Академии художеств. В 1936 г. был приглашен в Лесотехническую академию для чтения курса «История садово-паркового строительства», работал на кафедре садово-паркового и ландшафтного строительства. Возможно, в его бумагах сохранились посланные ему в 1901 г. по распоряжению

⁴³ РА ИИМК. Ф. 37. Н. К. Рерих.

⁴⁴ См.: Мельников В.Л. Предания Северо-Запада в научном архиве Н.К. Рериха // Рериховское наследие: Труды 1-й Международной научно-практической конференции. Т. I: Музей-институт семьи Рерихов в культурно-историческом пространстве Санкт-Петербурга. СПб., 2002. С. 426—433.

⁴⁵ Криничная Н.А. Предания Русского Севера. СПб., 1991.

⁴⁶ Штофф Н.А. Письмо А.В. Чачковой. Декабрь 1901 г. // РА ИИМК. Ф. 37. № 14. Л. 2.

⁴⁷ Указан адрес его проживания: Набережная Фонтанки, д. 157—8, кв. 15 (там же. Л. 2 об.).

Н.К. Рериха материалы Петергофского уезда. Осталось только найти местонахождение его архива, о котором в настоящее время нет сведений.

Созданная в 1911 г. при деятельном участии Н.К. Рериха Комиссия по регистрации памятников старины в Санкт-Петербургской губернии при Обществе защиты и сохранения в России памятников искусства и старины⁴⁸, по существу, продублировала более раннюю инструкцию, составленную в конце XIX в. для работы над археологической картой⁴⁹. И в 1910-е гг. Н.К. Рерих выступал ведущим экспертом в таких изысканиях, проводившихся археологами-профессионалами⁵⁰. Его опыт историко-художественной работы в Петергофском и других уездах губернии в целом был успешным. В нем — истоки того международного движения по сохранению памятников культуры, результатом которого стало подписание 15 апреля 1935 г. в Белом доме (Вашингтон) знаменитого Пакта Рериха — международного договора об охране художественных и научных учреждений и исторических памятников, который, «по сути дела, дал толчок созданию международной системы охраны культурного наследия»⁵¹.

В заключение хотелось бы напомнить о том, что не только научные занятия, но и творчество великого художника оказалось связанным с Петергофом и его ближайшими окрестностями⁵². О том, что Петергоф на всю жизнь остался одним из любимых пригородов родного города, Николай Константинович записал в «Листах дневника» (1934–1947 гг.).

Регулярно слушая радио, получая через ТАСС советские газеты, семья Рерихов узнавала о разрушениях в Павловске, Петродворце и в Пушкине во время войны. Боли и горечи не было предела. Николай Константинович писал: «Сейчас мы слушали о разрушении Петергофа, — оказывается фронт проходит через этот исторический город. Мы предлагали объявить исторические города неприкосновенными городами-музеями. Но ведь тогда и слышать об этом не хотели. Петергоф был поразительным ансамблем петровского времени. Непоправимо!!!» (24 июня 1943 г.); «Каково же русскому сердцу слышать о вандализмах немецких над русскими сокровищами! Больно слышать о разрушениях в Новгороде, в Киеве, в Петергофе, в Пушкине...» (15 февраля 1944 г.); «Как уничтожено и искалечено все сокровище русское! Можно ли зачинить все вандализмы? Ведь даже лучшая реставрация не передает красоту оригинала. И где все увезенное? И как вернуть? Как возместить? И всюду там мы ходили, любовались, а теперь там мрачные развалины. Вот прогресс человеческий. Вот культурные ассоциации

⁴⁸ РА ИИМК. Ф. 68. Оп. 1. № 53. Л. 2.

⁴⁹ Там же. № 24, л. 4.

⁵⁰ См. об этом: Санкт-Петербургские ведомости. 1911. 1 мая. № 96; Речь. СПб., 1911. 3 мая. № 119; Речь. СПб., 1912. 9 марта. № 67; Санкт-Петербургские ведомости. 1912. 10 июня. № 130; Новое время. СПб., 1912. 18 июля. № 13056; Правительственный вестник. СПб., 1914. 9 ноября. № 268; *Мельников В.Л.* О наследии Н.К. Рериха в Институте истории материальной культуры РАН // Левша. Нижний Новгород, 1998. Февраль. № 2 (10). С. 3; *Николай Рерих.* Археология: Книга первая... С. 609.

⁵¹ *Пиотровский М.Б.* Декларация прав культуры — это Пакт Рериха наших дней // Пакт Рериха. 70 лет. Материалы Междунар. науч.-практ. конф. 15 апреля 2005 г. в Санкт-Петербургском Доме юриста / Отв. ред. М.Б. Пиотровский. СПб., 2005. С. 5.

⁵² См. также: *Мельников В.Л.* «И всюду там мы ходили, любовались...». Рерихи в Павловске // Рериховское наследие: Труды 2-й Международной научно-практической конференции. Т. II: Новая Россия на пути к единству человечества. СПб.; Вышний Волочек, 2005. С. 433–442.



Илл. 5. Н.К. Рерих. Книжные украшения к стихотворению С. Степанова «Nocturne». 1896. Из кн.: *Литературный сборник произведений студентов Императорского С.-Петербургского Университета под редакцией Д.В. Григоровича, А.Н. Майкова и Я.П. Полонского в пользу Общества вспомоществования студентам Императорского С.-Петербургского университета.* СПб., 1896

далеко до завершения. В архиве Музея семьи Бенуа хранится автограф Н.К. Рериха — его письмо к А.Н. Бенуа от 4 августа 1936 г. — и другие материалы⁵⁶. Тесть

⁵³ См. эти и другие «петергофские» упоминания в кн.: *Рерих Н.К.* Листы дневника: В 3 т. М., 1995–1996.

⁵⁴ *Литературный сборник произведений студентов Императорского С.-Петербургского Университета под редакцией Д. В. Григоровича, А. Н. Майкова и Я. П. Полонского в пользу Общества вспомоществования студентам Императорского С.-Петербургского университета.* СПб., 1896. С. 66.

⁵⁵ См. об этом: *Анненкова Э.А., Голиков Ю.П.* Принцесса Е.М. Ольденбургская и Н.К. Рерих в Императорском Обществе поощрения художеств // Рериховское наследие: Труды 2-й Международной научно-практической конференции. Т. II: Новая Россия на пути к единству человечества. СПб.; Вышний Волочек, 2005. С. 288–294.

⁵⁶ См. в кн.: *Рерих Н.К.* Письма к А.Н. Бенуа / Ред.-сост. В.А. Росов; подг. матер., примеч. Л.В. Короткиной, А.А. Малыгина, В.В. Храмченко. СПб., 1993. (Серия «Письма Н.К. Рериха», вып. 4).

и должны неумолимо твердить об истинных сокровищах, о нерушимом достоянии народном. Через все трудности несите Свет Культуры» (1 декабря 1944 г.)⁵³.

Именно о сокровищах Культуры — высших проявлениях человеческого духа — напоминают «петергофские» страницы жизни и творчества Н.К. Рериха.

Имя Н.К. Рериха легко вспоминается в Новом Петергофе благодаря его рисунку фонтана «Самсон», изданному в 1896 г. в качестве буквицы к стихотворению С. Степанова «Nocturne»⁵⁴ (илл. 5). По делам службы Н.К. Рерих не раз наведывался в Петергоф на аудиенцию к председателю ИОПХ принцессе Евгении Максимилиановне Ольденбургской (1845–1925)⁵⁵. В Музее коллекционеров ГМЗ «Петергоф» представлено несколько произведений художника, изучение которых еще

художника известный архитектор Иван Иванович Шапошников (1833–1898) внес свой вклад в историю Петергофа, обновив местную церковь Уланского полка св. апостолов Петра и Павла⁵⁷.

В 1900 г. молодой художник посетил имение герцогов Лейхтенбергских «Сергиевка» в Старом Петергофе, где выполнил ряд пейзажных этюдов, в дальнейшем оказавшихся в петербургском собрании герцога Н.Н. Лейхтенбергского⁵⁸.

Имя Н.К. Рериха легко вспоминается и в Ораниенбауме благодаря уроженцу этого города, его другу и соавтору по балету «Весна священная» И.Ф. Стравинскому⁵⁹.

Наконец, имя Н.К. Рериха запечатлелось и в Стрельне благодаря феноменальному дару Алишера Усманова Государственному комплексу «Дворец конгрессов» — двум масштабным произведениям художника из собрания Мстислава Ростроповича и Галины Вишневской — «Сокровище Ангелов» (1905) и «Лель» (1920)⁶⁰.

⁵⁷ В 1890-е гг. он пристроил к ней придел во имя Вознесения Господня и отреставрировал внутренние помещения храма. В 1930 г. церковь была снесена, находилась на площади Аврова. См.: Неделя строителя. СПб., 1898. 26 апреля. № 17.

⁵⁸ Об этом Н.К. Рерих упомянул в письме своей невесте Е.И. Шапошниковой от 24 июня 1900 г. Автограф см.: ОР ГТГ. Ф. 44. № 182.

⁵⁹ Мельников В.Л. Неизвестный Рерих в Ораниенбауме // Балтийский луч. Ломоносов (Ленинградская обл.). 1998. 6 февраля. № 6.

⁶⁰ Рериховский век. Живопись и графика: Каталог выставки. СПб., 2009. С. 91, 92, 111.

В.И. Андреева,
Комитет по государственному контролю,
использованию и охране памятников
истории и культуры

В.В. Герасимов,
ФГУ «Управление по эксплуатации зданий СЗФО»
Управления делами Президента РФ

Декоративное оформление придворцовой территории на Михайловской даче

Дворец великого князя Михаила Николаевича на Петергофской дороге строился в 1858–1861 гг. архитектором Г.Э. Боссе по образцу древнеримской виллы со свободной, асимметричной, но функционально оправданной планировкой, элементы которой были заложены в первоначальном проекте И.И. Шарлеманя, оставшемся неосуществленным. В России именно в петергофских резиденциях членов императорской фамилии (павильоны, построенные архитектором А.И. Штакеншнейдером, — Царицын, Ольгин, Озерки; дворец великой княгини Марии Николаевны в Сергиевке) нашла отражение европейская мода на загородные постройки в антично-ренессансном стиле. Ансамбль в Михайловке включает в себя Большой и Малый дворцы, которые расположены под углом друг к другу и соединены Цветочной галереей. «Дворец построен очень сложно, — писал о Михайловском В.Я. Курбатов, — и, пока его не обойдешь кругом, трудно отдать себе отчет о его размерах»¹.

Уникальность ансамбля Михайловской дачи заключается не только в необычной объемно-пространственной композиции дворца, но и в развитой системе «интерьеров под открытым небом» в виде веранд, террас, партеров с фонтанами, пергол — характерных элементов итальянской садовой архитектуры, занимающих обширную зону вокруг дворца. Перголы, разделявшие партеры, образовывали уютные зеленые «дворики», которые продлевали интерьеры дворца по их основным осям, подчеркивая их «слитность» с окружающим парковым ландшафтом.

Хозяева дачи любили устраивать для своих гостей прогулки по дому и саду, которые доставляли огромное удовольствие и тем и другим, о чем свидетельствуют восторженные отзывы, оставленные посетителями Михайловского в своих дневниках и мемуарах. Великая княгиня Анастасия Михайловна, дочь великого

¹ Курбатов В.Я. Стрельна и Ораниенбаум. Л., 1925. С. 28.

князя Михаила Николаевича, вышедшая замуж за великого герцога Мекленбург-Шверинского, оставила воспоминания о визите на петергофскую дачу в записной книжке: «...приехали в идеальное место под названием Михайловка, это мечта, тысяча и одна ночь, место, которое заставляет вас вспомнить Италию, столько там цветов и итальянских террас»².

В художественном оформлении фасадов дворца и прилегающей территории большую роль играла декоративная скульптура. В данном случае речь идет не о характерных украшениях ордерных элементов на фасаде — кариатидах, гермах, маскаронах, выполненных Д.И. Иенсенем, — а о круглой скульптуре в стенных нишах, при входах и вокруг здания, которая не сохранилась и о которой до недавнего времени почти ничего не было известно.

Вновь найденные архивные документы, иконографические материалы и другие источники позволили выяснить происхождение ряда архитектурных и скульптурных украшений придворцовой территории, атрибутировать их как произведения западноевропейских мастеров середины XIX в. и обнаружить их аналоги за рубежом. Новые находки расширяют наше представление о художественных контактах, существовавших между европейскими странами в XIX в. Как известно, особенно активно обменивались произведениями искусства российская императорская фамилия и прусский королевский дом, имевшие близкие родственные связи (супруга императора Николая I Александра Федоровна была дочерью прусского короля Фридриха-Вильгельма III и сестрой короля Фридриха-Вильгельма IV).

Осуществленный авторский замысел распределения скульптур и малых архитектурных форм вокруг дворца на Михайловской даче отражен в проектной графике: в разертках фасадов Большого и Малого дворцов, на плане придворцовой территории. Они запечатлены также на акварелях с видами дворца И.И. Шарлеманя (1863) и на фотографиях И. Бианки начала 1860-х гг. Вокруг дворца устроили восемь фонтанов: три с северной стороны, в том числе один в центре Змеевидного пруда у Нижней Петергофской дороги; два — с восточной стороны и три — с южной, что подтверждают и сметы, составленные Г.Э. Боссе. Для снабжения фонтанов и всех зданий Михайловской дачи водой от Самсониевского канала был проведен шестикилометровый водопровод из бревенчатых сверленных труб. Вода к фонтанам подавалась из резервуара, установленного на чердаке дворца.

Двухступенчатая терраса перед северным, наиболее репрезентативным фасадом дворца была оформлена в регулярном стиле (илл. 1). Верхняя площадка террасы ограждена ажурной металлической решеткой с постаментами из бременского песчаника для парных скульптур оленей и мраморных ваз. Полулежащие фигуры оленей отлиты из цинка по моделям известного немецкого скульптора Х.-Д. Рауха, автора монумента короля Фридриха Великого в Берлине, многих памятников выдающимся людям, статуй Славы на колоннах у Конногвардейского манежа в Петербурге. Во второй половине XIX в. подобные скульптуры были популярны, ими часто украшали загородные парки. Один из первых примеров — олени, установленные на воротах парка Глинике в Потсдаме, эти модели отмечены в каталоге изделий цинковой литейной мастерской М. Гейса в Берлине с указанием автора³. Изделия этой

² Мемуарные записи великой княгини Анастасии Михайловны. 1990-й г. // ГМЗ «Петергоф». КП 45289-45291.

³ Geiss M. Zinkguss-Ornamente nach Zeichnungen von Schinkel, Stüler, Persius, Schadov... und Anderen, so wie Statuen und Sculpturen nach antiken und modernen Modellen. Berlin, 1844. Hf. XIII. Taf. 1.



Илл. 1. Михайловская дача. Северный фасад дворца и терраса. 1882. Архив КГИОП

мастерской (орнаменты, скульптура), выполненные по рисункам и моделям немецких архитекторов и скульпторов того времени К.-Ф. Шинкеля, Ф.-А.Штюллера, Л. Персиуса, Х.-Д. Рауха, И.-Г.Шадова, А. Кисса и др., пользовались большим спросом в Германии и за ее пределами. Аналогичные скульптуры оленей были установлены на воротах парка в Нойштрелице. В России они появились в великокняжеских резиденциях в Стрельне, Знаменке, а также на одном из мостиков Павловского парка, получившем название Оленьего. К сожалению, эти скульптуры в пригородах Петербурга не сохранились, в отличие от Ташкента, где «Олени» до сих пор стоят у входа в бывший дворец великого князя Николая Константиновича, которому они, очевидно, напоминали Павловский парк — владение его отца великого князя Константина Николаевича.

На нижний уровень северной террасы Михайловской дачи вели широкая центральная и две боковые лестницы, выложенные из путиловского известняка, между ними на склонах устроен газон. Нижняя терраса, с северной стороны обрамленная полуциркульной в плане перголой, решена в виде двух партеров с цветниками и фонтанами в фигурных бассейнах из бременского песчаника. Для создания такой композиции потребовалось срыть существовавший здесь холм. Терраса завершалась смотровой площадкой, с которой открывался впечатляющий вид на водный простор Финского залива.

Акварели И.И. Шарлеманя и фотографии второй половины XIX в. передают картину благоустроенной террасы с высаженными на верхнем уровне кустами сирени, штамбовыми померанцевыми деревьями, выставленными в кадках, вазонами с субтропическими растениями на балюстраде, металлической садовой мебели. Нижние партеры оформлялись георгинами, флоксами и другими многолетними цветами, их украсили фарфоровыми табуретами в виде ваз, керамическими скульптурами путто, держащими над головами корзины с цветами.

Богатство цветочного убранства Михайловской дачи, разнообразие радующих глаз композиций из декоративных растений достигались благодаря мастерству профессиональных садоводов. За парком и оранжереями много лет ухаживал садовый мастер Н.Ф. Фрост, в 1881 г. его преемника сменил А.А. Грамберг⁴.

На акварели И.И. Шарлеманя также запечатлена расположенная к северо-востоку от дворца, на краю оврага, искусственная гора Парнас высотой 13,5 м. Серпантинная дорожка вела на вершину Парнаса, где была устроена смотровая площадка, обнесенная балюстрадой. С северной стороны была устроена альпий-

⁴ Деятельность садового мастера А.А. Грамберга подробно описана в кн.: *Иванова Т.К., Иващенко О.Г.* История Михайловской дачи на Петергофской дороге. СПб.; Петергоф, 2002. С. 80–88.

ская горка со скульптурой серны над обрывом. Горный мотив, оживляющий равнинный рельеф Михайловского парка, появился, вероятно, под впечатлением от увиденного августейшими путешественниками монумента в Карлсбаде (Карловых Варах), представляющего собой гранитную скалу с «серной» на вершине. Скульптура, которая стала символом этого города, была отлита в 1851 г. по модели скульптора А. Кисса⁵, автора широко известных бронзовых групп «Амазонка, поражающая барса», «Архангел Михаил, поражающий дракона»⁶.

На фотографиях западного фасада дворца можно видеть парные бронзовые скульптуры львов у парадного входа (илл. 2). По сравнению с традиционными классическими изображениями царя зверей с поднятой лапой на шаре эти львы выполнены в более реалистической манере. Как удалось установить, автором моделей был французский скульптор П.-Л. Руиллар⁷, в 1850–1860-е гг. активно работавший преимущественно в жанре анималистической садово-парковой скульптуры, в его произведениях точная передача натуры и острота характеристики сочетались с декоративной выразительностью образов животных. Вторая пара львов стояла при главном въезде в Михайловку у Петергофского шоссе. Живыми чертами наделено и изображение льва, сидящего на задних лапах и удерживающего передними лапами щит с гербом. Геральдический лев был установлен на крыше Цветочной галереи, соединяющей Большой и Малый дворцы.



Илл. 2. Михайловская дача.

Главный подъезд Большого дворца.

Фотография И. Бианки (?). 1874. ГМЗ «Петергоф»

Вторая пара львов стояла при главном въезде в Михайловку у Петергофского шоссе. Живыми чертами наделено и изображение льва, сидящего на задних лапах и удерживающего передними лапами щит с гербом. Геральдический лев был установлен на крыше Цветочной галереи, соединяющей Большой и Малый дворцы.

Скульптуры, размещенные в нишах первого и второго этажей дворца, выбирались исходя из концепции стилистического единства архитектурного решения фасадов в антично-ренессансных формах и соответствующих им образцов пластики. Такой подход нашел свое выражение в том, что здесь были установлены фигуры Венеры Медицейской, Венеры с покрывалом работы неизвестного скульптора классицистической ориентации, на фотографиях видны силуэты и других статуй.

⁵ Карловы Вары — история, архитектура // ilovecz.ru: [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.ilovecz.ru/index.php?idoflevel=1896>.

⁶ «Амазонка, поражающая барса» была установлена у здания Старого музея в Берлине в 1842 г., ее копия — на террасе дворца Лейхтенбергских в Сергиевке; статуя «Архангела Михаила, поражающего дракона» была исполнена для памятника павшим прусским воинам, сооруженного в 1852 г. в Карлсруэ, ее копия — перед дворцом в Стрельне в 1874 г.

⁷ Имя скульптора (P. Rouillard), нечетко отпечатанное на подставке под фигурами львов, было записано А.Н. Петровым, видевшим скульптуры до 1941 г., как P. Rouillio (*Петров А.Н. Михайловская дача на Петергофской дороге. Историческая справка. 1952 // Архив КГИОП. Н-678. С. 90*).



Илл. 3. Проект фонтана со скульптурой «Путто, дующий в рожок». Арх. Г. Э. Боссе. НИМ РАХ



Илл. 4. Михайловская дача. Фонтан «Амур на дельфине». 1900-е. ИИМК РАН

рике перед Опочивальней, находился фонтан с круглым бассейном и мраморной чашей, в центре которой возвышалась бронзовая скульптура путто, дующего в рожок. Среди неатрибутированных чертежей Г.Э. Боссе удалось обнаружить проектный рисунок именно этого фонтана для Михайловки⁸ (илл. 3). В центре прямоугольного газона за фонтаном стояла бронзовая копия скульптуры «Аполлино» (IV в.), одного из тех произведений античной пластики, которые чаще всего копировались в Новое время и использовались для украшения парков и дворцовых интерьеров. По осям пергол, замыкающих дворик, были установлены мраморные женские статуи, вероятно также копии с античных образцов.

В соседнем партере, перед Кабинетом для занятий, был устроен невысокий фонтан «Амур на дельфине» причудливой формы. Скульптурная композиция представляла дельфина, удерживающего на хвосте чашу в виде раковины, и сидящего на спине дельфина амура с трезубцем в руке. Водяные струи изливались через волнистые края чаши-раковины в бассейн округлой формы, обложенный «ноздреватым камнем» — известняком особого сорта (илл. 4). Полуциркулярную площадку к востоку от фонтана, слегка выдвинутую в сторону пруда, украшала бронзовая копия статуи Меркурия, созданной итальянским скульптором середины XVI в. Джамболоньей. Она эффектно вырисовывалась

Перед западным фасадом, где обширная круглая поляна играла роль парадного двора, был устроен небольшой, огражденный перголами дворик у Цветочной галереи со скульптурой или вазой в центре овального партера. К Буфетной, расположенной рядом с Цветочной галереей, от Кухонного корпуса вел крытый «зеленый» переход.

Жилые комнаты, где в основном протекала частная жизнь владельцев, были ориентированы на солнечные стороны, и связь интерьеров с окружающим пейзажем достигала здесь наибольшего эффекта.

Террасы, огибающие юго-восточный фасад дворца, выложенные мраморной мозаикой, соединялись многочисленными лестницами с грунтовыми площадками и партерами, ограниченными перголами. Столбы пергол, выполненные из бременского песчаника, и уложенная по ним деревянная обрешетка были увиты диким виноградом и редким вьющимся растением аристоклохией. Между столбами пергол высаживались розы различных сортов и другие цветущие растения.

С восточной стороны, во дво-

⁸ Рисунок фонтана // НИМ РАХ. А-6340.

в просвете между пергол, открывающем дальние планы паркового ландшафта. Летящая фигура вестника богов, динамической остро-той композиции предвосхищавшая искусство барокко, имела большой успех еще при жизни своего создателя (известно несколько авторских повторений «Меркурия») и в последующее время приобрела не меньшую популярность, чем классическая скульптура.



Илл. 5. Михайловская дача. Терраса перед южным фасадом Большого дворца. Фотография И. Бианки. Начало 1860-х. ГМЗ «Петергоф»

С южной стороны обширная открытая терраса перед Кабинетом для занятий, затененная навесом с драпировками, служила местом отдыха в знойные часы. Во дворе перед ней центральное место занимал фонтан с круглым бассейном и скульптурной группой из бронзы: вокруг основания фонтанной чаши расположились путти с музыкальными инструментами. На обширной круглой площадке между камерными садиками с южной стороны дворца находился самый большой фонтан с мраморной чашей и бассейном в форме четырехлистника. От лоджии перед Гостиной и от Цветочной галереи к площадке вела многоуровневая терраса с лестницами, оформленная ажурными решетками и цветочными композициями (илл. 5). По сторонам центральной лестницы были установлены оставшиеся после перестройки Старого Эрмитажа две мраморные колонны⁹ и два светильника в виде аллегорических скульптур «Изобилие», удачно совмещавших декоративную функцию с утилитарной: каждая из сидящих в сложных поворотах женских фигур одной рукой поддерживала рог изобилия, завершавшийся фонарем, другой рукой обнимала амура. Подобные скульптуры великокняжеская чета могла видеть в саду Осборн-хаус, резиденции принца Альберта на острове Уайт, во время своих зарубежных путешествий, например, осенью 1860 г., когда они посетили несколько городов в Германии, Голландии и Англии¹⁰ (илл. 6). Осборн-хаус, построенный архитектором Л. Грюнером в 1847–1853 гг. в стиле неоренессанса, соответствовал общеевропейским тенденциям в архитектуре и устройстве террасных садов. Обращает на себя внимание сходство разного и планировочного решения дворцов принца Альберта и великого князя Михаила Николаевича. Возможно, Осборн-хаус послужил примером не только в оформлении придворцовой территории Михайловской дачи.

Центральное место у перголы перед Приемным кабинетом занимала скульптурная группа «Пастух, преследуемый барсом» — повторение скульптуры для Сицилианского сада в парке Сан-Суси в Потсдаме¹¹, созданной немецким скульптором, автором портретных бюстов и жанровых сцен Юлиусом Францем в 1850 г. Сюжет этой композиции характерен для жанровой скульптуры середины XIX в.: на полужащего пастуха нападает барс, а собака пытается оттащить свирепого

⁹ РГИА. Ф. 480. Оп. 1. Д. 875. Л. 21.

¹⁰ *Струков Д.П.* Августейший генерал-фельдцейхмейстер великий князь Михаил Николаевич. Очерк жизнеописания Его Императорского Высочества. СПб., 1906. С. 8.

¹¹ Скульптура для Сицилианского сада была изготовлена из цинка с медным покрытием в мастерской М. Гейса, в 1997 г. переведена в бронзу.



Илл. 6. Скульптура «Изоблие» в террасном саду Осборн-хауса. Великобритания, о. Уайт. Современная фотография



Илл. 7. Скульптурная композиция «Пастух, преследуемый барсом» на террасе дворца Бельведер в Петергофе. 1900-е. ГМЗ «Петергоф»

зверя от своего хозяина. В стремлении к эмоциональной выразительности образов, основанных на натуральных наблюдениях, мастер далеко отошел от строго академического стиля. В данном случае драматизм ситуации передан в сложных ракурсах и напряженной динамике фигур, в энергичной лепке формы.

Более ранняя отливка скульптуры «Пастух, преследуемый барсом» была подарена прусским королем Фридрихом-Вильгельмом IV российскому императору Николаю I. Она находилась у петергофского дворца Бельведер, и только позже ее копия была установлена в Михайловке (илл. 7). Как отметил А. Гейрот, скульптура, присланная в 1854 г., во время Крымской войны, символизировала враждебное отношение Австрии к России и дружеское расположение к ней Пруссии¹². Из других отливок этой скульптуры, изготовленных в мастерской М. Гейса, известен экземпляр, установленный на террасе замка в Шверине.

С террасы Малого дворца открывался вид на обложенный уже упоминавшимся «ноздреватым камнем» фигурный бассейн с фонтаном между двух пергол, причем фонтан занимает необычное место — у южного края бассейна (илл. 8). Великая княгиня Ольга Федоровна заказала фонтан по образцу и размеру фонтана-клоше в среднем дворике Ореандского дворца в Крыму. Там она проводила лето 1858 г. в ожидании великого князя Михаила Николаевича, осматривавшего расположение артиллерийских частей на Кавказе. Изготовление фонтана по проекту К.И. Эшлимана было поручено мраморных дел мастеру Ф. Мудрецову. Готовый мраморный фонтан, состоящий из вазы, колонны и бассейна, доставили морем в Санкт-Петербург летом 1859 г.¹³

¹² Гейрот А. Описание Петергофа. 1501—1868. СПб., 1868. С. 105.

¹³ РГИА. Ф. 547. Оп. 1. Д. 371; Ф. 547. Оп. 1. 427. Л. 12а—13.

На луку с южной стороны дворца, в центре небольшого холма, была установлена большая металлическая ваза в форме кратера с высоким многофигурным круговым рельефом, изображающим аллегория всеобщего счастья, когда человек и природа находятся в полной гармонии. Рельеф выполнен в античных традициях: поверхность вазы заполнена фигурами людей в разнообразных позах и свободных движениях, в том числе резвящихся детей, эту идиллию дополняют животные, цветы и плоды (илл. 9).

Как удалось установить, автором модели вазы был скульптор И.-Ф. Драке, один из лучших учеников Х.-Д. Рауха. В Германии он получил известность благодаря портретным статуэткам знаменитых людей, отличавшимся свободой исполнения и верной передачей характера личностей. Позднее он создал ряд монументов: памятники архитектору К.-Ф. Шинкелю и скульптору Х.-Д. Рауху в Берлине, конную статую короля Вильгельма I в Кельне и другие. Самое известное произведение Драке — колоссальная статуя Виктории («Золотая Эльза»), венчающая Триумфальную колонну в Берлине¹⁴. «В начальную пору своей деятельности он был приверженцем холодного академического направления, но вскоре проникся реализмом, резкости которого, однако, сглаживались в его произведениях некоторою заботою о стильности и стремлением к чисто немецким идеа-



Илл. 8. Михайловская дача.
Фонтан перед южным фасадом Малого дворца.
1880-е. НИМ РАХ



Илл. 9. Михайловская дача.
Большая ваза с южной стороны дворца.
1882. Архив КГИОП

¹⁴ Триумфальная колонна — всемирно известный памятник в Берлине. Была воздвигнута в 1873 г. по проекту архитектора Г. Штрака в честь побед Пруссии в датской войне (1864), австро-прусской войне (1866) и франко-прусской войне (1870—1871 гг.). Венчающую колонну бронзовую скульптуру Победы высотой 8,3 м, именуемую в народе «Золотая Эльза», создал И.-Ф. Драке. В 1987 г. ее позолотили. Первоначально колонна находилась на Королевской площади (ныне — площадь Республики) перед Рейхстагом. В 1939 г. перенесена на площадь Большой Звезды, где и находится в настоящее время.



Илл. 10. Большая ваза в городском сквере. Пирмонт (Германия). Современная фотография

лам», — так было охарактеризовано творчество Драке в первой статье о нем, опубликованной на русском языке¹⁵.

Знакомство с творчеством скульптора помогло установить, что рельеф на указанный сюжет был впервые исполнен им в мраморе и помещен на цилиндрическом постаменте созданного в 1847–1849 гг. памятника прусскому королю Фридриху-Вильгельму III в берлинском Тиргартене¹⁶. Позднее скульптор использовал этот рельеф для украшения большой парковой вазы, которая была представлена на скульптурной выставке в Хрустальном дворце в Англии и вошла в каталог, где ее декоративные качества получили высокую оценку¹⁷. В 1856 г. ваза Драке была установлена в парке Сан-Суси в Потсдаме¹⁸. Такие же вазы появились в дворцовом парке Нойштрелица и в Пирмонте, родном городе скульптора (илл. 10). Одна из отливок большой вазы была доставлена и на Михайловскую дачу. На акварели Шарле-

маня 1863 г. она уже изображена стоящей на своем месте в парке, недалеко от дворца.

Позднее, скорее всего начиная с 1881 г. (после возвращения семьи великого князя Михаила Николаевича с Кавказа, где он был наместником в течение 18 лет), скульптурное убранство рассматриваемой дачи дополнялось новыми произведениями, их можно увидеть на фотографиях конца XIX — начала XX в.

От Кабинета для занятий открывался вид на юго-восточную сторону парка, где среди деревьев виднелась статуя обнаженной женщины с покрывалом. Сохранившаяся фотография показывает ее с другой стороны — со спины. Вероятно, эта скульптура, установленная в центре пышной ступенчатой клумбы из многолетних цветов и вьющихся растений, олицетворяла «Утро» или «Пробуждение». К сожалению, ее автор неизвестен. По композиции она имела сходство со статуей «Ночь» (1848–1850) И.М. Поле, украшавшей сад у Фермерского дворца в парке «Александрия». Сохранились сведения о том, что в парке была и другая декоративная скульптура: «Девочка с лебедем», «Юноша с книгой в руке», «Венера, держащая в руке сеть», «Бюст с розою в руке» и другие¹⁹, — но их

¹⁵ А.С. Драке Иоганн Фридрих // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Т. 1–86. СПб., 1890–1907. Т. 9. 1893. С. 96–97.

¹⁶ История создания памятника Фридриху-Вильгельму III приведена в небольшой статье, посвященной скульптору И.-Ф. Драке: *Geeze U.* Скульптура классицизма [// Пер. с нем.] // *Классицизм и романтизм: Архитектура. Скульптура. Живопись. Рисунок. 1750–1848: [Альбом]*. Köln, 2001.

¹⁷ *Brownell J.A.* Handbook to the courts of modern sculpture. London, 1854.

¹⁸ *Huth H.* Die Garten von Sanssouci. Berlin, 1924. S. 19.

¹⁹ Инвентарь движимого имущества Михайловской дачи. СПб., 1894.

изображения отсутствуют, как нет и сведений о местах расположения этих произведений.

Появились в Михайловке и скульптуры мемориального значения. В портике на террасе у северного фасада Большого дворца был установлен отлитый по модели А.Е. Тимашева бюст трагически погибшего 1 марта 1881 г. императора Александра II, родного брата великого князя Михаила Николаевича. В 1891 г. умерла великая княгиня Ольга Федоровна. Великий князь увековечил память супруги в виде монумента, поставленного на просеке в нижнем парке, недалеко от дворца. Памятник, исполненный по проекту архитектора Г.И. Котова в мастерской мраморных дел мастера Г.И. Ботта, представлял собой гранитную глыбу, увенчанную мраморным крестом с надписью «Да будет воля Божия».

Мысленная прогулка вокруг дворца на Михайловской даче убеждает в том, что достигнутое здесь гармоничное сочетание архитектуры, скульптуры, нарядных цветников, пышной зелени, водных струй создавало целостный художественный образ загородной резиденции, соответствовавшей стилю своей эпохи.

В XX в. судьба великолепного убранства придворцового сада, как и всей усадьбы, оказалась трагичной. Разорение началось после 1917 г. и закончилось после Великой Отечественной войны. Дворец был разрушен, парковая скульптура, не изъятая в 1920-е гг., утрачена, неработающие фонтаны заросли сорными травами. В 1947 г. вывезли столбы пергол из путиловского камня и три фонтана для того, чтобы установить их в саду «Олимпия» на Московском проспекте. Уцелевшая мраморная чаша фонтана перед южным фасадом дворца была перенесена к мемориалу героической обороны острова Ханко на улице Пестеля. Сохранились только постаменты скульптур оленей, львов и светильников «Изобилие» в разбитом состоянии.

В 1967 г. было принято решение о создании в бывшей усадьбе «Михайловка» оздоровительной базы отдыха трудящихся Кировского завода. Проекты приспособления зданий для нужд пансионата разрабатывались в 9-й архитектурной мастерской Института «Ленпроект». Обязательным условием при реконструкции зданий было сохранение их объемно-пространственной композиции, реставрация фасадов и воссоздание художественной отделки парадных интерьеров дворца и Гофмейстерского корпуса. Проектным заданием предусматривалось также благоустройство придворцовой территории в первоначальном виде. Возвращение дворцу его исторического облика было невозможно без воссоздания окружавших его партерных садов с перголами, фонтанами и скульптурой.

Разработка проектных чертежей по дворцу и малым архитектурным формам велась под руководством главного архитектора М.И. Толстова на основе проектной графики Боссе, исторических планов, фотографий и обмеров. К открытию пансионата в 1974 г. было восстановлено оформление северной террасы: отреставрированы три лестничных спуска, воссоздана металлическая решетка с мраморными вазонами, возобновлены фигурные травяные партеры с двумя гранитными бассейнами фонтанов и полуциркулярная в плане пергола со смотровой площадкой. Установлены гранитные столбы пергол перед южным и восточным фасадами дворца.

Была воссоздана скульптура «Амур на дельфине», украшавшая фонтан перед Кабинетом для занятий. Работавшие над моделью скульпторы В.И. и Н.Ф. Пузынины ошибочно ввели в композицию декоративные маскароны по краям чаши-раковины. Исполненная в глине модель была отлита в бронзе и принята специальной комиссией в октябре 1974 г. Скульптурную группу временно установили на газоне между дворцом и Кухонным корпусом в 1976 г., в настоящее время она

находится во дворе санатория «Петродворец», расположенного в здании Дворцовых конюшен в Петергофе. В те же годы выполнены гипсовые модели скульптур львов для парадного входа, но они так и не были отлиты в бронзе.

В 1990 г. восстановили бассейны фонтанов с гранитными кордонами с южной и восточной сторон дворца. К моменту закрытия пансионата в конце 1990-х гг. работы были прерваны. В Михайловке снова наступила полоса запусения и упадка.

Работы по консервации зданий и малых форм были проведены в 2003–2006 гг., когда усадьба находилась в ведении Управления делами Президента Российской Федерации. В 2006 г. Михайловская дача передана Санкт-Петербургскому государственному университету для создания загородного кампуса Высшей школы менеджмента. При разработке его концепции одной из главных задач было сохранение историко-культурной ценности дворцово-паркового ансамбля XIX в. В силу того что дворец является художественной и функциональной доминантой, его следует реставрировать на научной основе, устранить допущенные ранее искажения композиции фасадов и внутренней планировки. Предполагается также восстановить в полном объеме и с использованием аутентичных материалов историческое оформление придворцовой территории, которое подчеркнет статус памятника архитектуры. В основу проекта воссоздания малых архитектурных форм и скульптурного убранства террас и партеров были положены результаты исследования, проведенного авторами настоящего сообщения.

Авторы выражают благодарность за помощь в поисках материалов директору Дворцов и собраний Управления прусских дворцов и парков до 2007 г. доктору Бурхарду Гёресу, ведущему научному сотруднику Отдела античного мира Государственного Эрмитажа О.Я. Неверову, заведующему сектором скульптуры XVIII — начала XX века Государственного Русского музея Е.В. Карповой, хранителю фонда скульптуры ГМЗ «Петергоф» В.Я. Юмангулову.

Художественные собрания великокняжеских загородных дворцов. К истории бытования некоторых известных произведений из Знаменского дворца

Для программы конференции, посвященной 300-летию Петергофской дороги, заявленная тема имеет особое значение, поскольку она не затрагивалась в публикациях, в результате известных послереволюционных и военных событий предметы из художественных собраний великокняжеских загородных дворцов оказались в разных хранилищах или утрачены. В широком смысле к этим предметам относятся произведения живописи, графики и скульптуры, историко-мемориальные предметы, фонды библиотек, то есть все то, что было собрано владельцами и отчасти характеризовало их интеллектуальный и духовный облик¹. Однако рамки настоящего сообщения не позволяют в полном объеме раскрыть все аспекты данной тематики, поэтому будут рассмотрены лишь некоторые произведения живописи и скульптуры, известные нам по современным собраниям музеев.

Знаменская дача, как крупное имение, сформировалось еще в XVIII в. при Разумовских, по заказу которых были построены каменная церковь и господский дом (илл. 1).

В 1835 г. за один миллион рублей имение было выкуплено у семейства Мятлевых в собственность императрицы Александры Федоровны в счет погашения части их огромного долга перед Опекунским советом. Из имущества Знаменской дачи вдова Прасковья Мятлева пожелала забрать наиболее ценные произведения искусства: четыре картины Г. Робера, картину Ж.-О. Фрагонара, фамильные портреты и бюсты, а также знаменитую скульптуру М.И. Козловского, изображающую Екатерину Великую в образе Фемиды. В 1836 г. по распоряжению императора в Эрмитаж были направлены оставшиеся от Мятлевых в Зна-

¹ В данном случае не рассматриваются предметы внутреннего убранства дворцов, созданные по эскизам талантливых архитекторов и кропотливым трудом мастеров, мебельные гарнитуры, художественная бронза и прочее.



Илл. 1. К.К. Шульц Знаменский дворец со стороны верхней Петергофской дороги. По рисунку И.И. Мейера. 1840-е. Литография. ГРМ

менском дворце восемь картин «для рассмотрения их достоинства»: портреты Елизаветы Петровны и Екатерины II были оставлены в музее, а остальные картины западноевропейских художников позднее проданы с аукциона².

Благодаря тому, что Знаменская дача являлась личным имением императрицы, формированию его архитектурно-художественного облика и имущественного комплекса было уделено особое внимание. Дворец постепенно стал вновь наполняться предметами декоративно-прикладного искусства. Первая покомнатная опись дворца 1838 г. фиксирует ряд произведений, имена создателей которых неизвестны: на Парадной лестнице — статуя «Ясон», шесть алебастровых статуй, в Боскетной комнате, выходящей окнами на залив, — четыре алебастровых бюста, судя по всему, олицетворяющих времена года. В центре Боскетной комнаты также находилась алебастровая скульптура «Рыбак с сетью» — предположительно работа скульптора Ф. Степанова «Рыбак с неводом»³, представленная в 1839 г. на выставке в Академии художеств. Позднее ее бронзовая отливка была установлена на лестнице пристани Царицына павильона в качестве *pendant* к бронзовой скульптуре П.А. Ставассера «Рыбачок» (обе отливки не сохранились).

Приспособлением дворца для летнего пребывания царской семьи занимались придворные архитекторы К. Симонис и А.И. Штакеншнейдер, причем последнему принадлежит основная роль в декорировании интерьеров и, в частности, в отделке двух помещений Собственной половины императрицы на втором этаже — Греческой комнаты и примыкающей к ней Рафаэлевой галереи. Комплексное представление о них дают не только сохранившийся проект Штакеншнейдера 1836 г., недавно опубликованный набросок интерьера, созданный рукой великой княгини Ольги Николаевны в июне 1837 г.⁴, но и — наиболее точно — фиксационная акварель из фондов государственных музеев Потсдама⁵ (илл. 2).

² Перечень и характеристику картин см.: Архив ГЭ. Ф. 1. Оп. II. Д. 23. 1836. Л. 3.

³ Степанов Ф.В. (1819 — не ранее 1848 г.) — сын крепостного крестьянина, в 1822 г. получил вольную. В 1824—1831 гг. учился в Императорской Академии художеств, в классе скульптуры С.И. Гальберга (*Шапошникова Л.П.* Федор Степанов. Материалы к истории русской скульптуры 30—40 годов 19 века // Сообщения ГРМ. Вып. 10. М., 1976).

⁴ *Сидорова А.Н.* История одного альбома // Урок рисования: Каталог выставки. СПб., 2006. С. 89.

⁵ *Интерьер* первой половины XIX века в акварелях и гуашах из фондов чертежей Государственных дворцов и парков Потсдама — Сан-Суси: Каталог выставки. Л., 1974. С. 24—25. Акварель атрибутирована как «Комната в одном из русских дворцов». Подпись автора неразборчива. Автор искренне благодарит господина Бурхардта Гёреса за предоставленную фотокопию акварели.

Илл. 2. Неизвестный художник.
Греческая комната во втором этаже
Знаменского дворца. Акварель. 1837.
Государственные музеи и парки Потсдама



В Греческой комнате, одном из первых неоклассических интерьеров, созданных Штакеншнейдером, художественным акцентом являлась замечательная мраморная группа Б.И. Орловского «Фавн и вакханка» (1837), установленная в полуциркульную нишу с фоном, имитирующим звездное небо (илл. 3). Скульптура, гипсовую модель которой Орловский создал в Риме в 1826–1827 гг., где проходил обучение в мастерской Б. Торвальдсена, была переведена в мрамор при участии С.И. Гальберга в 1837 г. и приобретена императором за огромную сумму — 24 тыс. рублей⁶. В Греческой комнате скульптурная группа была установлена к двойной дате — дню рождения императрицы и 20-летию их супружеской жизни⁷. Здесь скульптура находилась до реконструкции Дворца архитектором Боссе, после чего она окончательно заняла место в вестибюле первого этажа главного корпуса дворца. Расположение этого произведения подчеркивало, какую исключительную художественную и мемориальную ценность оно представляет для владельцев (очертания скульптуры просматриваются на фотографии дворца с южной стороны). Еще одна римская работа Орловского, «Парис», созданная в гипсе в 1828 г., была представлена в собрании Знаменского дворца выполненной в мраморе в мастерской П. Трискорни (предположительно этот экземпляр находится в Государственной Третьяковской галерее).



Илл. 3. Б.И. Орловский.
Фавн и вакханка. 1837.
Мрамор. ГРМ

Одной из наиболее известных работ А.И. Штакеншнейдера в Знаменке был павильон «Ренелла» в псевдоготическом стиле, построенный в 1846 г. на берегу Финского залива, вблизи западной границы имения. Архитектурный образ сооружения и его название были заимствованы у приморского павильона на вилле Тоннару в местечке Аренелла⁸ после того, как там побывала императрица Александра Федоровна, проживавшая в окрестностях Палермо в зимний сезон

⁶ Старые годы. 1908. Прилож. С. 116.

⁷ Карчёва Е.И. Николай I — коллекционер современной скульптуры. 1820–1830 годы// Мир музея. 2000. № 3. С. 30–37.

⁸ Павильон был построен в 1842–1844 гг. архитектором Карло Джачери (Carlo Giachery, 1812–1865) по заказу владельца виллы Винченцо Флорио, сицилийского предпринимателя.



Илл. 4. К.-Д. Фридрих.
Лебеди в камышах. Ок. 1832 г.
Холст, масло. ГЭ

Ряд произведений могут продолжить две картины, подаренные императором супруге в начале 1849 года и размещенные непосредственно во дворце. Это работа И. Айвазовского с изображением имения Ореада в Крыму и картина датского пейзажиста Л.-Г.-Т. Гурлитта (1812–1897) с видом на цветущую виллу Соммарива (Карлотта) на Комском озере в Италии¹¹. В разное время в Знаменском дворце появляются те или иные картины с изображением средиземноморских и крымских пейзажей, которые, надо полагать, скрашивали отсутствие теплых солнечных дней во время приморского отдыха императорской фамилии в Петергофе¹².

Живописные полотна часто перемещались из одной загородной резиденции в другую, из Знаменки картины выдавались в Елагиноостровский и Гатчинский дворцы, но особенно часто их передавали во дворец в Ропше, где постепенно сформировалась коллекция произведений художников — представителей западноевропейского романтизма. К числу этих работ относится небольшая картина Каспара Давида Фридриха (1774–1840), одного из почитаемых императрицей художников. Его «Лебеди в камышах» написаны около 1832 г. под влиянием философских произведений О.-Г. фон Лебена¹³ (илл. 4). Сегодня в эрмитажном собрании находится бывшее в Знаменке большеформатное произведение «Королевская семья, оплакивающая смерть дочери»¹⁴, созданное в 1830 г. другим художником-романтиком К.-Ф. Лессингом (1808–1880), испытавшим в начале творческого пути романтическое влияние Каспара Фридриха. Это полотно создано по мотивам баллады поэта-романтика Людвиг Уланда «Замок на море».

⁹ *Пащинская И.О.* Ренелла — Готический, или Чайный, дом // Курьез в искусстве и искусство курьеза. Материалы XIV Царскосельской научной конференции. СПб., 2008. С. 275–288.

¹⁰ Архив ГЭ. Ф.1. Оп. 7з. Д. 28. Л. 1–3 об.

¹¹ Там же. Оп. II. Д. 38. 1849 г. Л. 1 об.

¹² Там же. Оп. II. Д. 40. 1853 г. Л. 2 об.

¹³ *Асваршц Б.И.* Немецкая и австрийская живопись. XIX–XX века. Эрмитаж. Собрание западноевропейской живописи: Научный каталог: В 16 т. Л., 1988. С. 88.

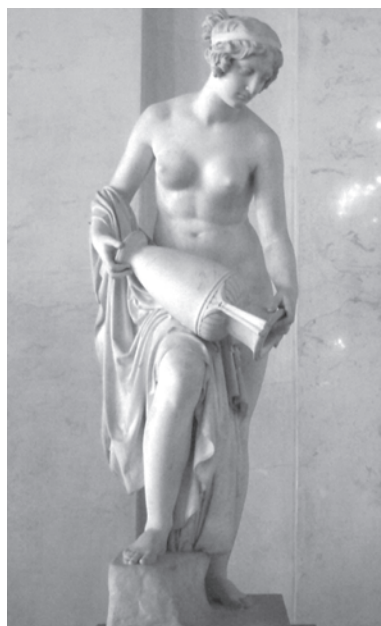
¹⁴ Там же. С. 201–201.

Илл. 5. Х.-Д. Раух. Портрет императора Фридриха Вильгельма III. 1838. Мрамор. НИМ РАХ



К наиболее выдающимся произведениям, появившимся на Знаменской даче в императорский период, относятся работы Х.-Д. Рауха, одного из самых востребованных скульпторов своего времени. Мемориальное значение имел мраморный бюст императора Фридриха Вильгельма III, созданный в 1838 г. на вершине творческой зрелости скульптора, за два года до смерти императора и неоднократно повторявшийся. Бюст отца императрицы Александры Федоровны и, соответственно, дедушки вел. кн. Николая Николаевича находился в Знаменском дворце до изъятия в Государственный музейный фонд в 1923 г., после чего его передали в Музей Академии художеств¹⁵ (илл. 5).

Особое место в истории Знаменского дворца занимает кратковременное пребывание в его стенах одного из самых прекрасных произведений скульптора¹⁶. Речь идет о мраморной статуе «Данаида», завершенной Раухом в 1839 г., воплощающей каноны женской красоты периода расцвета европейского неоклассицизма (илл. 6). Из-за того что скульптор был чрезвычайно занят, долго согласовывали эскиз и модель, неудачно выбирали материал, работа над ней затянулась на девять лет со дня получения высочайшего заказа. В июле 1840 г. Раух лично сопровождал мраморную статую до места установки в центральном зале второго этажа Знаменского дворца, как будто опасаясь за ее судьбу. Спустя шесть лет статуя была направлена в Александровский дворец, где была впервые запечатлена в интерьере Малиновой гостиной императрицы на акварели Л. Премацци (1863). По завещанию императрицы скульптура перешла к вел. кн. Марии Николаевне, а затем по наследству к ее дочери, Евгении Максимилиановне Лейхтенбергской, оказа-



Илл. 6. Х.-Д. Раух. Данаида. 1839. Мрамор. ГЭ

¹⁵ Сведения о скульптуре в фондах Научно-исследовательского музея Российской Академии художеств (НИМ РАХ) сообщены заведующей отделом скульптуры НИМ РАХ Г.И. Коньковой. Инв. № С-2231.

¹⁶ О «Данаиде» К.Д. Рауха // Страницы истории западноевропейской скульптуры. СПб., 1993. С. 208–214.



Илл. 7. Р. Шадов. Пряха. 1820. Мрамор. ГЭ

лась во дворце принцев Ольденбургских в Петербурге, откуда была передана в Государственный Эрмитаж.

От императрицы Александры Федоровны вел. кн. Николаю Николаевичу досталась скульптура не менее известного немецкого скульптора Р. Шадова «Пряха», исполненная им в Риме в 1820 г. и неоднократно повторявшаяся для коллекций европейских монархов¹⁷. Николай I приобрел это произведение в подарок супруге, которая распорядилась установить его в своем кабинете в Зимнем дворце (скульптуру можно рассмотреть в правой части на одной из акварелей Э. Гау), откуда оно была направлено в Знаменку, а уже в 1920-е гг. оказалась возвращена в стены бывшей императорской резиденции (илл. 7).

Мемориальное значение Греческой комнаты было настолько велико, что новый владелец вел. кн. Николай Николаевич поручил Г.Э. Боссе, занимавшемуся реконструкцией дворца, создать копию Греческой комнаты на первом этаже дворца, с сохранением комплекта мебели, отдельных предметов убранства и общего колористического решения интерьера. Поскольку установка скульптуры «Сатир и вакханка» в интерьере была уже невозможна, его украсили другие мраморные скульптуры, в основном мраморные копии с античных произведений. Система пергол, устроенная вдоль южного фасада западной части Знаменского дворца, позволила «развернуть» программу скульптурного оформления более масштабно. Так, на фоне сочной зелени и цветущих растений эффектно выделялась уменьшенная мраморная копия статуи Ники, найденной на острове Самофракия в 1863 г. археологом Шарлем Шампуазо.

Надо отметить, что владелец дворца был чрезвычайно страстным поклонником скульптуры: «...мне душно здесь, я статуи хочу...», — признался он в своем дневнике в апреле 1852 г. после осмотра картинной галереи во Флоренции во время заграничного путешествия вместе с братом Михаилом¹⁸. Тогда и в последующие годы вел. кн. Николай Николаевич заказывал и приобретал готовые скульптуры, некоторые из них нашли свое место в Знаменском дворце, как, например мраморная группа «Амур и Психея» Дж.-М. Бензони (1809–1873), исполненная в Риме в 1852 г. и установленная в Белом зале второго этажа. О пристрастии великого князя к скульптуре, конечно, знали и ближайшие родственники, которые старались ему угодить в этом. Находясь в Ницце по печальному поводу (скончался цесаревич Николай Александрович) в 1865 г.,

¹⁷ Карчева Е.И. Пряха // Под небом Италии... Произведения скульптуры, созданные в Италии европейскими мастерами. Каталог выставки. ...

¹⁸ Белякова З. Великие князья Николаевичи в высшем свете и на войне. СПб., 2002. С. 49.

Илл. 8. А.М. Максимов. Портрет крестьянской девушки. 1849. Холст, масло. ГРМ



император Александр II приобрел мраморную скульптуру «Венера в морской раковине», предположительно произведение К. Финелли, которая была доставлена в Знаменку в качестве подарка младшему брату к дню тезоименитства (26 июля).

При великом князе к числу картин, собранных матерью-императрицей добавились новые, приобретенные или подаренные. Среди них основное место занимала пейзажная живопись, например две парных картины знаменитого швейцарского пейзажиста А. Калама с изображением гористого пейзажа с озером, окруженным пышной растительностью смешанного леса¹⁹.

Современники, гостившие на Знаменской даче, отмечали такую особенность великого князя Николая Николаевича, как стремление вести «простой» образ жизни и заниматься сельскохозяйственными вопросами: разведением домашних животных и птиц, выращиванием культур, то есть вести жизнь образцового крестьянина. Может быть, поэтому в знаменском собрании картин имелись произведения западноевропейских и русских художников, иллюстрировавшие сюжеты из сельской жизни.



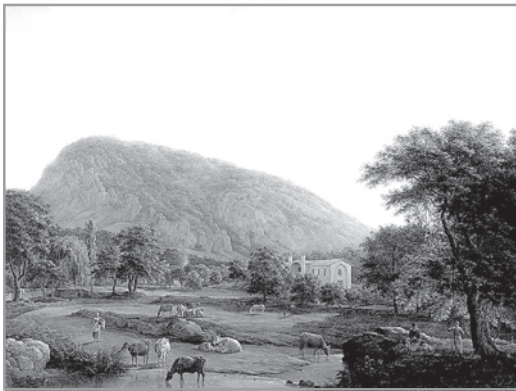
Илл. 9. М.-Л.-Б. Вотье. Дети за обедом. 1857. Холст, масло. ГЭ

В 1849 г. генерал-адъютант А.И. Философов (1800–1874), состоявший воспитателем при великих князьях Михаиле и Николае, подарил им только что написанный портрет крестьянской девушки, олицетворяющей открытость и доброту русского народа (в собрании ГРМ)²⁰ (илл. 8), его написал ученик К.П. Брюллова жанрист А.М. Максимов (1810–1865). В собрании Государственного Эрмитажа находится произведение немецкого живописца М.-Л.-Б. Вотье (1829–1898), «специализировавшегося» на изображениях сцен из крестьянского быта селений Швейцарии и Шварцвальда, «Дети за обедом» (1857), умиляющее своей нежностью и искренностью²¹ (илл. 9). На картине художника с монограммой «А.В.»,

¹⁹ А. Калам. Деревья у озера. Х., м. Инв. № ГЭ-4189; А. Калам. Гористый пейзаж. Х., м. Инв. № ГЭ-4188.

²⁰ А. М. Максимов. Крестьянская девушка. Х., м. 1849 г. ГРМ. Инв. № Ж-3722.

²¹ М.-Л.-Б. Вотье. Дети за обедом. Х., м. Инв. № ГЭ-4187.



Илл. 10. Н.Г. Чернецов. Вид у подножия Аю-Даг. 1836. Холст, масло. ГРМ

также из собрания Эрмитажа, изображены монахини у церкви, наблюдающие за свадебным шествием²².

В 1890-х гг. к предметам, находившимся в Знаменском дворце, добавились художественные произведения (картины, скульптура,

бронза и пр.), вывезенные из Николаевского дворца в Санкт-Петербурге, как известно, проданного наследниками великого князя в зачет долга перед казной для организации там Ксениинского института. Некоторые из этих произведений нашли свое место в помещениях дворца, который к этому времени находился в распоряжении младшего сына великого князя Петра Николаевича. Видимо, этим можно объяснить происхождение целого ряда высококлассных произведений, имеющих этикетки с великокняжескими коронами и инициалами «ПН», например больших парных картин видного русского пейзажиста и автора городских видов Н.Г. Чернецова (1805–1879) — «Вид на Аю-Даг со стороны моря» и «Вид у подножия Аю-Даг» (илл. 10). Написанные в 1836 г., картины были представлены на академической выставке как принадлежавшие императору и находившиеся в Елагином дворце. Затем, судя по всему, оказались в числе переданного или завещанного императорского имущества²³.

Вышеописанные произведения из собрания великокняжеского дворца в Знаменке не составляют и процента от тех предметов, которые украшали парадные залы, жилые комнаты и библиотеки загородных великокняжеских дворцов в Стрельне, Михайловке и Знаменке.

Характерно, что основа дворцовых собраний сформировалась в основном в николаевское время, произведения искусства были собраны сыновьями императора Николая I. Их потомки не проявили себя как коллекционеры, хотя в то же время нельзя сказать, что они были равнодушны к истории или искусству. Достаточно назвать имена художественно одаренных и преуспевших на этом поприще великих князей Константина Константиновича, Николая Михайловича, Петра Николаевича. Можно ли найти объяснение этому явлению? В первую очередь, нельзя отрицать материальную сторону содержания великих князей на рубеже XIX–XX вв., в это время уже не выделялись значительные суммы на строительство и украшение дворцов. Задача обустройства жилища сводилась к вопросам отделки отдельных квартир в больших дворцах. Из дворцовых кладовых доставали предметы мебели, декоративно-прикладного искусства. Эти факты красноречиво изложены в дневниковых записях и воспоминаниях, например, великого

²² А.В. Две монахини около церкви. Х., м. Инв. № ГЭ-4191.

²³ Обе картины Н.Г. Чернецова находятся в собрании ГРМ (инв. № Ж-5240, Ж-5500).

князя Константина Константиновича и князя императорской крови Романа Петровича. На рубеже веков этикет частной жизни стал несколько проще, чем в предшествующий период, предметы, которыми в то время обставляли жилые комнаты, сводили эстетику быта к минимуму.

В заключение следует отметить, что изучение художественных произведений в собраниях великокняжеских дворцов, расположенных на южном берегу Финского залива, и их выявление в собраниях современных музеев позволят рассматривать дворцово-парковые ансамбли не только как выдающиеся достижения зодчества, но и как центры духовно-интеллектуальной жизни нескольких поколений представителей высшего российского общества, знакомых с достижениями мировой художественной культуры и не в последнюю очередь определявших вектор эстетического развития отечественного искусства.

Д.А. Зайцева,
ОАО «Санкт-Петербургский научно-исследовательский
и проектный институт по реставрации памятников истории
и культуры (НИИ «Спецпроектреставрация»)»

Серафимо-Дивеевское подворье в Петергофе. История храма и проблемы реставрации

По дороге из Петергофа в Ораниенбаум стоит каменный храм бывшего подворья Серафимо-Дивеевского женского монастыря¹. На сегодняшний день мало что напоминает о первоначальной авторской задумке архитектора, столь сильно искажена архитектура здания. В результате перестроек советского времени интерьеры церкви уже не отвечают традиционному храмовому пространству. В наши дни предпринимаются попытки фрагментарной реконструкции здания, однако до сегодняшнего дня нет полноценного проекта его реставрации. Возможно, собранные архивные материалы² будут способствовать возрождению этого интересного памятника церковной архитектуры на Петергофской дороге.

Преподобный Серафим Саровский принимал живое участие в основании Серафимо-Дивеевского женского монастыря под Саровом: он опекал сестер Дивеевской обители и основал для девиц отдельную Серафимо-Дивеевскую мельничную общину. После смерти (2 января 1833 г.) старец был похоронен у южной стены алтарной части Успенского собора, рядом с могилой схимника Марка; это

¹ Санкт-Петербург, Ораниенбаумское шоссе, д. 11, лит. А.

² В основу данной справки были положены материалы, собранные С.Б. Горбатенко и частично опубликованные в его книге «Петергофская дорога. Историко-архитектурный путеводитель» (СПб., 2002). Среди рассматриваемых исторических материалов находятся чертежи и архивные документы РГИА и ЦГИА. Документальные источники были дополнены картографическими материалами КГА, позволившими точно проследить историю развития участка подворья во второй половине XX в., и чертежами ПИБ, отражающими современное положение самого здания. Значительную группу исторических сведений составляют печатные источники из фондов РНБ и БАН: это в основном описания быта монастырской общины, отношений монахинь с императорской семьей, а в послереволюционный период — с советской властью. Такой анализ культурного фона, на котором прослеживается судьба здания церкви, безусловно, важен для понимания ключевых моментов строительства, а позже частичного разрушения храма и монастырской территории, его окружающей, в целом.

Автор благодарит С.Б. Горбатенко за консультации и предоставленные архивные материалы. Автор также выражает признательность краеведу Н.А. Михайловой за предоставленные фотоматериалы из личного архива.

место он сам себе выбрал незадолго до кончины³. Спустя 70 лет, в начале XX в., епископ Серафим Чичагов, имевший доступ к императору Николаю II, сумел получить разрешение собирать материалы о святости Серафима Саровского. 26 января 1903 г. последовало определение о прославлении нового святого и об открытии его мощей. В июле 1903 г. мощи преподобного старца были открыты. Чин канонизации был совершен в Сарове в присутствии царя Николая II. В Саровской пустыни открыт доступ к мощам Серафима Саровского для поклонения⁴. На торжестве в Сарове при большом стечении народа присутствовала и императорская семья. После поездки в Саров и купания в его источнике императрица родила долгожданного сына, именно этим объясняется особое отношение Николая II к Серафиму Саровскому. Уверовав, что старец взял под свое небесное покровительство его семью, царь решил построить «на полпути между Петергофским дворцом и Собственной дачей Императорской фамилии», близ деревни Бобьльской⁵, подворье Серафимо-Дивеевского монастыря.

К концу XIX столетия Петергофская дорога представляла собой систему приморских императорских резиденций и частных усадеб. Во второй четверти XIX в. Петергофская дорога становится наиболее популярной дачной местностью. В 1832 г. император Николай I сделал Петергоф своей официальной летней резиденцией и тогда же начал приобретать частные имения поблизости. Сам император так сформулировал концепцию развития этой местности: «Петергоф не должно считать отдельным загородным местом, а центром большой системы царских и частных вилл, расположенных по берегу Невского устья до Финского залива, далеко выше Кронштадта и его батарей»⁶. На побережье формируются целые культурные ландшафты, «в которых были уравнены в правах природа и искусство, эстетика и “практика”, парки и полевые угодья, дворцы, павильоны и крестьянские избы. Этот мир гармонии, гигантская картина идеальной России, создавался лучшими садоводами, архитекторами, агрономами, инженерами и гидротехниками»⁷. Между императорским Петергофом и Ораниенбаумом, владельцами которого были великий князь Михаил Павлович и великая княгиня Елена Павловна, располагались Ферма принца Ольденбургского, Собственная дача князя Александра Николаевича — наследника престола, Сергиевка великой княгини Марии Николаевны. В окрестностях Петергофа было много построек в самых разных стилях: это и готические дома, швейцарские шале, русские избы, греческие храмы, дворцы в стиле рококо... «Важную роль в образе Петергофской дороги играли “зеленые паузы” полевых угодий между Стрельной и Михайловкой, участки деревень Бобьльская и Мартышкино. Своей неброской красотой они оттеняли роскошь парадных резиденций; через открытые пространства полей и огородов открывались виды на море»⁸.

Находящаяся в столь идейно важном для Петербурга месте, деревня Бобьльская была приписана к Ораниенбаумскому дворцовому правлению. По сведени-

³ *Серафим (Чичагов), архим.* Житие преподобного Серафима Саровского Чудотворца. СПб., 1903.

⁴ В 20-е гг. XX в. ее закрыли, а мощи вывезли в г. Ардатов, после чего их след затерялся. Только в 1991 г. они были вновь обнаружены в Музее истории религии и атеизма (Казанском соборе) Ленинграда. Летом того же года их вернули в Серафимо-Дивеевский монастырь.

⁵ *Горбатенко С.Б.* Указ. соч. С. 277.

⁶ Цит. по: там же. С. 27.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

ям Министерства Императорского Двора, «предки крестьян Бобьльской переселились из Новгородской губернии. В 1848 г. в деревне было 29 мужских и 24 женских душ. Занимались жители огородничеством, рыболовством, а летом сдавали дома под дачи»⁹. После реформы 1861 г. крестьянские земли подверглись разделу, общинное пользование землей было заменено наследственным, а мирская земля разделена на постоянные участки из расчета 120 кв. саженей на каждую из 32 ревизских душ. Песчаный берег разделили на огороды нижние, лежащие между селением и заливом, и огороды вдоль Ораниенбаумской дороги. Никаких построек на этих длинных и узких участках не было. Позже некоторые крестьяне деревни Бобьльской, попав в долговую зависимость, продавали свои наделы. Так, например, зажиточный крестьянин И.М. Михайлов скупил западную часть деревни. На приобретенных участках он строил дачи и сдавал их в аренду. У Михайлова земли деревни Бобьльской начали скупать купец первой гильдии Богдан Федорович Небо и его жена, и вскоре большая часть земель оказалась во владении этой семьи. Небо устроил здесь собственное имение «Елизаветино», а остальную землю разбил на мелкие участки и стал продавать. Несколько участков на самом берегу моря купили представители знаменитой семьи архитекторов и художников Бенуа¹⁰. По крайней мере на трех из них по проекту Леонтия Николаевича Бенуа были возведены дачи его брата, морского офицера Михаила Николаевича, его собственная и его зятя А.Э. Мейснера. К востоку от них были расположены перестроенные к настоящему времени дачи Сан-Галли, Крона и Грубе¹¹. Альберт Николаевич Бенуа, проживавший на собственной даче, снял в 1888 г. генеральный план владений Б.Ф. Небо по заказу последнего¹². Согласно этому плану, земля уже была разделена на равные по площади участки. Участки по-прежнему не застроены, и лишь на крайнем угловом с восточной стороны участке показаны три небольших строения (именно этот участок впоследствии будет передан Серафимо-Дивеевскому подворью). В 1891 г. по поручению супругов Е.К. и Б.Ф. Небо участок на углу Ораниенбаумского шоссе и дороги на деревню Бобьльскую был заново обмерен, новые границы зафиксированы на плане. Ширина участка по южной границе составила 30,5 саженей, по северной — 34,0 саженей, длина восточной границы — 46,5 саженей, западной — 52,5 саженей, общая площадь участка — 1562 кв. саженей (1 сажень равна 2,14 м). Вероятно, уточнение границ участка было проведено в связи с его продажей, новой владелицей стала жена дворцового служащего З.К. Николаева. Владела землей она недолго и в 1899 г. пожертвовала участок Серафимо-Дивеевскому монастырю¹³. Таким образом, к началу строительства храма земля уже принадлежала монастырю и на ней находилось несколько построек, среди которых были часовня и иконописная мастерская¹⁴. Строительство большого каменного храма, скорее всего, планировалось с того момента, как земля стала собственностью монастыря, и пожелание императора Николая II лишь ускорило процесс.

⁹ Там же.

¹⁰ Дача М.Н. Бенуа и ее оранжерея, построенные в 1892 г., сохранилась. Дачи самого Л.Н. Бенуа и А.Э. Мейснера сгорели в 1919 г.

¹¹ В этих зданиях до войны размещался санаторий Союза работников просвещения, тогда старые дачные сады были объединены прямыми аллеями. Санаторий дал новое имя этому предместью Старого Петергофа — поселок Просвещение.

¹² Горбатенко С.Б. Указ. соч. С. 272–275.

¹³ РГИА. Ф. 835. Оп. 1. Д. 703. Л. 6

¹⁴ Там же.

Илл. 1. Южный фасад предполагаемой церкви. Арх. Н. Никонов. 1903. (РГИА. Ф. 835. Оп. 1. Д. 703. Л. 1)

Проект постройки был заказан в 1903 г. епархиальному архитектору Н.Н. Никонову (1849–1919), в послужном списке которого числились проекты 43 зданий, в том числе 35 церковных¹⁵. Проект храма на пяти листах был исполнен к 17 августа 1903 г. и одобрен технико-строительным комитетом Хозяйственного управления при Синоде 19 января 1904 г.¹⁶

Предполагаемая к постройке церковь была решена Никоновым в том стиле, который в архитектуре назван неорусским и рекомендован для строящихся храмов в 101-й статье Строительного устава. Архитектор обратился к традициям московской и ярославской школ с их шатровыми колокольнями, многоглавием, ячеистой структурой, узорчатыми и многоцветными элементами декора. Яркий и нарядный вид должны были придать храму кокошники, подзоры на шипцах и карнизах, детали, имитирующие белокаменную резьбу, ширинки, квадратные впадины со вставленными изразцами (илл. 1).

Церковь прп. Серафима Саровского была поставлена на южной границе участка, рядом с дорогой, ее главный фасад (южный) обращен к Ораниенбаумскому шоссе (илл. 2). Согласно проекту, пространственная композиция южного и северного фасадов была построена на сочетании двух крупных вертикальных объемов — колокольни и средней части, поддерживаемых более мелкими крыльцом и алтарной апсидой. Вся композиция завершалась пятиглавием с центральным куполом. Вертикальные детали на продольных фасадах связывали средний этаж с верхами церкви, изменяя его масштабную характеристику, визуально увеличивая центральную часть. Средняя часть с тремя высокими узкими арочными окнами и широкими лопатками по бокам перекрыта шипцом. Фасад четверика, равный по высоте нижнему объему, разделен по вертикали на три части, позакомарное покрытие карнизов — декоративное подобие закомар. В каждой закомаре — арочное окно с декоративным наличником. Между ними — пилястры в виде строенных полуколоннок, над ними — широкий декоративный фриз. Три арочных окна в барабанах куполов составляли еще одну композицию из трех окон на фасадах. Тимпан шипца и широкий фриз под ним планировалось украсить иконой, закомпонованной в центре



¹⁵ ЦГИА. Ф. 19. Оп. 115, Д. 1289. Л. 1–67.

¹⁶ РГИА. Ф. 835. Оп. 1. Д. 703. Л. 1–5.

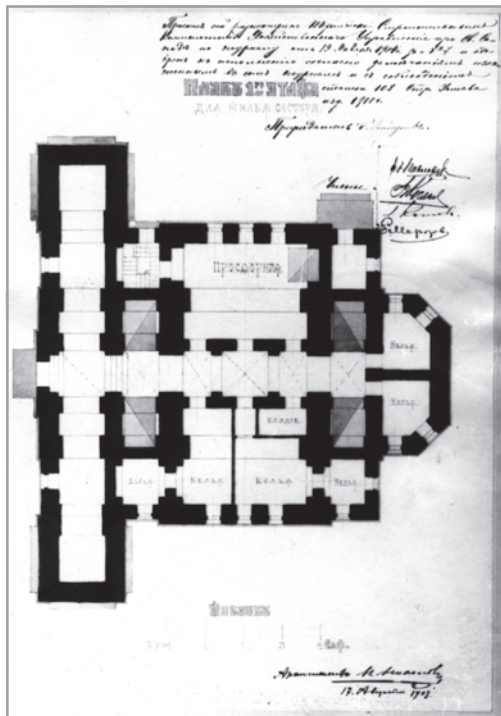


Илл. 2. Разрез предполагаемой церкви.
Арх. Н. Никонов. 1903 (РГИА. Ф. 835.
Оп. 1. Д. 703. Л. 2)

пятилопастной «аркады», изображения святых должны были быть размещены и в полукружиях закомар. Высокая колокольня, несомненно, являлась доминантой композиции. Ее высокий, с крутыми гранями шатер был прорезан «слухами» в двух уровнях и завершен небольшим куполом на узком барабане. Шатер поставлен на восьмигранную звонницу, оформленную декоративной аркадой со сквозными проемами. С южной и северной сторон к колокольне примыкали высокие крыльца, также имевшие шатровые перекрытия.

В плане храм был решен «кораблем», то есть по традиционной для древнерусского зодчества схеме алтарь, центральный неф и притвор располагались по продольной оси с востока на запад. Никонов запроектировал притвор сильно вытянутым с севера на юг и состоящим из трех частей, помимо центральной паперти под колокольней, в этот объем входили два равных ей по ширине крыльца.

Согласно плану, храм не имел подвала, но в нем был предусмотрен высокий цокольный этаж, предназначенный для жизни монахинь и хозяйственных нужд. В соответствующих помещениях должны были располагаться кельи, кладовая и просфорная. Там же планировалось разместить четыре боль-



Илл. 3. План первого этажа
предполагаемой церкви.
Арх. Н. Никонов. 1903.
(РГИА. Ф. 835. Оп. 1. Д. 703. Л. 3)

ших печи, скорее всего калориферной системы отопления, от которых теплый воздух по специальным внутривенным каналам попадал в помещение храма, так как в самой церкви печи не предусматривались. Еще одна печь или плита должна была стоять в профорной (илл. 3).

Собственно церковь планировалось разместить на верхнем этаже. Ее средняя часть, за исключением угловых помещений, проектировалась двусветной, с купольным перекрытием. Барабан центрального купола был прорезан окнами, образуя третий свет в интерьере церкви. В угловых помещения церкви были размещены: с северной стороны — лестницы в цокольный этаж и на хоры, с южной — кладовые. Алтарная часть, пятигранная в плане, также была двусветной, причем в нижнем свете два окна, а в верхнем — четыре, симметрично по боковым граням. Апсида была перекрыта сводом.

По имеющимся материалам мы не можем судить о проекте отделки интерьера. Судя по проекту, понятно лишь то, что пол должен был быть вымощен плиткой.

После утверждения проекта в марте 1904 г. по указу Его Императорского Величества епархиальному архитектору Никонову было дано распоряжение о строительстве, и 22 мая приступили к постройке храма во имя прп. Серафима Саровского¹⁷. Для постройки была создана специальная комиссия под председательством начальника Царскосельского дворцового управления генерал-майора князя М.С. Путятина¹⁸.

К сожалению, строительство церкви совпало по времени с неудачной русско-японской войной 1904–1905 гг. По распоряжению С.Ю. Витте сократилось финансирование на строительство, в том числе и храмов. Это не могло не отразиться на осуществлении проекта. Однако строительство подворья продвигалось очень быстро. 19 июля 1906 г. на центральный купол церкви был поднят крест¹⁹. А 6 октября 1906 г. состоялось торжество освящения храма во имя прп. Серафима Саровского²⁰.

Мы не имеем архивных данных о процессе возведения храма. По ходу строительства в проект были внесены некоторые изменения, судить о которых мы можем благодаря фотографиям из журнала «Новое время» за 1906 г., а также послереволюционной фотографии и страховой описи 1913 г.²¹

В первую очередь были увеличены габариты здания. Так, длина церкви по проекту — 11,0 сажень, согласно страховой описи — 13,0; соответственно, ширина — 7,5 сажень в проекте и 9,0 сажень в страховой оценке. Высота до карниза в проекте — 4,0 сажени, по данным оценки — 6,0²².

Изменения коснулись планировки храма и его объемно-пространственного решения. К северо-восточному и юго-восточному углам были пристроены небольшие приделы, смежные с алтарной частью, в плане они были аналогичны боковым крыльцам западного фасада и имели такие же объемы, хотя и были меньше по высоте; как и крыльца, новые приделы имели шатровое перекрытие. Пятигранная апсида алтаря была заменена креповкой с закругленными углами и неглубокой нишей по центру. Зато кроме центрального пятиглавия появились

¹⁷ ЦГИА. Ф. 835. Оп. 1. Д. 703. Л. 1.

¹⁸ Русский паломник. № 36. С. 233.

¹⁹ *О поднятии креста в день св. Серафима Саровского на вновь строящуюся церковь Серафимо-Дивеевского подворья // Новое время. 1906. № 10910.*

²⁰ РГИА. Ф. 525. Оп. 1. Д. 118. Л. 3.

²¹ Там же. Ф. 799. Оп. 33. Д. 1379. Л. 111–116.

²² Там же. Л. 111.

дополнительные главки над алтарем и двумя боковыми восточными приделами. Появились главки и над шатрами западных крылец, в то время как в 1903 г. проектировалось украсить шатры двуглавыми орлами²³. Планировка цокольного этажа была выполнена согласно проекту, единственным несоответствием стало отсутствие келейных помещений под апсидой, что вызвано изменением ее формы²⁴.

Интерьер храма в основном соответствовал проекту. «Площадь храма для молящихся размерами до 50 кв. сажень, так что вместимость его рассчитана более чем на 1000 человек»²⁵. Главный купол держался на четырех массивных столбах сложного профиля. С западной стороны были построены светлые хоры для монахинь-певчих. Интерьер храма был очень светлым благодаря оконным проемам на двух уровнях и окнам центрального барабана. Стены были оштукатурены и окрашены в белый цвет, не расписаны (первоначально роспись была невозможна из-за сырости²⁶), пол, согласно проекту, вымощен плиткой. Отапливался храм тремя калориферными печами²⁷. Несмотря на то что на фасаде апсида не была ярко выражена, в интерьере пространство алтаря казалось очень глубоким и сложным по конфигурации: «три полукруглые алтарные апсиды соединены между собою внутренним коридором»²⁸. Посещавшие церковь в 1906 г. отмечали, что «примечателен одноярусный деревянный иконостас главного придела, устроенный по рисунку князя М.С. Путятина в виде сруба, напоминающего пустыньку преподобного Серафима в Саровском лесу. Иконы в иконостасе — византийского письма, строгановской школы и принадлежат искусной кисти монахинь Серафимо-Дивеевской обители»²⁹. В следующие годы иконостас был заменен на более нарядный, резной двухъярусный³⁰, какой мы видим на открытке начала XX в. Кроме того, благодаря этой фотографии мы знаем, что интерьер так и не был расписан и продолжал служить фоном для икон, многие из которых были очень ценными. Центральный объем получил дополнительный источник освещения в виде трехъярусного металлического паникадила. Еще одной деталью, не описанной в документах и не задуманной в проекте, но четко видной на фотографии, являются стилизованные «гири» под балконом хор, своим ритмом и силуэтом «поддерживающие» аркаду, отделяющую входную зону от основного объема храма.

Фасадный декор храма был значительно упрощен. Так, например, нижний ярус колокольни был построен без декоративного карниза, а окна звонницы не получили оформления в виде строенных колонок. Арочные проемы северного и южного крылец не были украшены фигурными «гириями», а кокошники над окнами приобрели более простую форму по сравнению с проектом. Со временем

²³ «На церкви имеется одна большая главка, четыре малых, 1 главка над большим алтарем и две над приделами; кроме сего имеются четыре пристройки башенного вида над четырьмя папертями для входа в церковь с двумя небольшими главками и двумя шатрами» (там же. Ф. 799. Оп. 33. Д. 1379. Л. 1).

²⁴ Цокольное помещение храма прекрасно сохранилось на сегодняшний день, поэтому судить о его планировке можно по планам ПИБ и на основе визуального осмотра.

²⁵ *О торжествах* в храме прп. Серафима Саровского // Прибавление к церковным ведомостям. 1906. № 41. С. 2743.

²⁶ Котлин. 1906. 8 окт.

²⁷ РГИА. Ф. 799. Оп. 33. Д. 1379. Л. 2.

²⁸ *О торжествах...* С. 2743.

²⁹ Там же.

³⁰ «...иконостас длиною 9 арш., высотой 9 арш., оценен в 4000 руб.» (РГИА. Ф. 799. Оп. 33. Д. 1379. Л. 112).

было решено оштукатурить храм, «предположено украсить орнаментацией из цветных изразцов и майолики, а также иконописными изображениями»³¹ согласно проекту. Тем не менее, здание так и не получило ни штукатурной, ни другой декоративной отделки. Единственное, чем оттенялись кирпичные стены здания, был гранитный цоколь³².

Западная стена с главным входом в храм имела выделенную центральную часть в виде закомары килевидной формы, прорезанной пятью узкими лучковыми окнами. По обеим сторонам находилось по паре окошек для освещения лестницы. Боковые одноэтажные крылья западного фасада были перекрыты вальмовой кровлей; в них также имелось по два окна. Наклонные переходы лестничных маршей, соединяющих крылья с крыльцами, тоже освещались двумя окнами³³.

Новый храм, даже в неоконченном виде, вызвал восторги современников: «Новоосвященный храм производит прекрасное впечатление как своим оригинальным стилем, так и обилием света и воздуха. Поставлен храм весьма красиво, вблизи полотна Ораниенбаумской шоссе и недалеко от Собственной дачи Его Величества. Покоясь на гранитном цоколе, этот каменный храм стройно возносится к небу своими одинадцатью изящными главами белого цвета. Хотя в настоящее время здание еще не отделано ни вовне, ни внутри, однако пленяет своей архитектурой, пропорциональностью своих форм, своими шатровыми покрытиями, своеобразными входными крыльцами, галереями, красивыми кокошниками и другими характерными особенностями старомосковского зодчества»³⁴ (илл. 4).

В целом ансамбль подворья начал складываться еще до строительства большого каменного храма во имя прп. Серафима Саровского. Согласно плану участка 1903 г., снятого с натуры архитектором Н.Н. Никоновым³⁵ и приложенного к проекту будущего храма, на его территории, на углу шоссе и Бобьльской дороги, уже находилась часовня, а также два строения на восточной границе территории, одно вытянутое в плане вдоль западной границы и одно в глубине участка. Кроме того, зафиксировано еще небольшое строение, которое предполагалось значительно расширить (на плане названо «будущий корпус») и соединить с храмом.

Освящение упомянутой часовни состоялось 4 апреля 1904 г.³⁶ Уже к июлю того же года «часовня во имя св. преподобного Серафима Саровского, превра-



Илл. 4. Храм во имя преп. Серафима в Петергофском подворье. Нач. XX в.

³¹ *О торжествах...* С. 2743.

³² РГИА. Ф. 799. Оп. 33. Д. 1379. Л. 112.

³³ «В церкви имеются: больших окон в первом ярусе 10; средних окон в подвале, первом, во втором ярусе и в куполе 64, малых окон в первом ярусе 12» (РГИА. Ф. 799. Оп. 33. Д. 1379. Л. 111).

³⁴ *О торжествах...* С. 2743.

³⁵ РГИА. Ф. 835. Оп. 1. Д. 703. Л. 5.

³⁶ Котлин. 1904. 3 апр.

шена в храм: поставлен престол и иконостас. Всенощные бдения совершались и ранее, а равно и акафисты по вторникам св. преподобному Серафиму, а по четвергам перед образом Божией Матери “Умиление”, перед которым представился отец Серафим»³⁷. Во имя этой иконы церковь и была освящена. Мы не знаем автора постройки, да и иконографические сведения об этой церкви весьма скудны. На фиксационном генеральном плане участка подворья 1903 г. церковь (тогда еще часовня) имеет план, аналогичный плану проектируемого храма. У нее почти квадратный центральный объем с неширокой алтарной частью и двумя крыльцами-приделами с западной стороны. На фотографии 1909 г., опубликованной в «Путеводителе по Петергофу»³⁸, мы видим, что церковь была двухъярусной и венчалась пятью маленькими главками. Ее центральная глава венчала невысокую крышу шатром. Из описи 1913 г. мы узнаем, что двухъярусной была лишь западная часть строения. «Деревянная рубленая церковь во имя Умиления Божьей матери, на каменных столбах, снаружи обшита тесом и покрашена масляной краской, внутри обшита досками. Покрыта железом, окрашенным зеленой масляной краской. Часть а) в два яруса, часть б) в один ярус, в) входная пристройка с шатром и главкой над ней, крыта железом, г) пристройка жилого помещения. В церкви имеются: иконостас длиной 7 арш., высотой 6 аршин (оценен 1100 руб.). Церковь построена в 1904 году»³⁹.

В том же 1904 г. в глубине участка был построен деревянный жилой дом⁴⁰ для сестер, главным декоративным элементом которого стали террасы первого и второго этажей.

К 1913 г. на территории подворья находилось 11 строений, в том числе три жилых дома. Один из них, обозначенный на страховом плане под № 3 и находящийся с западной стороны храма, мы видим на фотографии 1909 г. На этом снимке дом одноэтажный, но к 1913 г. его перестраивают и расширяют: «Деревянный дом двухэтажный, снаружи обшит досками, окрашен масляной краской, внутри оштукатурен, на сплошном каменном фундаменте с помещением в мезонине, крыт железом. Дом имеет окон с двойными рамами 21 шт., дверей двустворных 8 шт., одностворных 17 шт., очагов кухонных 2 шт., печей голландских 6 шт. Пристройки к нему: а) стеклянная терраса в два этажа, крытая железом б) входная парадная — пристройка дощатая, крытая железом в) входная пристройка, крытая железом»⁴¹ (илл. 5).

В глубине территории был разбит сад из плодовых деревьев и цветники. Помимо церквей, жилых домов и хозяйственных построек в центре участка находился небольшой пруд. Территория подворья была огорожена деревянным забором⁴².

Первые сестры прибыли на подворье в 1904 г. Спустя два года здесь жили 43 сестры, переведенные из Дивеева монастыря близ Сарова. При обители были открыты мастерские иконописи, мозаики, рисования и чеканки, которыми руководил художник Ф.Ф. Бодалев. В том же году обитательницами подворья было написано 80 образов⁴³. Современники высоко оценивали мастерство иконопис-

³⁷ Котлин. 1904. 7 июля.

³⁸ *Измайлов М.И.* Путеводитель по Петергофу. СПб., 1909.

³⁹ РГИА. Ф. 799. Оп. 33. Д. 1379. Л. 112.

⁴⁰ Там же. Л. 114.

⁴¹ Там же.

⁴² Там же. Л. 116.

⁴³ Новое время. 1906. № 10910. С. 137–150.

цев подворья и часто заказывали там образа. Так, например, «жена ктитора церкви 148 пехотного Каспийского полка... в заботе об уходящих на Дальний Восток воинах, преподнесла полку художественной работы икону преподобного Серафима Саровского чудотворца. Икона написана в Саровской обители... и освящена на мощах св. Серафима»⁴⁴. Как сообщал журнал «Новое время» за 1906 г.: «4 июля подворье посетили Государь и Государыня и осмотрели подробно обитель и мастерскую живописи. При подворье будет устроена школа — приют для детей-сирот воинов»⁴⁵.



Илл. 5. Сестринский корпус подворья Серафимо-Дивеевского монастыря. 1900-е гг. Из кн.: *Сурков С.А.* Судьбы храмов, духовенства и мирян Петергофа в годы испытаний. СПб., 2005

В 1908 г. императрица заказала Дивеевскому подворью икону св. Симеона Богоприимца для одной из церквей⁴⁶. Монахиня Серафима вспоминала, что сестры всегда ощущали особое покровительство царской семьи. Подворье имело прямую телефонную связь с дворцом в Александрии⁴⁷. Императрица стала часто посещать вместе с дочерьми подворье Серафимо-Дивеевского монастыря; особенно укрепились эти отношения во время Первой мировой войны. «Сестры... шили шелковые рубашки офицерам. Для образца была прислана красная шелковая рубашка Государя. Монахини подворья посылали Государыне для передачи раненым полотенно, полотенца и пояса с молитвами. В свою очередь, императрица Александра Федоровна заботилась о том, чтобы в подворье доставлялись мука и керосин»⁴⁸. К 1917 г. на подворье жили почти 80 сестер. После революции «монахини оставили подворье, имущество вывезено, вывезены иконы, подсвечники и другая утварь, а храмы закрыты»⁴⁹. Однако храм продолжал функционировать и в это сложное время. Священник церкви Павел Виноградов подал прошение митрополиту Петроградскому и Гдовскому Вениамину о разрешении открыть самостоятельный приход для жителей, входивших в состав этого прихода: «Расположение храмов благоприятствует образованию самостоятельного прихода. Двери малой церкви подворья выходят на шоссе, вне церковной ограды, почему крещение и бракосочетание в храме этом не нарушает монастырских правил и в случае возвращения монахинь к своим обязанностям». 2 января 1918 г. был создан приходской совет «при вновь формируемом приходе в селении Бобьльском при церкви подворья Серафимо-Дивеевского монастыря»⁵⁰.

⁴⁴ Котлин. 1904. 11 июля.

⁴⁵ Новое время. 1906. № 10910. С. 137–150.

⁴⁶ *Измайлов М.И.* Указ. соч. С. 246.

⁴⁷ *Сурков С.А.* Судьбы храмов, духовенства и мирян Петергофа в годы испытаний. СПб., 2005. С. 82.

⁴⁸ Там же.

⁴⁹ ЦГИА. Ф. 19. Оп. 120. Д. 549. Л. 2.

⁵⁰ Там же.

К 1922 г. церковь была лишена всех прав (прежде всего, юридических), имущества, денежных средств. В этот период создаются полулегальные религиозные объединения-братства. В 1918 г. возникло Александро-Невское братство под руководством иеромонаха архимандрита Гурия. Одной из общин на базе этого братства стала организованная в 1922 г. женская община при церкви подворья Серафимо-Дивеевского монастыря. В общине было всего пять сестер. Как вспоминает одна из монахинь, «боялись, что если нас будет много, нас обнаружат и вышлют»⁵¹. Подобная тактика имела успех — чекисты долго ничего не знали о петергофской общине. В феврале 1932 г. в Ленинграде и его окрестностях ОГПУ в связи со «всесоюзной акцией по ликвидации монашества закрыло общины и арестовало многих их членов и священников». Такая же участь постигла и общину подворья. Тогда же был закрыт храм⁵².

После того как монахи покинули обитель, началось быстрое разрушение построек подворья, в первую очередь деревянных. К 1938 г. была утрачена церковь во имя Божией Матери «Умиление». Был разрушен двухэтажный дом в глубине участка, а место, где он стоял, обозначено на карте как заболоченное. Был разрушен и дом на западной границе участка, на карте он отмечен как пустой фундамент. В этот период еще сохранялся сад, и его границы так же показаны на планах⁵³.

В начале 1941 г. территория подворья была занята 48-й стрелковой дивизией и превращена в пункт обороны⁵⁴. Высокие купола церкви и колокольня стали прекрасной мишенью для вражеской артиллерии, в 1941–1944 гг. весь верхний ярус храма был разрушен. Кроме того, здание сильно пострадало от пожара. Во время войны сгорели и все оставшиеся на территории деревянные постройки⁵⁵ (илл. 6).

В 1952 г. храм был передан Петродворецторгу для утилитарного восстановления под торговые склады закрытого типа, после чего началась его перестройка. Были полностью разобраны барабаны пяти главок, а их основание перекрыто новой кровлей. Несмотря на то что восточные стены храма не пострадали, они были частично разобраны и переложены вновь, так, что уровень второго яруса был продлен до самой апсиды. При этом было утрачено сводчатое перекрытие алтарной части вместе с основанием главки. С северной стороны апсиды была прорублена дверь для приема товаров на склад, а для удобства подъезда грузовых машин устроен высокий и широкий пандус, полностью закрывающий цокольный этаж с восточной стороны. Остатки колокольни были разобраны до уровня второго яруса.

Если такие изменения можно объяснить технологической необходимостью с учетом новой функции здания, то часть перестроек была абсолютно необоснованной. Так, например, частично разобраны крыльца западного фасада, при этом утрачены двойные ряды кокошников, сохранившихся в годы войны. Арочные проемы крылец заложены. Фасадный декор храма полностью утрачен.

Больше всего пострадал интерьер храма. Объем был разделен на три этажа, при этом железные балки заводились не только во вновь устраиваемые стены, но и в старую кладку, в том числе и в центральные опорные столбы. Сохранилось

⁵¹ Сурков С.А. Указ. соч. С. 83.

⁵² Там же.

⁵³ План участка. 1938 // КГА. Планшет № 2323-9.

⁵⁴ Учетная карточка церкви Серафима Саровского. Краеведческий музей г. Ораниенбаума.

⁵⁵ Там же.

лишь сводчатое перекрытие центрального зала. В пространстве алтаря была устроена лифтовая шахта для грузового лифта. Параллельно шахте была устроена лестница в алтаре.

Не подвергся перестройке только цокольный этаж здания. В его пространстве были установлены временные перегородки, частично заложены оконные и дверные проемы, но капитальные конструкции не были затронуты; сохранились сводчатые перекрытия⁵⁶.

К 1970 г. с северной стороны храма была пристроена одноэтажная котельная с трубой. К этому времени сложились новые границы участка и композиция его застройки⁵⁷. Теперь территория составляла менее половины от дореволюционных границ. По северной и западной границам участка было поставлено угловое одноэтажное кирпичное здание. При этом его центральная часть расположена на месте бывшего пруда (время засыпки водоема неизвестно), таким образом, нарушена гидросистема территории. С западной стороны здание примыкает к дому, который был построен на дореволюционном фундаменте, сохранил его габариты, хотя и не соответствовал историческому образу. Непосредственно рядом с храмом, с северной стороны, было построено еще одно складское помещение. «Внешний облик данных построек, являющихся фоновыми для памятника, негативно влияет на общее восприятие церкви»⁵⁸. В период размещения в церкви складских помещений территория была огорожена со стороны шоссе и Бобьльской дороги забором с кирпичными столбами.

Сегодня храм преподобного Серафима Саровского является памятником федерального значения на основании Решения Исполкома Ленгорсовета от 16.07.1990 № 608, Указа Президента РФ от 20.02.1995 №176.

С 1996 г. храм восстанавливается силами церкви. Храм отремонтирован и приведен в удовлетворительное состояние: на месте главного купола и на боковых башенках установлены освященные латунные кресты, заменена часть кровли и установлены водосточные трубы, перештукатурены и побелены стены на первом и частично на втором этаже, разобрана шахта грузового лифта, восстановлена и исправлена отопительная система и электросеть, устроены алтарь, крестильное помещение и часовня при входе в храм. На внешней стороне храма, обращенной к шоссе, появилась большая живописная икона святого Серафима⁵⁹. Демонтирова-



Илл. 6. Храм прп. Серафима Саровского Серафимо-Дивеевского подворья. 1940-е гг. Фото из архива Н.А. Михайловой

⁵⁶ Акт осмотра технического состояния № 6177. 08.12.2005 // КГИОП. Предоставлен администрацией церкви.

⁵⁷ План участка. 1972 // КГА. Планшет № 2323-9.

⁵⁸ Письмо № 2-11106-1. 12.12.2008 // КГИОП.

⁵⁹ Эта икона является новым элементом, не имеющим исторического обоснования.

ны кирпичные столбы ограды, на их месте установлена металлическая решетка. На месте, где до войны находилась церковь иконы Божией Матери «Умиление», поставлен памятный православный крест.

К сожалению, в случае с храмом прп. Серафима Саровского мы видим необратимые изменения конструкций здания, из-за которых невозможно воссоздать его первоначальный облик. При реконструкции здания возможны два варианта: первый — полностью разобрать все внешние и внутренние стены до уровня сохранившегося цокольного этажа и выстроить церковь заново. Второй вариант — придать церкви новый облик. Современные конструкции здания таковы, что допустима установка лишь одного центрального купола. Восстановление главки над алтарем и шатровой колокольни не представляется реальным. Возможно воссоздание по имеющимся документам и изображениям отдельных элементов храма, не связанных с общей конструкцией, например, входных крылец. Насколько правильным будет подобное сочетание реконструкции и откровенно новых деталей? Сегодня в России очень много церковных зданий, имеющих аналогичные проблемы, потому подобный вопрос намного шире, чем просто реставрация храма на Петергофской дороге. Приспособление здания с установкой новых конструкций представляется более правильным, нежели нереальная попытка приблизиться к историческому облику. Изменилась окружающая среда, изменился сам храм. Возможно, пришло время для нового этапа в истории здания.

ОРАНИЕНБАУМ

А.А. Алексеев-Борецкий,
Санкт-Петербургская государственная
консерватория (академия) им. Н.А. Римского-Корсакова,

Музыкальный салон при дворе великой княгини Елены Павловны¹

На сегодняшний день каждому, кто интересуется отечественной историей, известна личность великой княгини Елены Павловны, покровительницы Марининского и Повивального институтов, основательницы Елизаветинской детской больницы, создательницы Крестовоздвиженской общины сестер милосердия, поборницы отмены крепостного права, участницы создания Пулковской обсерватории, покровительницы и попечительницы Русского музыкального общества и консерваторий; инициатора открытия Клинического института. Словом, «ни одна из областей человеческих знаний и искусств ей не была чужда»².

Будучи принцессой Вюртембергского королевства, она обучалась в одном из парижских пансионов, где ей посчастливилось познакомиться с великим ученым современности — естествоиспытателем, натуралистом, основателем палеонтологии Жоржем Кювье. Во многом именно он повлиял на то, насколько разносторонней деятельностью будет заниматься принцесса Вюртембергская в будущем. Живя в Париже, Шарлотта Вюртембергская была постоянной посетительницей салона Кювье, где встречались не только ученые, но и литераторы, музыканты, политики. И тут возникает символическая параллель между собранием Кювье и музыкальным салоном в Михайловском дворце, еще более интересен тот факт, что и встречи у Кювье, и вечера великой княгини проходили по четвергам!

С историей возникновения салонов в России органически связан значительный пласт отечественной культуры, испытавшей влияние Европы. Как мероприятия, характерные прежде всего для европейского быта, «они сложились и развивались своеобразно». В большинстве случаев именно женщины являлись полноправными хозяйками салонов, где собирались высокообразованные со-

¹ Приношу огромную благодарность за предоставление материалов директора Мемориальной библиотеки кн. Голицына Е.В. Конюхову, сотрудника БАН Т.В. Кульма-тову, преподавателя кафедры органа и клавирина СПбГК Ю.Н. Семенова, зав. сектором каталогизации НМБ СПбГК И.Ю. Сидоренко.

² *Дневник* П.А. Валуева, министра внутренних дел 1861–1876. Т. 1–2. М., 1961. Т. 2. Запись от 9 января 1873 г.

временники и те, кому было интересно их общество. П.А. Вяземский отмечал, что «ум женщины тем обольщает и господствует, что он отменно чуток на чужой ум. Женский ум часто гостеприимен: он охотно зазывает и приветствует умных гостей, заботливо и ловко устраивает их у себя»³. Зачастую в салоне устанавливалась та форма общения, которую предпочитала дама, организовавшая данное мероприятие: светский, литературный, политический или музыкальный...

Интересуясь всем, что имеет отношение к «умственной» и общественной жизни, великая княгиня Елена Павловна создавала вокруг себя круг интеллектуальной либеральной молодежи, который по строжайшему протоколу⁴ собирался в салоне фрейлины великой княгини, княжны Львовой. Не ставя задачи оценить салон великой княгини, мы бы хотели рассказать о музыкальных пристрастиях августейшей особы.

Известно, что музыкальные вечера Михайловского дворца проводились с конца 1830-х гг., их постоянными участниками были музыканты-любители: братья Михаил и Матвей Виельгорские, А.Ф. Львов, В.Ф. Одоевский, и профессиональные артисты: А. Вьётан, А. Сёрве, Л. Лаблаш, Д. Арто, Дж. Гризи, Г. Зонтаг. Большой популярностью и расположением Елены Павловны пользовалась П. Виардо, вследствие чего школа Гарсиа стала основной вокальной методикой Петербургской консерватории: Г. Ниссен-Саломан, К.-Ф. Эверарди были учениками Мануэля Гарсиа-сына, брата Полины Виардо, добавим также, что в консерватории некоторое время преподавала дочь Полины Луиза Эрит-Виардо, в ее классе учился Ф.И. Стравинский.

Музыкальный салон великой княгини не был регулярным мероприятием. Он собирался в зависимости от ситуации, настроений и увлечений великой княгини. Вечера в Михайловском дворце были известны как вечера княжны Львовой, которая была сначала фрейлиной, а в 1860-х гг. гофмейстериной двора великой княгини Елены Павловны. Но не только Львова была «хозяйкой» таких вечеров: например, Вяземский вспоминал: «Великая княгиня Елена Павловна дает по четвергам вечера под именем и приглашением княгини Одоевской. Кто-то называл их *des soirées morgantiques* (вечера морганатические). Я было прозвал их вечера псевдонимов — *des soirées pseudonymes*, но то название лучше»⁵.

В 1840-х гг. музыкальный салон в Михайловском дворце практически не собирался. О нем мало упоминаний в воспоминаниях современников и архивных источниках. В основном это редкие концерты заезжих знаменитостей. Так, в 1842 г. великая княгиня Елена Павловна вместе с великой княгиней Марией Николаевной были приглашены на вечер к графам Виельгорским, где играл Ференц Лист; в 1844-м уже в Михайловском дворце Елена Павловна слушала первую пианистку Клару Шуман. Как известно, после концерта состоялся знаменитый разговор великой княгини с Робертом Шуманом о возможности создания в России музыкальной консерватории. В свой второй приезд в 1865-м Клара Шуман вместе с дочерью остановилась в Михайловском дворце. Неизвестно, встречалась ли великая княгиня с Берлиозом, когда тот приезжал в 1847 в Петербург, но не секрет, что спустя 20 лет Елена Павловна собственноручно пригласила французского композитора руководить концертами Русского музыкального общества (РМО), взяв маэстро на собственный полный пансион.

³ Вяземский П.А. Записные книжки 1813–1846 / Ред. Н.С. Нечаева. М., 1963.

⁴ Члены императорской фамилии могли встречаться и приглашать к себе во дворец лиц не ниже 5-го класса по «Табелю о рангах».

⁵ Вяземский П.А. Старая записная книжка. М., 2003. Ч. 3.

50-е гг. XIX в. — это десятилетие, когда у Елены Павловны появляется плотный музыкальный график, здесь и вечера Антона Рубинштейна, и обилие «Живых картин»!

Благодаря протекции графа Матвея Виельгорского, бывшего с 1828 г. шталмейстером двора великой княгини, с 1850 г. салон Елены Павловны посещал молодой пианист-виртуоз Антон Рубинштейн. Не секрет, что дружба Рубинштейна с великой княгиней началась с премьеры оперы «Куликовская битва», которая состоялась благодаря вмешательству в постановочный процесс Елены Павловны.

Интересно, что Рубинштейн начал свою карьеру в Михайловском дворце со значимого для великой княгини события — свадьбы дочери, великой княгини Екатерины Михайловны⁶. В письме к матери Рубинштейн сообщал: «Новый год начался для меня хорошо; позавчера играл у великой княгини Елены; это, правда, еще ни о чем не говорит, но так как она мне сказала, что этой зимой имеет в виду послушать меня, то я могу надеяться, что приму участие в свадебных празднествах, а это все же кое-что даст»⁷.

Молодой Рубинштейн был покорен и пленен красотой и роскошью обстановки в великокняжеском дворце, о чем также сообщал своей матери: «...мы действительно ведем здесь [в Каменноостровском дворце. — А. А.-Б.] райскую жизнь. Великая княгиня, любезность которой ко мне трудно описать, по приезде сюда поручила фрейлинам развлекать меня. Поэтому меня приглашают на все прогулки, и Вы легко себе представляете, что, гуляя в свите великой княгини, проводишь время в развлечениях, если бы только не то, что народ снимает шапки, а сторожа отдают честь, — ведь находишься в одном экипаже с придворными»⁸.

В 1852 г. покоренный великокняжеским расположением А.Г. Рубинштейн пишет цикл фортепианных пьес «Каменный остров», в котором дает музыкальную характеристику дам, входивших в окружение великой княгини Елены Павловны.

Покровительство со стороны Елены Павловны зародило у Рубинштейна мысль о создании Музыкального института при Академии художеств. Осенью 1852 г. он подал план задуманного учреждения на рассмотрение великой княгине, но то ли оттого, что Рубинштейн был еще молод и не столь знаменит в России, а может, и потому, что он хотел создать уникальный в своем роде институт, где мужчины и женщины учились бы вместе, — проекту не суждено было реализоваться! Говорить о непонимании и равнодушии великой княгини к этому проекту вряд ли есть основания, так как известно, что Елена Павловна ранее сама пыталась организовать такое учреждение с помощью Роберта Шумана⁹.

⁶ Благодарю за ценное сведение Е.В. Конюхову, директора Мемориальной библиотеки князя Г.В. Голицина.

⁷ А. Рубинштейн — К.Х. Рубинштейн, СПб., от 12/24 января 1851 года // Рубинштейн А.Г. Литературное наследие: В 3 т. / Сост. Л.А. Баренбойм. М., 1984. Т. 2: Письма (1850–1871). С. 222.

⁸ А. Рубинштейн — К.Х. Рубинштейн // Там же. С. 38.

⁹ Во время гастролей Клары Шуман по России в 1844 г. Роберт имел честь удостоиться разговора с великой княгиней Еленой Павловной. По всей вероятности, музыкант рассказывал ей о только что открывшейся Консерватории в Лейпциге. В письме к своему тестю музыкант вспоминал: «Мы много говорили о том, нельзя ли основать в Петербурге Консерваторию и что в этом случае она [Елена Павловна. — А.А.-Б.], пожалуй, сразу же оставила бы нас здесь». Но климат Петербурга не устроил «капризную Klarу», и семья великих музыкантов покинула Россию.

Как бы то ни было, осуществить эту идею было невозможно, и Антон Рубинштейн уехал в европейское турне. Своему другу Максу Фредро он сообщал, что ему «страшно недостает Михайловского дворца»¹⁰.

Пока Рубинштейн тосковал по великокняжескому обществу, хотя для этого оставалось мало времени: концерты шли один за другим, и всегда аншлаги, и полные залы европейской аристократии. В Михайловском дворце на смену камерным вечерам пришли «Живые картины». Либреттистами выступили князь В.Ф. Одоевский, граф В.А. Соллогуб, Максимилиан Фредро.

«Живые картины» — это целый культурный пласт, который был утрачен после деформации общественного сознания общества в XX в. О пользе «Живых картин» писали, к примеру, Густав Шиллинг и князь В.Ф. Одоевский...

В отделе рукописей РНБ хранится архив Одоевского, в котором есть материалы по «Картинам», устраивавшимся в Ораниенбауме, летней резиденции великой княгини Елены Павловны:

- ♦ сценическая шутка «Призраки Ораниенбаума» [б. д.];
- ♦ Prologue, исполненный в Ораниенбауме 17-го августа 1854 (с перечнем музыкальных пьес, предназначенных для сопровождения «Живых картин»);
- ♦ набросок пролога, разыгранного в Ораниенбауме 22 августа 1854 г.

16 августа 1855 г. в Ораниенбауме состоялся праздник по случаю дня рождения великой княгини Екатерины Михайловны. Для него князь Одоевский сочинил кантату на слова графа Соллогуба. Кантату исполнили певицы Фридебург и Соколова в сопровождении хора¹¹.

Говорят, что искусства Италии,
Отправляясь путешествовать на север,
Надеялись обрести свою родину
Под сенью апельсинового дерева —
в обители поэзии.
На севере справедливо говорят,
Что солнце из ревности осталось
Сторожить свой дом.

В августе 1856 г. великая княгиня Елена Павловна вызвала Рубинштейна, находившегося в заграничном турне, в Москву. В связи с коронацией Александра II устраивались праздничные концерты, в том числе и во дворце великой княгини на Остоженке. После празднеств Елена Павловна пригласила Рубинштейна сначала в Геную, а затем в Ниццу, куда она отправлялась на весь зимний сезон 1856—1857 гг. ко вдовствующей императрице Александре Федоровне. Вспоминая о встречах с разными знаменитостями, о музыкальных шутках и т.д., Рубинштейн называл эту зиму «прелестным временем»¹². В Ницце были великие князья Константин и Михаил, князь Владимир Одоевский, граф Матвей Виельгорский, музыканты Вьётан, Рубинштейн и многие другие...

Интересен случай, который описал Одоевский в письме к великой княгине Марии Павловне, герцогине Саксен-Веймар-Эйзенахской: «Раз в Ницце, у ВЕ-

¹⁰ Баренбойм Л.А. А.Г. Рубинштейн: В 2 т. М.; Л., 1957. Т. 1. С. 99.

¹¹ Семенов Ю.Н. Пьесы для Orgue melodium и фортепиано в библиотеке В.Ф. Одоевского // Органные традиции Санкт-Петербургской-Ленинградской консерватории: Материалы междунар. науч. конф. (в печати).

¹² Рубинштейн А. Г. Литературное наследие: В 3 т. М., 1983. Т. 1: Статьи. Книги. Докладные записки. Речи / Сост., коммент., вступ. ст. Л.А. Баренбойма. С. 84.

ЛИКОЙ КНЯГИНИ ЕЛЕНЫ ПАВЛОВНЫ, был небольшой музыкальный вечер. ЕЕ ВЕЛИЧЕСТВО подозвала меня и сказала: “Скажите Рубинштейну, чтобы он сыграл «Пророческий марш»”. Когда я передал это повеление Рубинштейну, он выразил свое опасение, что *наделает слишком много шума своей музыкой* [здесь и далее курсив наш. — А. А.-Б.]. Императрица чувствовала себя еще очень слабой в то время. Я подхожу к Ее Величеству и объясняю Ей опасение музыканта, которые я нашел весьма обоснованными. “Пойдите скажите Рубинштейну, — ответила мне Императрица, — что я желаю, чтобы он наделал шума, *много шума ... в мире*”¹³.

И Рубинштейн выполнил приказ императрицы! В своей автобиографии он писал: «Двор очень приятно проводил в Ницце время. Александра Федоровна денег не жалела. <...> Елена Павловна купила виллу¹⁴. Здесь-то и родилась мысль о Русском музыкальном обществе»¹⁵. После блестящего заявления об открытии Общества, разумеется, премьерный концерт, дирекция которого открыла музыкальные классы при Михайловском дворце, на их основе была создана первая в России Консерватория, и опять-таки все это стало возможно только благодаря заинтересованности, содействию и покровительству великой княгини Елены Павловны.

Рубинштейн почувствовал свободу действий, и ему уже стала чужда музыка для развлечения и времяпрепровождения высшего света... Приведем приблизительный распорядок дня А.Г. Рубинштейна: понедельник—среда — дела, связанные с РМО и музыкальными классами (преподавание, разучивание партитур для концертов), четверг — «музыкальный истопник»¹⁶ при великой княгине Елене Павловне, пятница — вечера камерной музыки у инспектора Университета Фицтума, суббота — собственные музыкальные вечера, воскресенье — концерты в Университете, и вновь понедельник... а когда же писать, сочинять, творить?! Вот и пишет Рубинштейн знаменитое письмо к фрейлине Раден, которое так любил цитировать советские музыковеды: «Четверг — день, когда я исполняю самую плачевную роль в С.-Петербурге»¹⁷.

Однако Елена Павловна, по-видимому, старалась не обращать внимания на выходки и выпадки Рубинштейна. Ведь в том же 1862 г. негатив, исходящий от пианиста-виртуоза, не помешал великой княгине утвердить А.Г. Рубинштейна в должности директора Санкт-Петербургской консерватории.

Как ни противившись «Великой Антон» великой княгине, — да и было ли противостояние, ведь известен характер Рубинштейна, вспыльчивый, но отходчивый, — службу «капельмейстера» он нес, и нес с достоинством.

Силами одаренных студентов устраивались сюрпризы для великой княгини, в основном оперные упражнения. Так, в 1867 г. в честь Елены Павловны в театре Михайловского дворца был дан оперный спектакль «Орфей» К.В. Глюка. А.И. Рубец, профессор теории музыки, а в то время студент Консерватории, так описал это событие: «Афиши были напечатаны в типографии Голика — старика-отца на изящной атласной бумаге для Великой Княгини. Декорации были устроены и

¹³ Князь Владимир Федорович Одоевский. Переписка с великой княгиней Марией Павловной, великой герцогиней Саксен-Веймар-Эзенах. М., 2006. С. 188

¹⁴ Вилла Бермон. Рубинштейн ошибается, императорская фамилия арендовала, а не приобретала в собственность виллы на Лазурном берегу.

¹⁵ Рубинштейн А.Г. Указ. соч. С. 84.

¹⁶ Так в шутку называл себя А.Г. Рубинштейн, работая при великокняжеском дворе (там же).

¹⁷ Рубинштейн А.Г. Указ. соч. С. 84.

поставлены из дирекции Императорских театров; ложа Великой Княгини Елены Павловны была устроена вся из зелени, а Зала была иллюминирована и освещена. Великую Княгиню просили пригласить Великих Особ на этот спектакль. <...> Когда все приглашения были разнесены Великим Особам, то наконец был назначен день исполнения этой оперы. Рубинштейн, всегда любящий порядок, хотел в определенное время начать, и сказано было так: “В 8 часов вечера такого-то дня такого-то года состоится первый оперный спектаклю учеников и учениц Консерватории в честь Великой Княгини Елены Павловны”. Мы уже к 6-ти часам вечера были все готовы, одеты и ждали с нетерпением начала оперы “Орфей” Глюка, но по обычаю петербургскому даже приглашенные Великой Княгиней лица приехали не особенно точно верно. Великая Княгиня Елена Павловна предполагала, что все приедут аккуратно, но Великий Князь Константин Николаевич запоздал на ½ часа назначенного времени, и ровно в 9 часов спектакль начался. <...> По окончании спектакля все Великие Особы и прочая публика шумно и приветливо зааплодировали нам и закричали нам сочувственно: “Браво! Браво! Браво!” После спектакля нас просили остаться отужинать, и Великая Княгиня угостила нас роскошным ужином»¹⁸.

В 1860-е гг. музыкальный салон развивался преимущественно в камерном направлении. Параллельно деятельности Петербургской консерватории и регулярных симфонических собраний РМО в Михайловском дворце поддерживалась традиция частного музицирования, причем солистами, как всегда, выступали первоклассные мастера: профессора Петербургской консерватории, Генриетта Ниссен-Саломан — певица и преподаватель вокала великой княгини Екатерины Михайловны; придворный скрипач Генрих Венявский, а с 1868 г. — Леопольд Ауэр; придворный пианист Антон Рубинштейн, а с 1867-го — Теодор (Федор Осипович) Лешетицкий и многие-многие другие...

По воспоминаниям М.Г. Назимовой, девицы, находящейся на попечении великой княгини Елены Павловны, в середине 1860-х гг. женская часть великокняжеского окружения состояла «из гофмейстерины Екатерины Владимировны Львовой, фрейлин — баронессы Эдиты Федоровны Раден и Елены Сталь. Княжна Львова была старушка добрая, слабого здоровья и характера, безгласная, для которой этикет был высшим законом. Елена Сталь, не первой молодости, эффектной красоты девица; не знаю, насколько она была свободомыслящая, но она была свободоговорящая. <...> Баронесса Эдита Федоровна Раден, сильная по уму и характеру и светская по духу, имела большое значение при дворе великой княгини в течение почти тридцати лет. За все это время она помогла пробить дорогу многим личностям на избранном ими поприще»¹⁹.

Великая княгиня проявляла интерес преимущественно к камерной и вокально-инструментальной музыке. По воспоминаниям Э.Ф. Направника, сменившего Рубинштейна на посту дирижера РМО, великая княгиня оперу не любила и театры не посещала²⁰, отдавая предпочтение камерно-инструментальной или вокальной музыке. И это не удивительно, ведь излюбленные камерные оперы ставились силами придворных певиц и музыкантов в дворцовых театрах Елены Павловны.

¹⁸ Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М.И. Глинки. Ф. 143. А. И. Рубец. Ед. хр. 14.

¹⁹ Назимова М.Г. Двор Великой Княгини Елены Павловны (1865–1867) // Русский Архив. 1899 № 10. С. 311–312.

²⁰ Кабинет рукописей Российского института истории искусств. Ф. 21. Э. Ф. Направник. Оп. 1. Ед. хр. 221.

Кроме того, музыкальный салон великой княгини составлял значительную, если не решающую часть увеселительных вечеров в Михайловском дворце. Ведь известно, с каким размахом, новаторством и, говоря современным языком, эксклюзивом проходили маскарады и балы великой княгини Елены Павловны.

При дворе Елены Павловны начинали свою карьеру камер-певицы Ю. Штубе, А. Александрова-Кочетова, А. Фридебург, И. Грюнберг, Н. Неведомская-Динар и многие другие... Аккомпанировали вокалисткам разные музыканты и камерные ансамбли. Например, именно в салоне великой княгини впервые «как пианист и композитор выступал и пожинал свои первые лавры»²¹ А.С. Даргомыжский.

Как уже говорилось, Елена Павловна проявляла расположение к Полине Виардо, которая «поставляла» своих учениц в качестве камер-певиц ко двору великой княгини. Ангажемент молодых певиц проходил при посредничестве баронессы Э.Ф. Раден. Так, в апреле 1862 г. Полина Виардо известила баронессу Раден о согласии M-le Orsvil принять предложение великой княгини и поздравила обе стороны с тем, что согласие состоялось²². Другая талантливая ученица П. Виардо, г-жа Грёгер, получила через г-жу Арнет предложение поступить на службу к великой княгине. Виардо согласилась вести по этому поводу переговоры с баронессой вместо своей ученицы, оценив предложенное вознаграждение (4000 франков) как недостаточное, в связи с чем предприимчивая певица поставила следующие условия:

- ♦ 5000 fr. только за зимний сезон;
- ♦ квартиру и стол и во дворце и право привести свою прислугу;
- ♦ право петь на концертах, давать частные уроки и пользоваться тремя свободными днями в неделю.

В конце письма приписка: «M-elle Gröger отлично поет немецкие “Lieders”»²³. Не получив скорого ответа о решении великой княгини, в своем следующем письме Виардо просит баронессу поторопиться с заключением договора, так как Грёгер получила другие предложения²⁴.

Часто великая княгиня сама выбирала камер-певиц, например Н.А. Неведомскую-Динар, дочь декабриста и родной сестры А.Ф. Львова. Ее мать, обладавшая «единственным в своем роде голосом, контральто»²⁵, была первым педагогом своей дочери. Сама Неведомская-Динар вспоминала: «Развивать основательно мои музыкальные задатки было некому, да тогда и другой взгляд был на искусство и таланты. На все смотрели по-дилетантски, для забавы и блеска в обществе»²⁶. Великая княгиня обратила внимание на певицу, будучи на репетиции благотворительного концерта в пользу приютов графини Строгановой. Елена Павловна пригласила девушку в свою ложу, спросила, кто был ее преподавателем, и в итоге пожелала, чтобы та у неё пела. «Несколько дней спустя великая княгиня поручила княжне Львовой письменно пригласить меня на вечер. Я никогда не забуду ее [Елены Павловны. — А. А.-Б.] простое и милое расположение ко мне. Князь В.Ф. Одоевский встретил меня на лестнице и ввел меня в гости-

²¹ Бородина А.А. С. Даргомыжский // Русская старина. 1916. С. 42.

²² Письмо от 7 июня 1862 года // ГА РФ. Ф. 698. Оп. 1. Д. 233. Л. 8 об.

²³ Письмо от 7 августа [б. г.] // Там же. Л. 9 об.

²⁴ Письмо от 9 сентября [б. г.] // Там же.

²⁵ Неведомская-Динар Н.А. Очерки моих воспоминаний // Русская старина. 1906. Т. 128, № 12. С. 654.

²⁶ Там же. С. 656.

ную, где я нашла самое изысканное небольшое общество, кн. Черкасский, И.С. Тургенев, Вьётан, Рубинштейн, Штуббе. Великая княгиня любезно со всеми говорила и своим привлекательным умом умела всех очаровать; она поручила князю Одоевскому просить меня петь и, так как нот у меня не было, приказала выбрать по моему желанию из ее музыкальной библиотеки»²⁷.

К сожалению, на сегодняшний день мало известно о судьбе музыкальной библиотеки Елены Павловны. В 1930-е гг. великокняжеская библиотека была передана в БАН, в 1960-х гг. музыкальный фонд был частично передан в Филармонию, другая часть исчезла...

В настоящее время в Научно-музыкальной библиотеке Петербургской консерватории обнаружены некоторые следы библиотеки Елены Павловны. Возможно, великая княгиня отдала часть своего собрания Музыкальному обществу еще при жизни, но можно также предположить, что это сделали ее потомки. Как бы то ни было, в библиотеке Санкт-Петербургской консерватории хранятся ноты как со штампом Бернарда, поставщика двора великой княгини Елены Павловны, так и с ее собственным экслибрисом. Среди выявленных клавиров — произведения Россини, Галеви, Бетховена, а также полное собрание песен Шуберта²⁸.

В заключение нам хотелось бы привести цитату из «Записок и воспоминаний» Э.Ф. Направника, которая отражает объективное суждение представителей музыкально-артистического мира о великой княгине Елене Павловне: «Ее любовь к искусству, а к музыке в особенности, ее бесконечно щедрая поддержка Общества и с 1861 г. — Консерватории ее благотворительная помощь представителям искусства, чаще всего секретная, ее исключительно высокое положение при высочайшем дворе, ее простота, ласковость и приветливость в обращении сотворили из нее Кумира во всем артистическом мире столицы. Это была идеальная покровительница всего, что касалось искусства и его представителей»²⁹.

²⁷ Там же. С. 668.

²⁸ В приложении приведен перечень нотных изданий, поступивших в 1932 году из Китайского дворца Ораниенбаумского дворцового ведомства, и произведений, содержащих великокняжеские владельческие штампы и надписи.

²⁹ КР РИИИ. Ф. 21. Э.Ф. Направник. Оп.1. Ед. хр. 221.

**Ноты, полученные в 1932 г.
из Китайского дворца в Ораниенбауме**

Издания для исполнения в 4 руки

1. *Bach, Johann Sebastian*. Orgel-Compositionen / Von J. Sebastian Bach; für Pianoforte zu 4 Händen arrangiert von F.X. Gleichauf. Leipzig: C.F. Peters, s.a. 96 S. Н.д. 2988 (224).

На тит. л. надпись: «Из Китайского дворца в Ораниенбауме 1932 г.». Владельч. конволют из 2 аллигатов.

Приплетено:

Bach, Johann Sebastian. Orgel-Compositionen. Bd. 2 / Von Johann Sebastian Bach; für Pianoforte zu 4 Händen arrangiert von F.X. Gleichauf. Leipzig: C.F. Peters, s. a. 90 S.

2. *Bach, Johann Sebastian*. Compositions pour Orgue / Par J. Seb. Bach; arr. pour Piano à 4 mains par F.X. Gleichauf. Leipzig: C.F. Peters, s.a. 89 p. Н.д. 225; в пер.

На тит. л. надпись: «Из Китайского дворца в Ораниенбауме 1932 г.».

3. *Bach, Johann Sebastian*. Auswahl beliebter Clavierstücke. H. 1 / Aus den Werken Joh. Seb. Bach's; zu 4 Händen bearb. u. mit Fingersatz vers. von Louis Röhr. Leipzig; Berlin: C.F. Peters, s. a. 12 S. Н.д. 4403.

На тит. л. надпись «Из Китайского дворца в Ораниенбауме 1932 г.».

4. *Bach, Johann Sebastian*. Auswahl beliebter Clavierstücke. H. 2 / Aus den Werken Joh. Seb. Bach's; zu 4 Händen bearb. u. mit Fingersatz vers. von Louis Röhr. Leipzig; Berlin: C.F. Peters, s. a. 13 S. Н.д. 4404.

На тит. л. надпись «Из Китайского дворца в Ораниенбауме 1932 г.».

5. *Beethoven, Ludwig van*. Quatrième sinfonie: Oeuv. 60 / De Louis van Beethoven; arr. pour le Pianoforte à 4 mains par Fr. Mockwitz. Nouv. Ed. Leipzig: Breitkopf & Härtel, [ca 1833]. 45 p. Н.д. 5453; в пер.д.

На тит. л. надпись «Из Китайского дворца в Ораниенбауме 1932 г.». Владельч. конволют из 3 алл. На тит. л. каждого алл. личная подпись Георга Августа Мекленбург-Стрелицкого. Все автогр. частично обрезаны. К тит. л. 3-го алл. подклеен лист нотной бумаги с записанной партией фортепиано.

Приплетено:

1. *Beethoven L. van*. Cinquième sinfonie: Oeuv. 67 / De Louis van Beethoven; arr. pour le Piano-Forte à 4 mains par F. Schneider. Leipzig: Breitkopf & Härtel, s. a. 61 p.

2. *Beethoven L. van*. Sixième sinfonie: (Sinfonie Pastorale): Oeuv. 68 / De Louis v. Beethoven; rr. pour le Piano-Forte à 4 mains par F. Mockwitz. Leipzig: Breitkopf & Härtel, s.a. 55 p.

6. *Beethoven, Ludwig van*. Septième Grande sinfonie: en La majeur (A dur): Op. 92 / Comp. par Louis van Beethoven; arr. pour le Pianoforte à 4 mains par Charles Czerny. Leipzig: Probst; Wien: Haslinger, [1827]. 57 S. Н.д. 358; в пер.

На тит. л. надпись «Из Китайского дворца в Ораниенбауме 1932 г.». Владельч. конволют из 3 алл. На форзаце и тит. л. каждого алл. личная подпись Георга Августа Мекленбург-Стрелицкого. Все автогр. частично обрезаны.

Приплетено:

1. *Beethoven L. van*. Achte große Sinfonie: in F dur: Werk 93: für das Piano-Forte auf 4 Hände eingerichtet / Von Ludwig van Beethoven. Wien: Haslinger, [ca 1830]. 49 S.

2. *Beethoven L. van.* Wellingtons-Sieg, oder die Schlacht bey Vittoria: Werk 91: für das Piano-Forte auf 4 Hände / In Musik gesetzt von Ludwig van Beethoven. Wien: Haslinger, [ca 1826]. 39 S.

7. *Beethoven, Ludwig van.* Quatrième sinfonie: Oeuv. 60 / De Louis van Beethoven; arr. pour le Piano-forte à 4 mains par Fr. Mockwitz. Nouv. Ed. Leipzig: Breitkopf & Härtel, [ca 1833]. 45 p. Загл. обл.: Morceau de musique de Beethoven. Н.д. 5453; в пер.

На тит. л. надпись «Из Китайского дворца в Ораниенбауме 1932 г.». Владелец. конволют из 4 алл. На верхней крышке переплета золотое тиснение: великокняжеская корона и заглавие «Morceau de musique de Beethoven». На тит. л. штамп «Bernard Md de musique de S.A.I. Mme la Gd Duchesse Hélène Pawlowna».

Приплетено:

1. *Beethoven L. van.* 5me sinfonie: (en Ut mineur) / De Louis van Beethoven; arr. pour le Piano-forte à 4 mains par C.F. Ebers. Leipzig: Breitkopf & Härtel, s. a. 24 p.

2. *Beethoven L. van.* Première sinfonie: en Ut majeur [C dur]: Op. 21 / Comp. par Louis van Beethoven; arr. pour le Piano-forte à 4 mains par Charles Czerny. Leipzig: Kistner, s. a. 31 p.

3. *Beethoven L. van.* Huitième grande sinfonie: en Fa majeur [F dur]: Op. 93 / Comp. par Louis van Beethoven; arr. pour le Piano-forte à 4 mains par Charles Czerny. Leipzig: Kistner, s. a. 319 p.

8. *Beethoven, Ludwig van.* Grand Trio: Op. 1 Nr. 1 / De Louis van Beethoven; arr. pour le Piano-Forte a 4 mains par Fred. Schneider. Leipzig: Kistner, s. a. 35 p. Загл. обл.: Morceau de musique de Beethoven. Н. д. 84; в пер.

На тит. л. надпись «Из Китайского дворца в Ораниенбауме 1932 г.». Владелец. конволют из 5 алл. На верхней крышке переплета золотое тиснение: великокняжеская корона и заглавие «Morceau de musique de Beethoven».

Приплетено:

1. *Beethoven L. van.* Grand Trio: Op. 1 Nr. 2 / De Louis van Beethoven; arr. pour le Piano-Forte à 4 mains par Fred. Schneider. Leipzig: Probst, s. a. 43 p.

2. *Beethoven L. van.* Grand Trio: Op. 1 Nr. 3 / De Louis van Beethoven; arr. pour le Piano-Forte à 4 mains par Fred. Schneider. Leipzig: Probst, s. a. 35 p.

3. *Beethoven L. van.* Grand Trio: Op. 11 / De Louis van Beethoven; arr. pour le Piano-Forte à 4 mains par Fred. Schneider. Leipzig: Probst, s.a. 27 S.

4. *Beethoven L. van.* Trio: Oeuv. 70 Nr. 2 / De Louis van Beethoven; arr. à 4 mains pour le Piano-forte par F. Mockwitz. Leipzig: Breitkopf & Härtel, s. a. 41 p.

9. *Beethoven, Ludwig van.* Ouverture: du Ballet: Prométhée: pour le Piano-forte à 4 mains: Oeuv. 43 / Comp. par L. van Beethoven. Leipzig: C.F. Peters, s. a. 15 p. Загл. обл.: Morceau de musique de Beethoven. Н.д. 2814; в пер.

На тит. л. надпись «Из Китайского дворца в Ораниенбауме 1932 г.». Владелец. конволют из 4 аллигатов. На верхней крышке переплета золотое тиснение: великокняжеская корона и заглавие «Morceau de musique de Beethoven».

Приплетено:

1. *Beethoven L. van.* Ouverture célèbre de la Tragédie Egmont: Op. 84: arr. pour le Piano-forte à 4 mains / Musique de L. van Beethoven. Hambourg: Aug. Cranz, s.a. 15 p.

2. *Beethoven L. van.* Grosse Ouverture: in C dur: Werk 115 / Eingerichtet für Piano-forte zu 4 Hände von Carl Czerny; und für grosse Orchester comp. von Ludwig van Beethoven. Wien: Steiner und Comp., s.a. 17 S.

3. *Beethoven L. van.* Ouverture zu Aug. von Kotzebue's Ruinen von Athen: eingerichtet für das Piano-forte auf 4 Hände. Wien: Steiner und Comp., s. a. 11 S.

10. *Beethoven, Ludwig van.* Prometheus: C dur: Op. 43 / Von L. van Beethoven; [arr. von S. Bagge]. Leipzig: Breitkopf & Härtel, s.a. 13 S. (Ouverturen: für Orchester: Arrangement für das Piano-forte zu 4 Händen / Von L. van Beethoven; No. 8). Загл. перед нот. текстом: Ouverture zum Ballet Die Geschöpfe des Prometheus. Н.д. 10688.

На тит. л. надпись «Из Китайского дворца в Ораниенбауме 1932 г.».

11. *Beethoven, Ludwig van*. Grosses Duo: (in B): Werk 97: für das Piano-Forte zu 4 Händen / Von L. van Beethoven; genau nach dessen Original-Trio (für Pf, VI u. Vcello) übersetzt von Carl Czerny. Leipzig: Breitkopf & Härtel, s.a. 13 S. Н.д. 7540.

На тит. л. надпись «Из Китайского дворца в Ораниенбауме 1932 г.». На тит. л. штамп «Bernard Md de musique de S.A.I. Mme la Gd Duchesse Hélène Pawlowna».

12. *Beethoven, Ludwig van*. König Stephan: Es dur: Op. 117 / Von L. van Beethoven; [arr. von S. Bagge]. Leipzig: Breitkopf & Härtel, s. a. 17 S. (Ouverturen: für Orchester: Arrangement für das Pianoforte zu 4 Händen / Von L. van Beethoven; No. 6). Н.д. 10663.

На тит. л. надпись «Из Китайского дворца в Ораниенбауме 1932 г.».

13. *Beethoven, Ludwig van*. Ouverture: C dur: Op. 124 / Von L. van Beethoven; [arr. von S. Bagge]. Leipzig: Breitkopf & Härtel, s.a. 21 S. (Ouverturen: für Orchester: Arrangement für das Pianoforte zu 4 Händen / Von L. van Beethoven; No. 7). Н.д. 10663.

На тит. л. надпись «Из Китайского дворца в Ораниенбауме 1932 г.».

14. *Haydn, Joseph*. Symphonie No. 5 / Von J. Haydn. 2. Aufl. Berlin: Carl Klage, s. a. 33 S. (Sechs Symphonien: (geschrieben zu London im Jahre 1791) / Von J. Haydn; für das Pianoforte zu 4 Händen gesetzt und Ihre Königliche Hoheit der Frau Kronprinzessin von Preussen Elisabeth allerunterthänigst zugeeignet von Carl Klage). Н.д. 42; в пер.

На тит. л. надпись «Из Китайского дворца в Ораниенбауме 1932 г.». Владельч. конволют из 4 алл. На форзаце и тит. л. каждого алл. личная подпись Георга Августа Мекленбург-Стрелицкого. Все автор. частично обрезаны.

Приплетено:

1. *Haydn J.* Symphonie No. 6 / von Joseph Haydn. Berlin: Carl Klage, s. a. 31 с. (Sechs Symphonien: (geschrieben zu London im Jahre 1791) / Von J. Haydn; für das Pianoforte zu 4 Händen gesetzt und Ihre Königliche Hoheit der Frau Kronprinzessin von Preussen Elisabeth allerunterthänigst zugeeignet von Carl Klage).

2. *Haydn J.* Symphonie No. 7 / Von Joseph Haydn; für das Pianoforte zu 4 Händen gesetzt von Carl Klage. Berlin: Carl Klage, s. a. 25 S.

3. *Haydn J.* Symphonie No. 8 / von Joseph Haydn; für das Pianoforte zu 4 Händen gesetzt von Carl Klage. Berlin: Carl Klage, s. a. 25 S.

15. *Händel, Georg Friedrich*. Concert: für Pianoforte (oder Orgel) / Von G.F. Händel; arr. für das Pianoforte zu 4 Händen von L. Röhr. Leipzig: Breitkopf & Härtel, s. a. 21 S. Н.д. 10648.

На тит. л. надпись «Из Китайского дворца в Ораниенбауме 1932 г.».

16. *Händel, Georg Friedrich*. Fünf Fugen: aus dem Clavier-Suiten / Von G.F. Händel; für das Pianoforte zu 4 Händen eingerichtet von C. Ferdinand Pohl. Leipzig: C.F. Peters, s. a. 27 S. Н.д. 4124.

На тит. л. надпись «Из Китайского дворца в Ораниенбауме 1932 г.».

17. *Händel, Georg Friedrich*. Wasser- und Feuermusik. B: Feuermusik / Von G.F. Händel; Arr. für das Pianoforte zu 4 Händen von C. Burchard. Dresden; Zittau: Bernhard Friedel, s. a. 25 S. Н.д. 566.

На тит. л. надпись «Из Китайского дворца в Ораниенбауме 1932 г.».

18. *Händel, Georg Friedrich*. Wasser- und Feuermusik. A: Wassermusik / Von G.F. Händel; arr. für das Pianoforte zu 4 Händen von C. Burchard. Dresden; Zittau: Bernhard Friedel, s. a. 34 S. Н.д. 565

На тит. л. надпись «Из Китайского дворца в Ораниенбауме 1932 г.».

19. *Mendelssohn, Felix*. Symphonie aus dem Lobgesang: eine Symphonie-Cantate: nach Worten der heiligen Schrift: Op. 52: für das Pianoforte zu 4 Händen / Von F. Mendelssohn Bartholdy. Leipzig: Breitkopf & Härtel, s. a. 39 S. Н.д. 6518.

На тит. л. надпись «Из Китайского дворца в Ораниенбауме 1932 г.»

20. *Mozart, Wolfgang Amadeus*. Symphonien: neue Ausg.: Arrangement für das Pianoforte zu 4 Händen. Bd. 2: [N 7–12] / Von W.A. Mozart. Leipzig: Breitkopf & Härtel, s. a. 187 S. Н.д. 11672.

На тит. л. надпись «Из Китайского дворца в Ораниенбауме 1932 г.».

21. *Mozart, Wolfgang Amadeus*. Quatuor [No. 1]: de Violon / Comp. par W.A. Mozart; arr. pour le Pianoforte à 4 mains par C. D. Stegmann. Bonn: Simrock, s. a. 27 p. Загл. обл.: Morceau de musique de Mozart. Н.д. 1069; в прил.

На тит. л. надпись «Из Китайского дворца в Ораниенбауме 1932 г.». Владелец. конволют из 4 алл. На верхней крышке переплета золотое тиснение: великокняжеская корона и заглавие «Morceau de musique de Mozart».

Приплетено:

1. *Mozart W.A.* Quatre Sonates: pour le Piano à 4 mains: Sonata II / Comp. par W.A. Mozart. Leipzig: Breitkopf & Härtel, s.a. 39 с.

2. *Mozart W.A.* Sonate: pour Pianoforte et Violon: op. 8 No. 2 / Comp. par W.A. Mozart; arr. pour le Pianoforte à 4 mains par Xav. Gleichauf. Bonn: Simrock, s.a. 27 p.

3. *Mozart W.A.* Dix Quatuors: No. 5 A Dur / De W.A. Mozart; arr. pour le Piano à 4 mains par Charles Czerny. Leipzig: Kistner, s. a. 39 p.

Издания для исполнения на двух фортепиано в 8 рук

1. *Bach, Johann Sebastian*. Sinfonie: aus dem Oster-Oratorium / Von Joh. Seb. Bach; für 2 Pianoforte zu 8 Händen bearb. von P. Graf Waldersee. Leipzig; Winterthur: J. Rieter-Biedermann, 1879. 2 Pt. Н.д. 1022.

На тит. л. надпись «Из Китайского дворца в Ораниенбауме 1932 г.».

2. *Bach, Johann Sebastian*. Concert (in G dur): für 3 Violinen, 3 Violon, 3 Violoncelle und Continuo / Comp. von Joh. Seb. Bach; für 2 Pianoforte zu 8 Händen bearb. von P. Graf Waldersee. Leipzig; Winterthur: J. Rieter-Biedermann, 1880. 2 Pt. Н.д. 1088.

На тит. л. надпись «Из Китайского дворца в Ораниенбауме 1932 г.».

3. *Beethoven, Ludwig van*. Grande Sonate pathétique: Oeuv. 13 / De L. van Beethoven; pour 2 Pianos à 8 mains par C. Burchard. Dresden: Adolph Brauer, s.a. 2 Pt. Н.д. 157.

На тит. л. надпись «Из Китайского дворца в Ораниенбауме 1932 г.».

4. *Beethoven, Ludwig van*. Symphonie No. 1: C dur: Op. 21 / L. v. Beethoven; Arrang. von Aug. Horn. Leipzig: Breitkopf & Härtel, s.a. 2 Pt. (Symphonien: Arrangement für 2 Pianoforte zu 8 Händen / Von L. van Beethoven). Н.д. 11560.

На тит. л. надпись «Из Китайского дворца в Ораниенбауме 1932 г.».

5. *Beethoven, Ludwig van*. Symphonie N 2: D dur: Op. 36 / L. v. Beethoven; Arrang. von Aug. Horn. Leipzig: Breitkopf & Härtel, s.a. 2 Pt. (Symphonien: Arrangement für 2 Pianoforte zu 8 Händen / Von L. van Beethoven). Н.д. 11561.

На тит. л. надпись «Из Китайского дворца в Ораниенбауме 1932 г.».

6. *Beethoven, Ludwig van*. Symphonie N 4: B dur: Op. 60 / L. v. Beethoven; Arrang. von Aug. Horn. Leipzig: Breitkopf & Härtel, s.a. 2 Pt. (Symphonien: Arrangement für 2 Pianoforte zu 8 Händen / Von L. van Beethoven). Н.д. 11682.

На тит. л. надпись «Из Китайского дворца в Ораниенбауме 1932 г.».

7. *Beethoven, Ludwig van*. Symphonie No. 5: C moll: Op. 67 / L.v. Beethoven; Arrang. von C. Burchard. Leipzig: Breitkopf & Härtel, s.a. 2 Pt. (Symphonien: Arrangement für 2 Pianoforte zu 8 Händen / Von L. van Beethoven). Н.д. 12032.

На тит. л. надпись «Из Китайского дворца в Ораниенбауме 1932 г.».

8. *Haydn, Joseph*. Symphonie No. 1: G dur / Von Joseph Haydn; arr. v. C. Burchard. Dresden: L. Hoffarth, s.a. 2 Pt. (Symphonien / Von J. Haydn; für 2 Pianoforte zu 8 Händen bearb. von Carl Burchard). Н.д. 44.

На тит. л. надпись «Из Китайского дворца в Ораниенбауме 1932 г.».

9. *Haydn, Joseph*. Symphonie No. 4: C dur / Von Joseph Haydn; arr. v. C. Burchard. Dresden: L. Hoffarth, s. a. 2 Pt. (Symphonien / Von J. Haydn; für 2 Pianoforte zu 8 Händen bearb. von C. Burchard). Н.д. 47.

На тит. л. надпись «Из Китайского дворца в Ораниенбауме 1932 г.».

10. *Haydn, Joseph*. Symphonie No. 6: G dur / Von J. Haydn; arr. v. C. Burchard. Dresden: L. Hoffarth, s. a. 2 Pt. (Symphonien / Von J. Haydn; für 2 Pianoforte zu 8 Händen bearb. von C. Burchard). Н.д. 49.

На тит. л. надпись «Из Китайского дворца в Ораниенбауме 1932 г.».

11. *Haydn, Joseph*. Symphonie No. 7: G dur / Von J. Haydn; arr. v. C. Burchard. Dresden: L. Hoffarth, s. a. 2 Pt. (Symphonien / Von J. Haydn; für 2 Pianoforte zu 8 Händen bearb. von C. Burchard). Н.д. 50.

На тит. л. надпись «Из Китайского дворца в Ораниенбауме 1932 г.».

12. *Haydn, Joseph*. Symphonie No. 8: G dur / Von J. Haydn; arr. v. C. Burchard. Dresden: L. Hoffarth, s. a. 2 Pt. (Symphonien / Von J. Haydn; für 2 Pianoforte zu 8 Händen bearb. von C. Burchard). Н.д. 51.

На тит. л. надпись «Из Китайского дворца в Ораниенбауме 1932 г.».

13. *Haydn, Joseph*. Symphonie No. 9: D dur / Von J. Haydn; arr. v. C. Burchard. Dresden: L. Hoffarth, s. a. 2 Pt. (Symphonien / Von J. Haydn; für 2 Pianoforte zu 8 Händen bearb. von C. Burchard). Н.д. 52.

На тит. л. надпись «Из Китайского дворца в Ораниенбауме 1932 г.».

14. *Haydn, Joseph*. Symphonie No. 10: Es dur / Von J. Haydn; arr. v. C. Burchard. Dresden: L. Hoffarth, s. a. 2 Pt. (Symphonien / Von J. Haydn; für 2 Pianoforte zu 8 Händen bearb. von C. Burchard). Н.д. 53.

На тит. л. надпись «Из Китайского дворца в Ораниенбауме 1932 г.».

15. *Haydn, Joseph*. Symphonie No. 11: D dur / Von J. Haydn; arr. v. C. Burchard. Dresden: L. Hoffarth, s. a. 2 Pt. (Symphonien / Von J. Haydn; für 2 Pianoforte zu 8 Händen bearb. von C. Burchard). Н.д. 358.

На тит. л. надпись «Из Китайского дворца в Ораниенбауме 1932 г.».

16. *Haydn, Joseph*. Symphonie No. 12: D dur / Von J. Haydn; arr. v. C. Burchard. Dresden: L. Hoffarth, s. a. 2 Pt. (Symphonien / Von J. Haydn; für 2 Pianoforte zu 8 Händen bearb. von C. Burchard). Н.д. 359.

На тит. л. надпись «Из Китайского дворца в Ораниенбауме 1932 г.».

17. *Cherubini, Luigi*. Medea / Cherubini. Leipzig: Klemm, s. a. 2 Pt. (Ouvvertüren: für 2 Pianos auf 8 Hände / Arr. von Gust. Martin Schmidt u. And.; N 7). Н.д. 585.

На тит. л. надпись «Из Китайского дворца в Ораниенбауме 1932 г.».

18. *Cherubini, Luigi*. Wasserträger: Ouverture / Cherubini; par C. Burchard. Berlin: Schlesinger, s. a. 2 Pt. (Compositions célèbres: pour 2 Pianos à 8 mains / Arr. par Burchard, Horn, Jansen; N 35). Н.д. 6875.

На тит. л. надпись «Из Китайского дворца в Ораниенбауме 1932 г.».

19. *Meyerbeer, Giacomo*. Ouverture: zu der Oper Die Hugenotten / Von G. Meyerbeer; Arrangement für 2 Pianoforte zu 8 Händen von Fr. Brissler. Leipzig: Breitkopf & Härtel, s. a. 2 Pt. Н.д. 12870.

На тит. л. надпись «Из Китайского дворца в Ораниенбауме 1932 г.».

20. *Mendelssohn, Felix*. Symphonie N 3: für Orchester: Op. 56 / Comp. und Ihrer Majestät der Königin Victoria von England gewidmet von F. Mendelssohn Bartholdy; Arrangement für 2 Pianoforte zu 8 Händen von A. Horn. Leipzig: Breitkopf & Härtel, s. a. 2 Pt. Н.д. 9466.

На тит. л. надпись «Из Китайского дворца в Ораниенбауме 1932 г.».

21. *Mozart, Wolfgang Amadeus*. Symphonie: No. 31 (D dur C): für Orchester: KV 297 / Von W.A. Mozart; arr. für 2 Pianoforte zu 8 Händen von C. Burchard. Leipzig; Brüssel: Breitkopf & Härtel, s. a. 2 Pt. Н.д. 17139.

На тит. л. надпись «Из Китайского дворца в Ораниенбауме 1932 г.».

22. *Mozart, Wolfgang Amadeus*. Six grandes sinfonies. N 5 / De Mozart; arr. pour 2 Pianos à 8 mains par Gust. Mart. Schmidt. Leipzig: Klemm, s. a. 2 Pt. Н.д. 542.

На тит. л. надпись «Из Китайского дворца в Ораниенбауме 1932 г.».

23. *Mozart, Wolfgang Amadeus*. Six grandes sinfonies. N 3 / De Mozart; arr. pour 2 Pianos à 8 mains par Gust. Mart. Schmidt. Leipzig: Klemm, s. a. 2 Pt. Н.д. 523.

На тит. л. надпись «Из Китайского дворца в Ораниенбауме 1932 г.».

24. *Mozart, Wolfgang Amadeus*. Symphonie: No. 36 (C dur): für Orchester: KV 425 / Von W.A. Mozart; Arr. für 2 Pianoforte zu 8 Händen von C. Burchard. Leipzig; Brüssel: Breitkopf & Härtel, s. a. 2 Pt. Н.д. 16414.

На тит. л. надпись «Из Китайского дворца в Ораниенбауме 1932 г.».

25. *Shubert, Franz*. Sinfonie No. 5: in B dur / Von F. Schubert; bearb. für 2 Pianoforte zu 8 Händen von Carl Burchard. Leipzig [и др.]: Klemm, s. a. 2 Pt. (Bearbeitungen: für 2 Pianos/ von Carl Burchard; N 10). Н.д. 1144.

На тит. л. надпись «Из Китайского дворца в Ораниенбауме 1932 г.».

26. *Shubert, Franz*. Symphonie in H moll / Comp. von F. Schubert; für 2 Pianoforte zu 8 Händen bearb. von Carl Burchard. Offenbach a. M.: Joh. André, s. a. 2 Pt. Н.д. 11945.

На тит. л. надпись «Из Китайского дворца в Ораниенбауме 1932 г.».

27. *Shubert, Franz*. Symphonie: (C dur): für grosses Orchester: Arrangement für 2 Pianoforte zu 8 Händen / Von F. Schubert. Leipzig: Breitkopf & Härtel, s. a. 2 Pt. Н.д. 8547.

На тит. л. надпись «Из Китайского дворца в Ораниенбауме 1932 г.».

28. *Schumann, Robert*. Dritte Symphonie: Op. 97 in Es / Von R. Schumann; bearb. für 2 Pianoforte zu 8 Händen von A. Horn. Leipzig; Brüssel: Breitkopf & Härtel, s. a. 2 Pt. (Symphonien: für Orchester / Von R. Schumann; Bearbeitung für 2 Pianoforte zu 8 Händen von August Horn; N 3). Н.д. 18435.

На тит. л. надпись «Из Китайского дворца в Ораниенбауме 1932 г.».

Ноты, подаренные Консерватории Еленой Георгиевной

Schumann, Robert. 3. Sinfonie: (Es dur): Op. 97 / Von R. Schumann; für Piano und Violine bearb. von Friedr. Hermann. Berlin: Simrock, s. a. 35 S., 1 Pt. Н.д. 7154.

На обл. рукой И. Гунке надпись: «Дар Ея Высочества Елены Георгиевны Мекленбург. 1880». На обл. и тит. л. штамп ИРМО.

Schumann, Robert. Arabeske: für das Pianoforte: Op. 18 / Comp. von R. Schumann; arr. für Pianoforte und Violine von R. Schaab. Wien: C.A. Spina, s. a. 7 S., 1 Pt. S. 22. Н.д. 351.

На обл. рукой И. Гунке надпись: «Дар Ея Высочества Елены Георгиевны Мекленбург. 1880». На обл. штамп ИРМО.

Schumann, Robert. Schummerlied: Op. 124 No. 16 / Von R. Schumann; für Pianoforte und Violine arr. von F. Behr. Elberfeld: Arnold, s. a. 9 S., 1 Pt. (Compositionen für Pianoforte / Von R. Schumann). Н.д. 979.

На обл. рукой И. Гунке надпись: «Дар Ея Высочества Елены Георгиевны Мекленбург. 1880». На парт. скр. штамп ИРМО.

Посвящения великой княгине Елене Павловне

Львов, Алексей Федорович (1798–1870). Stabat-Mater: (Gebet am Kreuze) / Von A.Lvoff. Wien: F. Glöggel, [184?]. 54 S. Н.д. 652.

Печать РМО на обл. и тит. л. На форзаце наклейка б-ки ИРМО. Дарств. надпись авт. на тит. л. На шмуцтит.: très humblement dédié à Son Altesse Imperiale Madame la Grande Duchesse Hélène Pavlovna par Alexis Lvoff.

Кавос, Катарина Альбертович (1775–1840). Иван Сусанин: народная опера в 2 д. / К. Кавос; аранж. для пения с фортепиано А. Евгениев. Санкт-Петербург: Стелловский, б. г. 248 с. Н. д. 5770–5781.

На шмуцтит.: Ея Императорскому Высочеству Великой Княгине Елене Павловне всеподданейше посвящает А. Евгениев.

Рубинштейн, Антон Григорьевич (1829–1894). Deux Mélodies: pour le Piano: (Fa-majeur et Si-majeur): Op. 3: 1-re Version / Par A. Rubinstein. Moscou; Leipzig: P. Jurgenson, s. a. 9 p. Н.д. 10031a, 10031b.

На тит. л.: A son Altesse Imperiale Madame la Grande-Duchesse Hélène Pawlowna.

Рубинштейн, Антон Григорьевич (1829–1894). 5-ième Symphonie: (G moll): pour Orchestre: op. 107 / Comp. par Ant. Rubinstein. Partition. Leipzig: Bartholf Senff, s. a. 264 p. Н.д. 1621.

На шмуцтит.: A la Mémoire de S.A.I. Madame la Grande-Duchesse Hélène Pawlowna. На форзаце наклейка б-ки ИРМО.

Maurer, Ludwig Wilhelm (1789–1878). Douze Etudes: pour le violon seul: d'après les principes des Viotti, Rode, Kreutzer et Baillot: Dédiées à Son Altesse Impériale Madame la Grande Duchesse Hélène de Russie / Comp. à l'usage des élèves du Conservatoire de musique de St. Pétersbourg par Louis Maurer. St. Pétersbourg: A. Johansen, s. a. 25 p. Н.д. 16.

Reinecke, Carl (1824–1910). Symphonie: (A dur): für grosses Orchester: Op. 79 / Nomp. und Ihrer Keiserlichen Hoheit der Frau Grossfürstin Helene Pawlowna von Russland ehrfurchtsvoll zugeeignet von Carl Reinecke. Partitur. Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1864?]. 154 S. Н.д. 10. 613.

Печать РМО на тит. л. На форзаце наклейка б-ки ИРМО.

Семья герцога Г.Г. Мекленбург-Стрелицкого в Петергофе и Ораниенбауме

Жизнь герцога Георгия Георгиевича Мекленбург-Стрелицкого (1859–1909) с рождения была связана с летними резиденциями Дома Романовых на южном берегу Финского залива. После смерти матери великой княгини Екатерины Михайловны правнук императора Павла I по линии его младшего сына, великого князя Михаила Павловича, вместе с братом и сестрой в 1894 г. унаследовал великолепное ораниенбаумское дворцовое имение. Свою роль сыграл в судьбе герцога Мекленбургского и Петергоф. В раннем детстве он часто бывал там у бабушки и деда, великой княгини Елены Павловны и великого князя Михаила Павловича, в покоях, которые находились в Корпусе под гербом Большого дворца, кроме того, его родители вместе с детьми останавливались в одном из Кавалерских домов в Петергофе. В 1866 г. в Петергофе юный герцог Мекленбург-Стрелицкий принимал участие во встрече невесты цесаревича-наследника великого князя Александра Александровича, принцессы Дагмары, будущей императрицы Марии Федоровны, которая приходилась ему троюродной сестрой. Они были хорошо знакомы с детства, от имени императорской семьи Георг Мекленбург-Стрелицкий встречал принцессу, впервые вступившую на русскую землю.

В 1890 г. герцог Г.Г. Мекленбург-Стрелицкий «для узнания кавалерийской службы»¹ был прикомандирован, а затем зачислен в лейб-гвардии Конно-гренадерский полк, расквартированный в Петергофе, и прослужил там 11 лет. Он занимал должности командира эскадрона, члена и председателя полкового суда чести, помощника командира полка по хозяйственной и строевой части. Герцог любил военное дело (отдавая предпочтение только музыке), был педантом, чтил устав, но при этом был очень заботливым и справедливым командиром, пользовавшимся большим уважением у однополчан, которые спустя десятилетия, уже находясь в эмиграции, вспоминали Георгия Георгиевича Мекленбург-Стрелицкого добрым словом на страницах полковой истории². На основе воспоминаний

¹ *Скуратов К.Н.* Материалы для биографии Его Высочества Герцога Георгия Георгиевича Мекленбург-Стрелицкого. Давос, 1932. С. 2. Машинопись. Личный архив князей Голицыных, Лондон.

² *Скуратов К.Н.* Мирное и боевое прошлое л.-гв. Конно-гренадерского полка: В 5 т. Париж; Нью-Йорк, 1938–1951.

сослуживцев полковник Скуратов в 1932 г. во Франции написал биографию герцога Мекленбургского, которая, к сожалению, не была опубликована³.

Казармы Конно-гренадерского полка располагались в Петергофе за каскадом «Золотая гора», в районе Фабричной канавки. Поскольку построения проводились рано утром, Георгий Георгиевич не всегда мог возвращаться со службы домой, в родной Ораниенбаум или в Михайловский дворец в Петербурге. Поэтому первые годы пребывания в полку он жил у композитора и друга семьи А.Г. Рубинштейна, чья дача находилась в Петергофе, неподалеку от казарм. В 1895 г. герцог Георгий Георгиевич Мекленбург-Стрелицкий приобрел в Петергофе двухэтажный особняк в готическом стиле с садом на углу Петербургского проспекта и Разводной улицы, напротив западной границы Верхнего парка (ныне — Санкт-Петербургский пр., д. 49/9). Архитектор Конторы герцогов Мекленбургских и принцессы Саксен-Альтенбургской В.П. Стаценко выполнил необходимые работы по переделке интерьеров и фасада дома. Со временем этот особняк на Петербургском проспекте стал центром притяжения для однополчан хозяина, чему во многом способствовала гостеприимность супруги герцога. В 1890 г. герцог Мекленбург-Стрелицкий счастливо женился на Наталии Федоровне Ванлярской, фрейлине своей матери великой княгини Екатерины Михайловны. В морганатическом браке супруга получила титул графини Карловой. Петергофский дом полюбился семье, и Наталья Федоровна продала его только в 1912 г., через три года после смерти супруга.

В годы пребывания герцога Г.Г. Мекленбург-Стрелицкого в рядах конно-гренадеров началась подготовка к 100-летию юбилею полка, который планировалось отметить в 1903 г. Георгий Георгиевич был председателем Исторической комиссии по подготовке празднеств. По воспоминаниям однополчан, его усилиями была своевременно опубликована полковая история⁴. Для иллюстрации юбилейного труда герцог Мекленбургский передал Н.В. Дубасову материалы из личного собрания. Графиня Н.Ф. Карлова была значимой персоной в жизни полка в эти годы: командир конно-гренадеров великий князь Дмитрий Константинович не был женат, и Наталья Федоровна по старшинству своего супруга возглавляла «полковых дам» — жен офицеров, занимавшихся устройством быта, вопросами культуры и просвещения, благотворительностью. В 1896 г. в Петергофе состоялось освящение Знаменской церкви лейб-гвардии Драгунского полка, перестроенной по проекту архитектора А.А. Парланда. Графиня Н.Ф. Карлова предложила офицерским женам вышить ковер для полковой церкви к 100-летию юбилею драгун. Герцог Г.Г. Мекленбург-Стрелицкий «подсказал» основную идею: разместить на ковре даты памятных сражений лейб-гвардии Конно-гренадерского полка, вплетенные в виноградные лозы. Весь ковер был разделен на квадраты по числу участниц работы, по окончании вышивки фрагменты сшили в единое целое. Все расходы по созданию ковра Наталья Федоровна приняла на себя. Следует отметить, что в это время герцог Г.Г. Мекленбургский уже не служил в Конно-гренадерском полку.

В 1902 г. герцог Г.Г. Мекленбург-Стрелицкий был произведен в генерал-майоры и назначен командиром лейб-гвардии Драгунского полка, шефом которого был главнокомандующий гвардией и Петербургским военным округом ве-

³ Скуратов К.Н. Материалы для биографии Его Высочества Герцога Георгия Георгиевича Мекленбург-Стрелицкого. Давос, 1932. Машинопись // Личный архив князей Голицыных. Лондон.

⁴ Дубасов Н.В. История лейб-гвардии Конно-гренадерского полка. СПб., 1903.

лийкий князь Владимир Александрович. В том же году полк был переведен из-под Новгорода в Старый Петергоф. Ответственность за расквартирование полка, конечно, взял на себя командир. Для драгун были построены современные казармы, в 1903 г. началось возведение полкового храма, комиссию по сооружению которого возглавил герцог Мекленбургский. Церковь во имя св. Хрисанфа и Дарии строилась по высочайше утвержденному проекту архитектора Н.М. Никифорова в византийско-романском стиле. Ее освящение состоялось 10 сентября 1904 г. в присутствии императора и императрицы, других августейших и официальных лиц. Храм возводился на средства Инженерного ведомства, щедрые пожертвования на возведение церкви сделали командир полка и его родные. Графиня Н.Ф. Карлова преподнесла в дар запрестольный образ Спасителя на аналое и два витражных окна; великолепный резной иконостас из светлого дуба был создан на деньги сестры герцога принцессы Е.Г. Саксен-Альтенбургской. А графиня Карлова заказала для церкви иконы и шкафы для ризницы на сумму 832 рубля 40 копеек⁵. В 1906 г. герцог получил новое назначение и оставил Драгунский полк, но продолжал числиться в его списках. По праздникам для офицеров Конно-гренадерского и Драгунского полков традиционно устраивались приемы в Ораниенбауме, с молебном в дворцовой церкви, с торжественным обедом, музыкой и экскурсией по дворцам. В честь юбилея Драгунского полка 18 марта 1906 г. в Александровском дворце (Царское Село) император Николай II дал торжественный прием для офицеров полка, на котором присутствовала и графиня Н.Ф. Карлова. Во время обеда играл квартет герцога Мекленбургского⁶. После смерти Георгия Георгиевича в 1909 г. офицеры лейб-гвардии Драгунского полка пожелали увековечить память своего командира и учредили капитал его имени для выдачи пособий нуждавшимся офицерам.

Многие годы с Петергофом и его уездом была связана благотворительная деятельность членов семьи герцога Г.Г. Мекленбург-Стрелицкого. В 1903 г. графиня Н.Ф. Карлова возглавила комиссию по открытию в Петергофе женской гимназии. Комиссия провела анализ среднего женского образования в уезде, определила число желавших продолжить обучение (было выявлено более 150 человек), нашла участок для строительства учебного заведения, но, к сожалению, из-за бюрократических проволочек осуществить задуманное не удалось⁷. Младший брат герцога Г.Г. Мекленбург-Стрелицкого, герцог Михаил Георгиевич, принял участие в создании одного из благотворительных учреждений Петергофа — детского приюта имени барона О.О. Буксгевдена (Петербургская ул., д. 17) для 10 сирот из близлежащих районов, заведение открылось в декабре 1908 г. Михаил Георгиевич занимал пост председателя комитета по сбору средств для этого заведения и сам пожертвовал 3 000 рублей. Высочайшим указом он был назначен почетным попечителем приюта, а его супруга графиня Н.Ф. Карлова стала попечительницей детского заведения. Она заботилась и о небольших школах в Петергофском уезде. На протяжении многих лет Наталья Федоровна была попечительницей земской Дубковской школы, которую посещали дети из деревень Дубки, Сагомилье, Лимузи, Куккузи. Она присылала подарки к праздникам или деньги на приобретение необходимых вещей для учащихся, за что полу-

⁵ Корнева Г.А., Чебоксарова Т.Н. Контакты Двора Великого Князя Владимира Александровича с семьей герцога Г.Г. Мекленбург-Стрелицкого // Русская ветвь Мекленбург-Стрелицкого Дома: Сб. тр. междунар. науч. конф., 16–18 окт. 2001 г. СПб., 2005. С. 169.

⁶ Николай II, имп. Дневники. М., 1992. С. 306.

⁷ Гуцин В.А. История Петергофа и его жителей. СПб., 2003. Т. 3. С. 272–274.

чала трогательные благодарственные письма от сельских сходов. Она также была попечительницей Мартышкинской церковно-приходской школы и награждена серебряной медалью к 25-летию со дня основания учебного заведения⁸.

Графиня Карлова возглавляла петергофский отдел Российского общества Красного Креста, для которого в 1898 г. Николай II выделил 806 квадратных саженей в Английском парке. Тогда же император принял решение «более не отводить земельных участков в Английском парке ни частным лицам, ни учреждениям, дабы местность эта и на будущее время сохранила характер парка»⁹. Тем не менее в 1913 г. Наталья Федоровне удалось получить высочайшее разрешение на увеличение вдвое (на 800 кв. саженей) земли для расширения деятельности Петергофского отдела Красного Креста. В 1911 г. в Старом Петергофе была создана Община сестер милосердия во имя Креста Господня, попечительницей которой также стала графиня Н.Ф. Карлова. На территории Английского парка для общины был построен двухэтажный каменный дом, в котором располагались лечебница с операционной, амбулатория для проходящих больных, аптека¹⁰. В 1913 г. по просьбе вдовы герцога Мекленбург-Стрелицкого Главное управление российского Красного Креста выделило 1500 рублей для закупки новейшего медицинского оборудования, «чтобы дать возможность лечебнице вернуть свои силы в оказании помощи больным, а сестрам и испытуемым — работать и обучаться в образцово оборудованном медицинском заведении»¹¹. В начале Первой мировой войны, 5 октября, община сестер милосердия открыла лазарет для раненых офицеров на 14 коек¹². По списку на 1 августа 1914 г. в общине числилось 12 сестер милосердия и 5 испытуемых, они ежедневно работали в четырех лечебных заведениях Петергофа: в самой общине, в местном лазарете, в дворцовом госпитале, в детской больнице¹³. Во время войны количество сестер увеличилось, за счет как роста числа общинных сестер, так и появления сестер военного времени — выпускниц краткосрочных (двухмесячных) курсов. Получившие специальную подготовку медицинские сестры направлялись на фронт: из Петергофа туда отправились восемь сестер — членов общины и семь сестер военного времени. Сестричество выплачивало всем сестрам жалованье (40 рублей в месяц), компенсации на жилье и питание, а находившимся на фронте — дополнительно командировочные (37 рублей в месяц). Община существовала на частные пожертвования, и привлечение средств было одним из важнейших направлений работы, с которым блестяще справлялась графиня Н.Ф. Карлова, попечительница Петергофской общины сестер милосердия. В числе жертвователей, например, было Императорское петроградское общество поощрения рысистого коннозаводства, перечислившее весной 1915 г. 2000 рублей¹⁴. В военное время сестры работали преимущественно в госпиталях, где ухаживали за ранеными. В военном госпитале трудились 14 сестер, в городском (бывшем придворном) госпитале — шесть, причем две трети сестер были сестрами военного времени. Сестры милосердия не только занимались медицинским уходом, но и собирали пожертвования для раненых и семей воинов.

⁸ ГАРФ. Ф. 618. Оп. 1. Д. 80. Л. 1–3.

⁹ РГИА. Ф. 168. Оп. 44. Д. 1178. Л. 2.

¹⁰ ГАРФ. Ф. 618. Оп. 1. Д. 178. Л. 1.

¹¹ Там же. Д. 175. Л. 1.

¹² Там же. Ф. 694. Оп. 1. Д. 1181. Л. 36.

¹³ Там же. Ф. 618. Оп. 1. Д. 177. Л. 1–4.

¹⁴ Там же. Д. 179. Л. 1.

Графиня Н.Ф. Карлова много сил отдавала этой работе: заботилась о быте сестер и докторов, о поощрениях и наградах для них, была инициатором полезных начинаний, лично присутствовала на экзаменах. Работы оказалось так много, что иногда она вынуждена была ночевать в здании сестричества. Весной 1915 г. председательница Петергофского отдела Красного Креста, желая усовершенствовать работу сестричества, обратилась к министру финансов Петру Львовичу Барку с просьбой выделить средства (25 000 рублей) на организацию водо- и электролечения для пациентов лазарета и раненых «изо всех лечебных заведений района от Петрограда до Ораниенбаума»¹⁵. В случае выделения необходимой суммы графиня Карлова планировала надстроить третий этаж для размещения «кабинетов для электризации»¹⁶ и приспособить подвал здания под водолечебницу. Строительные работы и установку нового оборудования попечительница Общины намеревалась завершить уже через два месяца. В сентябре 1915 г. императрица Александра Федоровна посетила Петергофский отдел Красного Креста: обойдя все помещения, она осталась довольна постановкой дела¹⁷. По представлению графини Карловой осенью 1915 г. врач общины сестер милосердия и окружной врач Петергофа статский советник Вадим Арсеньевич Лебедев был награжден орденом св. Владимира 4-й степени за заслуги перед Красным Крестом¹⁸.

Деятельность Петергофской общины сестер милосердия во имя Креста Господня в годы Первой мировой войны заслуживает отдельного исследования. Неизвестно, удалось ли графине Наталье Федоровне Карловой осуществить свои планы, но очевидно одно: несмотря на то что семья герцога Мекленбург-Стрелицкого сравнительно недолго находилась в Петергофе, ее пребывание там оставило заметный след в жизни города.

Еще большее место в жизни герцога Мекленбург-Стрелицкого занимал Ораниенбаум. Построенный как загородная резиденция первого петербургского генерал-губернатора и сподвижника Петра I — светлейшего князя А.Д. Меншикова, этот дворцово-парковый комплекс с середины XVIII в. стал летней резиденцией российских императоров, с 1831 г. он принадлежал великому князю Михаилу Павловичу и великой княгине Елене Павловне, затем их дочери великой княгини Екатерине Михайловне, вышедшей замуж за герцога Г.А. Мекленбург-Стрелицкого. С 1894 г. Ораниенбаумом владели дети последних — герцоги Георгий и Михаил Мекленбург-Стрелицкие и их сестра принцесса Елена Саксен-Альтенбургская. Дети великой княгини Екатерины Михайловны по устной договоренности определили место жительства каждого: Большой Ораниенбаумский дворец стал летней резиденцией братьев Мекленбургских; их сестра, принцесса Елена Георгиевна Саксен-Альтенбургская остановила свой выбор на Китайском дворце.

Жизнь в Ораниенбауме герцогов Мекленбург-Стрелицких мало отличалась от загородной, дачной жизни петербуржцев, за исключением, разумеется, размеров дворцового имения и обилия на его территории памятников культуры. Летом хозяева катались по парку в экипажах, выезжали на пикники в близлежащие деревни: Бронку, Большую Ижору, Илики, Кузнецы. На пляже в Большой Ижоре у герцогов Мекленбургских был построен чайный домик, в котором можно было укрыться в случае ненастья или ветреной погоды. Иногда к ним присоединялся художник А.Н. Бенуа, бравший с собой альбом для эскизов. В своем

¹⁵ Там же. Д. 178. Л. 1.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же. Ф. 694. Оп. 1. Д. 1182. Л. 47 об.

¹⁸ Там же. Ф. 618. Оп. 1. Д. 104. Л. 1.

парке герцоги держали так называемую верховую конюшню, где содержали до четырех пони с жеребятами-«пончиками» для катания детей. В парковых оранжереях росли не только замечательные цветы (управляющий имением занимался собственным «бизнесом» — поставлял цветы в магазины Петербурга), но и «чудный ораниенбаумский виноград»¹⁹. Любимыми летними развлечениями были прогулки на лодках, плавание и игра в теннис (в парке был устроен корт). Зимой предпочтение отдавалось лыжам и конькам. «Помню, как мы провели целый день в Ораниенбауме у графини Карловой, у которой было три взрослых дочери, одна красивее другой. Там катались на тройках, обедали и танцевали», — вспоминала графиня Камаровская²⁰. Осенью в Ораниенбауме начинался сезон: играл квартет герцога Мекленбург-Стрелицкого, устраивались приемы, балы, иногда костюмированные или детские. Особое место в жизни семьи герцога Мекленбург-Стрелицкого занимала охота, которой с удовольствием занимались и взрослые, и дочери-подростки. Для охоты на кабанов, лосей, медведей выезжали в принадлежавшие герцогу леса, окружавшие Ораниенбаум. Однажды один из сослуживцев герцога убил медведицу, и «медвежат принесли в детскую к Тедди»²¹ — трехлетнему сыну Георгия Георгиевича. В дворцовом парке обычно охотились на мелкую дичь и глухарей: на такой малой охоте на 4 ружья можно было добыть 30 зайцев и пару лисиц. Хозяева гордились своими лесными угодами, заботились о них: на землях ораниенбаумского дворцового ведомства трудился целый штат лесничих и егерей — выходцев из прибалтийских губерний. Однако, когда возникала острая необходимость, герцоги Мекленбургские уступали свои владения государству. В 1907 г. на берегу привлекшего военных своей глубиной Копанского озера²², расположенного на герцогских землях, решено было построить пристрелочную торпедную станцию. Спустя два года власти вновь обратились к герцогам Мекленбург-Стрелицким с просьбой продать леса вдоль берега Финского залива для возведения одного из мощнейших береговых фортов на юго-западных подступах к Петербургу — «Алексеевского» («Красной Горки») и прокладки железной дороги к нему.

Ораниенбаум был любимым местом обитания герцогов Мекленбург-Стрелицких. Герцог Георгий писал Наталье Федоровне Ванлярской, в то время фрейлине его матери: «Что за странное и милое место — Ораниенбаум! Как приедешь сюда, и еще вдобавок засветит солнышко, то сейчас же на душе делается и веселее и отраднее. А сам-то городок Ораниенбаум: после открытия навигации так и кажется, что ожил и проснулся от долгого, долгого сна, в котором лежал в оковании всю зиму!»²³ В Ораниенбауме герцог впервые сказал своей избраннице о намерении жениться на ней, здесь родились трое из его четверых детей. В июле 1899 г. Георгий Георгиевич рассказывал тестю Ф.А. Ванлярскому о появлении на свет долгожданного сына: «Но можно сказать, радовался не только весь дом, но и весь Ораниенбаум, где положительно улыбалось большинство лиц, когда на следующий день я проезжал через город в Петергоф. Прямо было трогательно!

¹⁹ Там же. Ф. 694. Оп. 1. Д. 1182. Л. 17.

²⁰ *Камаровская Е.Л., гр. Воспоминания // Камаровская Е.Л., гр. Воспоминания. Комаровский Е. Ф., граф. Записки. М., 2003. С. 190.*

²¹ ГАРФ. Ф. 618. Оп. 1. Д. 22. Л. 56.

²² Неподалеку от нынешнего города Сосновый Бор.

²³ Цит. по: *Попова Г.А. «Лучше счастливо, чем выгодно»: (о морганатическом браке герцога Г.Г. Мекленбург-Стрелицкого) // Последние Романовы и императорские резиденции в конце XIX — начале XX века. Гатчина, 2009. С. 156.*

Поздравляли все друзья и знакомые, даже квартет поздравлял»²⁴. Хозяева отправлялись в свою загородную резиденцию в любое время года: старшая дочь Георгия Георгиевича (княгиня Е.Г. Голицына) с мужем провела в феврале 1912 г. три недели медового месяца в Ораниенбауме, и только затем они отправились в свадебное путешествие в Европу. На отдых в Ораниенбаум приезжали многочисленные родственники, друзья семьи, однополчане герцога Г.Г. Мекленбург-Стрелицкого, товарищи детей. Многие из них находили здесь приют летом: для них готовились квартиры («номера») в дворцовых флигелях. Летом служащим двора великой княгини Екатерины Михайловны, а затем Конторы герцогов Мекленбург-Стрелицких и принцессы Саксен-Альтенбургской разрешалось перевозить сюда своих детей, семьи. Например, для фрейлины Натальи Ванлярской была выделена квартира, в которой разместилась вся ее многочисленная семья: отец, две бабушки, сестры, братья. Хозяева были гостеприимны не только по отношению к друзьям и служащим: в своем парке они устраивали публичные концерты, праздники для горожан и дачников²⁵. Герцоги Мекленбургские прекрасно понимали ценность предметов искусства, которыми они владели, и сознательно стремились сделать их достоянием общественности, ввести в научный оборот: они приветствовали интерес ученых, искусствоведов, историков к своему имению. Ораниенбаум распахнул двери для исследователей: сюда приезжали А.И. Успенский, И.Э. Грабарь, А.Н. Бенуа, результаты их научных изысканий нашли отражение в публикациях²⁶. Александр Николаевич Бенуа имел специальный пропуск для посещения дворцов и парка в любое время. В 1901 г. он написал целую серию ораниенбаумских акварелей, а впоследствии посвятил герцогам Мекленбург-Стрелицким и принцессе Саксен-Альтенбургской страницы воспоминаний. Герцоги Мекленбург-Стрелицкие принимали в Ораниенбауме и зарубежных ученых: их летнюю резиденцию посетили историк Карл Штелин, работавший над биографией своего великого предка — академика Я. Штелина²⁷, искусствовед Карл Берлинг. В сентябре 1913 г. для знакомства с дворцами Ораниенбаума приехали участники Конгресса хранителей и смотрителей иностранных музеев. В их честь был дан завтрак в Китайском дворце, у принцессы Саксен-Альтенбургской, а семья покойного герцога Георгия Георгиевича накрыла для гостей чай в Большом дворце²⁸. Хозяева поддерживали интерес академических ученых (ботаников, зоологов) к дворцовому имению и близлежащим лесам. Старший зоолог Российской академии наук В.Л. Бианки получил разрешение герцогов Мекленбургских отловить на их землях более 200 птиц и вывезти 8 тонн антуража для оформления орнитологической экспозиции в Зоологическом музее²⁹.

²⁴ ГАРФ. Ф. 618. Оп. 1. Д. 1914. Л. 10. Ссылка была любезно предоставлена Г.А. Поповой.

²⁵ *Конюхова Е.В.* Семейный праздник в Ораниенбауме летом 1886 года // Ораниенбаум. Век XIX... СПб., 2006. С. 50–54.

²⁶ *Успенский А.И., Бенуа А.Н.* Китайский дворец в Ораниенбауме // *Художественные сокровища России.* 1901. № 10. С. 183–195; *Успенский А.И.* Кательная горка в Ораниенбауме // *Художественные сокровища России.* 1902. № 5. С. 93–106; *Он же.* Императорские дворцы: Дворец Петра III в Ораниенбауме. СПб., 1913; *Он же.* Петергоф, Ораниенбаум и Гатчина. М., 1913. (Историческая панорама Санкт-Петербурга и его окрестностей; Вып. 8); *Грабарь И.Э.* История русского искусства: В 6 т. СПб., 1912. Т. 3: Архитектура: Петербургская архитектура в XVIII и XIX веке.

²⁷ *Stahlin K. Jacob von Stählin.* Leipzig, 1920.

²⁸ ГАРФ. Ф. 618. Оп. 1. Д. 39 а.

²⁹ *Смирнов А.В.* Зоологический музей // Три века Санкт-Петербурга: Энциклопедия: В 3 т. СПб., 2003. Т. 2, кн. 2. С. 510.

Герцоги Мекленбург-Стрелицкие активно участвовали в выставках, представляя на них живопись, мебель, скульптуру и предметы декоративно-прикладного искусства из своих дворцов, в том числе ораниенбаумских. Эти предметы экспонировались на Исторической выставке предметов искусства в музее барона Штиглица (1904), Выставке русских портретов в Таврическом дворце (1905), Историко-архитектурной выставке в Академии художеств (1912), Международной выставке печатного дела и графики в Лейпциге (1914). Весной 1915 г. принцесса Елена Георгиевна Саксен-Альтенбургская откликнулась на приглашение участвовать в Выставке церковной старины, открывавшейся в залах музея Училища барона Штиглица. Она писала брату на фронт: «Сбор от выставки, открываемой на Пасхальной неделе, поступит в пользу комитета великой княжны Татьяны Николаевны, занимающегося населением, пострадавшим от войны. Государь представляет выставке все художественные драгоценности дворцовых церквей. Я теперь жду члена комитета выставки в Ораниенбаум для осмотра нашей дворцовой церкви. Все-таки благая цель, и гарантии безопасности хорошие»³⁰.

Унаследовав после смерти матери Михайловский и Каменноостровский дворцы в Петербурге и Ораниенбаум, герцоги Мекленбург-Стрелицкие стали хранителями семейных реликвий, принадлежавших Петру III, Екатерине II, Александру I, великому князю Михаилу Павловичу, великим княгиням Елене Павловне и Екатерине Михайловне. В конце XIX в. значительная часть коллекций была перевезена в Ораниенбаум (после продажи в казну Михайловского дворца). Среди них — исторические документы, портреты, мебель, костюмы, предметы декоративно-прикладного искусства, медали, памятные вещи. Хозяева Ораниенбаума всегда понимали, что их наследство значимо не только для семьи и имеет большое историко-культурное значение. После смерти каждого из предков одну или несколько его комнат в Большом дворце оставляли нетронутыми и превращали в мемориальные покои. Известно, что в Большой библиотеке Ораниенбаумского дворца были собраны памятные вещи великой княгини Елены Павловны и ее дочерей — рано ушедших великой княгини Елизаветы и великой княжны Марии³¹. Во дворце имелись также комнаты великой княгини Екатерины Михайловны, скончавшейся в 1894 г.³² Самыми многочисленными оказались реликвии, принадлежавшие великому князю Михаилу Павловичу — младшему сыну Павла I, генерал-фельдцейхмейстеру российской армии: мундиры отечественных и зарубежных полков, акварельные изображения военных форм, картины на батальные сюжеты, портреты военных деятелей, документы русской военной истории и т.д. Не удивительно, что братья Мекленбургские решили устроить домашний музей в память о своем деде. Летом 1909 г. Георгий Георгиевич писал младшему брату из Бад-Киссингена, где находился на лечении: «Кроме того, я ужасно рад, что мысль об устройстве маленького музея Михаила Павловича начинает осуществляться, а то мои коллекции положительно должны бы были погибнуть, и это бы было очень жалко»³³. Этот документ свидетельствует о том, что, как и библиотека деда, военные коллекции великого князя были унаследованы старшим из братьев Мекленбургских³⁴. В следующем году герцог Михаил

³⁰ Цит. по: *Попова Г.А.* «Только и спасаемся, усиленно работая» // Ораниенбаум. Век XIX... СПб., 2006. С. 55–61.

³¹ *Мекленбургский Г.Г., герцог.* Мои воспоминания 1917 года: (отрывок) // Там же. С. 12. Автор указан: граф Г. Карлов.

³² ГА РФ. Ф. 694. Оп. 1. Д. 1185. Л. 56, 61.

³³ Там же. Ф. 618. Оп. 1. Д. 533. Л. 136 об.

³⁴ По завещанию великой княгини Екатерины Михайловны герцог Г.Г. Мекленбург-Стрелицкий получил библиотеку великого князя Михаила Павловича (РГИА. Ф. 533. Оп. 1. Д. 484. Л. 15).

Георгиевич Мекленбург-Стрелицкий заказал для музея шкафы и витрины³⁵. Семья считала музей великого князя Михаила Павловича одной из величайших ценностей. В связи с открытием Морского госпиталя в Большом дворце в 1915 г. герцог М.Г. Мекленбургский, обеспокоенный сохранностью исторических меморий, обращался к родным с фронта с вопросами о судьбе предметов³⁶.

В ораниенбаумском дворце также находилась коллекция фарфоровых тарелок герцога Г.Г. Мекленбург-Стрелицкого с изображением офицеров в форме гвардейских кавалерийских полков различных эпох, которую начал собирать великий князь Михаил Павлович. Это было одно из самых полных подобных собраний в России. Зная интерес герцога Георгия Георгиевича к тарелкам Императорского фарфорового завода, родные старались не пропускать появлявшихся у антикваров предметов 1827–1840-х гг. Коллекцию герцога Мекленбургского существенно пополняла графиня Н.Ф. Карлова, регулярно покупавшая для супруга тарелки с изображениями военных сюжетов³⁷. К 50-летию Георгия Георгиевича его младший брат преподнес отсутствовавшие в собрании юбиляра экземпляры, в ответ герцог Г.Г. Мекленбург-Стрелицкий писал Михаилу: «Также очень благодарю Тебя за Твой подарок ко дню рождения, т.е. за три тарелки с военными сюжетами (армейский гусар и конвойные казаки), которые очень дополняют мою коллекцию»³⁸. Судьба коллекции старшего брата волновала герцога М.Г. Мекленбург-Стрелицкого во время Первой мировой войны. Находясь на фронте осенью 1914 г., он советовал графине Карловой: «Если будут устраивать лазарет в Большом дворце в Ораниенбауме, то берегите ценные вещи, конно-гренадерские картинки и тарелки, а также прочие военные тарелки. Их легко снять со стен, но развесить их опять в том порядке, как это было исполнено Братом, не так просто, если не запомнить тщательно место каждой вещи»³⁹. В 1922 г., после национализации частных собраний, коллекция тарелок была передана в организованный в те годы военный музей. Он просуществовал несколько лет, затем был расформирован. В отличие от императорских, предметы частных коллекций не имели маркировки (инвентарных номеров), поэтому понять, в каких музейных собраниях находятся предметы этой интересной коллекции, не представляется возможным⁴⁰.

Раритеты хранились и в ораниенбаумской дворцовой библиотеке, где были представлены редкие издания, подносные экземпляры книг и уникальные рукописные материалы, включая ноты, чертежи, планы⁴¹. Вероятно, отдельные издания XVIII в. происходили из собрания Екатерины II. Из воспоминаний К. Штелина, посетившего Россию в 1910 г. известно, что в летней резиденции герцогов Мекленбургских хранилась рукопись «История Ораниенбаума» Я. Штелина, судьба которой в настоящее время неизвестна⁴². После смерти графа Максимилиана Максимилиановича

³⁵ ГАРФ. Ф. 618. Оп. 1. Д. 138. Л. 23.

³⁶ Там же. Д. 1240. Л. 68 об.

³⁷ *Мекленбургский Г.Г., герцог*. Указ. соч. С. 13.

³⁸ ГАРФ. Ф. 694. Оп. 1. Д. 533. Л. 136.

³⁹ Там же. Ф. 618. Оп. 1. Д. 1240. Л. 68.

⁴⁰ Благодарю Е.И. Кочерову за ценное уточнение.

⁴¹ *Зайцева Д.А.* К вопросу о составе библиотек семьи герцогов Мекленбург-Стрелицких // Ораниенбаум. Век XIX... СПб., 2006. С. 83–89.

⁴² *Штелин Я.* Записки об изящных искусствах в России: М., 1990; *Stahlin K.* Aus den Parijeren Jacob von Staehlins. Koenigsberg; Berlin, 1926. Рукопись Штелина, вероятно, погибла при попадании снаряда в Китайский дворец во время Великой Отечественной войны.

Фредро, приближенного великой княгини Елены Павловны, неизменного участника и часто сценариста ее блистательных праздников, его библиотека заняла один из залов Большого дворца в Ораниенбауме. Мы не знаем полного состава книжного собрания графа Фредро, но и там были представлены редкости, например рукописные воспоминания бабушки Максимилиана Максимилиановича графини Головиной, переведенные с французского на русский и опубликованные в 1899–1900 гг.⁴³ Герцог Г.Г. Мекленбург-Стрелицкий также сделал достоянием публики раритет, хранившийся в его городской библиотеке, увражи силуэтов французского художника Сидо времен Екатерины II из коллекции графа П.К. Разумовского, издав их в 1899 г. в двух томах⁴⁴. Он также передал для публикации П.Е. Щеголеву письмо князя П.А. Вяземского великому князю Михаилу Павловичу о дуэли А.С. Пушкина, хранившееся в семейном архиве герцога⁴⁵.

Уже в XVIII столетии в Ораниенбауме сложилась уникальная коллекция мейсенского фарфора, состоявшая из серий фигурок (птиц, животных, китайцев и т.д.), ваз и сервизов: великий князь Петр Федорович (император Петр III) и его супруга великая княгиня Екатерина Алексеевна увлекались коллекционированием саксонского фарфора⁴⁶. Это собрание также унаследовали герцоги Мекленбург-Стрелицкие. Особую ценность ему придавали изделия Иоганна Кендлера, величайшего формовщика первого периода существования «порцелиновой» мануфактуры в Саксонии. Помимо многочисленных фарфоровых сервизов, скульптур, ваз и подсвечников в коллекции герцогов Мекленбург-Стрелицких находились два абсолютных раритета — многофигурные настольные композиции «Триумф Екатерины II» (аллегория победы России в войне с Турцией) и «Триумф Победы» (аллегория заключения мира между Данией, Швецией и Норвегией). Первая принадлежала герцогу Михаилу, вторая — Георгию Мекленбургскому. Более скромный, «бельевой», вариант фарфоровой группы, принадлежавший герцогу Михаилу Георгиевичу Мекленбург-Стрелицкому, хранился в Историческом музее «Иоганнеум» в Дрездене и был описан в публикациях немецкого искусствоведа К. Берлинга. Обе композиции, ораниенбаумская и дрезденская, были выполнены И. Кендлером в 1770 г.; одну из них — полихромную, с позолотой группу — саксонский курфюрст преподнес Екатерине II, «бельевой» вариант остался в Германии. В 1904 г. при первом экспонировании «Триумфа Екатерины II», принадлежавшего герцогу М.Г. Мекленбург-Стрелицкому, выяснилось, что в обоих ансамблях имелись утраты, и сравнение немецкой и российской групп давало представление об оригинальной композиции в ее полноте.

Еще более уникальной была фарфоровая композиция «Триумф Победы» из коллекции герцога Георгия Георгиевича Мекленбург-Стрелицкого. Она была заказана в Мейсене датским королем в честь мирного договора его страны со Швецией и Норвегией и выполнена по модели И. Кендлера в 1751–1755 гг. Неизвестно, каким образом попала эта полутораметровая группа в Россию, но, согласно архивным документам, уже 12 мая 1759 г. она поступила в Ораниенбаум, к великому князю Петру Федоровичу⁴⁷. Унаследовав свою часть собрания,

⁴³ Головина В.Н. Записки. СПб., 1900.

⁴⁴ Двор Императрицы Екатерины II, ее сотрудники и приближенные: В 2 т. СПб., 1899.

⁴⁵ Щеголев П.Е. Дуэль Пушкина с Дантесом // Исторический вестник. 1905. № 1. С. 173–198.

⁴⁶ Ситовская Н.В., Гафифуллин Р.Р. Фарфор Мейсенской мануфактуры из коллекции Петра III // Россия – Германия: Пространство общения. СПб., 2004. С. 416–435.

⁴⁷ Там же. С. 431.

герцог Г.Г. Мекленбург-Стрелицкий обратил внимание на то, что «Триумф Победы» нуждается в реставрации: некоторые фигуры и детали были повреждены. Он списался с Мейсенской мануфактурой и в 1896 г. отправил композицию в Германию для восстановления первоначального облика и заказал ее уменьшенную копию для своего городского дома. В результате герцог получил из Мейсена отреставрированный ансамбль и его небольшую реплику, хранившуюся под стеклянным колпаком на столе в его городской резиденции на Фонтанке до 1928 г.⁴⁸ Присланный в Германию для реставрации «Триумф Победы» вызвал интерес немецких искусствоведов. Возможно, тогда были предприняты первые шаги для его изучения и описания.

В 1904 г. герцоги Мекленбург-Стрелицкие и их сестра принцесса Саксен-Альтенбургская экспонировали на Исторической выставке предметов искусства в музее Училища барона Штиглица несколько десятков предметов: мебель, часы, канделябры, настольные бронзовые украшения, серебряный позолоченный сервиз, отечественный фарфор, европейские кружева. Однако абсолютную сенсацию произвели два сюрту де табль Мейсенской мануфактуры — «Триумфы» датских и российских побед. Искусствовед А. Прахов писал о выставке: «Коллекция “старых саксов”, принадлежащая семейству герцогов Мекленбург-Стрелицких, — это целый эпос! Это единственные в своем роде произведения декоративного искусства. Издать их всех или даже только выбор самого замечательного потребовало бы обширного самостоятельного альбома; поневоле приходится ограничиться несколькими, немногими вещами, чтобы дать понятие о высоком стиле этих шедевров»⁴⁹. Уникальность коллекции герцогов Мекленбургских была признана на родине европейского фарфора. В 1913 г. Ораниенбаум посетил хранитель фарфора (а с 1914 г. — первый директор) Музея прикладного искусства в Дрездене Карл Берлинг. Он составил первое полное научное описание мейсенских фарфоровых групп и издал в 1914 г. монографию, посвященную коллекции герцогов Мекленбург-Стрелицких в Ораниенбауме⁵⁰. Спустя десять лет другой немецкий специалист, художественный директор Мейсенской мануфактуры профессор Эрик Хосель, приехал в советскую Россию для знакомства с собранием герцогов Мекленбургских⁵¹: в 1924 г. в особняке графини Карловой на Фонтанке, 46, открылась выставка мейсенского фарфора из коллекции прежних владельцев. Кроме того, Эрик Хосель посетил Ораниенбаум.

Фарфор герцогов Мекленбург-Стрелицких органично смотрелся в небольших ораниенбаумских Китайском дворце и Каталальной горке, построенных в стиле рококо во второй половине XVIII в. Китайский дворец был особенно дорог герцогам Мекленбургским, с ним были связаны их детские воспоминания: с 1853 г. он служил местом пребывания в Ораниенбауме их семьи. В конце XIX — начале XX в. в Китайском дворце устраивались приемы, давались концерты квартета герцога Г.Г. Мекленбург-Стрелицкого для избранной публики. На территории парка, на краю гряды, тянувшейся параллельно Финскому заливу, расположен еще один павильон середины XVIII в. — Каменное зало, перестроенное

⁴⁸ В настоящее время оригинал «Триумфа победы» обнаружен Р.Р. Гафифуллиным в ГНИМА им. А.В. Щусева (Москва), место нахождения уменьшенной копии неизвестно.

⁴⁹ Прахов А. Альбом исторической выставки предметов искусства 1904 г. в С.-Петербурге. СПб., 1907. С. 46.

⁵⁰ Berling K. Die Meissner Porzellangruppen der Kaiserin Katharina II. in Oranienbaum. Dresden, 1914.

⁵¹ Информация предоставлена Г.А. Поповой.

в 1830-е гг. под лютеранскую церковь. В 1902–1904 гг. к ней была пристроена колокольня. В декабре 1909 г. в лютеранской церкви состоялось отпевание герцога. Небольшие размеры храма не могли вместить всех желающих, поэтому в него пускали по специальным билетам. На службе, помимо родных, в том числе членов Дома Романовых, наследного герцога Адольфа Фридриха Мекленбург-Стрелицкого и друзей семьи, присутствовало много официальных лиц⁵². Герцог Г.Г. Мекленбург-Стрелицкий был погребен 25 ноября (7 декабря) 1909 г. между дворцовыми лютеранской и православной церквями, в садике великой княгини Елены Павловны, на месте, которое он сам указал незадолго до смерти. Над могилой Георгия Георгиевича было установлено надгробие из серого итальянского мрамора по проекту Л.Н. Бенуа, причем в память о покойном архитектор отказался от вознаграждения за свои труды⁵³. Спустя 4 года, в 1913 г., рядом с отцом упокоилась графиня Н.Г. Карлова. В советское время их могилы были уничтожены, а в 1998 г. по инициативе Медицинской академии последипломного образования (до 1917 г. — Клинический институт великой княгини Елены Павловны) было найдено место захоронения герцога Г.Г. Мекленбург-Стрелицкого, попечителя института в 1894–1909 гг., и установлен памятный камень.

Во время войн сооружения на территории ораниенбаумского парка использовались для размещения медицинских учреждений. В годы русско-японской войны жена герцога Георгия Георгиевича графиня Н.Ф. Карлова устроила в цокольном этаже Каталной горки склад Красного Креста. Лазарет на 38 коек для нервнобольных нижних чинов, возвращавшихся с Дальнего Востока, был организован в Картинном доме⁵⁴, он действовал до 1909 г. под покровительством герцогов Мекленбург-Стрелицких и их сестры. Только за год через него прошло более 80 пациентов, 6 человек за счет герцогской семьи были направлены для дальнейшего лечения в санаторий в Старой Руссе. Попечители организовали в лазарете специальные занятия для малограмотных, которые охотно посещало большинство больных, приглашали священника для духовных бесед, оказывали денежную помощь выздоровевшим, трудоустраивали их⁵⁵. В годы Первой мировой войны (зимой 1915 г.) в зданиях, принадлежавших семье герцогов Мекленбург-Стрелицких, был открыт госпиталь Морского ведомства⁵⁶. Он расположился в центральной части первого этажа Большого дворца (от Церковного корпуса до Японского павильона включительно), на первом этаже Кавалерского дома и в здании школьной дачи. Графиня Карлова с дочерьми переехала в скромные помещения западного дворцового флигеля. Она и принцесса Саксен-Альтенбургская взяли на себя освобождение помещений от мебели, живописи и других предметов искусства, в комнатах для раненых и перевязочных установили дополнительные умывальники, предоставили для госпиталя мебель «простого де-

⁵² Подробнее см.: *Маслюк Н.А.* Похороны герцога Георгия Георгиевича Мекленбург-Стрелицкого: (по материалам петербургских газет) // Русская ветвь Мекленбург-Стрелицкого Дома. СПб., 2006. С. 114–119.

⁵³ Цит. по: *Горбатенко С.Б.* Петергофская дорога: Ораниенбаумский историко-ландшафтный комплекс. СПб., 2001. С. 282.

⁵⁴ РГИА. Ф. 556. Оп. 1. Д. 599.

⁵⁵ Обзор деятельности Распорядительного Комитета Особой комиссии Главного управления Российского общества Красного Креста, 1904–1907 / Под ред. В.Н. Войскова. СПб., 1908. С. 209; РГИА. Ф. 556. Оп. 1. Д. 599.

⁵⁶ Подробнее см.: *Колюхова Е.В.* Благотворительная деятельность герцогов Мекленбург-Стрелицких в России // Русская ветвь... С. 155–156.

рева». Отопление госпиталя, устройство перевязочных комнат и проводка воды делались на средства владельцев Ораниенбаума.

В начале Первой мировой войны распоряжением императрицы Александры Федоровны графиня Н.Ф. Карлова была назначена помощницей великой княжны Ольги Николаевны в ее «Особом Петроградском комитете по оказанию помощи семьям лиц, призванных на войну»⁵⁷. Наталья Федоровна возглавляла также ораниенбаумскую комиссию названного комитета⁵⁸. Комиссия работала в Ораниенбауме, в прилегающих к нему деревнях и Старом Петергофе. Графиня Н.Ф. Карлова занималась устройством в школы детей мобилизованных, назначением пособий их семьям, трудоустройством вернувшихся с фронта раненых. В первый год войны одной из важнейших задач стало обеспечение госпиталей перевязочными материалами и постельным бельем. Вдова герцога Мекленбургского организовала пошив на дому белья для раненых силами крестьянок Петергофского уезда, в Ораниенбауме и Старом Петергофе устроила специальные швейные мастерские. В мастерских и на складах Красного Креста в Ораниенбауме работали и ее дочери. Старшая, княгиня Е.Г. Голицына, так оценивала работу склада в Ораниенбауме: «Здесь склад прекрасно работает — сегодня мы уложили 2000 с лишним готовых вещей для отправки в город для лазарета на Каменном⁵⁹, кроме того, 1000 вещей уже отправлено с санитарным поездом»⁶⁰. Другая дочь, графиня М.Г. Карлова, окончившая курсы сестер милосердия⁶¹, организовала местных детей изготавливать бинты для раненых. Для этих целей принцесса Е.Г. Саксен-Альтенбургская предоставила Зал Муз — одно из великолепнейших помещений Китайского дворца⁶². В конце 1915 г. графиня Н.Ф. Карлова открыла в Ораниенбауме дешевую столовую, в которой за крайне низкую плату в 20 копеек обедали около 200 человек ежедневно, многие приходили по льду Финского залива из Кронштадта⁶³. Наталья Федоровна писала в те дни: «Мне удалось устроить дешевую столовую в Ораниенбауме, по крайней мере, хоть сыты будут. <...> Подумайте, каково ходить через залив из Кронштадта. Кругом очень много горя и болезни. Куда ни посмотришь, все слезы и горе. Дай Господь поворота в другую более ясную дорогу для нашей Родины и для всего мира»⁶⁴.

Семья герцога Мекленбург-Стрелицкого ощущала ответственность не только за свои владения, но и в целом за весь Ораниенбаум, выросший, как известно, из слободы, в которой некогда селились служащие дворцового ведомства. Устройство быта жителей города, их медицинское обеспечение, образование всегда волновали герцогов Г.Г. и М.Г. Мекленбург-Стрелицких, принцессу Е.Г. Саксен-Альтенбургскую, графиню Н.Ф. Карлову. Своей деятельностью на ниве милосердия они показывали пример состоятельным горожанам Ораниенбаума, хозяевам дач и имений, вовлекали их в заботу о многочисленных благотворительных заведениях Ораниенбаума. В деле филантропии герцогов Мекленбург-Стрелицких поддерживали ораниенбаумские священники — протоиереи Гавриил Любимов, Василий Сыренский; часто ездивший через Ораниенбаум в Кронштадт св.

⁵⁷ ГАРФ. Ф. 618. Оп. 2. Д. 642. Л. 14.

⁵⁸ Там же. Оп. 1. Д. 190.

⁵⁹ Лазарет принцессы Е.Г. Саксен-Альтенбургской в Каменноостровском дворце.

⁶⁰ ГАРФ. Ф. 694. Оп. 1. Д. 1187. Л. 79.

⁶¹ Там же. Л. 78 об.

⁶² Там же. Д. 1182. Л. 17 об.

⁶³ Там же. Д. 1187. Л. 70.

⁶⁴ Там же. Л. 79.

прав. Иоанн Кронштадтский, который останавливался в дома Мотина у вокзала или в Мартышкино, на даче своего крестника и внучатого племянника И.Н. Шемякина. В результате в небольшом городке с населением в 9000 человек сложилась система разнообразных медицинских, социальных и учебных заведений, охватывавших все слои населения. Подавляющее большинство учреждений было построено на земле, подаренной городу великими князьями, по их инициативе, при их финансировании и покровительстве⁶⁵.

Герцоги Мекленбург-Стрелицкие полностью содержали Приютский городок, построенный в 1871 г. на Еленинской улице по проекту придворного архитектора Р.А. Гедике. В 1875 г. городок занял весь квартал, на его территории заложили сквер. Участок для строительства был приобретен матерью герцогов Мекленбург-Стрелицких, великой княгиней Екатериной Михайловной, ею же были организованы все три благотворительных заведения, составивших Приютский городок: родильный приют (1862), приют для детей работающих родителей (1864) и приют для выздоравливающих детей (1869). До переезда в городок приюты располагались в частных домах, в арендованных помещениях. В Приютском городке родильный дом на 14 кроватей расположился в двухэтажном каменном здании. В нем трудились врач, акушерка и две помощницы. Согласно правилам, в родильный приют принимались бесплатно роженицы всех сословий и вероисповеданий во всякое время дня и ночи. По своему характеру детские приюты были новаторскими учреждениями. Приют для детей работающих родителей (детский ясли-сад) был одним из первых подобных заведений в России, туда принимались дети от полутора (умевшие ходить) до восьми лет. Воспитанники полностью обеспечивались одеждой, обувью и питанием. В детском саду им предлагали развивающие игры, в элементарном классе изучали закон Божий, письмо, чтение, арифметику, черчение, этот класс рассматривался как подготовительный к школе. При выпуске детям дарили одежду, учебные пособия, книги. В 1912 г. приют посещали 200 детей. Приют для выздоравливающих детей был прообразом современного санатория и первым подобным заведением в России. В нем одновременно могли находиться 35 ослабленных болезнью детей, которых привозили из петербургских лечебных заведений в Ораниенбаум для окончательного излечения. Детям были обеспечены медицинский уход и полноценное питание, они много находились на свежем воздухе. Объединение приютов в городок позволило рационально организовать их работу: все три учреждения обслуживали обща прачечная и кухня; там работали сестры Крестовоздвиженской общины (также оплачиваемой герцогами Мекленбургскими), для их проживания в Ораниенбауме рядом с городской больницей был построен дом. Содержание приютов с момента их создания и до 1917 г. было семейным делом герцогов Мекленбургских. Они искали различные способы пополнения бюджета благотворительных учреждений: при переезде из Михайловского дворца герцоги перечислили деньги, вырученные за продажу осветительных приборов будущему Музею императора Александра III, своему детскому приюту в Ораниенбауме⁶⁶. Великая княгиня Екатерина Михайловна, много внимания уделявшая охране детства, помимо вышеназванных круглогодичных заведений для детей,

⁶⁵ Благодарю сотрудников Краеведческого музея г. Ораниенбаума за информацию о благотворительных учреждениях города.

⁶⁶ *Конюхова Е.В., Попова Г.А.* Продажа Михайловского дворца наследниками Великой Княгини Екатерины Михайловны: Факты и домыслы // Исторические коллекции музеев: Прошлое и настоящее. Гатчина, 2007. С. 39.

организовала в 1878 г. летнюю Школьную дачу для бедных учениц средних учебных заведений Петербурга. Она располагалась в дубовой роще, неподалеку от въездных ворот в Ораниенбаум, на землях дворцового имения, и была рассчитана на 40 девочек, получавших прекрасную возможность провести лето на природе под первоклассным медицинским присмотром. В создании Школьной дачи принимал активное участие один из величайших российских педиатров К.А. Раухфус. После смерти Екатерины Михайловны ее дети взяли на себя заботу и об этом благотворительном заведении, последней попечительницей которого стала графиня Н.Ф. Карлова.

В семье герцога Г. Г. Мекленбург-Стрелицкого детей с юных лет приучали к ответственности за ближних. Вместе с родителями они уже в возрасте 5–8 лет были вовлечены в заботы о населении Ораниенбаума. Летом 1900 г. графиня Н.Ф. Карлова делилась новостями с мужем, рассказывая о большом празднике, устроенном на территории парка для местных детей в честь дня рождения Кати, старшей дочери герцога: «...пошли на луг, где в палатке были собраны 75 детей, они играли, веселились, пили чай, угощаемые Ольгой, Дики, Катей Н.⁶⁷ и нашими девочками. Было мило видеть, как старались и как мило служили им все наши дети. Когда они поели, появился “Петрушка”. Ты бы видел их внимание и восторг! Хохот веселый, искренний. К ним присоединились все конюхи, кучера конюшни. Видеть реакцию детей, их глаза было для нас интереснее, чем шутки Петрушки. Успех был такой, что все попросили повторения его выступления»⁶⁸. На Рождество также радостной обязанностью «графинюшек Карловых» было посещение праздников в учебных заведениях Ораниенбаума с раздачей подарков. Незадолго до замужества старшая дочь герцога Мекленбургского Екатерина делилась с дядей новостями: «Сегодня мы были в Ораниенбауме на елке в Женском училище и в двухклассном и послезавтра опять поедем на елку в приют»⁶⁹. А ее младшая сестра Наталья в последнее лето своей жизни записывала в дневник повседневные заботы: «Мама пошла на школьную дачу — Мерица [вторая дочь герцога Г.Г. Мекленбургского. — *Е.К.*] на санаторию в Венки, я в приют — поговорить насчет белья»⁷⁰. В годы Первой мировой войны благотворительной деятельностью занялся и младший сын графини Н.Ф. Карловой Георгий, писавший дяде герцогу М.Г. Мекленбург-Стрелицкому на фронт об ораниенбаумской жизни: «29, 30 и 31 мая шел сбор в пользу Комитета великой княжны Татьяны Николаевны⁷¹, и вчера был концерт в Ораниенбаумском театре. Мне пришлось встречать участвующих, что было очень неприятно; в театре на всех было одно зеркало, чаю не было, так что пришлось страшно много бегать и хлопотать»⁷².

Особой статьей в деятельности герцогов Мекленбург-Стрелицких в Ораниенбауме была забота об образовании населения. После перевода в Петергоф уездного мужского училища в 1859 г. великая княгиня Елена Павловна отдала распоряжение протоиерею Г. Любимову открыть приходское училище в Ораниенбауме. В 1868 г. оно получило собственное здание — «училищный дом», пост-

⁶⁷ Принцессы Ольга и Мария (Дики) Саксен-Альтенбургские — падчерицы принцессы Е.Г. Саксен-Альтенбургской; Екатерина Нагловская — ее воспитанница.

⁶⁸ ГАРФ. Ф. 694. Оп. 1. Д. 697. Л. 4.

⁶⁹ Там же. Д. 1187. Л. 64–64 об.

⁷⁰ Там же. Ф. 618. Оп. 1. Д. 39 в. Л. 28.

⁷¹ Комитет великой княжны Татьяны Николаевны для оказания временной помощи пострадавшим от военных действий.

⁷² Ссылка была любезно предоставлена Г.А. Поповой.

роенный на пожертвования великой княгини Елены Павловны и других благотворителей, ему было присвоено имя покровительницы. В училище занимались 75–90 мальчиков. Обучение продолжалось 4 года, выпускники получали возможность поступить в гимназию. В училище преподавались общеобразовательные предметы, в сапожной, столярной и переплетной мастерских дети приобретали и трудовые навыки. Училище находилось под покровительством герцога Г.Г. Мекленбург-Стрелицкого, а после его смерти — брата покойного. Лучшим учащимся герцоги Мекленбургские выплачивали премию императора Александра II, учрежденную еще великой княгиней Екатериной Михайловной.

Еще одно образовательное учреждение, Высшее начальное женское училище великой княгини Екатерины Михайловны, находилось под опекой герцога Г.Г. Мекленбург-Стрелицкого и впоследствии его вдовы графини Н.Ф. Карловой. Оно было организовано в 1861 г. великой княгиней Еленой Павловной и располагалось в сквере, в специально построенном в 1864 г. здании (придворный арх. К.Г. Прейс). Участок под строительство приобрела великая княгиня Екатерина Михайловна. В классах занималось до 160 девочек. Большое внимание уделялось рукоделию и переплетному делу. В 1903 г. герцог Г.Г. Мекленбург-Стрелицкий изменил статус училища, сделав его частным. В начале XX в. в России не существовало женских высших начальных училищ, и герцог, поддерживая право жительниц Ораниенбаума на продолжение образования, взял на себя полное содержание высшей начальной школы, только в 1913 г. заведение стало государственным. Благодаря этому по окончании восьми классов девочки могли поступать сразу в 5-й класс гимназии. Георгий Георгиевич любил посещать «свои» училища, вносил коррективы в образовательный процесс, в подбор преподавателей. Осенью 1898 г. он делился с супругой из Ораниенбаума: «Сегодня в Петергоф ехать не пришлось, и я воспользовался этим, чтобы пойти в женское училище, где слушал урок истории Марии Дмитриевны [Кашиновой. — *Е.К.*]. И другой урок Закона Божьего нового священника Лучанова [Люцианова. — *Е.К.*]. У Марии Дмитриевны девочки отвечали очень хорошо, но зато у священника знали очень мало или часто даже ничего не знали, а это по вине отца Дмитрия. Лучанов, быть может, и полон лучших намерений, но, кажется, педагог не талантливый: так и кажется, что у него во время урока нет систематического плана; а сравнения, объяснения и доказательства подчас весьма неудачны»⁷³. Не случайно педагогический совет Высшего женского училища в Ораниенбауме накануне Первой мировой войны обратился с ходатайством в Министерство просвещения о присвоении школе имени герцога Георгия Георгиевича Мекленбург-Стрелицкого⁷⁴. Связь училища с семьей герцога Г.Г. Мекленбург-Стрелицкого не прекратилась и после его смерти: планируя открыть при школе общежитие на 10 коек, ее директор М.Д. Кашинова обратилась за поддержкой к вдове герцога.

Еще одним из направлений деятельности герцогов Мекленбургских стала благотворительность в области медицины. В 1875 г. великая княгиня Екатерина Михайловна подарила Ораниенбауму землю для строительства лечебницы; город выделил 4000 рублей и 2000 рублей пожертвовали жители. Больница была построена в 1876 г., она получила имя великой княгини Елены Павловны. В 1879 г. великая княгиня Екатерина Михайловна выделила дополнительно участок земли под постройку инфекционного отделения. Покровителем больницы

⁷³ ГАРФ. Ф. 618. Оп. 1. Д. 1231. Л. 109 об.—110.

⁷⁴ Там же. Д. 91.

стал герцог Г.Г. Мекленбург-Стрелицкий, который утверждал кандидатуры врачей, принимаемых на работу, с ним согласовывались хозяйственные вопросы, приобретение оборудования; из сумм конторы герцогов Мекленбург-Стрелицких и принцессы Саксен-Альтенбургской выплачивались пенсии сотрудникам лечебного заведения. После смерти брата принцессы Е.Г. Саксен-Альтенбургская стала почетной попечительницей Ораниенбаумской городской больницы.

Особую заботу хозяева Ораниенбаума оказывали местным неимущим. В 1859 г. на выделенном великой княгиней Еленой Павловной участке архитектор Г.А. Прейс начал строительство Свято-Троицкого богадельного дома. Он был открыт в 1861 г., и Елена Павловна приняла богадельню под свое покровительство; по традиции в дальнейшем попечителями заведения становились ее потомки. Накануне Первой мировой войны там содержались 158 человек. По благоустройству, техническому и медицинскому оснащению богадельный дом в Ораниенбауме являлся одним из лучших в России. Спустя 20 лет после его открытия, в 1881 г., великая княгиня Екатерина Михайловна основала дом призрения бедных в память императора Александра II, участок для строительства которого она пожертвовала городу. Приют был открыт в следующем году. Его обитателями были престарелые и увечные одинокие женщины и мужчины, горожане, оставшиеся без средств к существованию, а также малолетние дети. В 1883 г. в доме призрения жили 26 человек (18 пожилых и 8 детей), в 1914 г. — уже 64 нуждавшихся (25 пожилых и 39 детей). 25 кроватей содержалось на средства семьи герцога Г.Г. Мекленбург-Стрелицкого. Дети обеспечивались учебными пособиями, посещали школы. В доме призрения бедных приходящие несостоятельные горожане могли получить несложную работу и питание. При доме находились ясли, где трудившиеся женщины могли оставлять своих детей. Последними попечителями дома призрения бедных в память императора Александра II была вдова герцога Г.Г. Мекленбург-Стрелицкого графиня Н.Ф. Карлова и ее зять Я.В. Ратьков-Рожнов, почетный гражданин Ораниенбаума.

Перечень ораниенбаумских учреждений и организаций, в судьбе которых герцог Г.Г. Мекленбург-Стрелицкий и его семья принимали самое непосредственное участие, можно продолжать. Георгий Георгиевич был председателем ораниенбаумского отделения Красного Креста. Члены его семьи финансировали городскую полицию, пожарную часть, участвовали в деятельности Общества попечения о народной трезвости, содержали чайную и столовую для бедных в годы Первой мировой войны⁷⁵. В связи с упразднением Временным правительством уездной управы в марте 1917 г. жены ораниенбаумских городских и околоточных обратились к герцогу М.Г. Мекленбург-Стрелицкому за помощью: их мужья не получили зарплаты, ранее выплачивавшейся из средств герцогской семьи. Михаил Георгиевич принял на себя выплату двухмесячного жалования с оставлением квартир, «входя в тяжелое положение обремененных малолетними детьми семейств городских», до урегулирования ситуации⁷⁶. Также вперед была оплачена деятельность опекаемых семьей благотворительных учреждений, в том числе ораниенбаумских. Жители города с благодарностью воспринимали деятельную заботу о городе его хозяев, до 1917 г. их имена давали улицам и учреждениям. Пришла пора вспомнить эту хорошую традицию и в год 300-летия Ораниенбаума назвать в честь герцогов Мекленбургских одну из городских улиц или площадей.

⁷⁵ Подробнее см.: *Конохова Е.В.* Благотворительная... С. 151.

⁷⁶ РГИА. Ф. 556. Оп. 1. Д. 410. Л. 20. Сведения были любезно предоставлены Г.А. Поповой.

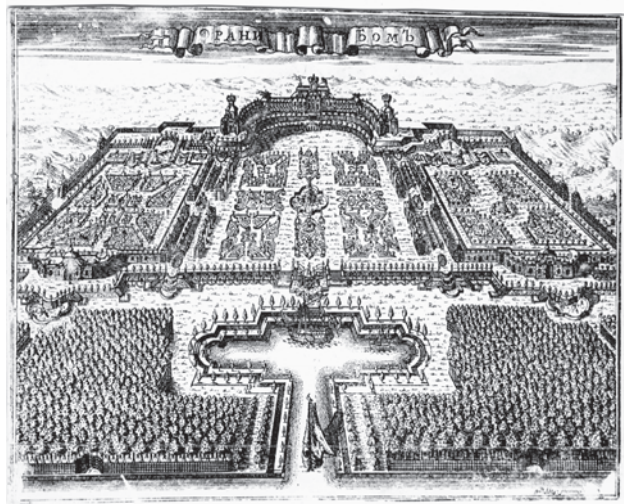
С.Б. Горбатенко,
Петербургский комитет совета по вопросам памятников
и достопримечательных мест (ИКОМОС)

Об этимологии и символике Ораниенбаума

Первое четко датированное упоминание названия меншиковской усадьбы было найдено нами в письме, отправленном «от Рамбоу» 23 августа 1711 г. ответственным за строительство Дмитрием Аничковым¹. 27 августа из «Ранембоу» письмо с просьбой о присылке извести отправил Григорий Аничков (вероятно, брат предыдущего)². В письме самого А.Д. Меншикова от 22 сентября 1711 г. с аналогичным требованием усадьба названа «Аранимбом»³.

На картах петровского времени встречаются названия «Ранен бов», «Оранибум», «Оранин бом». На гравюре А.И. Ростовцева 1716 г. с видом дворца надпись: «Орани бом» (илл. 1). Все это варианты труднопроизносимого в начале XVIII столетия топонима «Ораниенбаум», приобретшего устойчивое написание только во второй половине XVIII в.

Какова этимология названия «Ораниенбаум»? Предпринимавшиеся раньше попытки его «прямой» расшифровки как апельсинового (или поморанцевого) дерева породили легенду о якобы существовавшей здесь шведской усадьбе и даже найденной оранжерее с этими экзотическими растениями. Однако, как



Илл. 1. А.И. Ростовцев. Вид Ораниенбаума.
1716. Гравюра

¹ Библиотека СПбГУ. Отд. редк. книг и рук. № 565. Л. 228. Даты документов XVIII в. приводятся согласно оригиналам, по старому стилю.

² Там же. Л. 15.



Илл. 2. П. Лели (?). Портрет Вильгельма III Оранского. Между 1680–1710. Рейксмузеум, Амстердам

свидетельствуют планы XVII в., никакой усадьбы и даже мызы управляющего здесь не было. Верным, по нашему мнению, является предположение Т.Б. Дубяго о том, что название дано в честь Вильгельма III Оранского, штатгальтера Нидерландов и английского короля, к которому Петр I испытывал глубокое уважение, граничащее с обожанием⁴. Протестант по вероисповеданию, Вильгельм успешно противостоял могущественной католической Франции, союзнице враждебной России Оттоманской империи (илл. 2). Наиболее ярко чув-

ства молодого царя Петра к этому монарху отразились в его приветственной речи на встрече с Вильгельмом в Утрехте 11 сентября 1697 г. — соответствующий документ совсем недавно введен в научный оборот. Приводим его здесь с небольшими исключениями (в переводе с английского).

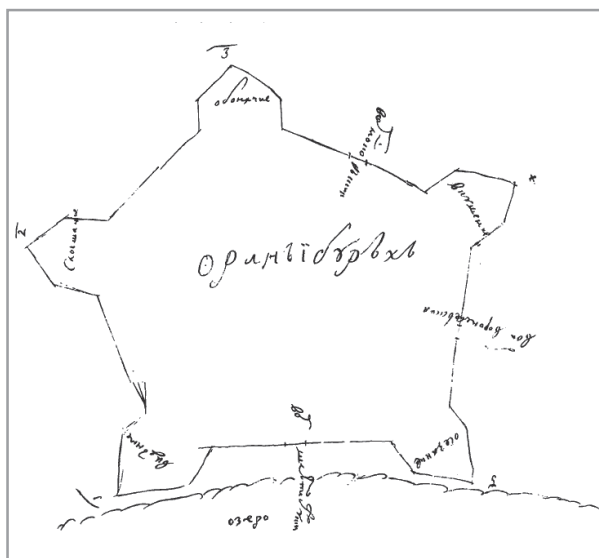
«Прославленный Император. Не стремление увидеть знаменитые города Германской империи или самую могущественную Республику вселенной заставило меня оставить свой трон в отдаленной стране и мои победоносные армии. Нет, я был одержим одним только неистовым желанием — повидаться с храбрейшим и великодушнейшим героем века. Желание мое исполнилось. Возможность быть принятым Вами является щедрой наградой за мое путешествие. Ваши добрые объятия приносят мне больше удовлетворения, чем взятие Азова и победы над татарами. Это и Ваши победы. Ваш военный гений направлял мой меч, а стремление сравняться с Вашими подвигами вдохнуло в грудь мою первые мои мечты о расширении пределов моих владений. Недостает слов, чтобы выразить мое благоговение перед Вашей Священной Особой, одно из доказательств которого — мое редкостное путешествие... И если — будь то в войне или мире — Ваши трудолюбивые подданные приедут торговать в наши самые северные части мира, русские порты будут открыты для них. Я предоставляю им большие привилегии, чем когда-либо в прошлом. И их имена останутся в самых драгоценных анналах моей Империи как вечный памятник моему уважению к достойнейшему из королей»⁵.

³ Архив СПбФ ИРИ РАН. Ф. 83. Оп. I. Карт. 17. Д. 202. Л. 69 об.

⁴ Богословский М.М. Петр I. Б.м., 1941. С. 125; Дубяго Т.Б. Русские регулярные сады и парки. Л., 1963. С. 170, 329. Примеч. 207.

⁵ Матвеев В.М. «Дипломатия в верхах» в XVII веке: Петр I и Вильгельм III в Утрехте и в Лондоне (1697–1698) // Петр Великий — реформатор России: Материалы и исследования / Гос. историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль». М., 2001.

Вильгельм III скончался 8 марта 1702 г., а уже в октябре русские войска взяли стоящую в истоке Невы шведскую крепость Нотебург, которая получила немецкое название Шлиссельбург («Ключ-город»). В этом сражении отличился А.Д. Меншиков, которого Петр назначил шлиссельбургским губернатором. Отметив триумф в Москве, царь направился в Воронеж. Остановившись по пути во владения светлейшего князя, он назвал недавно построенную здесь пятибастионную крепость Ораниенбургом, несомненно, в память о кумире своей юности. Об этом Меншиков был извещен



Илл. 3. Петр I. Чертеж крепости Ораниенбург, приложенный к письму А.Д. Меншикову. 1703. РГАДА

письмом от 3 февраля 1703 г. следующего содержания: «Мейн герц. Мы, по слову вашему здесь, слава Богу, веселились довольно, не оставя ни единого места. Город... именовали, купно с больверками и воротами, о чем послал я чертеж в сем письме. А при благословении пили... Все добро; только, дай дай дай Боже, видеть вас в радости. Сам знаешь. Из Ораниенбурха, в 3 д. февраля 1703...». Меншиков отвечал Петру: «...За наименование города зело благодарен...»⁶ (илл. 3).

Близ Берлина находится бывшая загородная королевская резиденция Ораниенбург, построенная в 1651–1655 гг. для прусской королевы Луизы Генриетты Нассау-Оранской. Впервые Петр увидел эту усадьбу собственными глазами на пути в Берлин лишь десять лет спустя, 11 октября 1712 г. Согласно записям в «Походном журнале», тут он «...изволил мешкать часа с три, смотрел огороду, фонтанов и прочего, ибо тот огород изрядного здания; и были в доме королевском, который також зело изрядно сделан и уборы в палатах разные...». Возвращаясь через Берлин из Карлсбада и Дрездена, 1 декабря этого же года Петр вновь посетил Ораниенбург, где переночевал⁷ (илл. 4).

Отметим, что в крепости под Воронежем тоже был замечательный по архитектуре меншиковский дом — его достоинства, равно как и эпизоды осмотра крепости, отмечены в дневнике голландского путешественника Корнелиса де Бруина: «3-го февраля прибыли мы в 9 часов утра в имение князя Александра Даниловича Меншикова.... Помещичий дом Меншикова — громадное прекрасное строение, похожее на увеселительный дом, с красивым кабинетом наверху, в виде фонаря, покрытого отдельною кровлею, раскрашенною очень красиво всеми возможными цветами. В самом доме множество отличных и удобных комнат,

Вып. XIII. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.kreml.ru/img/uploaded/files/MaterialsInvestigations/part13/v13s24_Matveev.pdf.

⁶ *Письма и бумаги императора Петра Великого*. СПб., 1889. Т. 2. С. 126–128, 466.

⁷ *Походный журнал 1712 года*. СПб., 1855. С. 35–36, 44.



Илл. 4. Дворец Ораниенбург
в окрестностях Берлина. 2004

довольно высоко расположенных над землею. Войти в него можно только через ворота крепостцы.... После обеда он [царь. — С.Г.] повел нас на вал и угощал там нас различными водками на каждом верке. Потом он велел заложить

сани, чтобы проехать через замерзшее болото и посмотреть оттуда на все, для нашего удовольствия... Так как у замка этого не было еще имени, то его величество назвал его тут же Ораниенбургом...»⁸.

Многие присутствовавшие на этой церемонии, а скорее на дружеской попойке, приписали свои пожелания Меншикову. Прусский посланник Георг Иоганн фон Кейзерлинг сочинил такое стихотворение:

Великий государь именует сегодня замок своего фаворита.
Он будет по праву называться Ораниенбургом.
Все мы желаем, чтобы Бог вас повсюду хранил
И доставил вам честь во всем мире⁹.

Слова «по праву» имеют особое значение: Кейзерлинг представлял могущественную Пруссию, дружеские отношения с которой были одной из основ европейской политики России. И, возможно, именно по его совету Петр дал архитектурному ансамблю своего ближайшего сподвижника название загородного дворца под Берлином, хранящего память о роде Оранских¹⁰.

И вот, в 1711 г., словно в ответ на присвоение названия Ораниенбургу восемью годами ранее, появляется новая меншиковская резиденция под Петербургом — Ораниенбаум. Конечно, нельзя отрицать того, что это название вновь могло быть предложено Петром I, в этом случае оно еще раз свидетельствует о европейских взглядах царя и о стремлении поднять политический статус своего фаворита. Если же его придумал сам Меншиков, то следует отдать ему должное: светлейший князь в очередной раз проявил проницательность, понимая настроения царя как никто другой.

Вспомним, что в это время Петр находился в далеком и трудном, закончившемся неудачей Прутском походе. Теперь имя победителя-штатгальтера должно было ободрить его после потери Азова и Таганрога, которые следовало разрушить в соответствии со статьями Прутского мирного договора от 23 июля 1711 г. Да и сам факт закладки нового дворца в окрестностях Санкт-Петербурга — города, который Петр не был намерен отдать противнику даже в самых критических

⁸ Бруин К., де. Путешествия в Московию // Россия XVIII в. глазами иностранцев / Под ред. Ю.А. Лимонова. Л., 1989. С. 113.

⁹ Перевод А.Д. Шевяковой.

¹⁰ Такое предположение ранее высказал Н. Комолов (Место ссылки — «Оранжевый город» // Родина. 2009. № 2. С. 29).

Илл. 5. Апельсиновое дерево на площади в Ораниенбауме (Германия). 2008



условиях, будучи окруженным огромным турецким войском, — должен был вселить в него ноту оптимизма.

Впрочем, можно указать на еще одну, более прозаическую причину возможной меншиковской инициативы. Во время прохождения русских войск через Украину вскрылись злоупотребления светлейшего князя, и он всячески стремился загладить свои провинности. Так, ко дню царских именин 29 июня 1711 г. Меншиков приготовил Петру подарок — фрегат «Самсон»¹¹. Подобным сюрпризом могло стать и название «Ораниенбаум».

Само название, как и прежде, было заимствовано в Германии. В 1673 г. Ораниенбаумом было названо местечко Нишвиц близ Дессау, после того как оно было подарено Генриетте Катарине Нассау-Оранской, сестре владелицы Ораниенбурга Луизы Генриетты, в 1659 г. вышедшей замуж за князя Иоганна Георга II Ангальт-Дессаусского. В 1683 г. вызванный из Голландии архитектор Корнелис Риксваарт начал здесь строительство дворца, ступенчатая композиция которого напоминает резиденцию нидерландских штатгальтеров Хет Лоо. В течение следующего десятилетия на главной оси дворца был разбит парк и построен город, на центральной площади которого возвышается железное апельсиновое дерево в каменной вазе — символ дома Оранских (илл. 5).

В стихотворении, написанном суперинтендантом княжеского дома Дессау Георгом Раумером и посвященном основанию Ораниенбаума Генриеттой Катариной, есть такие строки:

Она основала сады, озаренные солнцем, богатые разными деревьями.
Здесь, сказала она, будет также побег и древа Оранских¹²

Таким образом, название немецкого Ораниенбаума прежде всего означает генеалогическое «дерево Оранских». Апельсиновое дерево было политическим символом этого рода¹³.

Династия Оранских, происходивших из французского княжества Оранж и германского Нассау, была одной из самых известных в Европе. Ее представители возглавляли или входили в состав многих владетельных домов. И честолюбивый Меншиков стремился предстать перед европейскими дворами не только в каче-

¹¹ Павленко Н.И. Птенцы гнезда Петрова. М., 1994. С. 47.

¹² Bechler K. Schloss Oranienbaum. Architektur und Kunstpolitik der Oranierinnen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Halle; Saale, 2002. S. 14.

¹³ Ibid. S. 110.

стве царского фаворита и грозного полководца, но и в отблесках славы могущественного рода Оранских, «по праву» присваивая названия их резиденций¹⁴. Конечно, это делалось не всерьез: для эпохи барокко был характерен элемент игры. В России он особенно ярко проявился в организации петровских всешутейших соборов. Вспомним, например, что в 1710 г. участок для будущего Ораниенбаума Меншикову отводил присутствовавший ранее при наименовании Ораниенбурга князь Ю.Ф. Шаховской, известный также как «архидиакон Гедеон», кавалер «Ордена Иуды», даже похороненный в 1713 г. по шутовскому обряду¹⁵.

Пребывание в немецком Ораниенбауме Петра I или Меншикова не зафиксировано ни в одном из известных документов¹⁶. Однако в течение долгого пребы-

вания в Германии они, несомненно, слышали об этой резиденции. Факт заимствования Меншиковым обоих немецких названий был отмечен еще в первой половине XIX в. В альманахе, изданном в Лейпциге в 1837 г., есть такое примечание к биографии владелицы Ораниенбаума Генриетты Катаринны: «Достоинством внимания является то, что князь Меншиков оба названия перенес в Россию: Ораниенбург он заложил уже в 1702, Ораниенбаум в 1730, при чем устроенные здание и сад точно копируют дессаусские»¹⁷. Автор верно указал дату основания российского Ораниенбурга, но допустил ошибку в датировке Ораниенбаума. При этом он имел достаточно смутное представление о последнем: меншиковский ансамбль не имеет ничего общего с дессаусским.

И, наконец, приведем геральдическое описание герба Ораниенбаума 1780 г.: «В серебряном поле оранжевое дерево с его плодами»¹⁸ (илл. 6). Дело, конечно, не в оранжевом цвете



Илл. 6. Герб Ораниенбаума, утвержденный в 1780 г. Из кн.: Полное собрание законов Российской империи.

самых плодов — «оранжевое» значит «апельсиновое»: по-немецки, по-английски и по-французски слово «апельсин» пишется одинаково — «orange». Интересно то, что на гербах рода Оранских это дерево отсутствует (ветвь с тремя золоты-

¹⁴ Разумеется, к роду Оранских Меншиков не имел никакого отношения, более того, никогда на это не претендовал (у него было много высоких титулов, в том числе европейских: с 1702 года — графа, а с 1705 — князя Священной Римской империи).

¹⁵ Горбатенко С.Б. 300 лет Петергофской дороге // История Петербурга. 2010. № 1 (53). С. 18–23.

¹⁶ Ближе всего Петр и Меншиков находились к Ораниенбауму в 1698 г., на пути в Вену в составе Великого посольства (проследовав мимо на расстоянии 45 км). В 1712 г. Петр, дважды проезжая через Виттенберг, находился менее чем в 20 км от Ораниенбаума.

¹⁷ *Penelope*. Leipzig, 1837. S. 358; *Успенский А.И.* Императорские дворцы. М., 1913. С. 99.

¹⁸ Полное собрание законов Российской империи. Собр. 1-е. Т. 1–45. СПб., 1830. Т. 20. № 15012.



Илл. 7. Фрагмент решетки входа во дворец Хет Лоо (Нидерланды). 2009



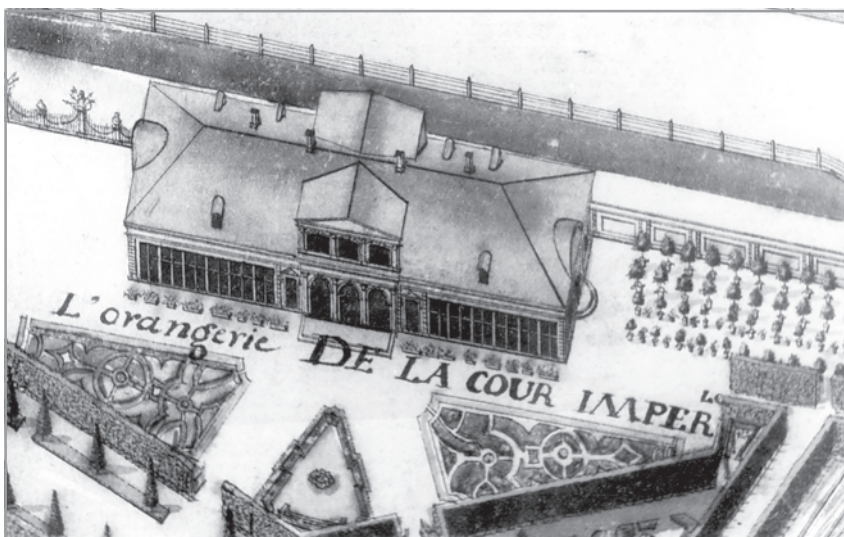
Илл. 8. Померанец в дворцовом саду Ораниенбаума (Германия). 2008

ми апельсинами входит в состав муниципального герба Оранжа). Однако оно, как уже указывалось, широко известно в качестве политического символа голландской ветви Оранских-Нассау. Изображения апельсиновых плодов и деревьев встречаются на портретах ее представителей, на медалях, в качестве отдельных сюжетов их можно найти в произведениях голландской живописи XVII в. Известно, что Вильгельм III подарил такую картину банкиру, который финансировал его высадку в Англии. Апельсиновое дерево изображено на золоченой решетке парадного входа дворца Хет Лоо — главной резиденции Вильгельма III в Нидерландах (илл. 7). Такие изображения имеются и во дворце немецкого Ораниенбаума, в название которого, как мы помним, был заложен глубокий смысл «побега» дерева Оранских. Цитрусовые в кадках и сегодня украшают его сад (илл. 8).

Безусловно, этот символ был хорошо знаком А.Д. Меншикову. На гравюре А.И. Ростовцева 1716 г. с проектом Ораниенбаума показано множество деревьев, выставленных на террасах и в садовых партерах. Это померанцы, с виду чрезвычайно напоминающие апельсины, только несъедобные. Согласно описи 1728 г., в меншиковской оранжерее числился 101 померанец¹⁹. Используемые в качестве декоративных растений, хорошо переносящие зиму в оранжереях, они получили широкое распространение в Европе²⁰.

¹⁹ РГИА. Ф. 467. Оп. 2. Кн. 68а. Л. 209.

²⁰ Немецкое название горького апельсина, *Pomeranze*, происходит от латинского *rotum aurantium* (золотое яблоко). Гибрид грейпфрута и мандарина, горький апельсин начали выращивать в Китае с III в. до Р.Х. Арабы ввели горькие апельсины в Сицилии, когда они завоевали остров в 1002 г., откуда они были доставлены в другие части Средиземноморья крестоносцами. На протяжении многих веков померанец был востребованным типом цитрусовых, из-за его роли в греческом мифе о блаженном саде Гесперид. Он был важным растением в любой оранжерее (аннотация с выставки «Citrus: Diversity and Globalization». Humboldt-Box. Berlin).



Илл. 9. Померанцевая оранжерея в Ораниенбауме.
Фрагмент плана П.-А. де Сент-Илера. 1775. ГМИ СПб

Культура использования в саду Ораниенбаума декоративных цитрусовых была возрождена во второй половине 1740-х гг., когда по приказу великого князя Петра Федоровича в Нижнем саду построили каменную Померанцевую оранжерею (илл. 9). В 1748 г. последовала выплата «за привоз из Голштинии померанцевых дерев...»²¹. Вероятно, свою первую зиму они провели в новой оранжерее.

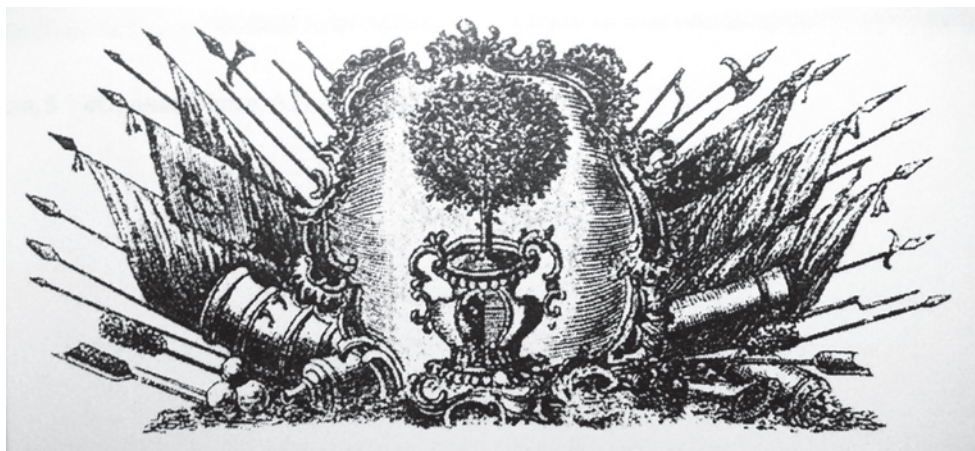
Именно в середине XVIII в. «оранжевое» дерево стало символом Ораниенбаума. Его изображение в фигурном горшке («цветнике») — эмблему Ораниенбаума на груди двуглавого орла — мы находим на гравированных И.-Э. Гриммелем в 1750-х гг. билетах для входа в ораниенбаумскую оперу и маскарад. На медном шейном знаке офицера голштинских войск оно изображено в просвете триумфальной арки. Это дерево — главный элемент виньетки на гравюре с видом Ораниенбаума 1761 г., выполненной по рисунку М.И. Махаева Ф.Т. Внуковым и Н.Ф. Челнаковым (илл. 10). На другой, меньшей по размеру, «махаевской» гравюре этого же года оно показано в правой части изображения в качестве декоративного растения (илл. 11).

Ораниенбаумские померанцы не были забыты и в первой половине XIX столетия. На террасах Большого дворца они показаны на литографиях А. Мартынова начала 1820-х гг. (илл. 12). В посвященном Ораниенбауму стихотворении П.А. Вяземского, написанном в 1836 г. и творчески перефразирующем «Песню Миньоны» И. Гете, есть такие строки:

Kennst du das Land²², где фимиамом чистым
Упоены воздушные струи,
Где по холмам прохладным и тенистым
Весна таит сокровища свои?
Где негой роз и блеском их румянца

²¹ РГИА. Ф. 938. Оп. 1. Д. 465. Л. 31 об.

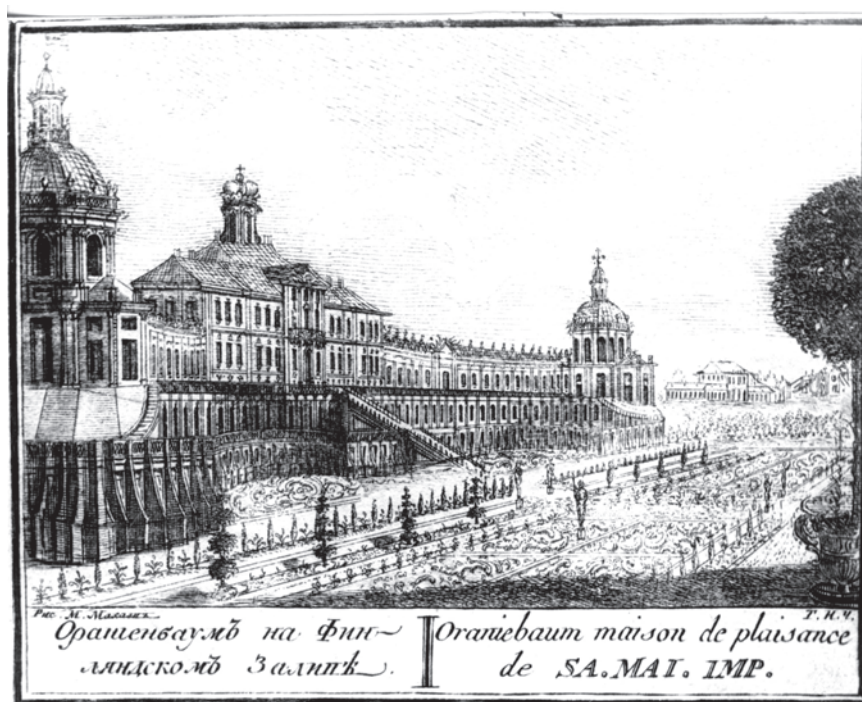
²² Ты знаешь край — нем.



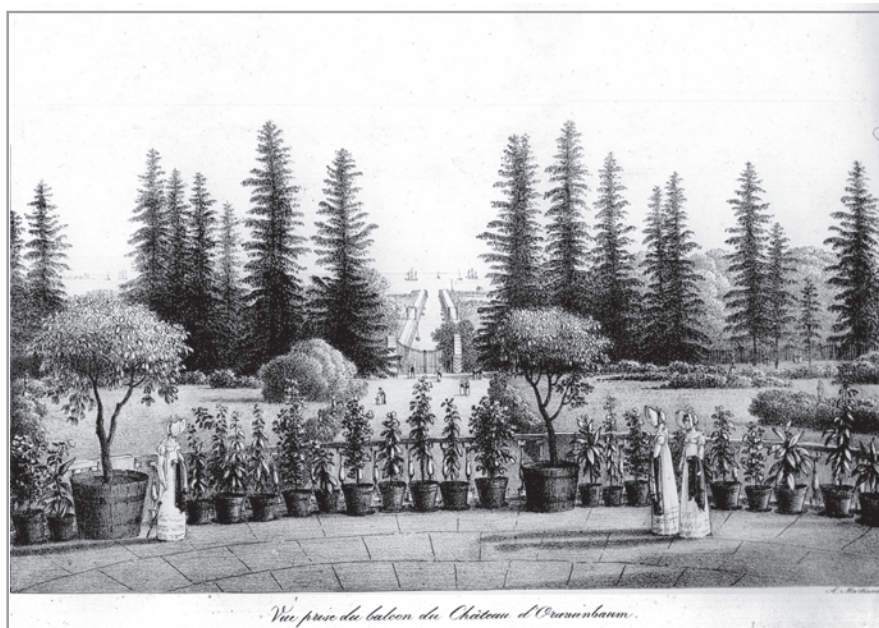
Илл. 10. Померанец в вазе на виньетке к гравюре в видо Ораниенбаума. 1761

Ковры лугов пестреют и цветут
И где срослись и злато померанца,
И зелени душистой изумруд...

Однако век померанцев в качестве декоративной садовой культуры уже подходил к концу: их место на дворцовых террасах и в Нижнем саду заняли клумбы и свободно посаженные кустарники. Сама Померанцевая оранжерея была разобрана в 1851 г.



Илл. 11. Н. Челнаков (по рис. М. Махаева). Вид Ораниенбаума. Гравюра. 1761



Илл. 12. А. Мартынов. Вид с террас дворца в Ораниенбауме.
1821–1822. Литография

В 2010 г. состоялся конкурс на проект памятного знака в честь А.Д. Меншикова в Ораниенбауме. Победителем стал трехметровый «померанец» из чугуна и золоченой бронзы²³. Оставляя в стороне архитектурную оценку художественного уровня, масштаба и выбора места для этого сооружения, зададимся двумя вопросами. Во-первых, нужен ли был вообще этот памятный знак, новый акцент в исторической композиции Большого дворца, когда сам дворец служит выдающимся памятником А.Д. Меншикову? И во-вторых, стоило ли использовать символ древнего рода Оранских для памятного знака светлейшему князю, безусловно обладавшему многими достоинствами (равно как и недостатками), но не отличавшемуся высоким происхождением, лишь волею случая оказавшемуся причастным к судьбам Европы?

²³ Померанцевое дерево в бронзе станет памятником Меншикову (Санкт-Петербург) // Информационное агентство Regnum: [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.regnum.ru/news/1328273.html>.

В.А. Калинин,
ОАО «Санкт-Петербургский научно-исследовательский
и проектный институт по реставрации памятников истории
и культуры (НИИ «Спецпроектреставрация»)

Почетные ворота крепости Петерштадт. Результаты натурных исследований и предложения по реставрации

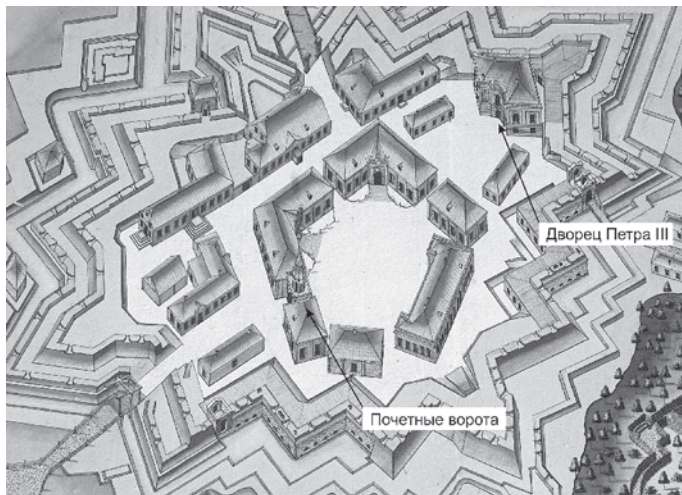
В ходе проводящейся в последние годы комплексной реставрации дворцово-паркового ансамбля «Ораниенбаум» особое внимание уделяется выявлению особенностей первоначального облика зданий и сооружений, их научно обоснованному и эстетически привлекательному экспонированию. Несмотря на то что профессиональное реставрационное сообщество отступило от принципов стилистической реставрации с ориентацией на первоначальный облик (или облик периода расцвета), специалисты с особым вниманием и бережностью раскрывают и восстанавливают именно элементы второй трети XVIII в., когда в Ораниенбауме творили такие великие мастера, как Ф.-Б. Растрелли и А. Ринальди. Данная концепция была задана в 1940–1950-е гг. Тогда ее реализацией руководили архитекторы М.М. Плотников и К.Д. Халтурин при участии хранителей ансамбля.

С точки зрения реставрационной методики одним из самых непростых объектов является район бывшей крепости Петерштадт. Очевидно, основная сложность заключается в том, что привлекательной идеей является экспонирование уникального объекта культурного наследия, практически не имеющего аналогов на территории России (среди последних вспоминается лишь крепость Бип в Павловске, но различий между Петерштадтом и Бипом неизмеримо больше, чем сходства), тем более что до сих пор сохранились подлинные фрагменты планировки крепости — валы и рвы, археологическими раскопками вскрыты участки дорожной сети. Также сохранились две крепостные постройки — дворец Петра III и Почетные ворота. Тем не менее по разным причинам методического и технического характера полное воссоздание крепости, разумеется, неприемлемо. Следует надеяться, что научно обоснованное и вместе с тем эстетически цельное решение будет найдено. Однако очевидно, что важнейшую роль в музеефицированном ансамбле будут играть Почетные ворота — старейшее из сохранившихся сооружений Петерштадта, которое, в отличие от дворца Петра III, является собственно крепостным сооружением и высотной доминантой ансамбля. В данной работе излагаются результаты исследований Почетных ворот, вы-

полненных в 2004–2008 гг., освещаются основные аспекты предложений по реставрации сооружения.

Почетные ворота были возведены в 1757 г., на первом этапе строительства крепости. Документально не подтвержденное авторство сооружения приписывается А. Ринальди, который был назначен архитектором великокняжеского двора в 1755 г., прежде чем началось строительство Петерштадта. Таким образом, сооружение можно считать первой постройкой архитектора на российской территории¹.

Относительно функции сооружения до сих пор нет полной ясности. Д.А. Кючарианц² и Е.Г. Денисова³ считали, что это были ворота для въезда в крепость. В исторической справке к проекту реставрации Д.А. Зайцева высказала мысль о том, что «...ворота изначально строились как “почетные”, т.е. служили местом несения почетного караула при доме коменданта...»⁴. Впрочем, версию Д.А. Зайцевой опровергает факт наличия массивного кованого заполнения воротного проема. По нашему мнению, на первом этапе строительства «Петерштадта» ворота были въездными, на втором же этапе, после расширения крепости, они оказались на внутренней территории. Таким образом, они стали фланкировать въезд на центральный плац и играть важную композиционную роль, закрепляя ось «въезд в крепость — дворец Петра III» (илл. 1).



Илл. 1. П.-А. де Сент-Илер. Крепость Петерштадт. Фрагмент альбома аксонометрических планов 1770 г. Государственный музей истории Санкт-Петербурга

Информацию для окончательного решения данного вопроса могут дать только археологические исследования.

Петру III практически не пришлось бывать в выстроенной для него крепости (к слову, почти через сорок лет схожая судьба постигнет и павловскую крепость Бип). Если при Екатерине II крепость поддерживается в исправном состоянии и сама императрица изредка посещает ее, то

к началу XIX в. сооружение превращается в «романтическую руину»; в 1798 г. все деревянные постройки сносятся. В 1850-е гг. садовый мастер Д. Буш перепланирует район Петерштадта в пейзажный парк, сохранившийся до наших дней и пребывающий в сильно запущенном состоянии. Ворота становятся фактически

¹ Кючарианц Д.А. Антонио Ринальди. Л., 1984.

² Там же.

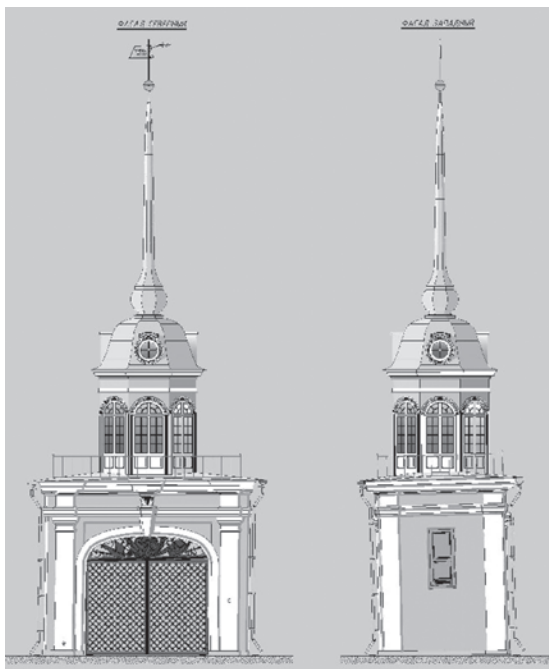
³ Денисова Е.Г. Дворец Петра III. СПб., 2005.

⁴ ГМЗ «Ораниенбаум». Почетные ворота крепости «Петерштадт». Историческая справка (автор Д.А. Зайцева). НИИ «Спецпроектреставрация». СПб., 2007.

декоративной садовой формой. Незначительные ремонты сооружения производятся в конце XIX в. В 1961 г. ворота подвергаются реставрации по проекту М.М. Плотникова⁵. Отметим, что в ходе реставрационных работ, проведенных в «Петерштадте» во второй половине XX в., не было предпринято серьезных попыток музеефикации остатков крепости и выявления (экспонирования) первоначальной функции Почетных ворот.

Каменная арочная часть Почетных ворот состоит из двух пилонов, между которыми перекинут свод с незначительной стрелой подъема. Декор фасадов каменной части сдержанный, в виде тосканских пилястр и профилированных тяг. В арке проезда с северной стороны установлены двустворчатые решетчатые кованые ворота, над которыми помещен картуш с воинской атрибутикой. Над каменной частью устроена пологая кровля; выше кровли расположен деревянный бельведер, который представляет собой восьмигранник, увенчанный куполом с четырьмя окнами-люнетами. Над куполом возвышается шпиль с флюгером. По граням бельведера установлены французские окна с арочным верхом и мелкой расстекловкой, делающие бельведер визуально более легким. Замечательной находкой архитектора является пластический эффект контраста массивной каменной части и стройного бельведера с устремленным вверх шпилем (илл. 2).

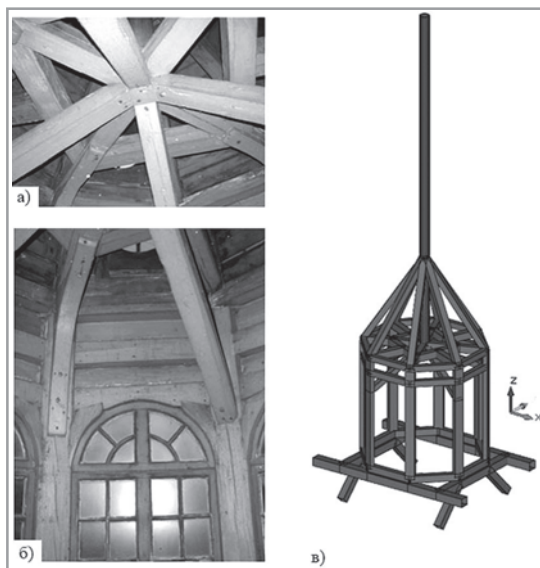
Отдельно следует отметить существенную историческую ценность деревянной конструкции бельведера (илл. 3), являющейся, наряду с бельведером Большого Меншиковского дворца, великолепным образцом строительной техники середины XVIII в. При возведении каркаса бельведера строители сооружения демонстрируют инженерную смелость, так как отходят от «классической» фахверковой схемы: нагрузка передается от наверху бельведера на каменную часть через систему стоек без ветровых связей. Датировка каркаса бельведера как принадлежащего к первоначальному периоду подтверждается схожестью сечений и способов соединения элементов со стропильной системой дворца Петра III и конструкцией бельведера Большого Меншиковского дворца, а также отсутствием среди подробных перечней в архивных документах сравнительно мелких работ, упоминаний о замене деревянных конструкций⁶.



Илл. 2. Почетные ворота крепости Петерштадт. Предложение по реставрации. 2008. НИИ «Спецпроектреставрация»

⁵ Там же.

⁶ Там же.



Илл. 3. Каркас бельведера Почетных ворот:
а, б — виды из интерьера. 2007;
в — конструктивная схема

В процессе исследований 2004–2008 гг. были получены данные, позволяющие пересмотреть некоторые решения, принятые при реставрации 1961 г. Ниже отмечены особенности памятника, которые в настоящее время воспринимаются не так, как раньше.

Первоначальная отделка и цветовой решение фасадов были иными, нежели реализованные М.М. Плотниковым: толщина штукатурки составляла порядка 0,5–0,7 см, то есть присутствовал визуальный эффект фактуры кладки; плоскости стен были окрашены светлой охрой, детали выделялись белым цветом. Более графичными были профили элементов декора. Соответственно, каменная часть сооружения не имела некоторой сухости форм, наблюдаемой в настоящее время.

В процессе исследований не обнаружено свидетельств золочения каких-либо деталей воротного заполнения и картуша над ним. На наш взгляд, прилагательное «медный», употребленное в связи с декоративными накладками створок в описи 1792 г., указывает только на материал (впрочем, могут подразумеваться и бронза и латунь), но не на технологию изготовления и обработку поверхности. Показательно, что в описях 1792 и 1845 гг. упоминается о позолоченных флюгере и шаре, венчающих шпиль ворот, но при описании воротного заполнения и картуша о позолоте нет ни слова.

Непростым оказался вопрос об ограждении кровли каменной части. На дошедшем до нас сооружении, равно как и в дореволюционных фотографических материалах, ограждение отсутствует. Идея устройства ограждения в виде балюсника с тумбами, который подчеркивал бы ансамблевую связь Почетных ворот с дворцом Петра III, появилась из-за наличия в описях 1785 и 1786 гг. фразы «...вместо балюстрата панели столярные...»⁷. Однако затем она была отвергнута с учетом следующего соображения. Ограждение кровли дворца Петра III выполнено из массивных известняковых тумб с деревянными секциями, тумбы сохранились до настоящего времени в полном объеме. Если предположить существование аналогичного ограждения кровли каменной части ворот, то совершенно необъяснимым фактом является утрата тумб в первые же годы существования сооружения (на аксонометрическом плане П.-А. де Сент-Илера 1770 г. показаны уже «...панели столярные...»). Нельзя не отметить отсутствие упоминаний о переделке или ликвидации ограждения в достаточно подробных описях второй половины XVIII в. Соответственно, во фразе из описи имеется в виду то, что глухие панели изначально служили ограждением каменной части ворот. Наличие ограждения из глухих деревянных панелей на начальном этапе существо-

⁷ Там же.

вания сооружения можно считать установленным фактом, однако на кладке следы крепления отсутствуют (вероятно, ограждение крепилось исключительно к кровле). Оно было утрачено в период с 1786 по 1840 г.

В проекте реставрации предлагается восстановление штукатурной отделки и окраски ворот в соответствии с первоначальными. Решено отказаться от золочения элементов воротного заполнения и надвратного картуша, изготовить утраченные выколотные элементы из искусственно состаренного медного листа с темной поверхностью. Отсутствие на металлических элементах сооружения «живописной» двуцветности подчеркнет функцию ворот как крепостного сооружения — их облик станет более строгим. Явный недостаток фактического материала для достоверного воссоздания ограждения каменной части (на плане Сент-Илера детали показаны схематично) заставляет отказаться от него и ограничиться металлическими решетками нейтрального вида с учетом эксплуатационных требований. Еще одним доводом против воссоздания достаточно массивного ограждения практически плоской кровли является неизбежное скопление снега между ограждением и бельведером, что создает риск негативного воздействия на подлинные элементы бельведера⁸ (см. илл. 2).

В бельведер можно было попасть через проемы в пилонах: сначала в надсводное пространство, затем через люк непосредственно в бельведер. Пройдя в проемы бельведера, можно попасть на кровлю каменной части. Высокое расположение проемов относительно уровня первоначальной планировки свидетельствует о том, что к проемам на первом этапе строительства крепости можно было попасть с крепостных валов, а на втором этапе — вероятно, с чердаков примыкающих к воротам построек. В настоящее время проем в восточном пилоне заложен, по-видимому в XIX в. Согласно проекту, предлагается раскрытие проема в восточном пилоне и установка в проемы филенчатых столярных заполнений. При этом нижние филенки следует выполнить в виде жалюзийных решеток для обеспечения вентиляции надсводного пространства и объема бельведера.

В методологическом отношении авторы проекта предлагают последовательную реализацию принципа фрагментарной реставрации. Такой подход обусловлен практически исключительной подлинностью и высокой историко-культурной ценностью памятника. Кроме этого, решения проекта ориентированы на визуальное выявление первоначальной функции сооружения.

Отдельного описания заслуживает проблема воссоздания композиции надвратного картуша, полностью утраченного в 1926 г. При решении этой задачи авторы проекта вынуждены были отойти от общей «консервационной» направленности и воспользоваться достаточно широким кругом аналогов, основания для этого описаны ниже. Если только взглянуть на композицию картуша, воссозданную в 1961 г. (М.М. Плотников, Д.А. Малашкин), заметны значительные стилистические нарушения и отклонения от геральдических канонов (илл. 4, а). Таким образом, уже в начале исследований была очевидна проблематичность сохранения существующей надвратной композиции, однако отказ от воссоздания картуша или его выполнение в самых нейтральных формах были бы крайне сомнительны по причине того, что надвратная композиция играет значительную роль в типологической идентификации и семантике сооружения. В данном контексте значительную ценность представляет рисунок из альбома А.Н. Бенуа на-

⁸ ГМЗ «Петергоф». Архитектурно-ландшафтный комплекс ДПА «Ораниенбаум». Почетные ворота крепости Петерштадт. Эскизный проект реставрации. Рабочий проект реставрации (авторы В.А. Калинин, М.В. Смирнов, А.А. Юрчук).



Илл. 4. Композиция надвратного картуша:
а — воссоздание. Автор М.М. Плотников. 1961;
б — рисунок А.Н. Бенуа. Нач. XX в. Государственный Русский музей;
в — предложение по воссозданию. 2008. НИИ «Спецпроектреставрация»

чала XX в. (собрание Государственного Русского музея), выявленный при любезном содействии С.Б. Горбатенко (илл. 4, *б*). На данном рисунке хорошо прочитываются некоторые детали композиции, другие детали изображены так, что этого достаточно для обоснованного привлечения аналога. Рисунок послужил основой для отдельного историко-библиографического исследования, высокопрофессионально выполненного Е.А. Туровой⁹ благодаря консультациям специалистов Отдела геральдики Государственного Эрмитажа. По материалам этого исследования прорисовка с рисунка А.Н. Бенуа была детально проработана и предложена в качестве основы для повторного воссоздания картуша (илл. 4, *в*). Авторы проекта отдают себе отчет в том, что данное предложение по воссозданию картуша в известной мере гипотетично. Вместе с тем в предлагаемой композиции отсутствуют грубые нарушения геральдических канонов, каждый элемент атрибутируется в контексте исторических реалий времени возведения сооружения (например, каска-шлем с перьями, барочный щит, эспантоны и алебарды).

Сравнивая композицию, воссозданную М.М. Плотниковым, с предлагаемым решением, отметим два наиболее серьезных расхождения, из-за которых сохранение существующей композиции оказывается неприемлемым. Во-первых, композицию венчает шлем, интерпретированный как римская каска, показанная в профиль справа налево. Очевидно, что облик головного убора не имеет ничего общего с историческими реалиями XVIII в. В то же время известно, что в контексте западноевропейских геральдических канонов строго соблюдалась символика положения головного убора, причем не только в аллегорических компози-

⁹ ГМЗ «Петергоф». Архитектурно-ландшафтный комплекс ДПА «Ораниенбаум». Надвратная композиция Почетных ворот крепости Петерштадт. Краткая историческая справка (автор Е. А. Турова). НИИ «Спецпроектреставрация». СПб., 2008.

циях, но и в портретных изображениях. При этом положение головного убора в профиль справа налево соответствовало изображениям представителей низшей ступени рыцарской иерархии, о чем наследник императорского престола Петр Федорович был, конечно же, осведомлен. В связи с этим становится очевидным, что венчающий композицию шлем мог быть показан только в фас, что хорошо читается на рисунке А.Н. Бенуа. Страусиные перья, декорирующие шлем, добавлены исходя из многочисленных иконографических материалов середины XVIII в., включая парадный портрет самого Петра III¹⁰. Отсутствие перьев на рисунке может объясняться тем, что они могли быть выполнены как накладные и к началу XX в. утрачены. Во-вторых, речь идет о введении в композицию картуша процветшего голгофского креста в несколько византийской трактовке, при этом крест изображен наклонным на нижнем щите. Такое расположение столь значимого символа немыслимо в православной традиции; кроме того, связь Петра III с православной традицией была, как минимум, весьма зыбкой. Поэтому в проектном предложении 2008 г. крест переосмыслен как вензель со скипетром¹¹.

Прочие изменения не имеют строгой связи с геральдическими канонами, но уточняют элементы композиции с учетом конкретных исторических и иконографических реалий: абстрактные копья на периферии картуша представлены как эспантоны и алебарды, состоявшие на вооружении голштинского войска; форма щитов приведена в соответствие с барочными аналогами; лафет и палица заменены на мортиру и пушку соответственно. Уточнена прорисовка пальмовых и лавровых ветвей. При этом привлечение аналогов было локальным, так как практически все элементы хорошо читаются на рисунке.

Полной ясности о первоначальном материале картуша нет. Однако, учитывая то, что при проходе через ворота композиция воспринимается «на просвет», скорее всего, картуш был отлит из бронзы. В проекте предлагается выполнить картуш методом выколотки из искусственно состаренного медного листа с темной поверхностью; данная технология позволяет провести тонкую проработку деталей, упрощает монтаж композиции и делает возможной обратимость решения.

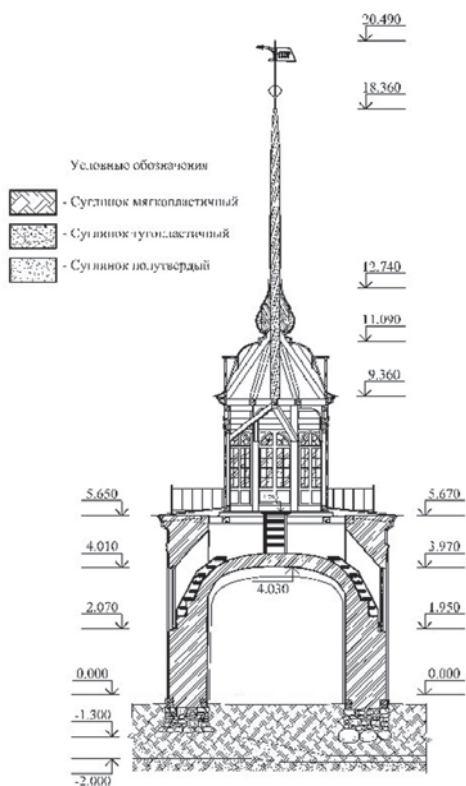
Особого рассмотрения заслуживают аспекты инженерной реставрации памятника. В настоящее время техническое состояние каменной части ворот вызывает определенные опасения. При обмерах выявлено, что за время эксплуатации сооружение получило двойной крен порядка 5% по линии «юго-запад — северо-восток». В связи с этим наибольшие повреждения получил кирпичный свод над проездом: из-за смещений опор возникли трещины шириной около 2,5–5,0 мм в шельге и пятах на всю длину свода. Вследствие крена в пилонах возникли горизонтальные трещины по швам кладки. Сыграли свою роль грубые методы производства работ при усилении фундаментов сооружения в 1991 г.: значительные повреждения получил подлинный цоколь, наиболее нагруженные сечения пилонов оказались ослаблены. Ввиду отсутствия организованной планировки прилегающей к воротам территории в зоне пилонов постоянно наблюдается скопление воды и снега, что приводит к промораживанию поврежденной кладки¹².

Прежде чем перейти к анализу работы конструктивной схемы Почетных ворот на современном этапе, необходимо упомянуть обстоятельства возведения

¹⁰ ГМЗ «Петергоф». Архитектурно-ландшафтный комплекс ДПА «Ораниенбаум». Почетные ворота крепости Петерштадт...

¹¹ Там же.

¹² ГМЗ «Ораниенбаум». Почетные ворота крепости Петерштадт. Архитектурно-археологический обмер. Шурфы. Зондажи. Инженерное обследование (авторы Калинин В.А., Смирнов М.В., Юрчук А.А.). НИИ «Спецпроектреставрация». СПб., 2007.

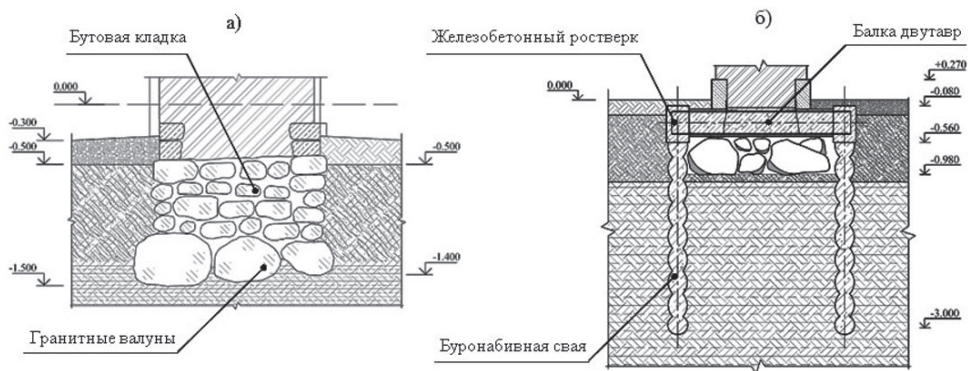


Илл. 5. Продольный разрез по сооружению с показом геологического строения основания

сооружения и причины выбора материалов и типов конструкций (продольный разрез сооружения показан на илл. 5). Как известно, все постройки Петерштадта, относящиеся к первому этапу строительства крепости, были деревянными, исключение составляет только арочная часть Почетных ворот. Затем возводится дворец Петра III, где причина использования каменных конструкций представляется очевидной — это улучшение эксплуатационных качеств помещений жилища наследника престола. На наш взгляд, в случае с воротами причиной является неудобность строения пилонов с пологим сводом в деревянных конструкциях. Подтверждением версии является тот факт, что после возведения пилонов и свода строители ворот тут же возвращаются к деревянным конструкциям, возводя бельведер. Таким образом, замысел архитектора продиктовал локальное изменение материала конструкций, которое и спасло сооружение от обветшания и разрушения вместе с прочими деревянными постройками крепости.

Краткая продолжительность первого этапа строительства крепости и качество исполнения некоторых конструкций наводят на мысль о том, что строители и их заказчик не слишком беспокоились о долговечности построек. В качестве примера можно привести фундаменты пилонов Почетных ворот (илл. 6, а), которые выполнены из гранитных валунов и мелкого известнякового бута практически без соблюдения порядовки и подгонки камней друг к другу. Фундаменты не выступают за габариты пилонов, глубина заложения от уровня первоначальной планировки порядка 1,0 м. Из-за того что на участке есть слабые с точки зрения несущей способности грунты (пылеватые пески, тугопластичные суглинки и глины), геометрические характеристики фундаментов очень невелики для сравнительно высокой постройки с компактным планом. При этом имеющие схожие габариты фундаменты дворца Петра III выполнены с более высоким качеством и полностью из гранитных валунов. Впрочем, и конструктивная схема дворца отличается гораздо большей пространственной жесткостью.

Нельзя не отметить и тот факт, что гидрогеологическая ситуация участка в период строительства и функционирования крепости была более благоприятной за счет дренирующего эффекта крепостных рвов. По мере оплывания рвов действие этого эффекта уменьшалось и вызывало постепенное повышение уровня грунтовых вод. Под воздействием обводнения прочностные и компрессионные свойства грунтов изменялись в худшую сторону.



Илл. 6. Фундамент пилона ворот.
 Поперечный разрез до (а) и после (б) усиления

С учетом сказанного выше становятся понятными причины того, что конструкции двух сохранившихся построек Петерштадта дошли до нашего времени в разном техническом состоянии. При исследованиях технического состояния приоритетным вопросом являлось определение необходимого объема инженерного вмешательства в подлинную материальную структуру памятника. Важнейшими задачами являются общая пространственная устойчивость сооружения и его совместная работа с основанием. В ходе исследований были получены доказательства того, что к настоящему времени деформации Почетных ворот стабилизировались. Среди таких доказательств можно выделить два факта. При обмерах сооружения выявлено, что бельведер, в отличие от каменной части, не имеет кренов. Крены бельведера могли быть ликвидированы только при реставрации 1961 г. (по документам известно, что в ходе реставрационных работ заменены мауэрлаты бельведера). В таком случае можно сделать вывод об отсутствии дополнительных деформаций. Вместе с тем в процессе инженерного обследования 2004 г. были установлены маяки на трещинах в зонах замков свода. За время наблюдений (более пяти лет) трещины в маяках не зафиксированы. Таким образом, трещины в пилонах и своде вызваны тремя обстоятельствами:

- ♦ низкой эффективностью выполненного при реставрации 1961 г. инъектирования трещин в своде;
- ♦ динамическим воздействием на конструкции, допущенным при усилении фундаментов, которое выполнено в 1991 г.;
- ♦ снижением прочности кладки под воздействием атмосферных осадков в результате повреждений отделочных слоев.

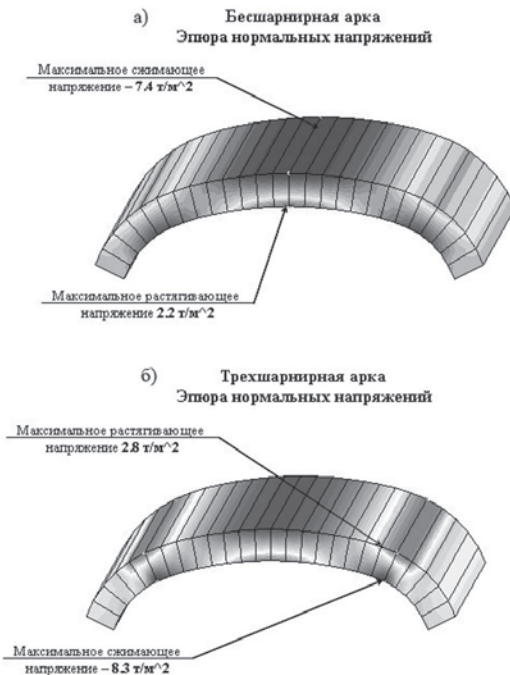
Поводом для усиления фундаментов Почетных ворот, которое выполнялось в 1991 г. методом пересадки пилонов на буронабивные сваи с передачей нагрузок от надземной части через систему стальных балок, послужили зафиксированные при шурфовании в 1987 г. значительная деструкция и критическое снижение прочности материала фундаментов пилонов. Для оценки эффективности этого усиления (илл. 6, б) необходимо обратиться к результатам расчетов, выполненных в составе проектных работ. В настоящее время нагрузки от сооружения на основание передаются через железобетонный ростверк с закладными стальными балками и буронабивные сваи. Результаты расчетов показали, что вертикальные нагрузки от сооружения полностью воспринимаются ленточными ростверками. Свайное поле создает существенный запас несущей способности и препятствует негативным проявлениям пучинистых свойств грунтов основания. Добавим, что при рассмотрении работы основания сооружения в условиях достаточно выра-

женного рельефа нельзя исключать возможности сдвиговых явлений, вероятные негативные последствия которых компенсируются свайным полем.

В ходе разработки проекта рассматривалась идея ликвидации кренов каменной части ворот — «выпрямления» сооружения, которая была отвергнута по следующим причинам. Во-первых, для «выпрямления» сооружения потребовалось бы вывести из работы конструкции усиления фундаментов — сваи и железобетонный ростверк с закладными балками, что явилось бы крайне рискованным и технологически затрудненным мероприятием. Во-вторых, при ликвидации кренов строительных конструкций при помощи рандбалок и домкратов невозможно смоделировать в натуре процесс неравномерных деформаций сооружения, который был бы значительно растянут во времени. При быстром возвращении пилонов в первоначальное геометрическое положение неизбежными оказались бы дополнительные деформации, а то и разрушение кирпичного свода. Риск утраты подлинной каменной конструкции и последующее воссоздание, на наш взгляд, недопустимы. К тому же отечественный опыт выпрямления каменных сооружений, даже обладающих сравнительно жесткими конструктивными схемами, весьма неоднозначен. Что касается пилонов, то расчеты, проведенные с учетом кренов и фактической прочности материалов кирпичной кладки, показывают достаточность их несущей способности для восприятия действующих нагрузок.

Интересные результаты дали расчеты кирпичного свода, проведенные по двум схемам с учетом его изменившегося со временем характера работы. С точки зрения строительной механики, свод без повреждений моделируется как так называемая бесшарнирная арка, имеющий сплошные трещины в зонах опор и по шельге свод моделируется как трехшарнирная арка. Таким образом, проанализирована работа свода до и после образования трещин. Напряжения в сечениях свода определялись на трехмерной математической модели (илл. 7). В результате определе-

но, что при работе свода по схеме бесшарнирной арки максимальные растягивающие и сжимающие напряжения возникают в зоне шельги (илл. 7, а); как только свод начинает работать — в результате полученных повреждений — как трехшарнирная арка, зоны максимальных растягивающих и сжимающих напряжений перемещаются ближе к пятам свода (илл. 7, б). По сравнению с бесшарнирной схемой зоны максимальных растягивающих напряжений перемещаются на верхний участок сечений свода, а зоны максимальных сжимающих напряжений — на нижний. Кроме того, если сравнивать с бесшарнирной аркой, величины максимальных напряжений в сече-



Илл. 7. Эпюры нормальных напряжений в кирпичном своде над воротным проездом при работе по схеме бесшарнирной (а) и трехшарнирной (б) арки

ниях трехшарнирной арки возрастают: сжимающие — на 12%, растягивающие — на 22%, коэффициент неравномерности — на 18%. Однако и эти напряжения воспринимаются кладкой свода с учетом ее фактической прочности. Таким образом, изменение схемы работы конструкции не вызвало решающего снижения ее несущей способности.

В отличие от каменной части, конструкции деревянного бельведера сохранились практически без повреждений, что обусловлено их нахождением в условиях естественных перепадов температуры и влажности, а также хорошей вентиляцией. В наиболее тяжелых условиях находились мауэрлаты (опорная часть) бельведера в связи с протечками практически плоской кровли каменной части; следовательно, при реставрации 1961 г. была проведена полная замена сгнивших стропил кровли и мауэрлатов бельведера. Так как при предстоящей реставрации планируется протезирование с частичной заменой опорных конструкций бельведера, нам показалась целесообразной оценка влияния на устойчивость каркаса податливости его опор. Расчеты производились с использованием пространственной модели каркаса, узлы соединений элементов каркаса принимались шарнирными. В расчетах учитывалась податливость опорных узлов, которая может возникнуть при их протезировании и замене опорных элементов; причем податливыми принимались четыре из восьми опор. Результаты расчетов свидетельствуют, что напряжения в элементах конструкции изменяются незначительно, а следовательно, податливость опор практически не влияет на устойчивость каркаса.

Результаты исследований технического состояния и расчетный анализ определили основные направления инженерной реставрации памятника. Необходимо устройство надежной отмостки и вертикальная планировка, которые исключают скопление осадков в нижней части пилонов. Важнейшими мероприятиями должны стать восстановление сплошности кладки в нижней части пилонов и восстановление целостности цоколя в аутентичном материале. Вычинкам и инъектированию подвергаются и кладка пилонов выше цоколя, кладка свода над воротным проездом, а также аркбутаны, на которые опирается бельведер. С учетом предлагаемого восстановления первоначальной отделки принципиальным моментом является соблюдение размеров кирпича, толщины и обработки растворных швов при вычинках. Инъектирование проводится щадящими методами, с применением современных материалов с повышенной адгезией к кладке. В качестве страховочного мероприятия для предупреждения проявления трещин на поверхности отделки предполагается и оклейка самых проблемных зон — лицевых поверхностей свода и аркбутанов — углепластиковой сеткой¹³.

Конструкции бельведера подвергаются бережным расчисткам, фрагментарному протезированию и новой окраске. Необходимо полностью заменить только элементы кровли каменной части и мауэрлаты, эти элементы уже заменялись при реставрации 1961 г., поэтому речь не идет о замене подлинных фрагментов конструкции. Точная датировка и перечень реставрационных мероприятий по шару с флюгером, венчающему шпиль ворот, будут определены только в ходе реставрационных работ¹⁴.

¹³ ГМЗ «Петергоф». Архитектурно-ландшафтный комплекс ДПА «Ораниенбаум». Почетные ворота крепости «Петерштадт»...

¹⁴ Там же.

Итак, в результате инженерных исследований и расчетного анализа выявлена недостаточная несущая способность существующих конструкций с учетом полученных повреждений и деформаций. Предлагается сохранение подлинных несущих конструкций в дошедшем до нашего времени виде, таким образом принцип фрагментарной реставрации распространяется и на мероприятия по инженерной реставрации.

Подытоживая вышесказанное, следует отметить, что для ранее реставрированных памятников документация и подробные научно-реставрационные отчеты предшественников не всегда сохраняются в полном объеме. Кроме того, эволюционируют методические подходы к реставрации, взгляды на музейное экспонирование. Поэтому при повторных реставрациях представляется необходимым проводить полный цикл исследований. Если есть достаточное обоснование, можно считать правомерными корректировки реставрационных решений, принятых коллегами-предшественниками. Важнейшим аспектом является обеспечение тесной связи и взаимообусловленности решений по собственно архитектурной (сохранению и выявлению облика памятника) и инженерной (сохранению подлинного материала памятника) реставрации. Только так в памятнике может остаться неизменной его известная двойственность, заключающаяся в сочетании эстетической привлекательности и материальности исторического документа.

Г.П. Седов,
ГМЗ «Петергоф»,
филиал «Ораниенбаум»

Голштинская пехота Петра III в 1755–1761 гг.

История герцогства Голштиния, где родился Карл-Петер-Ульрих, будущий император Петр III, была историей войн. Поскольку маленькое государство постоянно переходило из рук в руки, его подданным приходилось много сражаться. Сведения о голштинской армии крайне скудны. Одно из первых свидетельств о голштинских частях относится к 1626 г., когда в битве под Луттером небольшой голштинский контингент, входивший в состав датской армии, почти полностью погиб. В 1689 г. голштинский полк численностью 787 человек состоял на голландской службе. Своей максимальной численности порядка 8000–9000 человек голштинская армия достигла к началу XVIII в.¹

В Северной войне голштинцы воевали под знаменами и шведов, и союзных войск. Оккупация Шлезвига Данией в 1714 г. привела к тому, что два пехотных, рейтарский и гвардейский драгунский полки перешли на шведскую службу. Утрата Шлезвига тяжело сказалась на финансовом состоянии Голштинии. В правление герцога Карла Фридриха, отца Карла-Петера-Ульриха, вооруженные силы Голштинии состояли всего из трех пехотных полков.

После восшествия на голштинский престол в 1739 г. Карл-Петер-Ульрих не мог влиять на ход реформирования своей армии ввиду отсутствия реальной власти и финансовых средств. Однако после того как в 1745 г. император Карл VII провозгласил принца и великого князя совершеннолетним, он очень серьезно взялся за управление своими вооруженными силами.

К 1755 г. голштинская армия состояла из двух пехотных полков — одного под командованием великого князя и генерала от инфантерии Иоганна Цеге фон Мантейфеля, второго шефа полка, и полка, шефом которого была великая княгиня, а командиром (с марта 1762 — шефом) — генерал-майор Адам Виктор фон дер Кеттенбург, драгунского полка и инвалидного корпуса. Впоследствии формируются лейб-кирасирский полк (впоследствии полк принца Вильгельма), артиллерийско-фузилерный и сводный гренадерский батальоны, гарнизонный и гусарский полки².

¹ *Брикнер А.Г.* Жизнь Петра III до вступления на престол // Русский вестник. 1886. Т. 25, № 7. С. 15–34.

² *Лаппо-Данилевский А.С.* Россия и Голштиния (очерк из истории германо-русских отношений в XVIII в.) // Исторический архив. 1919. № 1. С. 255–282.

Голштинская армия была организована в соответствии со штатами прусской армии короля Фридриха II (1740—1786), которая в середине XVIII в. была лучшей среди армий западноевропейских государств. Вооруженные силы набирались путем вербовки и являлись наемной армией, находившейся на содержании у государства. Вербовку проводили специально выделенные от каждой части команды младших офицеров и унтер-офицеров на заранее отведенной территории. Человек считался завербованным, если ему вручали задаток. По своему принципу вербовка должна была быть добровольной, но на самом деле она часто являлась насильственной. Личный состав получал продовольственный паек, обмундирование и снаряжение.

Пехотные полки имели стандартную организацию: в каждом — 12 рот, две гренадерские и десять мушкетерских, последние сведены в два батальона по пять рот. Гренадерские роты выделялись из состава полка и сводились в отдельные батальоны по четыре роты. Стоит отметить, что в состав каждой гренадерской роты входили шесть плотников, которых отличали кожаные запоны и топоры. Все пехотные носили ружье через плечо.

В состав пехотной роты обычно входили капитан, два-три лейтенанта, фенрих (прапорщик), шесть унтер-офицеров (четыре сержанта, фурьер, фельдфебель), шесть капралов, 144 рядовых, два барабанщика и флейтист. Всего в каждом полку насчитывалось 64 офицера и 1550 нижних чинов. Роты называли по именам или старшинству офицеров, командовавших ими, например рота капитана Вольфа или рота 2-го майора, 2-го капитана³.

Во главе каждого полка стоял шеф, имевший, как правило, чин не ниже бригадирского. Штаб-офицерами полка являлись полковник, подполковник и два майора. Согласно принятым в ту эпоху правилам, шефами в каждой части были родственники правящего монарха или приближенные к нему лица. В соответствии со своими должностными обязанностями шефы полков, которые официально назывались первыми полковниками, должны были находиться при своих частях и следить за их обучением, кроме того, они были шефами 1-й гренадерской роты (флигель-роты)⁴.

Лейб-драгунский полк состоял из пяти эскадронов по две роты (четыре взвода). В штат эскадрона входили шесть офицеров, 12 унтер-офицеров, четыре музыканта (два трубача и два барабанщика), 150—160 драгун. По штату в полку состояли 37 офицеров и 890 нижних чинов. Точно так же был организован полк кирасиров⁵.

Гусарский полк состоял из 8—10 эскадронов по две роты в каждом (четыре взвода). В состав роты входили три офицера, восемь унтер-офицеров, трубач, кузнец, медник и 102 гусара. На самом деле его численность не превышала 400 человек, то есть двух эскадронов.

Артиллерийско-фузилерный батальон Борга по штату должен был состоять из шести рот, по 128 человек в каждой. Фактически их было всего 115 человек, то есть вместо 72 артиллерийских расчетов (по 12 в роте) голштинские артиллеристы могли обслуживать только 12—20 расчетов.

Гарнизонные части голштинской армии были представлены Крепостным гарнизоном (гарнизонным полком) и инвалидным корпусом. Штаты гарнизонного

³ *Висковатов А.В.* Историческое описание одежды и вооружения российских войск. Т. 1—34. СПб., 1899—1948. Т. 3. 1889. С. 8—15.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 21.

полка полностью соответствовали штатам пехотного полка, инвалидный корпус состоял из двух пехотных рот, по 150 человек в каждой⁶.

Таким образом, мы выяснили, что к 1761 г. вся голштинская армия насчитывала 3000–4500 человек, так как у герцога не хватало денег на наем новых солдат и многие места, особенно для низших чинов, оставались вакантными.

Рассмотрим историю появления голштинских воинских частей в России. Это произошло благодаря интриге Шуваловых, добивавшихся благосклонности великого князя. Им удалось настолько скрытно провести эту операцию, что великая княгиня Екатерина Алексеевна ничего не знала о прибытии голштинцев в Россию, пока не увидела их. По крайней мере, она сама так рассказывает в своих «Записках»: «Его Императорское Величество, которому его голштинцы постоянно твердили о дефиците, взял да и решился вдруг выписать их целый отряд... От императрицы. Которая ненавидела Голштинию и все то, что оттуда происходило... сначала, кажется, это скрыли или сказали ей, что это такой пустяк, что не стоило об этом и говорить и что притом одно присутствие графа Александра Шувалова является уже достаточной уздой для того, чтобы это дело не имело никаких последствий. Сев на суда в Киле, этот отряд прибыл в Кронштадт, а оттуда перебрался в Ораниенбаум. Великий князь, который при Чоглокове надевал голштинский мундир только в своей комнате и как бы украдкой, теперь уже не стал носить другого...»⁷.

Какова же была численность голштинского контингента, прибывшего в Россию в 1775 г.? Как мы видим, Екатерина II уклончиво называет его отрядом, не указывая состав и численность. Академик Я. Штелин в своих «Записках» говорит, что это была рота численностью 200 человек. При этом он называет фамилии некоторых офицеров: подполковника Котцебу, капитана Ферстера, лейтенантов Цвейделя и Штефанса⁸. Этой точки зрения в своей работе о Елизавете Петровне придерживается и Е.В. Анисимов.

На самом деле прибыли две роты голштинцев, одна из них принадлежала к полку великого князя полка, другая — к полку великой княгини. Ни о каких двух полках не могло быть и речи, ведь часть солдат надо было оставить для защиты Голштинии. По существовавшей в германских государствах традиции, если нельзя было послать полк полностью, то отправляли один батальон, входивший в него, так и произошло в данном случае. В то время в Ораниенбауме было всего 28 изб, и разместить по квартирам весь голштинский отряд не представлялось возможным.

«Его Императорское Высочество, в восхищении от своего отряда, поместился с ними в лагере, который для этого устроил, и только и делал, что занимался с ними военными учениями»⁹. Голштинский лагерь располагался недалеко от Большого дворца, примерно на том месте, где сейчас находится дворец Петра III. Вообще появление в России иностранного военного контингента, пусть даже и из подданных наследника российского престола, владетельного герцога Голштейн-Готторпского, произвел на русский двор достаточно негативное впечатление.

Прибывший отряд надо было кормить, но об этом заранее не позаботились. Дворцовым слугам приходилось ежедневно носить еду в голштинский лагерь, что отрицательно сказалось на отношении придворных служителей к великому

⁶ Knötel R. Uniformkunde. Lose Blätter zur Geschichte der Entwicklung der militärischen Tracht. 18 vols. Rathenow, 1890–1919. Vol. 5. P. 31.

⁷ Сочинения Екатерины II. М., 1990. С. 165–166.

⁸ Штелин Я.Я. Записки о Петре III, императоре всероссийском. СПб., 1866. С. 73.

⁹ Там же. С. 166.

князю. Сам же Петр Федорович был счастлив и не обращал внимания на то, что происходило вокруг.

Интересны условия, на которых голштинцы получили разрешение находиться в России. К сожалению, нам не удалось найти архива Шлезвиг-Голштейнского корпуса, который, по всей видимости, погиб в 1762 г., когда многие голштинцы, возвращавшиеся на родину, утонули во время шторма. Сохранившиеся немногочисленные отрывочные сведения позволяют восстановить картину пребывания голштинцев в России.

Во-первых, Голштинский корпус не находился в ведении Военной коллегии Российской империи и подчинялся только великому князю. Во-вторых, его содержали на доходы герцогства Голштиния и личные суммы великого князя. В-третьих, запрещалась вербовка в полки корпуса подданных Российской империи. В-четвертых, набор офицеров и производство в чин находилось в ведении великого князя.

Таким образом, мы убедились, что голштинские части не могли быть многочисленными из-за хронического отсутствия средств. Пехотные полки едва достигали численности батальона, а кавалерийские — одного-двух штатных эскадронов. К 1761 г. в Голштинском корпусе в России числились не более чем 1300 человек.

Любопытен тот факт, что осенью 1755 г. голштинцев отправили домой, в Киль, но уже в феврале 1756 г. по настоянию великого князя их опять вернули в Россию. Специально для размещения Голштинского корпуса начинается возведение потешной крепости Петерштадт (1756—1762). Именно в этот период ухудшаются отношения Петра Федоровича и Елизаветы Петровны. По замечанию Е.В. Анисимова, великий князь «стремился подчеркнуть своей простой солдатской жизнью неприятие, возможно желанной, но явно не доступной ему изнеженной полуночной жизни двора Елизаветы»¹⁰.

В Ораниенбауме он живет как хочет и совершает поступки, которые доказывают его негативное отношение к опеке тетки. Та ненавидела Голштинию, а он намеренно носил голштинский мундир и проводил все свое свободное время в кругу голштинских офицеров. Елизавета ненавидела табак, а великий князь начал курить трубку и вскоре стал заядлым курильщиком. «...Прусские привязанности Петра не уменьшились во время Семилетней войны, поддерживаемые особенно голштинскими офицерами, некоторые из которых служили в прусском войске»¹¹.

Обмундирование голштинских войск, в соответствии с принятой в Западной Европе модой, изготавливалось по прусским образцам. В пехотных полках был введен единый темно-синий суконный кафтан: однобортный, с небольшим пришитым воротником и высокими резаными обшлагами на рукавах. Кафтан мог быть как с воротником и лацканами, так и без них. Полы кафтана поворачивались подкладкой вверх и пристегивались при помощи пуговицы за углы. На полах были предусмотрены два кармана, с тремя пуговицами каждый. Подкладка на кафтанах полотняная, байковая, синяя.

Кафтан носили поверх суконного камзола, который был короче и уже. Пуговицы на камзоле были меньше, чем на кафтане. Под камзолом — рубаха из белого домотканого полотна. Голштинским пехотинцам полагались белые полотняные и замшевые штаны, а также две пары холстяных штиблет — белые парадные и черные повседневные.

¹⁰ Анисимов Е.В. Елизавета Петровна. М., 2007. С. 87.

¹¹ Соловьев С.М. Сочинения: В 18 т. М., 1988—1993. Т. 14. Ч. 27. С. 116.

У всей пехоты были стандартные тупоносые башмаки из черной смазной кожи. В число предметов униформы входили также замшевые перчатки с раструбами. Пехотинцы носили галстуки из красного полотна с белой холстяной подкладкой. Судя по сохранившимся портретам, у офицеров были черные суконные галстуки с белой каймой.

Головной убор голштинской пехоты — черная шерстяная шляпа. По краю загнутые вверх поля шляпы имели белую или желтую шерстяную обшивку (галун), а с левой стороны на тулье была пришита пуговица. На шляпах носился кордон с двумя боковыми кисточками. У рядовых и капралов на шляпах крепилась третья или верхняя кисть — репеек цветов роты. У унтер-офицеров кокарда была волосяная. Шляпы командного состава обшивались широким позументом. В некоторых полках использовали прорезной, зубчатый позумент¹².

Гренадеры носили такую же форму, что и мушкетеры, единственное отличие — головной убор «митра». Она представляла собой суконную шапку с остроконечной тульей и гарусной кистью сверху. Спереди такая шапка имела металлический налобник, украшенный изображением герцогского вензеля, пылающих гранат, арматуры, российского императорского и шлезвиг-голштейнского гербов. На околышке крепились мелкие гранаты и задник в виде металлической бляхи. У каждого полка налобник и задник имели свой оригинальный рисунок¹³.

У барабанщиков и флейтистов обмундирование было таким же, как у пехотинцев. На крыльца, край воротника, полы кафтана нашивались кисточки. Барабанщики и флейтисты носили перевязь с нашитой шерстяной тесьмой установленной для каждого полка расцветки.

В качестве отличия ефрейторы и капралы голштинской пехоты имели узкий металлический позумент на обшлагах, капралам дополнительно полагалась небольшая деревянная трость с металлическим набалдашником. На форму унтер-офицеров узкий позумент нашивался не только обшлага, но и на ворот и лацканы.

Офицеры голштинской пехоты носили стандартный темно-синий кафтан с неподвернутыми полами, расшитый позументом или украшенный шлейфами. Пуговицы на кафтане и камзоле были вызолочены или высеребрены. На шляпе мог быть прикреплен белый перьевой плюмаж. Офицерам полагались золотые шарфы с тремя синими и двумя красными продольными полосками и двумя золотыми кистями. У обер-офицеров шарфы были гладкие, с кистями, а у штаб-офицеров канительные. До 1761 г. шарфы носились через правое плечо, а с 1761 г. ими подпоясывались. Вообще, судя по некоторым сохранившимся подлинным вещам, в голштинской армии носили шарфы, кордоны и темляки, соответствовавшие гербовым цветам герцогства — желтому, синему и красному.

Офицеры носили на шее горжеты на черной ленте — знаки, с помощью которых различались чины: у тех, кто имел чин не выше поручика включительно, знак был серебряным; у капитанов — знак с позолоченным ободком; у штаб-офицеров — полностью позолоченный знак. На горжете крепился овальный медальон из голубой финифти, который служил фоном для императорской короны, в окружении воинской арматуры. На медальоне были изображены две крестообразно наложенные латинские буквы «P»¹⁴.

Как уже было сказано, голштинская пехота состояла из мушкетеров и гренадеров. Они были вооружены ружьями со штыками и тесаками. Прусское гладко-

¹² *Knötel R.* Op. cit. Vol. 5. P. 32.

¹³ *Раков Л.Л.* Русская военная форма. Л., 1948. С. 26–27.

¹⁴ *Летин С.В.* Русский военный мундир XVIII века. М., 1996. С. 25–27.

ствольное ружье образца 1750 г. имело кремневый замок и весило 5,24 кг. Калибр — 17,67 мм, длина — 1,14 м. Дальность достигала 220 м. Ружье заряжали при помощи шомпола, что позволяло поддерживать высокий темп стрельбы. При неприцельной залповой стрельбе скорострельность такого ружья доходила до 5–6 выстрелов в минуту.

Кроме ружья со штыком, голштинский пехотинец имел шпагу с тесачным клинком и медным эфесом, которую полагалось носить в кожаных ножнах на поясной портупее с медной пряжкой. Портупея представляла собой выбеленную кожаную лопасть, скрепленную с поясным ремнем. Ножны продевались сквозь прорезь этой лопасти, висевшей на левом боку. Вместе с тесачом пехотинцы носили свой штык, отомкнутый от ружья. Гренадеру полагалось иметь фитиль для зажигания гранат, хранившийся в специальной фитильной трубке, которую он носил на груди, на перевязи патронной сумы.

Офицеры голштинской пехоты были вооружены шпагами с позолоченными эфесами. Кроме того, офицерам полагался эспантон, а унтер-офицерам — алебарда. В отличие от унтер-офицеров и офицеров мушкетерских рот, командный состав гренадерских рот был вооружен ружьями. У офицеров они были облегченного типа и украшались чеканкой¹⁵.

Дисциплинированные и великолепно выученные голштинские части недолго пребывали в России. После трагической гибели императора Петра III 7 июля 1762 г. его войска были разоружены, посажены на пять ветхих судов и отправлены домой. Поблизости от Ревеля эти суда попали в шторм и стали тонуть. Солдат и офицеров Голштинского корпуса, барахтавшихся в воде, никто не спасал. Вместо того чтобы оказать им помощь, комендант Ревеля послал в Петербург гонца с вопросом, что ему делать. Самостоятельно до берега смогли единицы. Трагедией закончилось пребывание в России Шлезвиг-Голштейнского корпуса.

¹⁵ Кулинский А.Н. Русское холодное оружие XVIII–XIX вв. СПб., 2011. С. 112, 132.

Н.В. Зайцева,
ГМЗ «Петергоф»,
филиал «Ораниенбаум»

К вопросу о восстановлении шпалерной развески в Картинном зале Картинного дома в Ораниенбауме

В настоящее время завершается реконструкция Картинного дома в Ораниенбауме. Предстоит решить сложный вопрос музеефикации этого объекта и восстановления шпалерной развески Картинного зала, в котором находились полотна европейских художников конца XVI – первой половины XVIII в. Описание коллекции и схема развески картин были составлены в 1762 г. Якобом Штелиным¹. После дворцового переворота 1762 г. Картинный дом утратил свое назначение, многие работы были изъяты и переданы в Академию художеств.

Когда-то здесь находилось 101 живописное произведение, но сейчас в фонде живописи Ораниенбаума их всего пять: «Три парки» К. Чиньяни, «Иосиф с женой Пентефрия» и «Фамарь и Амон» Л. Джордано, «Натюрморт с негром» Я.П. Тиллемана и «Каин, убивающий топором Авеля. Итальянский эскиз» Дж.-Ф. Романелли. Исследователи, в разное время занимавшиеся судьбой картин из коллекции Петра Федоровича (З.Л. Эльзенгер, Е.Г. Денисова, Н.А. Румянцева, К.В. Малиновский, Е.И. Кочерова), выявили еще девять работ в коллекциях Государственного Эрмитажа и Научно-исследовательского музея Академии художеств: «Семирамида (на лошади)» К. Лотти или Л. Джордано, «Голландская игра в фанты» Я. Моленара, «Свадебная процессия» А. Ватто, «Нептун и Ифиз» С. ди Тито, «Сцена охоты. Загнанный олень бросается с собаками со скалы в воду» и «Сцена охоты. Травля дикой свиньи» И.-Э. Ридингера, «Моисей, источающий воду из скалы» Лебрена, «Похищение Парисом Елены» Л. Джордано, «Морской вид» Я. Беллевоиса.

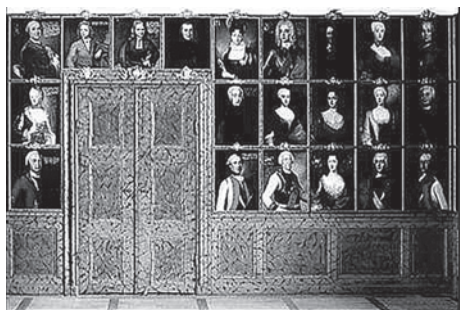
Таким образом, нам известно четырнадцать работ, этого явно недостаточно для восстановления живописного убранства Картинного зала, даже учитывая большой размер некоторых из них. Историческую реконструкцию интерьера можно провести только, подобрав картины как элемент убранства дворцового интерьера на основании анализа принципов шпалерной развески и с учетом особенностей формирования коллекций в первой половине XVIII в.

¹ Штелин Якоб (1709–1785) — искусствовед, гравер, член петербургской Академии художеств, в 1742–1745 гг. состоял в должности учителя наследника престола Петра Федоровича. Далее цитаты приведены по изд.: *Записки Якоба Штелина об изящных искусствах России: В 2 т. / Под ред. К.В. Малиновского. М., 1990 (далее — Записки).*

Шпалерная развеска живописи характерна для эпохи елизаветинского барокко с его живописностью и максимальным заполнением плоскости стен декоративными элементами. Что мы подразумеваем под термином «шпалерная развеска» и насколько оригинальны интерьеры елизаветинского барокко? Подобное расположение картин вплотную, так, что они полностью закрывают стену, называлось à touche touché. Картины подбираются по размеру, колористическому решению и композиции. Такой тип развески мы видим на старинных гравюрах с изображением залов Дрезденской галереи, где находится знаменитая коллекция саксонских курфюрстов, или во дворце Вайсенштайн Поммерфельд, в котором хранится коллекция живописи курфюрста Лотара Франца фон Шенборна. (Кстати, в библиотеке Петра Федоровича находился альбом с видами этого дворца²). При развеске картин в этих галереях декоративный принцип был менее важен, чем имя автора и качество работы.



Илл. 1. Картинная галерея замка Борегар



Илл. 2. Картинная галерея. Голубой замок. Обернцен

Если же в галерее размещались только портреты, то принцип расположения произведений был иным. Например, знаменитая галерея Поля Ардье, могущественного министра Людовика XIII, который в 1617 г. начал собирать коллекцию, представляющую историю Франции и Европы в портретах в своем замке Борегар (илл. 1). За 60 лет три поколения семьи Ардье собрали 327 работ. Они закрывали все стены галереи и были разделены тонким деревянным багетом. В Голубом замке в Обернцене Кристоф Людвиг фон Секендорф разместил на стенах портреты предков и родственников, демонстрируя таким образом обширные родственные связи и могущественное положение своей семьи (илл. 2). Этот зал был оформлен в 1756 г., хотя каркасная основа датируется 1746 г.³

Впервые в России принцип шпалерной развески был использован в Картинном зале и в Малой картинной комнате Большого Царскосельского дворца (1755–1757), оформленного по проекту Ф.-Б. Растрелли, при участии Л.К. Пфандцельта (илл. 3). По мнению К.В. Машиновского, именно Л.К. Пфандцельт имел непосредственное отношение к проектированию композиции развески, поскольку с 1749 г. он был хранителем и реставратором живописи в императорских дворцах в Петербурге и пригородах⁴.

² *Kleiner S.* Représentation au naturel des châteaux de Weissenstein au-dessus de Pommersfeld et de celui de Geubach, appartenants à la Maison des comtes de Schönborn... Augsbourg, 1728. Gr. in 2°. pl. gr.

³ *Schoeneck E.* Der Bildersaal im Blauen Schloss zu Oberzenn. Ansbach, 1997.

⁴ Записки... Т. I. С. 107.

Примерно в это время, в 1753–1755 гг., архитектор С.И. Чевакинский строил дворец И.И. Шувалова, где был оформлен интерьер Кабинета, запечатленного Ф.С. Рокотовым, который известен нам по копии А. Зяблова (илл. 4). Государственный деятель, просвещенный вельможа, президент Академии художеств изображен художником на фоне произведений французских, голландских, фламандских и итальянских художников, размещенных на стенах по принципу шпалерной развески. В 1758 г. И.И. Шувалов дарит сто полотен Академии художеств, поэтому создание зала и картины Рокотова исследователи датируют 1756–1757 гг.⁵

Картинный дом в Ораниенбауме был построен в северо-западной части Нижнего сада в 1752–1755 гг. по проекту, выполненному в мастерской Ф.-Б. Растрелли. Над проектом развески картин также работал Л.К. Пфандцель⁶. Картинный зал был оформлен примерно в то же время, что и зал в Царском Селе и кабинет Шувалова. Все три интерьера заставляют вспомнить имя Растрелли, с которым С.И. Чевакинский работал в это время в Царском Селе и под влиянием которого явно находился. Несколько позже этот тип развески был еще раз использован в петергофском Эрмитаже (1757–1759).

Позже А. Ринальди оформил Картинный зал во дворце Петра III на территории крепости Петерштадт (1758–1762). Последний раз полюбившийся прием был применен Валленом Деламотом в зале Ротари в Большом Петергофском дворце (1764).

Однако было бы неправильно рассматривать шпалерную развеску как своего рода живописные «обои», в многоцветности которых теряется значение каждого полотна в отдельности. Этот тип развески вызывает у историков искусства незаслуженное пренебрежение, даже легкое отторжение как унижение живописи. Даже В.Ф. Левинсон-Лессинг, чей авторитет непререкаем, оценивает коллекцию полотен в Картинном зале Царскосельского дворца следующим образом: «Картинная галерея была одним из элементов всего того великолепного дворцового убранства, которое должно было ошеломить приглашенных ко двору, в том числе и иностранных послов, своею сказочной роскошью, должно было всей своей совокупностью говорить о необычайном богатстве двора, свидетельствуя тем самым о могуществе Российской державы. Картинная галерея была прежде всего одним из декоративных пятен общего ансамбля и почти не имела самостоятельного значения»⁷.



Илл. 3. Л. Премаши.
Картинный зал. 1870



Илл. 4. Ф.С. Рокотов.
Кабинет И.И. Шувалова. 1757

⁵ Молева Н.М. Тайна Золотого века Екатерины II. М., 2007. С. 17.

⁶ Павлова М.А. Картинный дом в Ораниенбауме. Историческая записка. На правах рукописи. С. 28.

⁷ Левинсон-Лессинг В.Ф. История картинной галереи Эрмитажа (1764–1917). Л., 1985. С. 45.

Подобная однозначная оценка противоречит историческим реалиям. Во второй половине XVII – начале XVIII в. происходило формирование первых крупных собраний живописи в Европе, в просвещенных кругах происходило осознание материальной ценности художественного произведения. Это было время, когда версальский двор стал законодателем эстетических вкусов. Масштабное дворцовое строительство вызвало приток большого количества живописцев. В свою очередь, развитие современного искусства привело к созданию Академии художеств и организации с 1737 г. в Большой галерее Лувра регулярных выставок современных художников. Существование Салона на рынке живописи «было той мерой, которая стимулировала желание коллекционировать и способствовало формированию антикварного живописного рынка»⁸.

Как известно, Людовик XIV был страстным коллекционером: унаследовав 150 картин, он увеличил эту коллекцию до 2300 произведений. Следом за королем собирательство в эти годы захватывает все слои французского общества, имеющие соответствующие финансовые возможности, это не только аристократия, но и финансисты, крупная буржуазия. Первая половина XVIII в. — это период формирования крупнейших европейских коллекций — Пьера Кроза, Этьена Франсуа Шуазеля, Блонделя де Ганьи, герцогов Мальборо, Джона Рассела герцога Бедфордского, герцогов Девонширских, герцогов Гамильтонов и т.д. Париж становится центром художественной жизни и торговли произведениями искусства.

Немецкие владетельные князья подражают этикету, образу жизни, запросам французской аристократии, а также вкусам художественных кругов, господствующих в Париже, который становится центром художественной жизни и торговли произведениями искусства. В 40-е гг. XVIII в. Фридрих Великий начал собирать коллекцию современной французской живописи, позже он перешел к собирательству старых мастеров. Тогда же, в 40-е годы, появились первые частные коллекции и в России. Этот бурный процесс коллекционирования, захвативший всю Европу, рождает спрос на искусствоведческую литературу. Работы на французском языке издаются в Париже, Лондоне, Амстердаме и распространяются по всей Европе. Р. де Пиль⁹, Б. Дюпюи де Грез¹⁰, Э. Лафон де Сент-Йен¹¹, А. Дезалье д'Аржанвиль¹² раскрывают для образованной публики понятия рисунка, колорита, композиции, художественных школ, оценивают особенности живописной манеры тех или иных художников, учат отличать подделку от подлинника, формируют художественные вкусы своей эпохи. Критическому анализу подвергались произведения и великих мастеров, и современных живописцев, невзирая на место, которое они занимали на художественном олимпе. Такого рода литература была своеобразным пособием для людей, которые хотели бы получить общие сведения в области живописи, была ориентиром в море произведений искусства, заполняющих европейский антикварный и художественный

⁸ *Michel P. Le commerce du tableau à Paris dans la seconde moitié du XVIII siècle. Lille, 2007.*

⁹ *Piles R., de. Cour de par principes. Paris, 1708; Abrégé de la vie des peintres. Paris, 1699; Id. L idée du peintre parfait pour servir de Regle aux jugements que l'on doit porter sur les ouvrage des peintre. Paris, 1699.*

¹⁰ *Dupuy du Grez B. Traité sur la peinture pour en apprendre la théorie et se perfectionner dans la pratique. Toulouse, 1699.*

¹¹ *La Font de Saint-Yenne E. Réflexion sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. La Haye, 1746.*

¹² *Desallier d'Argenville A.J. Abrégé de la vie de plus fameux peintres. Paris, 1745–1752.*

рынок. Отныне светский образованный человек обязан разбираться в искусстве и, в частности, в живописи.

Когда мы говорим о шпалерной развеске, то можем вспомнить картину А. Ватто «Вывеска Жерсена» (илл. 5). Это одно из самых загадочных произведений художника, его последняя



Илл. 5. А. Ватто. Вывеска Жерсена. 1721

работа, которая датируется примерно 1720 г. Уже вскоре после смерти Ватто его первые биографы, а затем и искусствоведы стали рассматривать это произведение как итоговую работу мастера. Крупнейший исследователь творчества Ватто, профессор Университета Ренна Г. Глорье посвятил свою докторскую диссертацию Э.Ф. Жерсену и этой картине Ватто. Подробно изучив план дома Жерсена, его размеры, особенности торговли картинами, автор категорически утверждает: «Картина Ватто вовсе не представляла магазин торговца с моста Нотр-Дам, кроме того, картины, развешанные по стенам, имели только отдаленное соответствие с тем, чем он торговал, да и персоны, оживляющие сцену, несопоставимы с его клиентурой»¹³. По его мнению, изображенные Ватто картины представляют состояние живописи на этот момент. Среди них можно опознать пейзажи Я. ван Рейсдала, портреты А. Ван Дейка и А. Моро, четыре большие работы на мифологические сюжеты: «Венера и Амур», «Марс и Венера», «Пан и Сиринга», которые близки по манере к Веронезе, полотно «Юпитер и Антиопа», которое напоминает произведения самого Ватто, горный пейзаж Сальваторо Роса, жанровая сцена К. Жийо, «Поклонение пастухов» Я. Бассано, «Небесное обручение Святой Екатерины» художника венецианской школы, «Силен» в манере Я. Йорданса или П.П. Рубенса, «Меркурий и Аргус» Йорданса, «Путти, ласкающие собаку» в манере Рубенса. В развеске преобладают произведения венецианских и фламандских художников XVI и XVII вв. соответственно. Персонаж, укладывающий в ящик портрет Людовика XIV кисти Г. Риго, призван показать символическое значение картины — завершение великой эпохи.

На протяжении столетий разные специалисты искали ключ, чтобы разгадать скрытый смысл этой развески. Кто-то оценивал развеску как критику современной мастеру живописи, кто-то — как подведение итогов золотого века, символ уходящей эпохи, а картины, развешанные на стенах, — как образцы лучших произведений к началу XVIII в. Но в любом случае, картины, изображенные Ватто, говорят о вкусе эпохи, о том, что заполняло лавки торговцев и находилось в частных собраниях.

Используя метод Г. Глорье, можно оценить коллекцию Картинного зала как отражение вкусов эпохи, связать состав этой коллекции с общеевропейскими тенденциями развития художественного рынка, сравнить с собраниями этого времени в России и при помощи искусствоведческой литературы XVIII века посмотреть на нее с точки зрения современников Петра Федоровича. Попробуем проанализировать, какие произведения украшали картинные залы Царско-

¹³ *Glorieux G. À l'enseigne de Gersaint. Champ Vallon, 2002. P. 80.*

сельского и Шуваловского дворцов. Большая часть работ для Царскосельского Картинного зала была приобретена по распоряжению императрицы Елизаветы Петровны в 1745–1746 гг. в Праге и Гамбурге художником Г.-Х. Гроотом за 12 тыс. руб. Несколько полотен были утрачены еще в XVIII и XIX вв., но в целом современная развеска произведений по большей части совпадает со схемой, приведенной Я. Штелиным¹⁴. В зале нет большемерных полотен, живопись датируется концом XVI – началом XVIII в. Работы итальянских художников XVII в. (за исключением Ж. Бланшара, французского итальянизирующего художника первой половины XVII в.) на библейские и мифологические сюжеты являются композиционными центрами развески и расположены в верхней части стен. Ниже и рядом с проемами находятся полотна небольшого формата камерных жанров (пейзажи, натюрморты, жанровые сцены) — произведения совершенно разных по значимости художников: здесь и произведения больших мастеров, таких как Т. ван Гульден, К. Дадди, Л. Джордано, Ж. Бланшар, и работы неизвестных художников, и копии с известных работ.

На картине, изображающей Кабинет в доме И.И. Шувалова, показаны 25 полотен, расположенных симметрично по обе стороны от камина. Шувалов начал собирать свою коллекцию в середине 1740-х гг. Композиционно, колористически и сюжетно работы перекликаются между собой. В верхней части стен размещены полотна художников А. Маньяско и Л. Спара, представляющие античные развалины. В центре — несколько больших работ на религиозные сюжеты («Избиение младенцев» А. Чилести, «Святой Иероним» К. Лотта, «Милосердный самаритянин» Я. Йорданса, «Банкрот» М. Свертса, «Отцелюбие римлянки» мастера из круга А. Караччи), а внизу небольшие «периферийные» картины — пейзажи, жанровые сцены Ф. де Мушерона, А. Кверфурта, К. Пуленбурга, Бургиньона. Кроме того, в коллекции были работы Н. Бамбини «Богоматерь с младенцем», А. Ван Дейка «Жрица с жаровней». Помимо работ на библейские сюжеты в Кабинете было много сентиментальных портретов. Например, «Девочка с куклой» Ж.-Б. Греза или «Старик с чухонской девочкой», «Спящий мальчик», «Два старика на одной картине» П. Ротари¹⁵.

Петр Федорович собирал свою коллекцию почти 20 лет, в ней насчитывалось 464 работы¹⁶. Я. Штелин указал, что произведения попадали в ораниенбаумскую коллекцию разными путями. Многие работы были куплены у торговцев по случаю, при этом вечная нужда в деньгах малого двора вносила свои ограничения. Только став императором, Петр III смог проявить свой вкус в полной мере. Я. Штелин пишет, что в 1762 г. они вместе ездили на биржу на голландский корабль для осмотра большой партии картин, из которых император отобрал десять или двенадцать. Тогда импорт художественных произведений стал выгодным делом, которым занимались как профессиональные торговцы, так и случайные люди, например скрипач императорского оркестра Доменико Далольо. Некоторые полотна подарены, как две работы Я. Хейсума — дар великому князю от голландского адмирала Линслэгера, или еще несколько картин, преподнесенные тайным советником Пехлиным¹⁷. Помимо приобретений и подарков, исследователи отмечают еще один источник поступления картин в Ораниенбаум —

¹⁴ Записки... С. 40–44.

¹⁵ Молева Н.М. Указ. соч. С. 17.

¹⁶ Кочерова Е.И. Ораниенбаумская коллекция живописи Петра Федоровича. Забытый император // Ораниенбаумские чтения. Вып. III. СПб., 2002. С. 68.

¹⁷ Записки... С. 358–359, 371.

заимствования из кладовых Камер-цалмейстерской конторы, где хранились полотна, приобретенные для императорских дворцов в первой половине XVIII в., и картины, которые прежде были конфискованы как часть имущества¹⁸. На первый взгляд, кажется, что коллекция Петра Федоровича формируется достаточно случайно, однако тот факт, что в трех развесках выбор сделан в пользу основных живописных школ, жанров и даже имен художников, позволяет говорить о вкусах и эстетических пристрастиях времени.

Б. Дюпюи дю Грез одним из первых ввел в новую искусствоведческую литературу понятие живописной школы. Он выделил фламандскую, немецкую, английскую, римскую, ломбардскую (в нее входили миланская, венецианская, генуэзская, болонская и пармская) и французскую школы¹⁹. Согласно его оценке, римская школа являлась самой знаменитой, ее сильной стороной был рисунок. К ломбардской школе принадлежали великие колористы — Корреджо и Джоржоне. «Фламандцы, — писал Дюпюи де Грез, — ценят колорит Ломбардии превыше рисунка римской школы». Кроме Рембрандта, все они похожи друг на друга по манере письма: «...казалось, все учились у одного учителя».

Р. де Пиль почти дословно повторил слова Дюпюи де Греза, давая характеристику римской школы, но разделил венецианский «вкус» и ломбардский: «Ломбардский вкус отличает тягучий рисунок, насыщенный, мягкий... с прекрасно выбранной натурой, с постепенным переходом красок и работой легкой кистью»²⁰. Немецкий «вкус» определяется готическим влиянием, фламандский отличается от немецкого только большей гармонией красок, великолепной светотенью и более мягкой кистью.

А. Дезалье д'Аржанвиль выделил три школы (итальянскую, французскую и школу Фландрии), каждая из которых имела свою неповторимую манеру живописи. Отличительной особенностью итальянской школы он считал связь с античной традицией и традицией великих мастеров Ренессанса. В школе Фландрии Дезалье д'Аржанвиль различал еще четыре школы: германскую, голландскую, собственно фламандскую и английскую, со свойственной им манерой письма и отсутствием античной традиции. По его мнению, у французов меньше изысканности в технике письма, чем у фламандцев, а выбор поз и лиц менее элегантен, чем у итальянцев. Однако критик говорил о С. Вуэ, Н. Пуссене, Ш. Лебрене, Ж. Жувене и Ф. Лемуане как о живописцах, сопоставимых с лучшими итальянскими мастерами²¹.

В соответствии с такой шкалой ценностей в развеске Картинного зала присутствовали в основном произведения итальянской школы живописи. Они преобладали не только по количеству, но и по занимаемой площади. Здесь были представлены произведения лучших мастеров римской, болонской, венецианской, флорентийской школ. Несколько уступают им по численности работы фламандцев и голландцев, затем произведения немецких художников (в этом проявился вкус Петра Федоровича), и меньше всего было картин французской школы. Большая часть работ в коллекции Картинного зала принадлежала кисти художников — современников Петра Федоровича. Совсем немногочисленны работы мастеров XVI — первой половины XVII в.

¹⁸ Кочерова Е.И. Указ. соч. С. 70.

¹⁹ Dupuy du Grez B. Op. cit. P. 75.

²⁰ Piles R., de L'idée du peintre... P. 82.

²¹ Desallier d'Argenville A.J. Op. cit. Vol. I. P. IX—X.

Качество живописи также было неоднородным. Помимо работ первоклассных мастеров, в коллекции были картины, которые Я. Штелин характеризует как «очень посредственные», «посредственные» и «плохие». Некоторые полотна просто обозначаются им как «пейзаж» или «пейзаж бледный», без уточнения автора или школы, что также свидетельствует об их небольшой ценности. Эти «периферийные» работы находились на северной стене, в простенке между окнами, и служили, скорее всего, просто живописным фоном.

Кроме того, в Картинном зале находилось несколько копий, например, на северной стене — копия Дж. Пасса с К. Маратти, который, по мнению д'Аржанвила, являлся одним из самых изысканных живописцев современности: «Это был великий рисовальщик, его картины полны возвышенных мыслей, блестящих композиций... мазки вдохновенны, кисть свежая и мягкая, он был знаток исторических композиций, аллегорий, архитектуры, перспективы»²². В коллекции не было картин Воувермана, но была «плохая копия с Воувермана». Ф. Воувермана французские искусствоведы ценили необычайно высоко, в отличие от их фламандских коллег, которые считали, что он достиг известности благодаря покровительству и счастливой звезде. Дезалье д'Аржанвиль утверждал, что редко у кого из художников был такой соблазнительный колорит, изысканная композиция, безошибочный выбор сюжета, гармония светотени и замечательная манера письма лошадей.

То, что Петр Федорович приобретал не только оригиналы, но и копии, несколько не умаляло ценности его коллекции в глазах современников. Ничуть не смущаясь их вторичностью, Р. де Пиль различал копии трех типов: первый тип — копии, сделанные верно, но рабски следуя манере живописца, второй тип — исполненные легко и непринужденно, но неверно, и наконец, третий — написанные верно и легко²³. Копии присутствовали в самых известных галереях того времени и ценились наряду с авторскими работами. Хорошие живописцы не гнушались делать копии, и считалось, что копия, выполненная хорошим мастером, — это второй оригинал. В то же время специалисты отличали копии от подделок (*pastici*) — работ, в которых поддельвалась манера письма²⁴.

Приведенный Я. Штелиным план развески картин позволяет представить особенность цветовой и композиционного решения плоскости стен. Основная зрелищная нагрузка падает на южную стену с работами итальянских художников. Благодаря окнам на противоположной стене она хорошо освещена. Согласно схеме Я. Штелина, стена была разделена на восемь частей, пять из них были заняты яркими большемерными вертикальными работами на мифологические и ветхозаветные сюжеты. Удивляет их разнообразие и оригинальность, однако, как полагали современники Петра Федоровича, от сюжета во многом зависела судьба картины. Композиция развески на этой стене отражает просветительские традиции XVIII в., согласно которым назначение искусства, в том числе и живописи, состояло в воспитании вкуса и просвещении²⁵. Искусство должно объяснять, анализировать и доказывать²⁶. Поэтому идеальным является исторический сюжет, насыщенный аллегориями. Зрителю предстояло не только узнать исторический сюжет, но и расшифровать сопровождающие его

²² Ibid. P. 68.

²³ *Piles R., de L'idée du peintre...* P. 74.

²⁴ *Desallier d'Argenville A.J.* Op. cit. Vol. I. P. XXIX.

²⁵ *La Font de Saint Yenne E.* Op. cit. P. 6.

²⁶ *Boileau N.* L'art poétique. Paris, 1674.

аллегии и символы²⁷. Ветхозаветные сюжеты рассматривались как вечные прообразы современных событий. С такой точки зрения следует рассматривать картины «Фамарь и Амон» (школа Л. Джордано) и «Иосиф и жена Пентефрия», «Иезавель, терзаемая собаками» («Смерть царицы Иезавель»²⁸), «Дебора и Сисара» (все три произведения — кисти Л. Джордано), «Раздача сокровищ Якова Рахили» («Раба Авраамова, дающая сокровища Ревекке») Л. Бассано, «Любовь родителей к детям. Обмен юного Кира на ребенка пастуха» («Детство Ромула и Рема»), и «Любовь детей к родителям. Кимон, кормящийся от груди дочери» (обе работы — кисти Дж. Лаццарини), «Вирсавия в купальне» мастера школы П. Веронезе, «Геркулес с прялкой и Омфала с палицей» В. Дандини.

Шпалерная развеска предполагает статичность, невозможность переместить работу, следовательно, место каждой картины тщательно продумывалось. На южной стене Картинного зала произведения привлекают внимание зрителя не только яркостью красок и разнообразием сюжетов, но и тем, что они представляли собой притчи, которые требовали внутренней работы, расшифровки, знания аллегорий, этой «разновидности языка, который должен быть общим между многими народами»²⁹.

Из всех перечисленных художников Петр Федорович явно выделял Л. Джордано, поскольку его работы наиболее многочисленны. Дезалье д'Аржанвиль пишет, что этот художник прекрасно имитировал различные живописные манеры: «Счастливая память позволяла ему подражать разным художникам до такой степени, что его можно было принять его за того или иного». Его работы были в коллекции Эскориала и королевского дворца в Париже. Чтобы понять материальную ценность работ Л. Джордано, приведем несколько цифр. На торгах в 1760-х гг. одна из картин Л. Джордано оценивалась в 400 ливров, тогда как за «Жертвоприношение Авраама» Рембрандта там же просили 500 ливров, а картина Ватто была оценена лишь в 30 ливров³⁰.

«Раздача сокровищ Якова Рахили» была написана художником школы Бассано «в манере Тинторетто». В той же манере писал Л. Бассано, которого в то время считали более слабым, нежели его знаменитый отец и брат Франсуа: «Он следовал манере отца, но не был столь силен, как брат Франсуа. В его творчестве преобладал дар портретиста»³¹.

Только одно большое полотно на южной стене не принадлежит кисти итальянского живописца — «Ахилл в женском платье, обнаруженный Улиссом» голландского живописца Г. де Лересса (илл. 6). В XVIII в. о нем писали как о лучшем художнике исторической живописи, как о втором Рафаэле: «Его картины отличаются великолепными композициями, богатством архитектурного фона, что не характерно для этой страны»³². Среди живописцев фламандской школы он ставит Лересса в один ряд с Рубенсом, Ван Дейком и Йордансом. В изображении светотени его превосходит только Рембрандт³³.

²⁷ *Piles R., de Cours de peinture...* P. 44.

²⁸ Далее в скобках дается современная атрибуция, предложенная К.В. Малиновским в комментариях к кн.: Записки...

²⁹ *Piles R., de Cours de peinture...* P. 46.

³⁰ *Michel P.* Op. cit. P. 54–55.

³¹ *Piles R., de Abrégé...* P. 227.

³² *Desallier d'Argenville A.J.* Op. cit. Vol. III. P. 42.

³³ *Ibid.* Vol. I. P. VI.



Илл. 6. Г. де Лересс. Ахилл обнаруженный Улиссом среди дочерей Ликомеда. 1685



Илл. 7. И.-К. Лотт.
Семирамида на лошади

Э. Ле Фон де Сент Йен, Р. де Пиль ставят Пуссена и Лебрена в один ряд с Рафаэлем и Рубенсом. Однако, Р. де Пиль в работах Лебрена видит существенный недостаток — «свободную фантазию»: «Он изображает аллегорические сюжеты с большим воображением. Но, вместо того чтобы брать символы для своих картин из таких известных источников, как басни, античные медали, он их почти все выдумывает, даже в своих сильных работах, которые становятся из-за этого загадками, которые зрители не хотят прилагать усилий разгадать»³⁵.

О Ватто Ле Фон де Сент Йен высказывается еще более критично: Ватто не хватает мастерства колориста: «Таковым является очаровательный Ватто, которому не хватает только этого [колорита. — *Н. З.*], чтобы быть самым соблазнительным художником, самым пикантным из всех современников. Каково сегодня большинство его работ? Соединение бесформенных красок, которые дисгармонируют, которые не оставляют фигурам ни жизни, ни правдивости»³⁶.

Изысканную, эмоциональную живопись Ватто, произведениям которого при-
суще живописное богатство сцен, искусствоведы по достоинству оценили много

На восточной стене расположены две большие работы — «Семирамида на лошади» И.-К. Лотта (илл. 7) и «Три парки» К. Чиньяни (илл. 8), а также произведения С. ди Тито и Л. Джордано. Хотя И.-К. Лотт был немецким живописцем, как художник он сформировался в Венеции, и о нем можно говорить как о представителе венецианской школы.

Небольшая работа А. Ватто «Свадебная процессия» (илл. 9), расположенная внизу стены, на уровне глаз, интересна для нас

как одно из четырех произведений французской школы в этом зале. Французская школа была представлена также картиной Ш. Лебрена «Моисей, источающий воду из скалы» и двумя работами Х. Хюэ. С некоторой натяжкой к этой школе можно отнести еще два произведения: «Свеженаписанное общество пьяниц и влюбленных. Французский вкус» и «Очень свежо написанный натюрморт с фруктами во французском вкусе»³⁴.

Первая половина XVIII в. — это время формирования французской национальной школы, когда она постепенно становится соперницей итальянской, художественная жизнь постепенно перемещается из Рима в Париж.

³⁴ Записки... С. 358.

³⁵ *Piles R., de Abrégé...* P. 475.

³⁶ *La Font de Saint Yenne E. Op. cit.* P. 75.

позже. Напомним, приобретенное полотно Ватто было помещено в центре композиции восточной стены, данный факт свидетельствует о бесспорном художественном вкусе создателей галереи.

Центром композиции западной стены является большая работа «Похищение Парисом Елены» Л. Джордано, остальные полотна были размещены симметрично по отношению к ней. «Моисей, иссекающий воду» Ш. Лебрена — жанровая сцена Я.-Л. Охтервелта, четыре батальных полотна А. Кверфурта (по два с каждой стороны), два портрета Б. Денера, по одной сцене охоты И.-Э. Ридингера с каждой стороны, и наверху — «Старуха, которая глядя через очки, ощипывает птицу» Рембрандта и «Портрет знаменитого Фракасториа» Тициана. В коллекции зала было еще две работы, которые, согласно Я. Штелину, могли бы быть приписаны кисти Рембрандта: «Голова старика в манере Рембрандта, но молодого» и «Поклонение трех королей. Во вкусе Рембрандта. Литтен»³⁷. «Поклонение трех королей — магов младенцу Христу», поступившее в Эрмитаж в 1923 г. из собрания И.И. Паскевича, первоначально также считалось копией с Рембрандта: авторство художника было установлено в 1960-х гг. Возможно, речь идет о работе из коллекции Петра Федоровича.

Примечательно, что портрет Тициана и картина Рембрандта были расположены симметрично в левом и в правом углах, максимально далеко от зрителя. Почему было принято именно такое решение, можно понять, если вспомнить, как оценивали их манеру и технику письма в XVIII в. Вот, например, мнение Р. де Пиля: «В Рембрандте не найдешь ни рафаэлевского, ни античного вкуса, ни поэтических мыслей, ни изящества рисунка. У него находишь только то, что уроженец его страны, наделенный живым воображением, способен воспроизвести. Он несколько возвышает низкое благородным движением своего гения, но поскольку не в его обычае были идеальные пропорции, то он с неизбежностью впадает в дурной вкус, который так был ему свойствен. Исходя из этих соображений, Рембрандт не часто обращался к историческим сюжетам»³⁸. Только в портретном жанре он бесподобен, как «замечательный имитатор природы». Здесь каждый мазок кисти придает лицу жизнь и правдивость. Не менее критично оценивает художника и А. Дезалье д'Аржанвиль. Например, темный



Илл. 8. К. Чиньяни (?). Три паркы. Фрагмент



Илл. 9. А. Ватто. Свадебная процессия

³⁷ И.П. Людден.

³⁸ *Piles R., de Abrégé...* P. 383.



Илл. 10. Б. Деннер.
Портрет госпожи Деннер

тон, характерный для этого мастера, критик объясняет боязнью сделать ошибку в построении перспективы, которую тот не хотел изучать. Он считает, что сюжеты Рембрандта просты и в них нет сложных композиций, а портреты не изысканны. Если в ранних произведениях его манере была свойственна тщательная прорисовка мельчайших деталей, то позднее она сменяется торопливой, поэтому «если он пишет руку, то помещает ее в тень или не заканчивает вовсе... Он переделывает много раз свои работы так, что возникал толстый слой краски, и это отпугивало заказчиков»³⁹. Поэтому на произведения Рембрандта, полагали они, лучше смотреть издалека.

«Грубоватая» манера Тициана также требовала дистанции. Отдавая дань Тициану как «королю цвета», Р. де Пиль, тем не менее, пишет о нем следующее: «Но если Тициан был силен в

изображении природы, он не был силен в изображении исторических сюжетов, почти не написав исторических картин, где бы он был безупречен, его гений был не возвышенный и не блестящий, но достаточно плодovitый для того, чтобы интерпретировать любые сюжеты. И не было на свете более универсального живописца, который мог бы вернее передать характер каждого предмета»⁴⁰. По замечанию того же автора, работы Тициана были в лучших коллекциях Европы, например, у короля Испании, графа Пармского, герцога Мантуанского. Однако любителей гладкого письма смущало то, что Тициан пользовался широкой кистью и шпателем.

В коллекции Картинного зала шесть портретов принадлежат кисти Б. Деннера — немецкого художника, который написал портрет и с самого Петра Федоровича⁴¹. Портретный жанр был одним из самых популярных в это время. Если в Салоне 1699 г. треть картин составляли портреты, то пять лет спустя они представляли почти половину выставленных работ. А в 1771 г. составлялись преимущественно портреты и картины малого жанра⁴². В первой половине XVIII в. формируются новые эстетические требования к художникам. А. Фелибьен, Р. де Пиль, Р. Нантей⁴³ вводят принцип написания портрета с природы за три сеанса позирования. Пока идет первый сеанс, художник пытается проникнуть в душу портретируемого, беседуя с ним. Во время второго сеанса следует закончить лицо, прописать его отдельные черты. Третий сеанс был необходим для того, чтобы придать портрету чувство. Вместе с тем познание природы несколько не противоречит идеализации изображаемой персоны. Р. де Пиль советует художникам по этому поводу: «Все изъяны, без которых можно узнать внешний вид и темперамент персоны, должны быть исправлены и пропущены в портретах женщин и молодых людей. Немного кривой нос может быть выпрямлен, очень худая

³⁹ *Desallier d'Argenville A.J.* Op. cit. Vol. II. P. 25–26.

⁴⁰ *Piles R., de Abrégé...* P. 195.

⁴¹ *Кочерова Е.И.* Указ. соч. С. 10.

⁴² *Renard P.* Portraits et autoportraits d'artistes au XVIIIème siècle. Tournai, 2003. P. 24.

⁴³ Нантей Робер (Robert Nanteuil; 1623–1648) — французский гравёр, художник и пастелист.

шея, высокие плечи могут быть выровнены до достойного вида, о котором просят без того, чтобы впасть в другую крайность, потому что тот, кто хочет слишком исправлять природу, впадает в ошибку придать одинаковый облик всем портретам, которые он делает»⁴⁴.

Формирующаяся эстетика галантного века вводит новые понятия грации и изящества: «Грация и Красота — две различные вещи. Красота строится по законам, Грация — без законов. То, что красиво, не всегда грациозно, то, что грациозно, не всегда красиво, но Грация, соединенная с Красотой, — вершина Совершенства»⁴⁵.

И наконец, перейдем к северной стене, где в простенке между окнами расположены небольшие работы — по большей части пейзажи, натюрморты, портреты, жанровые сценки. В этой части Картинного зала находились многочисленные работы, авторство которых не установлено, несколько слабых натюрмортов и работы мастеров, которых в это время считали художниками второго плана, как, например, голландского живописца Ф. де Мушерона. Тем не менее некоторые работы на северной стене можно было бы отнести к жемчужинам коллекции.



Илл. 11. Тинторетто.
Грешница перед Христом

Например, Ф. Альбани, чья живописная манера хорошо узнаваема: «Он универсален, его пейзажи великолепны, он пишет легко и радостно»⁴⁶, — говорит о нем А. Дезалье д'Аржанвиль. Р. де Пиль называл его радостным светлым гением и высоко ценил за многочисленные исторические композиции: «Он был знаток в рисунке, хотя впадал легко в повтор в изображении голов, которые он умел передать грациозно; именно эта манера позволяет очень легко узнать Альбани»⁴⁷.

Там же, в простенках, расположены две работы А. Брауэра, произведения которого ценились необычайно высоко за богатство живописной палитры: «Его сюжеты, как правило, низкие, но в его работах так много живого чувства и так много цветовой гармонии, что они ценятся на вес золота»⁴⁸. Наконец, картина Тинторетто «Грешница перед Христом» (илл. 11). Тинторетто, по словам Р. де Пилия, был одним из самых плодovitых и блестящих художников венецианской школы, работающих быстро и много. Ученик Тициана, в колорите он не уступал, а иногда и превосходил своего учителя, в рисунке же он пытался подражать Микеланджело, но ему мешала живость, поспешность, с которой он работал⁴⁹.

Подводя итог описанию собранию Картинного зала, следует добавить, что это была только часть живописной коллекции Петра Федоровича в Ораниенбауме, формирование которой продолжалось вплоть до смерти императора. Анализ

⁴⁴ *Piles R., de Cours de peinture...* P. 211.

⁴⁵ *Piles R., de L'idée du peintre...* P. 11.

⁴⁶ *Desallier d'Argenville A.J.* Op. cit. Vol. I. P. 273.

⁴⁷ *Piles R., de Abrégé...* P. 273.

⁴⁸ *Ibid.* P. 365.

⁴⁹ *Ibid.* P. 209.

собрания с точки зрения художественных вкусов конца XVII — начала XVIII в. позволяет оценивать ее как одну из лучших частных коллекций, в которой были представлены полотна всех ведущих европейских школ. Подбор художников, сюжетов картин, композиция их расположения говорят о длительном и продуманном процессе и хорошем вкусе собирателя. Большинство частных собраний первой половины XVIII в., будь то коллекция Кроза, Шуазеля, Мальборо и т.д., были собраны благодаря неограниченным финансовым возможностям. И только страсть коллекционера и любовь к живописи позволяет объяснить, как за столь непродолжительный срок, испытывая вечную нехватку денег, Петр Федорович собрал свою коллекцию.

Предложенный принцип анализа живописи Картинного зала использован как основополагающий при подборе работ для восстановления шпалерной развески. Сотрудники музея учли не только датировку полотен и их принадлежность к той или иной живописной школе, но и принципы коллекционирования, расстановки приоритетов в подборе работ, характерные для второй половины XVIII в. Еще сложнее оказалось сохранить особенности композиционного решения каждой стены зала, но и это удалось. После завершения реконструкции Картинного дома перед нами встанет самая трудная задача: восстановить Картинный зал.

Т.О. Суркова,
ГМЗ «Петергоф»,
филиал «Ораниенбаум»

История бытования Фарфорового кабинета Катальной горки

В 1770-е гг. русский двор произвел несколько крупных заказов на зарубежных фарфоровых мануфактурах. Заказ, сделанный Екатериной II в 1772 г. на Мейсенской фарфоровой мануфактуре для павильона Катальной горки Ораниенбаума, получил название «Большой Русский заказ». 40 скульптурных групп, выполненных на мифологические сюжеты, должны были языком аллегии рассказывать о победе русского флота в Чесменском сражении (1770 г.) и прославлять Екатерину II как вдохновительницу этой победы. Для размещения скульптурной композиции был специально подготовлен один из залов Катальной горки (архитектор А. Ринальди), получивший название Фарфорового кабинета. Декор зала включал в себя 40 полочек-консолей, по форме соответствовавших основаниям скульптурных групп.

Выполнение «Большого Русского заказа» было поручено руководителю модельной мастерской Иоганну Кендлеру (1706–1775), который в соавторстве с Виктором Асье (1736–1799) выполнил «Ораниенбаумскую серию» скульптур очень быстро, к августу 1774 г. За ходом выполнения работ мы можем проследить по записям, сделанным Кендлером в модельном журнале: «November 1772: Beginn der Arbeit an der “Großen russischen Bestellung”»¹. В 1772 г. были выполнены следующие группы: «Амфитрита (2)», «Волга (39)», «Днепр (40)», проба группы «Аполлон (3)». В 1773 г. закончены группы «Аполлон (3)», «Нептун (1)», «Виктория (7)», «Победная группа «Афина Паллада (8)», первая и вторая большие группы слонов с экипажем (15 и 16), «Луна (14)», «Марс (22)», «Юстиция (21)», «Астрея (27)». И наконец, в 1774 г. были изготовлены «Венера (28)», «Меркурий (30)», «Аполлон и Пифон (32)», «Парки (33)», «Минерва (4)». В скобках Кендлер указывал порядковый номер фигуры. На основании нумерации произведений можно сделать вывод, что к моменту начала работ, то есть к ноябрю 1772 г., уже существовал утвержденный список заказа, где каждая группа имела свой номер и условное название. И. Кендлер, как руководитель модельной мастерской, поделил заказ пополам, выбрал наиболее интересные для себя темы, исполнение остальных групп было поручено Виктору Асье.

¹ *Groger H. Joachim Kaendler der Meister des Porzellans. Dresden, 1956. S. 208–209.*

В литературе², посвященной Фарфоровому кабинету Каталальной горки, традиционно указывается, что Кендлер выполнил 18 групп, но приведенный перечень говорит о том, что их было 19. Вызывает вопросы группа «Минерва», отмеченная у Кендлера под номером 4. Самостоятельной группы с таким названием не существует.

Минерва входит в состав трех групп: «Афина Паллада (8)», «Аполлон и Пифон (32)», «Суд Париса». То, что автором первых двух был Кендлер, неоспоримо, третья считается работой скульптора Асье. К сожалению, он не вел книгу моделей, и описание его работ мы находим только у немецкого исследователя К. Берлинга, который критически относился к работам Асье и сделал исключение только для группы «Суд Париса»: «Из всех групп Асье эта производит впечатление наибольшей стройности и изящества. Небольшая, поставленная на овальную подставку, орнаментированную по низу меандром и по верху золотыми листьями, она хорошо сконструирована». И далее: «Если бы не некоторая перегруженность фигурами... группа была бы полна изыска и женские тела исполнены мастерски»³. Действительно, от всех остальных работ Асье группа отличается проработанностью деталей, продуманностью сюжета, качеством исполнения. В женских телах чувствуется дыхание жизни, свойственное работам Кендлера. Может быть, это и есть группа Кендлера с условным названием «Минерва». Однако это только предположение.

В именных объявлениях и указах по Ораниенбауму за 1776 г. можно найти интересную запись следующего содержания: «Счеть Поггенполя на 8825 р. На вещи саксонского фарфора для Ораниенб. Дворца с Высочайшейц резолюцией “Заплатить”; при немь переводь на русский языкъ»⁴. В счете приводится преискурант цен по каждой скульптуре; общая стоимость заказа, состоящего из 40 скульптур; подпись негодянта императрицы купца Покенполя, а также дата прибытия груза. Список отмечен личной резолюцией Екатерины: «Заплатить». На основании этого документа, мы можем говорить о точной дате доставки «ценного груза» — 4 июля 1776 г. Мы также можем устранить все сомнения по поводу количества доставленных предметов, выдвигаемые некоторыми исследователями. Так, в рукописи «Группы Мейсенского фарфора в Ораниенбауме», написанной в 1926 г. главным хранителем Ораниенбаума Т. Сапожниковой, делается предположение, что сначала было получено 36 скульптур: «... т.е. числа, присланного в 1776 году, без последних запоздавших четырех, которые и затем не нашли себе места»⁵. Можно утверждать, что это предположение неверно и что 40 фарфоровых групп были получены единовременно и 6 июля 1776 года фарфоровый «заказ» занял свое место на специально подготовленных полочках-консолях, по форме соответствовавших основаниям скульптурных групп. Началась история бытования единственного в своем роде интерьерного ансамбля, основу которого составляет мейсенская фарфоровая пластика.

Екатерина II в полной мере оценила возможности Фарфорового кабинета: Каталальная горка становится местом не только развлечений, но и изысканных дипломатических приемов, в ходе которых решаются важные государственные

² Сапожникова Т. Группы Мейсенского фарфора в Ораниенбауме: Рукопись // Архив ГМЗ «Ораниенбаум». 1928 г. КДМ-1. С. 4; Мудров Ю., Лискова В. Мейсенское чудо Ораниенбаума // Русское искусство. 2007. № 3. С. 51.

³ Berling K. Die Meissner Porzellangruppen in Oranienbaum. Dresden, 1914. S. 43–44.

⁴ РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3881, л. 2, 2 об., 3, 4, 4 об.

⁵ Сапожникова Т. Указ. соч. С. 3.

вопросы и нужно продемонстрировать не варварскую роскошь, а европейскую просвещенность. В это время фарфор являлся одним из атрибутов государственного престижа страны, свидетельством ее европейской ориентации. И в камерфурьерских журналах вместо записей: «Следовала на горы» или «изволила быть на горах», появляются другие: «28 июля состоялся торжественный обед на Каталальной горке, в присутствии Екатерины, Павла Петровича с супругой, чужестранных министров и свиты»; «В 1777 г. 30 июня в Каталальной горке был дан ужин шведскому королю Густаву III»⁶.

При Павле I (1796–1801) происходят последние катания. Каталальная горка приходит в ветхость и требует ремонта, но фарфоровый ансамбль по-прежнему остается неотъемлемой частью Фарфорового кабинета.

В 1813 г. деревянные скаты рухнули, и к середине столетия колоннады Каталальной горки представляли собой живописные развалины, весьма масштабные по своим размерам: в архитектурное оформление колоннад входили 160 пилонов и 772 колонны. В это же время происходит смена владельцев. Ораниенбаум перестает быть императорской резиденцией. По указу Николая I (1825–1855) Ораниенбаум переходит в собственность великого князя Михаила Павловича (младшего сына Павла I), который по дарственному акту от 16 апреля 1843 года передает его в собственность своей супруге великой княгине Елене Павловне. Затем по завещанию Елены Павловны ораниенбаумская усадьба становится собственностью ее дочери — великой княжны Екатерины Михайловны, в замужестве Мекленбург-Стрелицкой, и далее переходит к ее детям как частная собственность и родовое имущество. Эти перемены находят непосредственное отражение в судьбе коллекции.

Последнее упоминание о нахождении на своем месте скульптурного декора Фарфорового кабинета мы встречаем в статье Л.А. Кавелина «Ораниенбаумский старожил» (1847)⁷. В описи Большого дворца за 1873 г. уже указано, что 32 «саксонские фигуры» находятся в Ораниенбауме, в Малиновой гостиной Большого дворца; четыре «саксонские группы» — в Петербурге, в Малиновом кабинете Михайловского дворца, принадлежавшего тогда Екатерине Михайловне Мекленбург-Стрелицкой⁸. Судьба еще четырех скульптурных групп («Аллегория скульптуры», «Аллегория живописи», «Аллегория арифметики», «Аллегория геометрии») к этому времени уже теряется из виду.

В 1900 г. выходит исследование немецкого ученого Берлинга (*Berling K. Das Meissner Porzellan und seine Geschichte. Leipzig, 1900*), в котором он описывает скульптуры «Большого Русского заказа» на основании модельного журнала Кендлера и говорит о том, что судьба этих удивительных произведений ему неизвестна.

В 1904 г. в Большом выставочном зале музея Училища барона Штиглица в Петербурге состоялась «Историческая выставка предметов искусства». На приглашение участвовать в ней откликнулись многие отечественные и зарубежные коллекционеры, в том числе семейство герцогов Мекленбург-Стрелицких, предоставивших 36 скульптур «Ораниенбаумской серии». Впервые предметы из частных собраний были представлены на суд широкой публики, этим объясняется такое большое количество уникальных произведений, до этого времени не вве-

⁶ Успенский А.И. Каталальная горка в Ораниенбауме // Художественные сокровища России. 1902. № 5. С. 95–96.

⁷ Кавелин Л.А. Ораниенбаумский старожил // Иллюстрация. 1847. Т. IV. С. 87.

⁸ РГИА. Ф. 533. Оп. 2. Д. 492. Л. 28.

денных в научный оборот. Выходит иллюстрированный альбом выставки. Текст альбома принадлежит Адриану Викторовичу Прахову (1846–1916), коллекционеру, историку искусства, редактору журнала «Художественные сокровища России». В очень живой, образной форме, но с большим количеством ошибок он впервые дает описание отдельных фарфоровых скульптур «Ораниенбаумской серии», неверно характеризуя их как настольное украшение. Очевидно, именно из этого альбома, изданного в 1907 г. на нескольких языках, немецкий ученый Карл Берлинг узнал о местонахождении «Большого Русского заказа», который он описал в 1900 г. В 1913 г. он посещает Ораниенбаум, и уже в следующем 1914 г. в Дрездене выходит его книга «Die Meissner Porzellangruppen in Oranienbaum», где приводится первое полное научное описание скульптур.

Дальнейшая история бытования скульптурного ансамбля полна драматических коллизий. В марте 1917 г. скульптуры были варварски разбиты и расхищены революционными матросами, проникшими в кладовую Большого дворца, в помещении которого в то время располагался Морской госпиталь. Оставшиеся после акта вандализма целыми скульптуры («Виктория II», «Боевой слон I», «Юнона и Ирида», «Судходство»), части скульптур вместе с осколками были бережно собраны, убраны в кладовую, и до 1926 г. они не покидали помещение кладовой. В июле 1926 г. они были приняты на музейный учет, реставрированы и включены в музейную жизнь Ораниенбаума. Более благосклонна судьба была к украденным скульптурам. После многочисленных смен владельцев они нашли достойное место в собрании Государственного Эрмитажа (скульптуры «Беллона»⁹, «Поэзия»¹⁰, «Архитектура»¹¹, «Сила»¹², «Ирена»¹³, «Аллегория Торговли»¹⁴).

После Второй мировой войны встает вопрос о реставрации павильона Кательной горки и, как следствие этого, о воссоздании декоративного убранства Фарфорового кабинета. В июле 1957 г. из музея Ленинградского фарфорового завода им. М.В. Ломоносова в Ораниенбаум передают двадцать одну фарфоровую скульптуру «Ораниенбаумской серии». Первое, что мы можем утверждать, сравнивая данные скульптуры с оригиналами XVIII в., — скульптурные группы выполнены дословно, отличаются от оригиналов только цветом росписи и отсутствием знаков и отличий русской государственности в виде гербов, денежных единиц, конкретных исторических лиц и имен. Такое возможно, если скульптуры выполнены по моделям, сохранившимся с XVIII в. на Мейсенской фарфоровой мануфактуре. Художественно-стилистический анализ позволяет говорить, что группы выполнены в первой половине XX в., подтверждением этого являются конкретные даты, которые можно прочесть на дне основания некоторых скульптур, а также синяя подглазурная марка — скрещенные мечи с точкой между острями, — бытовавшая с 1924 по 1938 г. (илл. 1). Присутствующие на группах немецкие инвентарные номера и знаки отличия немецкой государственности (так, в скульптурной группе «Волга», на урне речного бога изображен герб Саксонской земли) указывают на то, что источником их поступления является один из музеев довоенной Германии. Среди скульптур выделяются белые, не-

⁹ *Meißen für die Zaren. Porzellan als Mittel sächsisch-russischer Politik im 18. Jahrhundert* / Hrsg. von U. Pietsch. München, 2004. S. 122.

¹⁰ *Ibid.* S. 124.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.* S. 119.

¹³ *Ibid.* S. 122.

¹⁴ *Ibid.* S. 118.

Илл. 1. Фрагмент скульптурной группы
«Триумф Амфитриты».
Модель И.И. Кендлера, 1772. Германия.
Королевская фарфоровая мануфактура.
Майссен. Фарфор, роспись надглазурная
полихромная, золочение.
Первая половина XX в.



расписанные группы, имеющие большое количество производственных дефектов в виде «горновых трещин» и марку «точечного» периода (1763–1774) — «синюю подглазурную: скрещенные мечи с точкой и число 30», такую же, как на большинстве предметов оригинальной серии «Большого Русского заказа».

Эти нерасписанные группы, «не отправленные в Россию из-за поврежденных при обжиге» и хранившиеся в Дрезденском музее прикладного искусства, приводил в 1900 г. в своем труде «Das Meissner Porzellan» немецкий исследователь Карл Берлинг. О них же, ссылаясь на Берлинга, писал Андриан Прахов: «Дело в том, в “Юганиеуме” в Дрездене сохранился другой экземпляр этого настольного украшения, но белый... Дрезденский экземпляр описан R. Berlingom в его интересной книге *Das Meissner Porzellan* (Leipzig, 1900)»¹⁵. Если собрать все воедино, то получается, что переданные в 1957 г. в Ораниенбаум скульптуры до Второй мировой войны находились в Дрезденском музее прикладного искусства, а после войны были вывезены в качестве трофейного искусства из Германии на территорию СССР. Так открывается еще одна интересная страница истории Фарфорового кабинета.

Но и передача этих скульптур не решает вопроса, для полного воссоздания декора Фарфорового кабинета не хватает еще четырнадцати групп. И тогда возникает решение: при реставрации воссоздать исторический рисунок настенных панно, но не все побеги аканта, намеченные низким рельефом и переходящие в завитки акантовых листьев, выполненных в высоком рельефе, закончить полочками-консолями. На каждой стене убирают по две консоли — создаются места для тридцати двух скульптур. И все-таки шести скульптур не хватает, и воссоздать декоративное убранство в историческом виде не представляется возможным, поэтому для придания Фарфоровому кабинету экспозиционного вида допускаются ошибки в расстановке скульптурного убранства, используются модели, существующие в двух экземплярах, используется скульптура, не имеющая никакого отношения к ансамблю. В таком виде Фарфоровый кабинет дожил до последней реставрации. Сейчас, как сорок лет назад, становится актуальным вопрос о воссоздании его декоративного убранства. На основании собранного исторического материала, с использованием архивных данных, путем сопоставления абриса полочек-консоль с контурами очертаний подставок фарфоровых групп составлена полная схема размещения скульптур (илл. 2). И очень хочется

¹⁵ Прахов А. Альбом Исторической выставки предметов искусства, устроенной в 1904 г. в С.-Петербурге. СПб., 1907. С. 4.

верить, что после реставрации павильона Каталной горки мечта о полном воссоздании декоративного убранства Фарфорового кабинета воплотится в жизнь и скульптурные фарфоровые группы займут свои исторические места.

ЮЖНАЯ СТЕНА

1. ДНЕПР
2. СИЛА*
3. ТРИУМФ
- АМФИТРИТЫ
4. СФИНКС I*
5. СФИНКС II
6. АРХИТЕКТУРА
7. АСТРОНОМИЯ
8. ГЕОМЕТРИЯ*
9. АРИФМЕТИКА*
10. АПОЛЛОН

**ЗАПАДНАЯ СТЕНА
/ЛЕВАЯ/**

1. ТОРГОВЛЯ*
2. СУДОХОДСТВО
3. ВЕНЕРА
4. ЮНОНА И ИРИДА
5. АТЛАС И ПЕРСЕЙ
6. МЕРКУРИЙ
7. ПРУДЕНЦИЯ*
8. ИРЕНА*

**ЗАПАДНАЯ СТЕНА
/ЦЕНТР/**

1. ЮПИТЕР
2. ПАРКИ*
3. АПОЛЛОН И ПИФОН

СЕВЕРНАЯ СТЕНА

1. ВОЛГА
2. ГЕРКУЛЕС*
3. НЕПТУН И ФЕТИДА
4. БОЕВОЙ СЛОН I
5. БОЕВОЙ СЛОН II*
6. ЖИВОПИСЬ*
7. СКУЛЬПТУРА
8. ПОЭЗИЯ
9. МУЗЫКА*
10. ЛУНА

**ЗАПАДНАЯ СТЕНА
/ПРАВАЯ/**

1. АСТРЕЯ
2. ЮСТИЦИЯ*
3. МАРС
4. ВИКТОРИЯ I
5. ВИКТОРИЯ II
6. САТУРН
7. БЕЛЛОНА
8. ВУЛКАН*

**ВОСТОЧНАЯ СТЕНА
/ЦЕНТР/**

1. СУД ПАРИСА

Илл. 2. Схема расположение скульптур.
Звездочками отмечены отсутствующие произведения

Иконы из дворцов Петергофа и Ораниенбаума в собрании Русского музея

Осенью 1925 года в Государственный Русский музей из Петергофа поступили многочисленные произведения живописи и графики, и среди — три иконы¹. Они были раскрыты в реставрационной мастерской древнерусской темперной живописи Русского музея к 300-летию Санкт-Петербурга и экспонировались на выставках «Религиозный Петербург» (2004–2005) и «Святые земли русской» (2010–2011). Все три образа датируются первой половиной — серединой XVIII столетия и представляют значительный интерес для истории русской культуры этого времени.

Икона «Избранные святые: апостолы Петр и Павел, благоверные князья Владимир и Александр Невский»² (илл. 1) сохранила надпись с именем иконописца и датой. Надпись исполнена на поэме в одну строку и разбита на две части. В левой части иконы: «Писанъ сей с(вя)тый образ 1742 году м(е)с(я)ца октобрія 3 числа». Справа: «Писаль иконописецъ Егоръ Грекъ».

Один из лучших московских иконописцев первой половины — середины столетия, Егор Иванов Грек в период написания иконы «Избранные святые» был особенно знаменит как в профессиональной среде московских художников, так и среди именитых заказчиков. В 1738 г., когда возникла конфликтная ситуация во время торгов на подряд Дворцовой канцелярии на возобновление иконостасов церковью Московского Кремля, сильно пострадавших от разрушительного московского пожара 1737 г., Егор Грек был избран противоборствующими сторонами (иконописцами И.Ф. Рожновым и Я.М. Поспеловым) в своеобразное жюри, которое определяло, кто из них двоих искуснее (самому искусному и должен был достаться почетный и выгодный подряд). «Судьями» были названы художники, которых Поспелов и Рожнов сочли самыми лучшими московскими

¹ Акт ПП № 175 от 20.10.1925. № 44–46 // Архив Отдела учета ГРМ.

² ГРМ. Инв. № ДРЖ 2259. Дерево (иконный щит без ковчега), левкас, темпера; две встречные и две врезные торцовые шпонки; серебряный оклад в виде узкой позолоченной рамки; на затыли ткань. На загибах оклада петербургские клейма 1742 г. 53,5 × 44,0 × 2,8 см. Исследование и пробное раскрытие — С.И. Голубев (1997). Полное раскрытие Е.В. Азарнина (2002–2004).

иконописцами: И.Г. Одольский, И.С. Нарыков, В.И. Василевский, И.А. Гусятников, А.Н. Дьяконов и Егор Иванов Грек³.

Дворцовое ведомство привлекало Егора Грека для составления смет на значительные иконописные работы, затеваемые в Москве. Он давал заключение о состоянии сохранности и необходимых исправлениях иконного письма в московской церкви Михаила Малеина, что у Тургеневских богаделен⁴. В качестве признанного мастера он «свидетельствовал» работу других иконописцев, что входило в условия контрактов. Так, в 1743 г. «грек Егор Иванов» и «пономарь Иван Василевский» засвидетельствовали перед Дворцовой канцелярией, что в церкви мученицы Ирины в Китай-городе «писание святых икон... отправлено им Поспеловым [Яковом Меркульевым, главой московского иконописного цеха. — И.С.] самым добрым иконописным мастерством»⁵. В ноябре 1744 г. Егор Грек давал официальное заключение о степени профессиональной подготовленности братьев-иконописцев Владимира и Николая Васильевых, сыновей Поповых, после чего Поповы были зачислены в штат Дворцовой канцелярии с постоянным жалованьем⁶. В документах конца 1730-х гг. мастера называют «служителем дому Ея Высочества царевны Дарии Арчиловны». В 1736 г. царевна Дарья, дочь имперетинского царя Арчила Вахтанговича и сестра сподвижника царя Петра в молодости, первого генерала-фельдцейхмейстера русской артиллерии царевича Александра Багратиони, построила в своем подмосковном селе Всесвятском новый каменный храм во имя Всех святых, с приделами Богородицы Всех скорбящих и Симеона и Анны. Можно предположить, что иконы для иконостасов и этого храма были исполнены «служителем дому» «мелетинской» царевны Дарьи Егором Ивановым, сыном Греком.

Исполненная Егором Греченином мерная икона «Святой Петр Капетолийский», принадлежавшая к семейным образам князей Юсуповых (ГРМ), датируется 1741 г.⁷, упоминаемый в литературе образ «Спаса Нерукотворного» — 1742 г. В 1744 г. мастер исполнил большой дворцовый заказ написание вновь и частичную реставрацию трех иконостасов в церкви Рождества Богоматери в селе Измайлове под Москвой⁸. В 1744—1745 гг. он создал иконы для церкви Сергия Радонежского в Санкт-Петербурге⁹.

Теперь известны и ранние работы Егора Грека и его произведения конца 1740—1750-х гг.¹⁰ Согласно контрактам, большие иконостасные заказы он делал не один: под его руководством над ними работала достаточно большая мастерс-

³ *О писании святых икон в Стретенский собор да в церковь Успения Пресвятыя Богородицы, мученицы Екатерины, Похвалы Богородицы с приделы, золочении в оную вновь мученицы Екатерины иконостасу, и о выдаче за оное подрядчиком денег // РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 68. Ед. хр. 31822. Л. 32.*

⁴ *Экстракт о писании в Москве в верховые також и в подмосковных селах церкви святых икон // Там же. Ед. хр. 31938. 1745. Л. 6 об., 7.*

⁵ *Выписка по доношению иконописца Якова Поспелова о выдаче ему, [за писание] в верховые соборы и церкви и в Ирининскую церковь что в углу, икон, денег // Там же. Ед. хр. 31854. 1743—1744. Л. 13.*

⁶ *Экстракт о писании... Л. 15.*

⁷ *Религиозный Петербург. Альманах. Вып. 106. СПб., 2004. С. 476, 500.*

⁸ *О написании в церковь Рождества Христова в селе Измайлове... икон // РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 68. № 31826. 1738—1745.*

⁹ *Религиозный Петербург. С. 99—101, 465.*

¹⁰ *Комашко Н. Грек Егор Иванов // Словарь русских иконописцев XI—XVII веков. М., 2003. С. 152—153.*

Илл. 1. Егор Иванов Грек.
Икона «Избранные святые»
(апостолы Петр и Павел,
святые благоверные князя Владимир
и Александр Невский). 1742. ГРМ



кая, в которой трудились и мастера-иконописцы, и «работные люди». Но можно полагать, что наиболее ответственные заказы знатных персон, образа небольших размеров, в которых особенно важно было проявить тончайшее живописное мастерство, художник исполнял собственноручно. К таким произведениям относится и икона «Избранные святые», происходящая из Петергофа.

Редкое мастерство личного письма, тонкое понимание условного пространства иконописного образа, изысканность цветовых сопоставлений, изощренность орнаментации и изящество исполнения пейзажного фона присущи этому произведению, как и другим известным ныне иконам работы Егора Иванова, сына Грека. Его искусство явилось прямым продолжением прекрасных живописных традиций московской Оружейной палаты конца XVII — начала XVIII в., отличаясь от них некоторым усилением черт, присущих стилистике барокко.

В иконографической программе произведения отчетливо выражена государственная и петербургская идея: апостолы Петр и Павел, представленные как небесные покровители столичного града и его державного основателя, святой Александр, князь-воин, одержавший победу над шведами на Неве, и великий киевский князь Владимир, креститель Руси и легендарный основатель Русского государства, вместе молят Вседержителя, окруженного сиянием славы и сонмом бесплотных сил. Вероятно, такая программа была обусловлена тем, что заказ и создание иконы относятся ко времени начала царствования императрицы Елизаветы Петровны, старавшейся представить собственное правление как непосредственное продолжение царствования своего великого отца.

Нельзя исключить предположение, что Егор Грек исполнял заказ если не самой императрицы, то какого-то лица из ее близкого окружения, так как известны сведения о том, что с «дщерью Петровой» исторически связана еще одна работа московского иконописца Егора Грека. Это уже упомянутый образ «Нерукотворный Спас», со стихотворным восславием Христа, на котором имелась подпись, по форме близкая подписи на иконе «Избранные святые» из Петергофа: «Писан сей святой образ 1742 года месяца августа 15 числа, писал иконописец Егор Грек»¹¹. Известно, что этот образ был пожалован Елизаветой Петровной Алексею Яковлевичу Шубину, которого в конце 1742 или в начале 1743 г.

¹¹ *Макарий, архим.* Памятники церковных древностей в Нижегородской губернии // Записки Императорского Археологического общества. Т. 10. СПб., 1857. С. 347.



Илл. 2. Икона «Святой благоверный князь Александр Невский». Около 1740. ГРМ

она вернула из десятилетней сибирской ссылки, куда его отправили по приказу императрицы Анны Иоанновны за близость к цесаревне Елизавете¹². Пребывание иконы «Избранные святые» в Петергофе может быть не случайным обстоятельством в длинной истории ее бытования, а косвенным подтверждением возможности дворцового заказа.

Только на второй иконе, поступившей в Русский музей в 1925 г. из Петергофа, сохрани-

лось точное указание на место ее постоянного пребывания: на сильно выцветшей ветхой ткани оборота сохранилась старая надпись «Монплезиур». Это образ святого благоверного князя Александра Невского, изображенного в воинских доспехах на фоне походного шатра, внутри которого на престоле разложены царские регалии, и пейзажа, где виден монастырь, расположенный на берегу реки, по которой плывут корабли¹³ (илл. 2).

Композиция иконы построена по традиционной схеме: справа изображен святой покровитель монашеской обители, предстоящий Троице, которой посвящен главный храм монастыря, внизу, на поземе, представлен сам монастырь, об иноках которого воссылает моления святой предстоятель. Отличия иконы от распространенного типа образов «преподобного с обителью» состоят в том, что князь Александр не был основателем Троицкого монастыря на Неве, кроме того, великий князь «прославил свое житие» не монашеским послушанием, его деяния — ратные подвиги и государственное строительство, что отвечало представлениям Петра I об идеальном правителе и тем задачам, которые он сам себе ставил.

Согласно традиции, изображение на позёме иконы должно было иметь вполне определенные черты, которые были присущи конкретному монастырю. С течением времени для таких изображений стали использовать гравированные виды монашеских обителей, которые таким образом превращались в своеобразные

¹² Анисимова Е.В. Елизавета Петровна. М., 2005. С. 57–58; Стромиллов Н.С. Цесаревна Елисавета Петровна в Александровой слободе и Успенский девичий монастырь в то время // Чтения в Императорском обществе истории и древностей российских при Московском университете. 1874. Кн. 1. М., 1874. С. 21–22, 55.

¹³ ГРМ. Инв. № ДРЖ Б 272. Доска цельная, надставлена по всем краям иконы четырьмя узкими планками; на затыли — ветхий шелк. Оклад: серебро; чеканка; городское клеймо Москвы с датой 1740 и клеймо московского мастера-серебряника Андрея Герасимова. 34,5 × 29,5 × 3,2 см. Исследование и пробное раскрытие — С.И. Голубев (1998). Полное раскрытие — Н.Б. Антонышева (2000).

иконописные подлинники — образцы для иконописцев. Для иконы Русского музея таким образом стала гравюра П. Пикарта с изображением Троицкого монастыря, исполненная по рисунку архитектора Т. Швертфегера (следовательно, икона написана не ранее 1723 г.)¹⁴

Поскольку Александр Невский первым из русских князей перед смертью постригся «во иноческий чин», очевидно, на первых изображениях, не дошедших до нашего времени, но послуживших основой развития иконографии святого, он представлен в монашеском облачении. Подавляющее большинство произведений XVI—XVII вв. (иконы, фрески, шитые надгробные покровы) изображают святого Александра Невского в схиме. В то же время существовала и традиция изображения святого Александра в воинском облачении: в образе князя-воина Александра Невского представляли в клеймах житийных икон, где изображались битвы, на знаменитой иконе середины XVI в. «Церковь воинствующая», в миниатюрах «Московского лицевого свода».

При Петре Великом Александра Невского стали считать главным святым покровителем любимого детища Петра — новой столицы. Перенесение святых мощей благоверного князя из Владимира в Петербург, приуроченное к третьей годовщине подписания победного Ништадтского мира со Швецией (30 августа 1724 года), послужило основанием для установления второго церковного празднования Александру Невскому наряду с днем памяти — 23 ноября. К 30 августа были составлены особые службы святому; Синод издал указ, повелевающий Александра Невского «в монашеской одежде никому отнюдь не писать», «а писать тот святого образ в одеждах великокняжеских». Перед главным торжеством на ковчег с мощами был положен новый покров, образ, «писанный на тафте, в княжеской одежде», который был создан живописцем Санкт-Петербургской типографии Иваном Григорьевичем Одольским¹⁵.

Скорее всего, именно образ работы Ивана Одольского стал непосредственным источником нового иконографического извода, который рассматривался как обязательный для художников, поскольку надгробные святыни всегда играли важнейшую роль в сложении иконографии святых. Написанный на ткани масляными красками (?), покров, по-видимому, не сохранился. Следовательно, именно иконы святого Александра с петербургским Троицким монастырем, подобные образу из Монплезира, могут дать представление о том, как именно был изображен князь-воин на покрове работы Одольского. Поскольку в музейных и частных собраниях Петербурга сохранилось несколько таких произведений, можно заключить, что иконы заказывались Троицким Александро-Невским монастырем для прославления обители, для благословения самых знатных богомольцев и щедрых вкладчиков, «для промену» приходящим в обитель верующим согласно распространенной в древнерусских монастырях традиции. И заказывали их именитым московским мастерам-иконописцам.

На иконе Александра Невского, хранящейся в Государственном Эрмитаже, которая была исполнена по тому же образцу, что и образ из Монплезира, частично сохранилась подпись иконописца Гусятникова¹⁶. В первой половине XVIII в. в Москве работали несколько мастеров Гусятниковых: самый известный из них,

¹⁴ Алексеева М.А. Гравюра Петровского времени. Л., 1990. С. 157–159.

¹⁵ Рункевич С.Г. Александро-Невская Лавра. СПб., 1913. С. 265–268.

¹⁶ Косцова А.С., Побединская А.Г. Русские иконы XVI — начала XX века с изображением монастырей и их основателей: Каталог выставки. СПб., 1996. С. 86.

Иван Артемьев, состоял «у дозора» в Оружейной палате в 1710-е гг.¹⁷ Кроме него, в 30–40-е годы в Москве подвизался «Архангельского собора придела Иоанна Предтечи дьячок иконописного дела мастер Иван Александров сын Гусятников», который «жительство имеет в приходе церкви Иоанна Предтечи что близ девичья монастыря своим двором, мастерство имеет иконное»¹⁸. На торгах за право взять подряд на писание иконостасов, которые устраивала в этот период московская Дворцовая канцелярия, принимал активное участие и «бывший слуга Вознесенского девичья монастыря иконного писания мастер Иев [Иов] Афанасьев сын Гусятников», который «жительство имеет за Московью рекою в приходе церкви Николая Чудотворца что на Ордынке своим двором, мастерство имеет иконное»¹⁹. Возможно, дальнейшее изучение архивных документов позволит обнаружить других иконописцев Гусятниковых и определить наличие или отсутствие между ними родственных отношений. Важно, что все известные нам Гусятниковы были признанными профессионалами и входили в избранный круг самых лучших московских мастеров своего времени, поскольку могли претендовать на получение важных заказов Дворцовой канцелярии.

Интересно, что оклады икон Александра Невского, которые хранятся в Эрмитаже и Русском музее, одинаковы по своему типу, технике, характеру орнаментации, наконец, отмечены одними и теми же городскими и личными клеймами с одной и той же датой (1740). Как указывает А.Г. Побединская, тот год был особенным для Александро-Невского Троицкого монастыря, поскольку обитель и столица отмечали 700-летие Невской победы новгородского князя Александра²⁰. Однако живопись двух произведений различна, это особенно заметно в личном письме, и нет сомнений, что образа написаны разными иконописцами, использовавшими один и тот же образец и работавшими в одно время. Живопись иконы из Монплезира кажется чуть более архаичной по стилю, но это, по-видимому, индивидуальные особенности письма мастера-иконописца, а не признак более раннего времени создания. Данное предположение подтверждается и надставками иконного щита петергофской иконы, заметными с оборота. Они были сделаны для того, чтобы «подогнать» уже имеющуюся иконную досочку под один из одинаковых серебряных окладов, заказанных монастырем в связи с торжествами 1740 г. (левкас был положен сразу по надставленной доске, и вся лицевая поверхность покрыта живописью одновременно). Как и икону эрмитажного собрания, образ Александра Невского из дворца Монплеzir можно датировать временем около 1740 г.

Третья икона, поступившая из Петергофа, представляет сюжет «Встреча Марии и Елизаветы»; на самом образе видна часто встречающаяся в XVIII в. (особенно часто — в царствование Елизаветы Петровны) надпись: «И вниде в дом Захариин и целова Елисавет»²¹ (илл. 3). Икона исполнена не на дереве, а на

¹⁷ Комашко Н. Гусятников // Словарь русских иконописцев XI–XVII веков. М., 2003. С. 171–172.

¹⁸ РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 68. Ед. хр. 31822. 1738. Л. 34.

¹⁹ Там же. Л. 58; ед. хр. 31826. Л. 6, 27, 30.

²⁰ *Синай*. Византия. Русь. Православное искусство с 6 до начала 20 века. Лондон; СПб., 2000. С. 346.

²¹ ГРМ. Инв. № ДРЖ ПМ 6836. Медь, масло, темпера. На затыли — ткань. 62 × 50 см. Реставрирована в ГРМ в 1999 г. Н.И. Русаковой. Рубашечку с оборота иконы реставрировала З.М. Сильнова и Н.Б. Матвеева (*Отчет Государственного Русского музея за 2000 год*. СПб., 2001. С. 173; *Религиозный Петербург*. Альманах. Вып. 106. СПб., 2004. С. 466, 496).

Илл. 3. Икона «Встреча Марии и Елизаветы». Первая половина XVIII в. ГРМ



металлическом листе. Образа, исполненные на металле, нередко упоминаются в описях храмового имущества и в описаниях церквей XVIII–XIX столетий. Подобные образа были написаны для нижних частей иконостаса крепостного собора Петра и Павла в Петербурге²². Надо отметить, что и по своим стилистическим особенностям образ из Петергофа близок иконам из праздничного ряда иконостаса Петропавловского собора, исполненным московскими иконописцами в Петербурге в 1727–1729 гг., как и образу «Сретение Господне» из собрания Третьяковской галереи²³ и некоторым другим памятникам, отмеченным высокой степенью освоения их авторами-иконописцами западноевропейского художественного наследия. Подобные произведения в первой половине — середине XVIII столетия нередко заказывали и исполняли для дворцовых и домовых храмов новой столицы, для городских соборов и приходских церквей Санкт-Петербурга. Некоторые из них на протяжении более чем полутора столетий хранились в церкви и дворцовых помещениях Ораниенбаума. Хотя история ораниенбаумских икон отличается от истории петергофских памятников, их объединяет не только время создания и факт пребывания в царской или великокняжеской резиденции, но и то, что волею судьбы и те и другие оказались в собрании Русского музея.

5 августа 1917 г. герцог Михаил Георгиевич Мекленбург-Стрелицкий написал письмо уполномоченному комиссару бывшего Министерства двора Челнокову²⁴ с просьбой принять в Русский музей на временное хранение произведения искусства из Большого дворца и других дворцов Ораниенбаума. После достижения принципиальной договоренности дело повел управляющий ораниенбаумскими дворцами А.К. Соколовский согласно доверенности, данной ему самим герцогом, его сестрой принцессой Еленой Георгиевной Саксен-Альтенбургской и наследниками его старшего брата. В его официальном обращении от 9 августа необходимость передачи была обоснована так: «Ввиду переживаемого тревожного времени и событий, имевших место в Ораниенбауме, когда было уничтожено, испорчено и похищено в Ораниенбаумских дворцах большое количество художественных, исторических предметов». Поэтому владельцы просили «принять на хранение хотя бы часть наиболее ценных вещей на условиях, которые Музей найдет возможным предложить»²⁵.

²² Иконостас Петропавловского собора.

²³ *Русская живопись XVII–XVIII веков: Каталог выставки / ГРМ. Л., 1977. С. 114.*

²⁴ Ведомственный архив ГРМ (I). Оп. Коллекции ХО. Ед. хр. 8. Л. 1.

²⁵ Там же. Л. 3–4 об.

Ящики из Ораниенбаума прибыли в Русский музей к 17 октября 1917 г. В делах ведомственного архива Русского музея и документах Отдела учета сохранились списки предметов, переданных на временное хранение, условием возврата произведений было обращение в Русский музей владельцев либо их наследников не позднее чем в течение одного года «после заключения мира с Германией»²⁶; в противном случае они должны были перейти в собственность Русского музея Александра III. Среди множества художественных ценностей, привезенных в Петроград, были несколько ящиков с предметами, принадлежавшими дворцовой церкви.

Нет необходимости объяснять, что члены семейства Мекленбург-Стрелицких не смогли обратиться в Русский музей «после заключения мира с Германией». Однако известно, что многие произведения все же вернулись назад. Так, в 1925 г. в Ораниенбаум была возвращена большая часть дворцовой мебели, в 1927 г. — мейсенский фарфор XVIII в. Не вернулось дворцовое золото и серебро, но оно не осталось и в Русском музее; почти все было изъято в Помгол. В Русском музее удалось удержать лишь очень небольшую часть ораниенбаумского наследия²⁷.

У ящиков с церковным имуществом была своя история. В декабре 1920 г. в Русский музей обратился протоиерей Василий Сыренский (Пантелеймоновская церковь к этому времени получила статус обычного приходского храма). От имени приходского совета он просил «возвратить церковные вещи и церковную утварь, принятую на хранение в музей при наступлении немцев. Вещи крайне необходимы, так как находились при церкви в одном экземпляре (каковые: венцы, водосвятная чаша, кувшин для Св. воды, дарохранительница и проч.)»²⁸ Согласно распоряжению Отдела по охране, учету и регистрации памятников искусства и старины, сотрудникам Русского музея надлежало вскрыть ящики в присутствии членов приходского совета и при необходимости оставить в Русском музее «ценные в художественном отношении предметы»²⁹.

В феврале 1921 г. в Русском музее состоялось частичное вскрытие церковных ящиков из Ораниенбаума, причем было отмечено, что ящики все целы, обвязки и печати на них не потревожены, более того, некоторые ящики возвращаются в церковь нераспечатанными, без вскрытия. Среди них были мемориальные предметы, например всевозможные поздравительные и памятные венки, поднесенные разным представителям семейства Мекленбург-Стрелицких, в основном серебряные, которые оказались упакованными вместе с церковными предметами.

Отбор «ценных в художественном отношении предметов» проводила комиссия, в ее состав входили Н.П. Сычев, Н.А. Околович, Г.С. Лобус и А.Ф. Новомлинский. Большая часть церковного имущества была возвращена в Пантелеймоновскую церковь (44 из 62 позиций по спискам, в том числе богослужебная утварь, образа из иконостаса и храмовые иконы)³⁰.

В результате в фонде иконописи Отдела древнерусского искусства оказались и сохраняются по сей день восемь икон, поступивших в октябре 1917 г. из Ораниенбаумских дворцов. Во всех документах 1917–1921 гг. указаны только именованья икон,

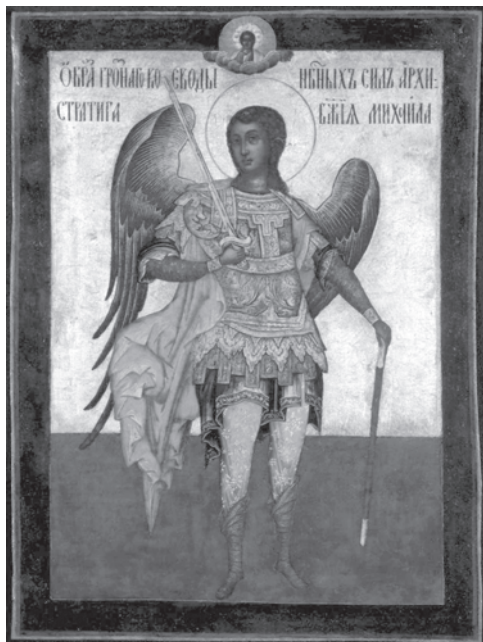
²⁶ Там же. Л. 4–4 об.

²⁷ Например, среди произведений, хранимых в Отделе декоративно-прикладного искусства ГРМ, — золотая шпага Михаила Павловича, украшенная изумрудами и бриллиантами, серебряный чайно-кофейный сервиз 1839 г. (*Золотая* кладовая Русского музея. СПб., 1998. Кат. 144, илл. 114; кат. 193–201, илл. 149). В ораниенбаумских дворцах были десятки сервизов, столовых, дорожных и пр. и сотни других предметов из драгоценных металлов и камней.

²⁸ ВА ГРМ (I). Оп. Коллекции ХО. Ед. хр. 8. Л. 37.

²⁹ Там же. Л. 31–32.

Илл. 4. Икона «Архистратиг Михаил». Первая половина — середина XVIII в. ГРМ



причем без всяких уточнений иконографического характера и без малейших элементов описания, за исключением одного случая. Перечислим иконы так, как они названы в документах: образ Рождества Божией Матери, образ кн. Всеволода, образ апостола Петра, образ Ионы архиепископа Новгородского; образ св. апостола Петра, Варлаама и Екатерины, образ св. ап. Петра, образ Божией Матери, образ св. Архангела Михаила на медной доске. Не указаны даже размеры произведений. При таких обстоятельствах поиски могли бы оказаться делом вполне безнадежным: определить, какой именно образ Божией Матери или образ апостола Петра подразумевался в каждом конкретном случае, не представлялось возможным.

В таких случаях помогают дополнительные данные. Например, не составило труда определить икону «Образ Грозного Воеводы небесных сил Архистратига Божия Михаила»³¹, которая была обозначена как написанная на медной доске. (Несмотря на то что в церковных описях достаточно часто указаны иконы на металлической основе, подобные иконам «Целование Елизаветы» из Петергофа и «Архистратиг Михаил», в музейных собраниях их немного) (илл. 4). При реставрации образа архангела Михаила³² под слоями стойких загрязнений был обнаружен поздний желтый лак, а под ним — авторская живопись с обширными потертостями. Слой этого лака был утоньшен, но поздние записи частично сохранены, поскольку первоначальная живопись под ними местами сильно разрушена или утрачена. Так, изображение Христа сверху, в окружении золотого сияния и облаков, и красный плащ Архистратига, некоторые орнаменты его одеяний оставлены с позднейшими прописками, исполненными, скорее всего, в конце XIX или начале XX в. Почти на всех ораниенбаумских иконах есть следы подобных чинок и разного рода исправлений приблизительно того же времени; возможно, это связано с периодом ремонтно-восстановительных и реставрационных работ в Ораниенбауме при последних владельцах из семьи Мекленбург-Стрелицких. Датировать это произведение довольно сложно.

³⁰ На самом деле под одним порядковым номером в ораниенбаумских списках нередко числилось два или несколько произведений, например, под одним номером указаны два брачных венца Пантелеймоновской церкви, «14 стульев французской работы», многочисленные сервизы, состоявшие иногда из десятков предметов.

³¹ ГРМ. Инв. № ДРЖ Б-1472. Икона «Архистратиг Михаил». Металл, левкас, смешанная техника; деревянная рама и деревянный щит-подкладка. 51,5 × 38,3 см (металлическая основа); 59,5 × 46,6 × 3,8 см (в раме).

Его особенная сложная техника не дает понятных технических критериев, а вследствие значительного объема утрат и прописок трудно определить стилистические характеристики живописи. Однако можно уверенно предположить, что изначальноным посылом был стиль Оружейной палаты позднего периода. Аналогии ему нетрудно найти среди образов небесных архистратигов или воинов-мучеников самого конца XVII — первой трети XVIII столетия. Проблема лишь в том, что этот изначальноный импульс сохранял свое значение в русском иконописании на протяжении достаточного долгого времени. Рассматриваемое произведение могло быть написано как в первой половине, так и в середине XVIII столетия. Среди всех икон, переданных в Русский музей из Ораниенбаума, только этот образ можно предположительно рассматривать как изначально исполненный для убранства храма (его высота — более 50 см).

Переданный в Русский музей образ находился в поздней и не совсем подходящей по размерам и стилю раме. Для утолщения слишком тонкого и гибкого листа металлической основы иконы в эту раму был вставлен деревянный задник, склеенный из двух досок. На нем довольно хорошо сохранилась круглая сургучная печать с двуглавым орлом и надписью по окружности: «Придвор. Пантелеймон. Церкви Ораниенбаум». Таким образом, происхождение иконы архистратига Михаила «на медной доске» устанавливается совершенно точно.

В Особой кладовой Русского музея хранятся еще три иконы в серебряных окладах, тыльные стороны которых закрыты шелковыми или парчовыми рубашечками. На них полностью или частично сохранились сургучные печати, идентичные печати на тыльной стороне деревянного задника иконы «Архистратиг Михаил». Эти три произведения соответствуют иконам в перечнях Ораниенбаума и актах Русского музея, поэтому их поступление из Пантелеймоновской церкви также можно считать установленным. Наконец, в фондах ГРМ сохранились четыре иконы, затылы которых обтянуты пурпурным бархатом одного и того же оттенка, качества и одинаково хорошей сохранности. Все они имеют и совершенно схожие круглые петли для подвешивания, прикрепленные двумя шурупами. В одном только случае такая петля отсутствует, но отверстия от креплений и ясный отпечаток круглой петли на длинном и пушистом ворсе бархата говорят сами за себя. Эта икона — образ новгородского архиепископа Ионы, который указан в списке привезенных из Ораниенбаума церковных предметов, и по необъяснимому и счастливому стечению обстоятельств только для него в старом инвентаре отдела отмечено происхождение из Ораниенбаумского дворца Мекленбург-Стрелицких.

Таким образом, документальные свидетельства, наличие церковных печатей на некоторых иконах и совершенно одинаковое оформление тыльных сторон четырех произведений, сделанное, по-видимому, в тот же период, что и последние по времени поновления их красочного слоя, то есть в конце XIX — начале XX в., позволили вполне достоверно определить все ораниенбаумские памятники, в 1921 году оказавшиеся в фондах Отдела древнерусского искусства ГРМ.

Одна из восьми икон была раскрыта в Русском музее к выставке «Религиозный Петербург». Это образ апостола Петра в серебряном окладе, с парчовой тканью и печатью Пантелеймоновской церкви на обороте³³ (илл. 5). Небольшая

³² Укреплена и раскрыта реставратором ГРМ Н. И. Русаковой. в 2005 году.

³³ Инв. № ДРЖ Б 201. Икона «Апостол Петр». Дерево (ковчеха нет, две врезные торцовые шпонки, одна тыльная правосторонняя шпонка в середине оборота), левкас, масло; серебряный оклад на полях (чеканка, гравировка): тыльная сторона обтянута парчой. На позёме справа трудноразличимая дата «1745» (?). 29,2 × 21,8 × 3,0 см. Реставрирована в ГРМ в 2002–2003 гг. М.М. Бушуевым.

по размерам икона 1745 г. привлекает к себе внимание не только очень хорошей живописью и особенностями иконографической программы, которые сами по себе достаточно интересны. Наиболее примечательной чертой произведения является рифмованная надпись в шесть строк, сделанная на красном фоне в нижней части средника и заключенная в картуш:

Дароваль ТИ ПЕТРА б/о/г мужа всежеланна,
 О невесто паче всех невесть преизбранна.
 Мы же приносимь ТЕБЕ тезоименита
 ЕГО, с желанием симь: помощь и защита.
 В чадородии твоём да будет блага,
 ЕЛИСАВЕТ и ПЕТРА тем оувиселяя.

Уже во второй половине XVII в. работавшие в Москве литераторы, творчество которых сформировалось в традициях восточнославянского барокко, активно развивали светские жанры поэзии и широко практиковали сочинение поздравительных и посвячительных надписей и подписей. Такого рода сочинения нередко сопровождали гравированные изображения «сильных мира сего» на подносных листах. Тогда же и не без влияния гравюры распространился обычай помещать стихотворные тексты и на иконах. Однако на иконах всегда использовали сочинения только религиозного содержания, прославляющие Христа, Богородицу, святого, изображенного на иконе, или стихи на библейские и евангельские темы. Надпись на иконе апостола Петра носит иной, вполне светский характер, она явно обращена к определенному лицу. Содержание этого стихотворного посвящения в сочетании с изображением в среднике



Илл. 5. Икона «Апостол Петр». 1745. ГРМ

иконы позволяет определить, что икона была поднесена великой княгине Екатерине Алексеевне, будущей императрице Екатерине II, в честь ее бракосочетания с великим князем и наследником престола Петром Федоровичем (Петром III), состоявшегося летом 1745 г.³⁴

Поразительно, что на втором образе апостола Петра, происходящем из Ораниенбаума³⁵, также помещено стихотворное посвящение (илл. 6). Надпись, ко-

³⁴ При первой публикации я считала, что икона была поднесена не по случаю свадьбы, а в связи с торжественной помолвкой великокняжеской четы, которая состоялась годом ранее в Успенском соборе Московского Кремля, и ошибочно датировала ее 1744 г. См.: Религиозный Петербург. Альманах. Вып. 106. СПб., 2004. С. 475, 498–499.

³⁵ Инв. № ДРЖ Б 1042. Икона «Апостол Петр». Дерево (доска без ковчега, две правосторонние шпонки), левкас, темпера (?), серебряный оклад (клейм нет), на затыли бархат с металлической петлей. 46,2 × 34,3 × 2,5 см.

торая исполнена в нижней части этого образа, кажется написанной в две строки. Однако на самом деле она исполнена в два столбца, между которыми практически нет пространственной цезуры, это два двустийшия, которые читаются так:

Образе живый Петра Великаго крови
 Как сей сообразився апостол Христови
 Ко Отечеству в любви ко Богу же в вере
 Да просияешь аки Солнце во всем мире.

Снова стихотворное обращение к реальному историческому лицу, на сей раз — жениху, а не невесте, то есть к будущему императору Петру III. Как апостол Петр уподобляется Христу (со-образен ему), так и Петр — живой образ «крови», то есть рода и «духа», Петра Великого. Ту же мысль и почти в тех же самых словах высказал Ломоносов в своей торжественной оде «На прибытие из Голстинии и на день рождения ...» Петра Феодоровича, написанной в начале 1742 г.³⁶

О плод от корене преславна,
 Дражайшая Петрова кровь,
 К тебе горит уже издавна
 Россиян искрення любовь!



Илл. 6. Икона «Апостол Петр».
 1745. ГРМ

са Петропавловского собора или многочисленные изображения первоверховного апостола, созданные в середине XVIII в.³⁷

Во втором случае образ апостола Петра, как и все остальные ораниенбаумские памятники, пока не раскрыт. Легко увидеть новое золото фона и нимба, прописки одеяний и личного, потемневшую довольно плотную покровную лаковую пленку, зрительно ступшевывающую позднейшие записи и сильно изменяющую общий колорит. Тем не менее даже при наличии плотных записей XIX столетия можно полагать, что икона, как и образ святого Петра со стихотворным посвящением великой княгине Екатерине, относится к середине XVIII в. и преподнесена Петру III по поводу бракосочетания 1745 г. Иконография апостола не вызывает сомнений: это одна из вариаций западного типа изображений, с которым русским мастера познакомились благодаря голландской гравюре. Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить образ из иконостаса

³⁶ Ломоносов М.В. Избранные произведения. Л., 1986. С. 82.

³⁷ Например, икону «Апостолы Петр и Павел», написанную Козьмой Федоровым в 1746 г. (Страницы истории отечественного искусства. XVI–XX века / ГРМ. Вып. XIII. СПб., 2007. С. 84–85).

Илл. 7. Икона «Святой благоверный князь Всеволод-Гавриил». 1745. ГРМ



Еще одна икона из Ораниенбаума с пространной надписью в картуше под изображением — это образ князя Всеволода-Гавриила, святого покровителя Пскова³⁸ (илл. 7). На ткани, закрывающей тыльную сторону образа, — остатки уже известной нам сургучной печати. На иконе псковского святого князя слева мы видим изображение Троицкого собора во Пскове, строителем первоначального здания которого и был в XIII в. Всеволод-Гавриил. Композиция дополнена символическими изображениями, характерными для эпохи барокко и также заимствованными из западноевропейского искусства: слева представлен младенец-путти, поддерживающий зеркало, в котором отражается гроб и орудия страстей.

Реставрационное исследование, проведенное в мастерской темперной живописи, выявило значительное количество записей XIX в. и на этой иконе, причем записей, исполненных на очень высоком профессиональном уровне и практически не выходящих за границы утрат первоначальной живописи. На время создания памятника указывает дата, расположенная в нижней строке надписи в картуше: 21 августа 1745 г. (день свадьбы Петра и Екатерины). Сама надпись, исполненная золотом, пострадала от времени и также подверглась поновлениям. Текст переводится следующим образом:

Великий князь Петр, а также принцесса Екатерина,
Надежда России после Елизаветы единственно на тебя
Пара цветов, чьи прекрасные нравы так украшают народ,
Соединенные браком с такой пышностью.
Пусть же, процветая годами, детьми и делами, оставят по себе
Величайшую память, если [захочет, или повелит] Триединый Бог,
Молитвой этого князя, нарицаемого по силе Божественным,
Чей псковский дивный лик сияет.

Пропуск сказуемого, ошибки в падежах, перенос в латынь конструкций русского языка, искажение латинских грамматических конструкций, по-видимому,

³⁸ ГРМ. Инв. № ДРЖ Б 629. Икона «Князь Всеволод». Дерево (иконный щит из двух частей, склеенных по горизонтали), левкас, темпера (?), серебряный оклад (чеканка, гравировка; на загибах — московское клеймо «ездец» с датой 1745 и именной «ЛБ». 45,5 × 29,5 × 2,8 см. На обороте — ткань, фрагмент сургучной печати дворцовой Пантелеймоновской церкви в Ораниенбауме, бумажная наклейка выставки 1912 г. «Ломоносов и Елизаветинское время».



Илл. 8. Икона «Иона архиепископ новгородский». Середина XVIII в. ГРМ

нельзя отнести только на счет поновителя, не разобравшегося в начертании некоторых частично утраченных букв³⁹. Скорее всего, и заказчик и автор этого произведения не вполне свободно владели латынью, однако продемонстрировать ученость и угодить великому князю очень старались.

Таким образом, среди восьми ораниенбаумских икон три имеют посвятельные надписи (две в стихах и одну в прозе), и все три памятника

связаны с бракосочетанием великого князя Петра Феодоровича и великой княгини Екатерины Алексеевны, состоявшимся летом 1745 г. Они представляют собой интереснейшие и очень редкие образцы придворной культуры середины XVIII в. (хотя их состояние в настоящее время и не дает нам полного представления об их первоначальном виде).

Возможно, что иконы Ионы, архиепископа Новгородского, и святого Варлаама (скорее всего, это была икона Варлаама Хутынского, которую не оставили в Русском музее, а вернули в 1921 г. в Ораниенбаум) также были поднесены царственным владельцам Ораниенбаума как благословение от городов и монастырей, подобно иконе святого псковского князя Всеволода-Гавриила. Именно на обороте иконы новгородского владыки Ионы не сохранилась петелька-крепление, но есть ее отпечаток на бархате⁴⁰ (илл. 8). На первый взгляд, датировка этого произведения не вызвала сомнений: перед нами живопись XIX столетия. Однако в результате реставрационного исследования реставраторы сектора темперной живописи Е.В. Гладкова и Д.Г. Пейчев выявили два слоя записей поверх авторской живописи. На самом деле икона «Иона архиепископ Новгородский» — тоже произведение середины XVIII в., этому соответствуют и ее материальные особенности (толщина доски, способ крепления шпонками и т. д.). Как и бархат на затыли, оклад из низкопробного серебра (без клейм), одинаковый для четырех из восьми наших икон, поздний и появился на иконе, скорее всего, в период реставрации — поновления ораниенбаумских икон в конце XIX — начале XX столетия (полосы оклада заходят на средник и немного закрывают его изображение по краям).

В связи с упоминанием об иконе святого Варлаама, вернувшейся в Ораниенбаум, обратимся к образу «Избранные святые», который в списке церковных вещей отмечен под названием «образ святого апостола Петра, Варлаама и Екате-

³⁹ Благодарю за анализ латинского текста научного сотрудника Института лингвистических исследований Артема Викторовича Андреева.

⁴⁰ ГРМ. Инв. № ДРЖ Б 38. Икона «Иона архиепископ Новгородский». Дерево, две встречные шпонки, левкас, темпера; на полях оклад низкопробного серебра с тисненым орнаментом, без клейм; на обороте — бархат. 31,0 × 27,0 × 2,5 см.



Илл. 9. Икона «Избранные святые»
(апостол Петр, великомученицы
Варвара и Екатерина).
Середина XVIII в. ГРМ



Илл. 10. Икона «Богоматерь».
Середина XVIII в. ГРМ

рины». Дело в том, что среди оставленных в Русском музее икон нет произведения с таким составом изображенных. Но есть икона «Святые апостол Петр, Варвара и Екатерина»⁴¹ (илл. 9). По-видимому, тот, кто записывал, просто не услышал точного названия иконы и по созвучию с записанной до этого иконой святого Варлаама неверно перечислил представленных на другом образе святых. Очевидно, что данное произведение также могло быть создано в середине XVIII в. и связано с тогдашними владельцами Ораниенбаума. Апостол Петр и святая Екатерина изображены как святые покровители великокняжеской четы, а совместное предстательство пред Богом святых Варвары и Екатерины — одно из самых часто встречающихся сочетаний на иконах XVIII столетия. Апостол Петр на этой иконе наиболее близок к иконографическому типу Петра на гравюрах евангельского цикла Библии Пискагора (Фишера). По размерам и всем другим особенностям доски икона «Избранные святые» очень близка иконе Богоматери⁴², также обтянутой с оборота поздним пурпурным бархатом с петлей (илл. 10).

Интересно, что ни в документах о передаче произведений из Ораниенбаума, ни в более поздних списках, составленных уже в Русском музее, ни разу не был назван иконографический тип богородичного образа. Для того чтобы дать объяснение этому факту, достаточно взглянуть на само изображение: в православной иконографии Богоматери просто не существует такого извода. Понятно, что

⁴¹ ГРМ. Инв. № ДРЖ Б 1448. Икона «Избранные святые: святая Варвара, апостол Петр, святая Екатерина». Дерево (иконный щит без ковчега, две врезные левосторонние шпонки), левкас, темпера; на обороте — бархат с металлической петлей. 37,0 × 26,3 × 2,0 см.

⁴² ГРМ. Инв. № ДРЖ Б 1449. Икона «Богоматерь». Дерево (иконный щит без ковчега, одна (?) врезная шпонка), левкас, смешанная техника; на обороте — бархат с металлической петлей. 35,0 × 28,0 × 1,8 см.

подобное изображение может быть только вольной копией с какого-то западноевропейского произведения. На иконе Богоматерь поименована дважды — в титлах в верхней части средника и внизу, на сфере в облаках, между изображениями бесплотных сил, где написано имя Мария. У правого плеча Марии изображен белый голубь с кольцом в клюве. Такое изображение не относится ни к сюжету благовещения, ни к сюжету обручения девы Марии с Иосифом, хотя в последнем случае апокрифические источники, на которых по большей части и базируется иконография богородичных праздников, рассказывают о чуде с голубем, который вылетел из посоха Иосифа при выборе жениха. Тем не менее и восточнохристианская, и западная иконография предпочитает вариант с процветшим посохом Иосифа, и едва ли не один только Джотто в росписях падуанской капеллы использовал сюжет с голубем, чудесным образом обозначившим Иосифа как единственного достойного земного спутника Марии. Однако голубь с кольцом в клюве безусловно символизирует мистическое обручение. Одновременно он является традиционным атрибутом святой Агнессы, одной из самых почитаемых римских первоучениц, прославляемой в восточной церкви как святая Агния. Кроме того, в некоторых случаях голубь, несущий кольцо, использовался при изображении мистического обручения святой Екатерины. Возможно, изображительным источником для нашего образа могло послужить произведение, посвященное одной из святых дев-мучениц, переосмысленное в произведении русского мастера как изображение Девы Марии.



Илл. 11. Икона «Рождество Богоматери». Первая половина — середина XVIII в. ГРМ

работы иконописца, который особым способом использовал в своем творчестве европейскую гравюру.

Этот прием — превращение западноевропейского печатного листа в иконописный подлинник — был замечен исследователями более 100 лет назад, и с тех

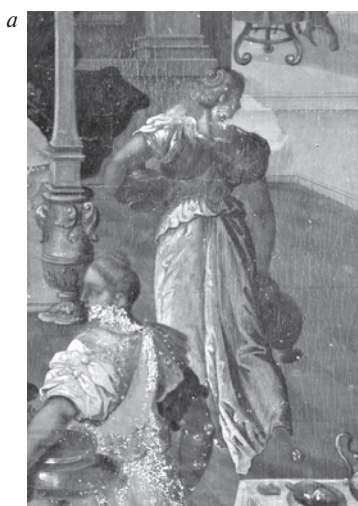
Наконец, особый интерес представляет последняя из восьми ораниенбаумских икон в собрании Русского музея. Это «Рождество Богоматери»⁴³ в позднем серебряном окладе, слегка заходящем на изображение в среднике (илл. 11). Затыль иконы обтянута прекрасным белым шелком, на котором сохранилась церковная печать. Это одно из самых ранних произведений среди рассматриваемых памятников и может быть датировано первой половиной XVIII в. На обороте под тонким шелком почти полностью прочитывается надпись, исполненная позже, чем сама икона, но, по-видимому, повторяющая более старое свидетельство: «Написать сей образ по обещанию... 1733 [?] году января 9го дня С...». Икона «Рождество Богоматери» замечательна тем, что позволяет распознать уникальный метод

⁴³ ГРМ. Инв. № ДРЖ Б 1041. Икона «Рождество Богоматери». Дерево (иконный щит дублирован, две сквозные шпонки; без ковчега), левкас, темпера; на полях серебряный оклад, на обороте — белый шелк с сургучной печатью Пантелеймоновской церкви. 31,7 × 27,0 × 2,0 см.

пор выявлен весьма широкий круг памятников иконописи и фресковой живописи второй половины XVII — первой половины XVIII века, при создании которых он использован. Однако до сих пор в научный оборот вводились главным образом такие находки, в которых графический образец составлял целостную основу произведения, лишь частично видоизменяемую русским художником в связи с его собственными иконографическими задачами или эстетическими представлениями. Иногда вносимые изменения объяснялись недостаточными умением иконописца правильно использовать те или иные приемы и методы за-



Илл. 12. Гравюра по рисунку Мартина де Воса «Питие дает Ревекка рабу Авраама...». Библия Пискатора 1674 г. Л. 32. ГРМ



Илл. 13. Служанка с двумя сосудами. Фрагмент иконы «Рождество Богоматери» (а) и фрагмент гравюры «Питие дает Ревекка рабу Авраама...» в амстердамской Библии 1674 года. Л. 32 (б)

падноевропейского мастера. Развернутую классификацию разного рода изменений, вносимых русскими иконописцами в европейские прототипы-образцы, предложила И.Л. Бусева-Давыдова⁴⁴. Однако на иконе «Рождество Богоматери» представлены качественно иные взаимоотношения между образом и образцом.

При внимательном рассмотрении гравюр широко известной Библии Писка-

⁴⁴ Бусева-Давыдова И.Л. Новые иконографические источники в русской живописи XVII в. // Русское искусство позднего средневековья. М., 1993. С. 190–206; Она же. Культура и искусство в эпоху перемен. Россия семнадцатого столетия. М., 2008. С. 100–116.



Илл. 14. Служанка с одним сосудом.
Фрагмент иконы «Рождество Богоматери» (а)
и фрагмент гравюры по рисунку Мартина де Воса
из серии «Невеста — Церковь» в амстердамской Библии 1674 г. Л. 150 (б)



Илл. 15. Гравюра по рисунку Мартина де Воса из серии «Невеста — Церковь». Библия Пискатора 1674 г. Л. 147. ГРМ
тора оказывается, что едва ли не все фрагменты иконной композиции находят свои на удивление точные соответствия в композициях разных гравированных листов⁴⁵. Так, фигура служанки в центре иконы «Рождество Богоматери» до мельчайших подробностей совпадает с изображением женской фигуры с двумя сосудами в руках на листе 32, представляющем сцену «Питие дает Ревекка рабу Авраама... и его вельблудом» из Книги Бытия (илл. 12). Фигура воспроизведена с поразительной тщательностью, золотые оживки точно повторяют освещенные части одеяний на гравюре (илл. 13). В серии гравюр «Невеста — Церковь» на листе 150 крайняя правая фигура в праздничном венце трактована на иконе как служанка (также крайняя справа). Изменения, внесенные иконопис-

⁴⁵ *Theatrum biblicum hoc est Historiae Sacrae Veteris et Novi Testamenti tabulis aeneis expressae... per Nicolaum Iohannis Piscatorem. Anno 1674. ГРМ. Инв. № ДР/Гр 78 (1674 г.) и ДР/Гр 105 (1650 г.). Так как все интересующие нас гравюры присутствуют в обоих изданиях, ссылки даются на экземпляр 1674 г.*

цем, минимальны и касаются понижения статуса персонажа: у служанки нет на голове венца-коронки. Сандалия, в которой нога женщины обнажена, заменена на традиционный красный башмачок (илл. 14).

На листе 147 изображение ложа и полулежащей на нем женской фигуры с приподнятыми руками соответствуют ложу и фигуре святой Анны на иконе (илл. 15). Здесь иконописец вносит больше изменений: святая праведная Анна облачена в обыкновенное платье и белый плат вместо пышных одеяний Невесты и венца-короны, как на гравюре, — и упрощает декоративные элементы царского ложа, отказываясь от его «скульптурных» украшений (на гравюре столбик и передняя панель украшены рельефной сценой). Изображая ложе и крайнюю правую фигуру служанки, иконописец более точно повторяет гравюру в предварительном рисунке, в процессе работы некоторые детали женской прически, одежды и драпировок, а также «резьба» фигурной спинки ложа скрываются под красочным слоем.

Очень близка к оригиналу женская фигура слева: она повторяет изображение женщины на одной из гравюр цикла, посвященного пророку Елисею (лист 176). Изображения отличаются лишь тем, что в среднике иконы эта служанка держит на руках младенца — новорожденную деву Марию в белых одеждах, при этом фигурка в белых пеленах не совсем соразмерна изображению несущей ее женщины (илл. 16).

Пока не удалось обнаружить прототип центральной фигуры маленькой служанки, присевшей у купели, но характер изображения таков, что в наличии прототипа не приходится сомневаться, осталось только найти его.

Даже небольшие, казалось бы, не столь важные детали, которые иконописцу легко было бы прописать самостоятельно, оказываются совершенно точными копиями фрагментов гравированных листов голландской лицевой Библии. Так, накрытый скатертью стол и натюрморт на нем совершенно точно воспроизводят изображение на листе 181 («Пророк Илия воскрешает сына сарептской вдовицы») (илл. 17). Только на иконе скромный стеклянный сосуд заменен на пышный золоченый кувшин, форма и декор которого очень точно воспроизводят произведения голландских серебряников XVII в. и их многочисленные изображения в голландской живописи и графике, в том числе на листах Библии Пискатора⁴⁶. Поразительно, что среди множества похожих, но все же несколько по-другому изобра-



Илл. 16. Гравюра по рисунку
Мартина де Воса из серии
«История пророка Елисея».
Библия Пискатора 1674 года.
Л. 176. ГРМ

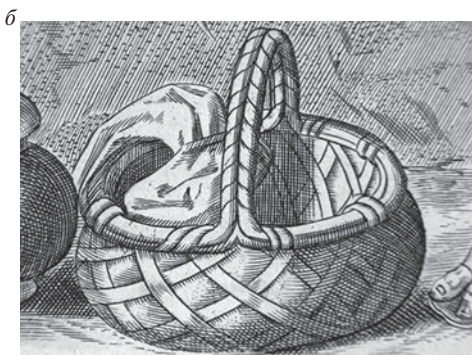
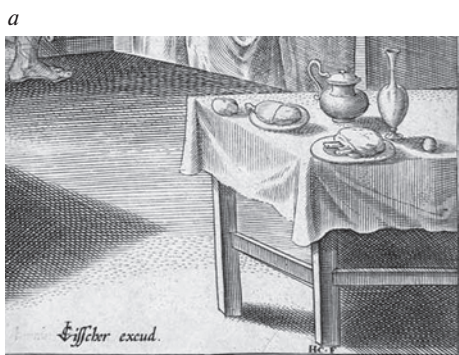
⁴⁶ Например, на листе 52 («Прекрасный Иосиф и жена Потифара»). См. также: *Риксмузеум. Амстердам. Шедевры: Путеводитель.* Амстердам, 2009. С. 55 (серебряный кувшин 1613 г. мастера-серебряника Паулюса ван Вианена), 105 («Натюрморт с серебряным кувшином» Виллема Кальфа, около 1665 г.).



Илл. 17. Гравюра по рисунку Мартина де Воса «Пророк Илия воскрешает сына сарептской вдовицы». Библия Пискатора. 1674 г. Л. 181. ГРМ

женных корзин амстердамских изданий обнаружилась даже точно такая же, как та, что в среднике иконы на первом плане, но сначала на листе 98 («Повелением Господним прииде Ангел Господень ко Гедеону») эту корзину нашел иконописец (илл. 18)!

Интересно, что в одних случаях мастер с исключительной точностью копирует фрагменты гравюр, перенося изображение на доску во всех его мельчайших подробностях, и не отступает от него ни в чем (фигуры служанок в центре и справа), в других случаях использует их как образец и дела-



Илл. 18. Фрагменты гравюр по рисунку Мартина де Воса «Пророк Илия воскрешает сына сарептской вдовицы» (л. 181) (а) и «Повелением Господним прииде Ангел Господень ко Гедеону» (л. 98) в амстердамской Библии 1674 г. (б)

ет не точную копию, а близкую к оригиналу перерисовку, при этом существенно изменяя размеры изображенного. Так, фигура крайней левой служанки с младенцем примерно в полтора раза меньше, чем гравированное изображение женской фигуры на листе 176. Приблизительно настолько же уменьшено изображение пышного ложа с колоннами и пологом, а значит, и фигурка полусидящей в постели (на иконе — святая Анна). При этом некоторые части изображения на иконе были написаны поверх уже расчерченного клетками плиточного пола, а другие, например, служанка с двумя сосудами в центре, были вписаны в композицию до того, как иконописец расчертил в среднике «шахматный» пол, так часто помогавший русским иконописцам справиться с проблемами перспективного построения пространства, а иногда

безжалостно разоблачавший неумелого имитатора⁴⁷.

Более всего поражает то, как иконописец использовал одну из гравюр, иллюстрирующих историю Иакова. На листе 37 Иаков представлен в центре как главный персонаж сюжета. Оба других героя обращены к нему взглядами, жестами, поворотами фигур (илл. 19). Точно такую же фигурку в короткой рубашке, сидящую за столом с изогнутыми ножками, только совсем крохотную, иконописец поместил в верхнем правом углу средника, как будто в пространстве другого помещения, отделенного от главной сцены Рождества колоннами



Илл. 19. Гравюра по рисунку Мартина де Воса из серии «История Иакова» («Приемлет Иаков черную от брата кожу...»). Библия Пискатора. 1674 г. Л. 37. ГРМ



Илл. 20. Святой праведный Иоаким. Фрагмент иконы «Рождество Богоматери» (а) и Святой Иаков. Фрагмент гравюры из серии «История Иакова» (Библия Пискатора 1674 г. Л. 37) (б)

(пилястрами?). Согласно сюжету и надписи на иконе, это Иоаким, святой отец девицы Марии. Так же как Иаков на гравюре, Иоаким на иконе правой рукой

⁴⁷ Благодарю за искреннюю заинтересованность и неоценимую профессиональную помощь сотрудников Отдела технологических исследований ГРМ О.В. Голубеву и В.Ю. Торопова. Результаты их исследований и те вопросы, которые вновь возникают на основе их выводов, достойны отдельной публикации.

облокотился на столешницу, покрытую скатертью; его скрещенные ноги обуты в сапожки (голени и ступни Иакова обнажены). Вместо накрытого перед Иаковом стола (сюжет о чечевичной похлебке) на столе перед Иоакимом — принадлежности письма (илл. 20). Здесь уже не приходится говорить даже о самом приблизительном копировании или повторении: гравированная фигура, центральная на листе, использована только как мотив, помещенный в совершенно другие пространственные и смысловые условия (то, что было важнейшим в композиции листа, стало малейшим в композиции иконы).

Таким образом, мы видим, что иконописец конструирует совершенно новую композицию из множества готовых элементов, в некоторых случаях решительно видоизменяя их. Эта новая композиция, как и ее прототипы, построена по правилам прямой перспективы, и она не повторяет ни один из известным нам гравированных интерьеров. Все изображенные предметы и фигуры уменьшаются по мере удаления от первого плана, что в большинстве случаев исключает механическое воспроизведение гравированных фрагментов как прорисей, то есть копирование как непосредственное перенесение. Поэтому мы видим не «пазлы», ловко соединенные друг с другом, а очень свободное владение материалом, которого не бывало раньше. Понятно и то, что в распоряжении мастера был весь экземпляр Библии, а не отдельные листы.

Известно, что гравюры изданий Пискагора исполнялись по рисункам разных мастеров. Авторство большинства из них уже определено. Несомненный интерес представляет то обстоятельство, что наш иконописец всякий раз обращался только к работам Мартина де Воса, ни разу не прельстившись листами какого-либо другого художника.

Как пронизательно заметила Ю.М. Ходько, иконописец — автор образа «Рождество Богоматери» как будто использует «гравюрный» способ создания композиции, искусно компоуя разнообразные элементы⁴⁸. Однако он порою видоизменяет их самым решительным способом, а порою использует как мотив, первоначальную идею которого даже нелегко уловить в оригинальном изображении. Разумеется, «гравюра в системе искусств»⁴⁹ первой половины XVIII столетия занимала столь важное место, что способ мышления художника-гравера мог, вероятно, найти выражение в разных областях художественного творчества.

Наконец, закончим следующим соображением. На иконе «Князь Всеволод» сохранилась бумажная наклейка выставки «Ломоносов и Елизаветинское время», состоявшейся в Петербурге в 1912 г. (илл. 21). Икона приводится и в церковном отделе каталога выставки под номером 16, где обозначена как находящаяся в «Соб.[ственности] Герцога Михаила Георгиевича Мекленбург-Стрелицкого»; такие же сведения приводятся и по поводу других экспонатов выставки, поступивших из Ораниенбаума⁵⁰. Возможно, образ святого псковского князя и другие иконы небольших размеров, представленные в этой статье, не принадлежали к убранству Пантелеймоновской церкви. Скорее всего, они входили в комплекс мемориальных семейных предметов — реликвий, могли нахо-

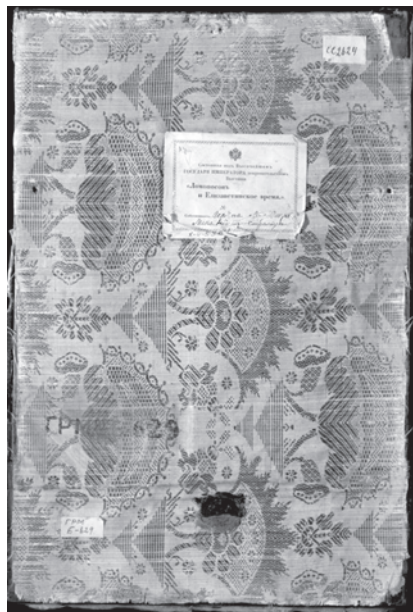
⁴⁸ Ходько Ю.М. Духовная гравюра на меди в книгах Московской типографии первой трети XVIII века: образцы и переводы // От Средневековья к Новому времени: Сб. ст. в честь О.А. Белобровой. М., 2006. С. 462–471.

⁴⁹ Так называлась научная конференция, организованная в ГРМ М.А. Алексеевой в 1988 г.

⁵⁰ Состоящая под Высочайшим... покровительством выставка «Ломоносов и Елизаветинское время». Отдел XVI. Церковный отдел. СПб., 1912. С. 4–5, 8.

Илл. 21. Икона «Святой благоверный князь Всеволод-Гавриил». 1745.
Оборотная сторона

даться как в дворцовой церкви, так и в жилых или парадных покоях дворца. По-видимому, в 1917 г., когда спешно упаковывали все самое ценное и дорогое для семейной памяти, все иконы из всех помещений ораниенбаумских дворцов были сложены в сундуки и ящики с иконами, облачениями и богослужебной утварью дворцовой Пантелеймоновской церкви.



О.В. Сидоренко,
ГМЗ «Петергоф»,
филиал «Ораниенбаум»

Китайский дворец в Ораниенбауме. К истории памятника архитектуры

В настоящее время Китайский дворец в Ораниенбауме — это музей, где в едином комплексе художественного убранства интерьеров представлены уникальные произведения мастеров Западной Европы, России, Китая и Японии, созданные в XVIII и XIX столетиях. Простота и лаконизм архитектуры дворца, его изолированность как объекта дворцово-паркового музея-заповедника придают памятнику изысканность и уникальность среди других загородных резиденций в пригородах Санкт-Петербурга. На сегодняшний день особое значение придается сохранению дворца и ценного декоративного убранства его интерьеров.

«О реставрации какого-либо объекта можно говорить лишь с того момента, с которого он осознается памятником»¹. Тенденции развития теоретического научного обоснования реставрационных работ в целях сохранения памятников архитектуры в России сформировались во второй половине XIX столетия. Систематическое изучение памятников архитектуры в России началось в 1864 г. Тогда в Москве было создано Императорское московское археологическое общество (ИМАО) под руководством А.С. Уварова. Важнейшей частью многогранной деятельности организации была охрана памятников древнего русского зодчества и реставрация этих уникальных сооружений. Публикуя в своих изданиях статьи по теории и методике реставрации архитектурных памятников, общество не только разрабатывало теоретические положения, но и способствовало их широкому распространению: «Реставрация есть дело новое, так же как и его название. Реставрировать какое-либо здание — не значит починить его, исправить, перестроить, но восстановить его вполне, в первобытном виде...»². С развитием археологии, в процессе работы ИМАО по исследованию и реставрации древних сооружений последним стали придавать статус памятников исторической архитектуры. При их восстановлении предъявлялось основное требование: здание должно соответствовать общим представлениям о той эпохе, памятником которой оно являлось.

¹ Шенкова О.П., Скопин В.В. Становление методики реставрации крепостных сооружений в XIX — начале XX века // История и теория реставрации памятников архитектуры. М., 1986. С. 19.

² Там же. С. 25.

В 1880–1890 гг. в реставрационных работах, проводимых под эгидой ИМАО, более подробно разрабатывается техническая часть проекта. Большое внимание уделяется обследованию грунтов, фундаментов, а также исследованию строительных материалов древних зданий. Новыми и обязательными процессами стали проведение археологических раскопок и корректировка проекта на протяжении всей реставрации.

В этот период в Петербурге сложились благоприятные условия для дальнейшего развития теории реставрации. Как известно, здесь работали Императорская археологическая комиссия и Петербургское общество архитекторов, кроме того, возникло несколько обществ, занимавшихся исследованием и сохранением памятников архитектуры: Общество архитекторов-художников, Общество защиты и сохранения памятников искусства и старины, Русское военно-историческое общество. Основным вкладом этих обществ в теорию реставрации следует считать дальнейшее расширение понятия «памятник архитектуры». Застройка Петербурга сложилась в XVIII–XIX вв., к началу XX в. сооружения предшествующего периода уже воспринимались как памятники архитектуры.

Китайский дворец в Ораниенбауме возведен по проекту итальянского архитектора Антонио Ринальди (1709–1794), он относится к числу первых построек мастера в окрестностях Санкт-Петербурга. Строительство дворца было начато в 1762 г. и в целом завершено в 1768-м. К этому времени небольшое одноэтажное дворцовое сооружение и окружавший его парк являлись неотъемлемой частью архитектурно-паркового ансамбля загородной резиденции Ораниенбаум, принадлежавшей членам царской семьи.

На основе архивных документов исследователи истории Китайского дворца констатируют, что реставрационные работы в его интерьерах были начаты в конце XVIII в., еще когда завершали окончательную отделку. Тем не менее ремонтные работы, проводившиеся в здании с этого времени и на протяжении XIX в., сложно определить как реставрационные. Со дня открытия дворца 27 июля 1768 года³ до революционных событий в начале XX столетия назначение дворца не было однозначным: здание имело художественную ценность и одновременно являлось функциональным сооружением, которым в разное время владели первые государственные лица. Так, в 1762 г. Ораниенбаум передан в полное владение императрицы Екатерины II. Указом 1796 г. эту загородную резиденцию она передала своему внуку, великому князю Александру Павловичу (с 1801 г. — император). После его смерти в 1825 г. хозяйкой Ораниенбаума стала вдовствующая императрица Елизавета Алексеевна, а в 1826 г. право на владение царской загородной резиденцией перешло к великому князю Михаилу Павловичу и его супруге великой княгине Елене Павловне. В 1873 г. загородную резиденцию в Ораниенбауме унаследовала их дочь Екатерина Михайловна, в замужестве Мекленбург-Стрелицкая. С 1894 г. дворцово-парковый ансамбль стал собственностью детей Екатерины Михайловны — герцогов Мекленбург-Стрелицких. Владелицей Китайского дворца стала старшая дочь Екатерины Михайловны — принцесса Елена Георгиевна, в замужестве Саксен-Альтенбургская. В ходе революционных событий 1917 г. Елена Георгиевна Саксен-Альтенбургская и члены семьи герцогов покинули Россию.

На протяжении XIX столетия ремонтные работы в Китайском дворце выполнялись по распоряжению его владельцев. Здание было приспособлено под утилитарные нужды, со временем изменился первоначальный архитектурный

³ Клементьев В.Г. Китайский дворец в Ораниенбауме. СПб., 1998. С. 9.

облик, мероприятия по благоустройству проводились в соответствии с требованиями того времени. Тем не менее дворец оставался загородной резиденцией, предназначенный для проживания в летнее время. Это обстоятельство отрицательно сказывалось на сохранности художественного убранства здания. В мае 1897 г. архитектор Г.Г. Прейс, который в 1855 году был принят на службу в Ораниенбаумское дворцовое правление, осматривая здание, констатировал: «...Дворец закрывается наглухо в сентябре или октябре месяце, и до мая месяца все его помещения остаются без отопления и проветривания. Некоторая сырость, находящаяся внутри помещений, оседает в углах стен и потолков, превращается во время сильных морозов в иней, который и производит повреждения позолоты, окраски, штукатурки и разрушения лепных украшений...»⁴

Несомненно, что со дня его открытия Китайского дворца до настоящего времени обязательным было сохранение ценнейших интерьеров, созданных в XVIII в. по заказу великой княгини Екатерины Алексеевны, будущей императрицы Екатерины II. Первые крупные ремонтные работы были проведены в начале XIX в. по указанию императора Александра I и под его контролем. В 1816 г. генерал от артиллерии граф Аракчеев, во исполнение «...Высочайшей воли Императорского величества, объявил указ о составлении положения... сколько потребно будет сумм на починки в ораниенбаумских дворцах и ветхостей»⁵.

Первую смету на производство работ составил смотритель ораниенбаумских дворцов коллежский советник Г. Яковлев. В этом документе впервые поставлен вопрос о плачевном состоянии паркетных полов в интерьерах дворца. «...Переделка черных полов и балок»⁶ предполагала проведение плотничных и столярных работ, устранение повреждений каменных плит фундамента и ступеней здания.

Работы по ремонту дворцовых зданий в Ораниенбауме обер-гофмаршал граф Толстой поручил архитектору Л. Руска⁷. Архитектор пересмотрел составленную смету. После тщательного осмотра состояния дворца в 1817 г. он определил новый перечень работ в целях устранения заметных разрушений в интерьерах XVIII в. «...Паркеты, кои весьма редкие и годна оных одна наклейка починкою исправить невозможно, ибо фундамент сего пола весь сгнил. Там же нужно в оном дворце переменить все балки, сделать под оные каменные столбы новые, опустить снаружи имеющуюся вокруг дворца площадку, пробить продушины под пол для воздуха и на полах сделать смазку, открыть и вычистить подземельную трубу около одного Дворца, двери, окна, живописную работу, крышку поправить с окраскою, равно работы фальшивого мрамора и штукатурную, и прочее что может быть повреждено от вынугия паркетных полов и потому и следующий плинт...»⁸. Несмотря на то что смета, составленная Л. Руска, значительно превышала ранее утвержденные суммы, запланированные им работы проводились с начала 1818 г.⁹

⁴ Клементьев В.Г. Китайский дворец в Ораниенбауме. Историческая записка. Приложение № 4: Ремонтно-реставрационные работы в Китайском дворце (XIX — нач. XX в.). [Б. м., б. г.]. С. 99. Приведен документ: РГИА. Ф. 556. Оп. 1. Ед. хр. 566. Л. 3—4.

⁵ РГИА. Ф. 519. Оп. 1. Ед. хр. 246. Л. 21—22 об.

⁶ Там же. Л. 2.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

⁹ Клементьев В.Г. Китайский дворец в Ораниенбауме. Историческая... С. 73; РГИА. Ф. 486. Оп. 5. Ед. хр. 2. Ч. 1. Л. 103.

О ходе работ свидетельствует документ, составленный 28 мая 1818 г. «Ведомость о разных ветхостях по Ораниенбаумским дворцам назначенных к исправлению в 1818 году»¹⁰. Согласно данному источнику, к этому времени были оплачены работы «...за переделку вновь как черных, так и верхних штучных разного дерева полов, коих по измерению находится около 150 кв. сажен...»¹¹ В июне того же года приступили к перестилке «...вокруг Дворца площадки из путиловской плиты... При оной же площадке за перестилку, переправку и подливку вновь ступеней и площадки из дикого камня 270 погонных саженей...»¹² Важным мероприятием в ходе ремонтных работ данного периода стало устройство системы осушения фундаментной части здания: «...Для прохода воздуха под площадкою...» были сделаны продушины «...из кирпича сводом за 55 погонных саж.»¹³ К осени 1818 г. в Китайском домике были завершены малярные работы по покраске окон, дверей, крыши и решетки «...вокруг онаго Дворца на галереях»¹⁴.

В убранстве интерьеров значительным изменением стала замена «шекотурных», то есть лепных, панелей на «деревянные с позолотою», всего на 190 саженей¹⁵.

Тогда же, при производстве ремонтных работ, возник вопрос о переделке мозаичного пола в Стеллярном кабинете. В рапорте генерал-майору Я.В. Захоржевскому от 27 июля управляющий А.В. Яковлев указал на то, что в смете «о разных по Ораниенбаумским дворцам ветхостях», составленной в 1817 г., не была учтена сумма на «...исправление в Китайском домике в бисерной комнате мозаичного пола», состояние которого «...находится в весьма ветхом положении, многие мозаичные камешки в нем переломаны, и к починке неспособен». Также он указывает, что архитектор Руска в свое время предлагал «...оный пол переделать весь вновь...» и определял стоимость этих работ — 10 тысяч рублей. Яковлев говорит о том, что в 1818 г. этой суммы для переделки пола уже недостаточно, «...да и мастеров таковых теперь приискать трудно»¹⁶. Здесь же он вносит предложение: «...А естли предположено будет на место оного мозаического, сделать из красного дерева вновь штучный пол, такой же как и в протчих комнатах, то оный будет около 2 тыс. рублей...»¹⁷

В июне 1820 г. ремонтные работы в интерьерах Китайского дворца подходили к завершению. По сообщению Яковлева, изложенному в письме Я.В. Захоржевскому от 1 июня, «...в Китайской зале стены по столярной работе починены и покрываются лаком, в некоторых комнатах по панелям и каминам золотарная работа исправлением доканчивается, и переплеты на окнах и стекольные двери белилами на масле перекрашиваются...»¹⁸.

¹⁰ РГИА. Ф. 486. Оп. 5. Ед. хр. 2. Л. 121.

¹¹ Клементьев В.Г. Китайский дворец в Ораниенбауме. Историческая... С. 73; РГИА. Ф. 486. Оп. 5. Ед. хр. 2. Ч. 1. Л. 153–154.

¹² Клементьев В.Г. Китайский дворец в Ораниенбауме. Историческая... С. 75; РГИА. Ф. 486. Оп. 5. Ед. хр. 2. Ч. 1. Л. 175.

¹³ Там же.

¹⁴ Клементьев В.Г. Китайский дворец в Ораниенбауме. Историческая... С. 74; РГИА. Ф. 486. Оп. 5. Ед. хр. 2. Ч. 1. Л. 153–154. Впервые встречается название «Китайский домик».

¹⁵ Там же.

¹⁶ Клементьев В.Г. Китайский дворец в Ораниенбауме. Историческая... С. 74; РГИА. Ф. 486. Оп. 5. Ед. хр. 2. Ч. 1. Л. 194–195.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Клементьев В.Г. Китайский дворец в Ораниенбауме. Историческая... С. 74. Приведен документ: РГИА. Ф. 486. Оп. 5. Ед. хр. 2. Ч. 1. Л. 310.

Очередной этап ремонтных работ в целях «возобновления» дворца были начаты в январе 1849 г.¹⁹ В 1852 г. по проекту архитектора А.И. Штакеншнейдера был надстроен второй этаж Китайского дворца, где устроили комнаты для детей и прислуги²⁰.

26 июня 1852 г. в Ораниенбаумском дворцовом правлении были проведены торги за право выполнить новые, дополнительные работы в Китайском дворце: «...1) построение вновь галереи с балконом между флигелей Китайского дворца и 2) на сделание каменной пристройки по правую сторону того же Китайского Дворца, возле Китайского зала, согласно во всем как показано на чертежах, объяснено на месте и изложено в условии...»²¹. В тот же день по результатам проведения торгов советник Ораниенбаумского дворцового правления Юркевич подает рапорт, к которому прилагает составленные разными подрядчиками «...торговые листы в подлиннике и условие, равно Смету архитектора Боншtedта и три плана... приемлет смелость испрашивать Вашего Императорского Высочества разрешения, кому благоугодно приказать отдать выше означенные работы...»²². По повелению великой княгини Елены Павловны производство работ было передано подрядчику Е. Назарову, который дал подписку: «...Все работы должны быть мною произведены с лучшею отделкою и прочностью. К работам этим приступить мне тотчас по утверждении Ея Императорским Высочеством оных и окончить таковыя непременно к 1 числу Октября месяца сего года»²³.

Большой интерес представляют выдержки из относящегося к этому времени документа под названием «Смета на устройство ванн в Китайском дворце в Ораниенбауме от механика М. Турнера»: «...построить одну войлочную ванну с обделкой ясеневое дерева... с проводом горячей и холодной воды. Наверху установить котел и деревянный резервуар обложить свинцом; с печкой и дверцами для котла, с отводом грязной воды, деревянный желоб и колодец. ...Также устроить людскую ванну на другой половине со всею принадлежностью как выше сказано»²⁴.

26 августа столярный мастер Гютон представил в Ораниенбаумское дворцовое правление счет за работы по Китайскому дворцу, которые он выполнил с 1849 г. Так как выставленный Гютоном счет превышал сумму, ранее указанную в смете, Ораниенбаумское дворцовое правление приняло решение провести проверку всех приведенных в счете статей, пригласив для этого самого мастера в Ораниенбаум. От Гютона были получены объяснения в письменном виде, которые Дворцовое правление представило великой княгине Елене Павловне. Данные документы вызывают особый интерес, так как в изложенных Гютоном пояснениях дан перечень видов работ, которые были выполнены в Китайском дворце: изготовление новой мебели, ремонт паркетных полов, как «богатых», так и «обыкновенных», натирка паркетов воском, настилка полов в «коридорах на пространстве около одной квадратной сажени», исправление столярных и резных работ, «исправление столярной работы в Китайском зале», «сделание перемены в будуаре № 10 из цветного дерева» и другие «разные работы»²⁵. Особого внимания в пояснениях Гютона заслуживает статья № 8, согласно которой Гю-

¹⁹ РГИА. Ф. 492. Оп. 2. Ед. хр. 3812. Л. 5.

²⁰ Клементьев В.Г. Китайский дворец в Ораниенбауме... 1998.

²¹ Архив ГМЗ «Петергоф». КДМ 116. Л. 1–2.

²² Там же.

²³ Там же.

²⁴ РГИА. Ф. 492. Оп. 1. Ед. хр. 1391. Л. 1–3.

²⁵ Там же. Оп. 2. Ед. хр. 2381. Л. 1–5.

тон обязан был «...облицовку стен разноцветным деревом, сделанную сначала для одной комнаты, переносить в другую, причем часть облицовки лежала более 2-х лет в комнате не поставлено на место...»²⁶

Работы, проведенные Гютоном в Китайском дворце, были рассмотрены и освидетельствованы архитектором Г.Г. Прейсом. В 1856 г. под его руководством впервые начались работы по просушке стен дворцового здания. В рапорте Г.Г. Прейса в Ораниенбаумское дворцовое правление от 4 декабря констатируется: «...В комнатах установлено для просушки 2 железные временные печи. 2. ...В зале Муз для осушки пробита горизонтально в наружных стенах с пола на один аршин вышиной пустоты и обделано новым кирпичем, вставлена для тока или циркуляции воздуха душники которая работа вчерне и окончена...»²⁷

В том же году был подан счет от паркетного мастера Н.С. Шалаева за «произведенные паркетные работы», где говорится о том, что в Китайском дворце были вновь «...сняты старья цветныя полы в 12 комнатах и починины и вновь вычищены и вновь насланы с укладкою подрешотки и прибавкою голтели. Именно: 1. Голубой Кабинет, 2. Стеклярусная, 3. Сиреневая, 4. Зеленая, 5. Биляртная, 6. Передняя, 7. Малая Патретная, 8. Большая Патретная, 9. Кабинет Млачего Прынца, 10. Столовая, 11. Кабинет Великой Книгине, 12. Кабинет Прынцесы. Итого квадратных сажень 93 и 6 аршин... Все означенныя полы натерты воском... Ва всех 12 комнатах врублены медныя решотки в полы для воздуха 32 штуки... По нижнему этажу исправлены выходныя дверей и подвоткою нижних брузьев закладной каробкам 4 штуки... В оных же местах исправлены творья [двойные. — *Пометка Прейса*] нутренныя двери 4 штуки... Верху спальни Прынца поднимали часть пола и заделали... В Круглом зале поднимали два паркетныя щета для пробивки душешков и вновь заслали...»²⁸

В 1885 г. в Китайском дворце выполнены работы по реставрации декоративной стеной живописи. 7 июля Г.Г. Прейс подписал счет за «...исправление в Китайском дворце стеной живописи», поданный от реставратора из Академии художеств Петра Соколова²⁹. Тогда же к работе в Китайском дворце приступил художник С.И. Садиков. В его счете можно прочесть следующее: «...В текущем 1885м году произведены разныя поправки внутри комнат Китайскаго Ея Высочества дворца в Ораниенбауме...»³⁰ В 1886 г. он выполнил работы, в результате которых «...в Китайском дворце в Ораниенбауме поправлены Зало и комнаты клеевыми и масляно-матовыми красками»³¹. Счет, поданный С. И. Садиковым 27 августа 1887 г., свидетельствует: «...В Китайском Ея Высочества Дворце зделаны исправления по всем комнатам и передним стен, панелей, фазов(?), карнизов, потолков, каминов, коробок и наличников клеевыми и масляно-матовыми колерами...»³² В деле под названием «Денежно оправдательные документы на производство позолотных, резных, лепных и других художественных работ. 11 октября 1895—23 августа 1917 г.» указано, что в 1897 г. оплачены работы, выполненные худож-

²⁶ Там же.

²⁷ *Клементьев В.Г.* Китайский дворец в Ораниенбауме. Историческая...; РГИА. Ф. 492. Оп. 1. Ед. хр. 1483. Л. 29.

²⁸ Там же. С. 87; РГИА. Ф. 533. Оп. 1. Ед. хр. 331. Л. 367, 367 об.

²⁹ Там же. С. 86; РГИА. Ф. 533. Оп. 1. Ед. хр. 331. Л. 266.

³⁰ Там же. С. 87; РГИА. Ф. 533. Оп. 1. Ед. хр. 331. Л. 236.

³¹ Там же. С. 89; РГИА. Ф. 533. Оп. 1. Ед. хр. 347. Л. 432.

³² Там же. С. 91; РГИА. Ф. 533. Оп. 1. Ед. хр. 365. Л. 246.

ником С.И. Садиковым: «В Китайском дворце поправлены масляными восковыми и клеевыми красками следующие комнаты:

1, Китайская, сделана реставрация потолка и карниза клеевыми красками — 60 р.,

2, Передняя у Китайского зала поправлены тяги орнаменты и перекрашены стены — 15 р.

3, Комната рядом с Китайской поправлены карнизы и потолок клеевыми красками — 25р.

4, Голубая комната окрашена падуга карниз часть потолка и низы — 30 р.

5, Круглое зало окрашены все низы, поправлены стены, карнизы и окрашены откосы в окна клеевыми колерами и бронзою все тяги — 50 р.

6, в Бисерной Комнате поправлены потолок, карнизы и низы клеевыми красками — 25 р.

7, Музовое зало снята вся пыль очищена старая краска с фонов где фигуры, все подмазано, подготовлено масляными грунтами и покрыто и зареставрировано восковыми красками, а также покрыты новыми колерами откосы в дверях и низы под Картинами — 130 р.

8, В передней у Музового Залю поправлены низы с <нрзб.> клеевыми колерами.

9, Окрашены внутри все комнаты, а снаружи частями под существующий мрамор подделаны в каждой комнате клеевыми красками — 15 р.»³³

Комнаты на верхних этажах дворца использовались как жилые помещения. Стены в них были обклеены обоями, которые по мере старения соскабливались, а затем заменялись новыми. Так, в 1885 г. старые обои были заменены новыми, «...широкими обоями в рамку с фризам, панелью и бардюром»³⁴. Помещения отапливались при помощи устроенных здесь «давыдовских» печей, перед которыми стояли экраны с матовым стеклом³⁵.

Приводились в порядок каминные в интерьерах нижнего этажа³⁶. В этот период большое значение приобретают работы по устройству осушительной системы, которые, однако, неизменно приводили к нарушению целостности конструкций фундамента, снятию и переборке лещадных плит, уложенных вокруг здания.

В октябре 1887 г. были завершены работы по ремонту фасадов: «Наружный фасад Китайского Дворца, кругом всего здания на стенах вычинили штукатурку и местами перетерли опрехшие места вновь подштукатурили снизу и доверху лицевой карниз дверные и оконные наличники и сандрики вычинили и весь фасад подкрасили»³⁷.

В конце XIX в. крупные по своим масштабам работы по просушке дворцового здания проводились под руководством архитектора Г.Г. Прейса. В смете на производство работ, составленной им 12 августа 1895 г.³⁸, были предусмотрены следующие пункты:

- ♦ прокладка труб и установка колодцев новой дренажной и сточной систем;
- ♦ возобновление общей сточной трубы;

³³ РГИА. Ф. 556. Оп. 1. Ед. хр. 1423. Л. 17.

³⁴ Клементьев В.Г. Китайский дворец в Ораниенбауме. Историческая... С. 88; РГИА. Ф. 533. Оп. 1. Ед. хр. 331. Л. 478 и об.

³⁵ Там же.

³⁶ Клементьев В.Г. Китайский дворец в Ораниенбауме. Историческая... С. 88; РГИА. Ф. 533. Оп. 1. Ед. хр. 347. Л. 417.

³⁷ Там же.

³⁸ Клементьев В.Г. Китайский дворец в Ораниенбауме. Историческая... С. 94–95; РГИА. Ф. 556. Оп. 1. Ед. хр. 567. Л. 1–2.

- ♦ земляные работы;
- ♦ каменные работы;
- ♦ слесарные работы.

Проведение данных работ предусматривало серьезное вмешательство в устройство цокольной части здания; также необходимо было разобрать ступени, фризы и тротуарные плиты вокруг всего дворца, снять слой земли с двух цветников и местами разобрать железную кованую решетку на террасах. Прокладка дренажных и сточных труб вокруг Китайского дворца и устройство колодцев при них были окончены в октябре 1895 г.³⁹ В дальнейшем возникли затруднения, о чем свидетельствует докладная записка архитектора Прейса на имя П.И. Гримма, датированная 1 ноября 1895 г.

К переделке террас приступили весной 1896 г. и закончили их в октябре того же года, о чем свидетельствует «Краткий финансовый отчет арх. Прейса о работах, произведенных при Китайском дворце в 1895—1896 гг., 22 октября 1896г.»⁴⁰ Данный документ указывает на то, что «...по приказанию Ея Высочества, тротуары вокруг Дворца и два цветника были понижены на 2—4 вершков против их прежней высоты».

Несмотря на то что к концу XIX в. дренажная система Китайского дворца была заменена, интерьеры по-прежнему страдали от сырости, что оказывало отрицательное влияние на их художественное убранство.

После осмотра дворца 2 мая 1897 г. архитектор Прейс составил докладную записку на имя принцессы Елены Георгиевны, где констатировал, что воздух во всех внутренних помещениях «...был чистый, без примеси какого-либо постороннего запаха», не было протечек в кровле, но «...в некоторых помещениях: Стеклярусной, Сиреневой, Зеркальной спальне и других, имеются в углах комнат, на стенах и потолках, сырые пятна, проявляющиеся ежегодно в этих местах в продолжении десятков лет. ...в Сиреневой комнате обрушился лист из украшений угла потолка, куски собраны и сохранены. ...В настоящее время представляется настоятельно необходимою проверка твердости всех барельефных украшений потолков и частью стен Дворца, причем все слабодержащиеся части барельефов должны быть сняты и заменены новыми...»⁴¹.

О ремонтных работах в Китайском дворце в начале XX в. (дореволюционный период) можно судить по документам, представленным в архивном сборнике «Дело конторы их высочеств Герцогов Мекленбург-Стрелицких и принцессы Саксен-Альтенбургской»⁴². К разделу № 3 под названием «Управление Ораниенбаумскими дворцами и Ораниенбаумским имением» отнесены папки, датированные 1900—1917 гг.; это «Смета и отчетные ведомости по управлению Ораниенбаумскими дворцами за 1900» по отдельной папке на каждый год⁴³. Судя по данным документам, деньги по статье «Ремонт по дворцам и зданиям» выделялись ежегодно. Эти работы были обозначены как «...общий мелкий ремонт: слесарный, плотничный, малярный, штукатурный, печной и кровельный».

³⁹ Клементьев В.Г. Китайский дворец в Ораниенбауме. Историческая... С. 94—95; РГИА. Ф. 556. Оп. 1. Ед. хр. 567. Л. 1—2.

⁴⁰ Клементьев В.Г. Китайский дворец в Ораниенбауме. Историческая... С. 95; РГИА. Ф. 556. Оп. 1. Ед. хр. 567. Л. 3—3 об.

⁴¹ Клементьев В.Г. Китайский дворец в Ораниенбауме. Историческая... С. 99; РГИА. Ф. 556. Оп. 1. Ед. хр. 556. Л. 3—4.

⁴² РГИА. Ф. 556. Оп. 1. Ед. хр. 643.

⁴³ Там же. Ед. хр. 1412—1422.

Согласно одному из счетов паркетной фабрики «Перов и Арендт», поданному на имя герцогини Саксен-Альтенбургской 25 июня 1912 г., можно сказать, что в этот период в Китайском дворце продолжались выборочные работы по реставрации паркетов: «...Ремонтированы и заделаны все негодные и поврежденные места искусственного паркета в 5 комнатах и вновь настлан паркет, включая сюда разные драгоценные дерева, острожку, оциклевку и покрытие паркета чистым воском и очистку стальными стружками...»⁴⁴

Так как каждый год на эти цели выделялись примерно одинаковые суммы, то можно предположить, что в Китайском дворце проводились лишь те работы, которые были необходимы для поддержания общего состояния дворца и устранения мелких неисправностей.

В разгар революционных событий управляющий ораниенбаумскими дворцами А.К. Соколовский обратился в Коллегию по делам музеев и охраны памятников искусства и старины с заявлением, датированным 13 апреля 1918 г.: «...В настоящее время местный Совет Рабочих Солдатск. и Крестьянск. Депутатов, заняв мое помещение и выселив из его мою прислугу, лишают меня возможности охранять вверенные мне Дворцы с находящимся там ценным художественным историческим имуществом. Лица мне не известные хозяйничают в Китайском Дворце, вывозят оттуда обстановку не известно куда, художественные утвари и ценную библиотеку Герцога кто-то разбирает и частями куда-то уносит. Из находящихся в моем ведении оранжерей цветы и растения куда-то увозятся и распродаются.

Приставленные к охране Дворцов служащие Герцога не в состоянии препятствовать дальнейшему расхищению имущества, ввиду чего обращаюсь с покорнейшей просьбой в Коллегию об организации охраны вверенных мне Дворцов и находящегося там имущества, так как в противном случае ценные художественные исторические произведения безвозвратно погибнут...»⁴⁵

В ответ на это заявление 15 апреля 1918 г. было получено удостоверение, подписанное народным комиссаром А.В. Луначарским, согласно которому разрешалось «...перевести коллекции исторических форм в гравюрах, картинах и на фарфоре Ораниенбаумского Дворца, принадлежащая бывшему герцогу М.Г. Мекленбург-Стрелицкому, для хранения, в Петербург, на Фонтанку, д. № 46»⁴⁶. На дом в Петербурге 15 апреля 1918 г. было выдано охранное свидетельство, согласно которому «...в виду имеющихся в нем ценных художественных и исторических коллекций...»⁴⁷ здание не подлежало реквизиции.

17 июня того же года по требованию Ораниенбаумского совдепа ему были переданы от Управления ораниенбаумскими дворцами «...канцелярии со всеми делами, архивом, ключами и имуществом за ней находящимся, согласно 2-м описям...»⁴⁸. Описывая события этого времени, управляющий А.К. Соколовский сообщает, что в Ораниенбаум командирован «...и живет там в Кавалерском доме художник Исаков и под его наблюдением хотят устроить в Китайском дворце общедоступный музей, в виду чего всю не принадлежащую мебель Китайскому дворцу увозят в сараи...»⁴⁹.

⁴⁴ Клементьев В.Г. Китайский дворец в Ораниенбауме. Историческая... С. 99.

⁴⁵ РГИА. Ф. 556. Оп. 1. Ед. хр. 631. Набор документов под номерами.

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ Там же.

⁴⁸ Там же.

⁴⁹ Там же.

Декретом Совета народных комиссаров от 13 августа 1918 г. Китайский дворец был национализирован. Летом 1922 г. в Китайском дворце был открыт музей. При новой власти функциональное назначение дворцового здания было коренным образом изменено.

В начале XX столетия Китайский дворец в Ораниенбауме стал музеем. Дворец получил статус государственного учреждения культуры, представляющего ценность как исторический и художественный объект. Началось изучение художественных коллекций, находящихся в его интерьерах, работы по реставрации живописных произведений⁵⁰ как неотъемлемой части убранства интерьеров ценнейшего памятника архитектуры.

⁵⁰ Архив ГМЗ «Петергоф». КДМ 105. Л. 1, 7, 8, 11–13.

Увлечение Китаем и стилем шинуазри в Петербурге в середине – второй половине XVIII в. Ораниенбаум

В Европе увлечение «китайщиной» и развитие стиля шинуазри (фр. la Chine — Китай; chinoiserie — китайское) в основном приходится на последнюю четверть XVII–XVIII в. Это объяснялось многими факторами: открытием новых путей «в Индию», освоением восточных земель, основанием ост-индских компаний, желанием приобретать дорогие и редкие экзотические товары, которые в то время еще были диковинкой в Европе, такие как специи, ревень, слоновая кость, раковины, перламутр, морской жемчуг, драгоценные камни, шелк, фарфор, лак и многое другое. На протяжении XVIII в. интерес к Востоку в европейской культуре проявлялся почти во всех сферах жизни: в архитектуре, оформлении интерьеров, создании парков и парковых павильонов, оранжерей, ботанике, в моде, платьях, в живописи, прикладном искусстве и даже в философской мысли и литературе.

В России стиль шинуазри приобрел популярность несколько позже, чем в европейских странах, а именно в петровскую эпоху. В конце XVII в. в Москве появляются восточные товары и ткани. Само увлечение всем восточным распространяется в основном в новой столице — Петербурге и его окрестностях. Шинуазри — направление в искусстве, для которого характерна мода на «восточное», подражание восточным памятникам или коллекционирование дорогих восточных привозных предметов. Молодой Петр I заказывал шелк в огромных количествах не только для светских одеяний и церковных облачений, но прежде всего для военных нужд (на пошив полковых флагов). С 1710-х годов русские мастера создавали так называемые лаковые кабинеты. Для оригинальных китайских произведений использовался природный лак — сок лакового дерева, в Европе эту технику называли japanning, из-за чего возникли трудности с атрибуцией многих вещей, так как в старых инвентарных книгах они были записаны как «жапанские», то есть японские. К примеру, лаковые кабинеты украшают залы Большого Петергофского дворца. Как и во многих других дворцах, в Екатерингофе стены были убраны китайскими расписными шелковыми обоями. Считается, что незадолго до гибели дворца в 1920-х гг. они были переданы в Эрмитаж, и обои, которые сейчас украшают залы Меншиковского дворца, происходят из Екатерингофа.

Фарфоровые и лаковые предметы, шелковые обои и ткани стали неотъемлемой частью интерьеров и коллекций не только во дворцах царской семьи, но и в домах сподвижников Петра. Например, в Москве коллекции китайских изделий собирали Франц Лефорт и Патрик Гордон. Постепенно круг людей, увлеченных экзотикой, расширяется: привозные китайские изделия, в том числе фарфор, украшают дворцы, входят в коллекции А.Д. Меншикова, Я.В. Брюса, братьев Репниных и многих других. В петровской Кунсткамере был создан большой отдел восточных раритетов и предметов быта. Многие предметы были приобретены на аукционах в Европе, в частности в Голландии, да и в самом Китае исполнялись заказы из России, например фарфоровая посуда с гербом для аптек Санкт-Петербурга.

Петр Великий отправлял миссии в Персию и Китай. С 1792 г. торговые караваны регулярно привозили из Китая различные товары: рулоны шелка, специи, чай, золото, серебро, фарфор, лаки и слоновую кость, драгоценные камни и другие ценности. Огромное количество редкостей доставили две миссии, побывавшие с визитом при дворе императора Канси (правил в 1662–1722 гг.), — миссия Избрандта Идеса в 1692–1694 гг. и посольство Льва Измайлова в 1719–1721 гг. Так, в интерьерах Монплезира появляется японский и китайский фарфор, в том числе предметы, по легенде, подаренные китайским императором Канси.

Торговые связи укреплялись при Анне Иоанновне и Елизавете Петровне. В 1731 и 1732 гг. император Юнчжэн (правил в 1723–1735 гг.) прислал послов в Петербург, второе посольство с подарками прибыло после того, как в Поднебесной узнали о восшествии на престол Анны Иоанновны. Это были первые официальные миссии китайского императорского двора «в Европу». В числе подарков были доставлены редкости, к этим дарам принадлежит чаша литого стекла, оправленная в золото и бриллианты мастером И.-Л. Биллером, которая хранится в Галерее драгоценностей в Эрмитаже. В Петербурге китайцы посетили Академию наук, Кунсткамеру и типографию, где был создан шрифт с китайскими иероглифами и напечатаны плакаты.

Из экспортных китайских изделий, привезенных в Петербург в 1720–1730-х гг., лучшие вещи отбирались в казну, а остальное поступало в продажу. «Из Китая каждый год привозили ко двору Анны Иоанновны (правила в 1731–1740 гг.) новые товары. Императрица любила присутствовать при публичной продаже этих товаров: торги устраивались во дворце, в Итальянской зале»¹. Так, в 1734–1737 гг. изделия, доставленные посольством Лоренца Ланга, резидента в Пекине, были выставлены во дворце императрицы, затем был устроен аукцион из вещей, не отошедших в дворцовое управление. Интересно, что объявления о предстоящих аукционах публиковались в «Санкт-Петербургских ведомостях». «Шелковые ткани, серебро, в том числе филигранное, фарфоровая посуда, чай, медные и другие вещи продавались дешевле обычного»².

Когда на престол взошла Екатерина II (1762), в России уже сформировался интерес не только к культуре и искусству Китая, но и к китайской национальной философской мысли, к традициям государственного устройства в этой стране. Как и многие образованные люди того времени, Екатерина была увлечена идеей Просвещения; создавая для себя образ идеального правителя, она интересовалась и Китаем. В немалой степени этому способствовал ее постоянный кор-

¹ Записки бриллианщика Позье. 1740–1741 // Русская старина. 1870. Т. 1. С. 57.

² Скачков П.Е. Очерк истории русского китаеведения. М., 1977. С. 33; Санкт-Петербургские ведомости, 1734. 2–5 апр.

респондент Вольтер, который в своих сочинениях восхищался Поднебесной, ее монархами и мудрецами. Он считал, что только в Китае жизнь отдельного человека, его честь и собственность были защищены законом. Императрица читала «*Essai sur les moeurs et esprit des nations*», «*Le siècle de Louis XIV*», «*Dictionnaire philosophique de la Chine*». Пьеса «*L'orphelin de la Chine*» («Китайский сирота»), написанная по образцу китайской пьесы «Сирота из дома Чжао», даже была переведена В. Нечаевым на русский язык, ее собирались поставить в придворном Эрмитажном театре. Видимо, императрица стремилась подражать Фридриху Великому, ведь у него в Сан-Суси пьеса была поставлена. Другая постановка на китайскую тему — одноактный балет «Китайская императорская свадьба» — состоялась в Ораниенбауме еще раньше, в 1759 г. Государственные идеи Екатерины II нашли отражение в ее «Уложении» и «Наказе». При их составлении в 1770-х гг. специально по заказу Екатерины один из первых европейских синологов, Алексей Леонтьев, занялся переводами с китайского языка и издал 21 труд. Леонтьев первым перевел «Китайское уложение» (свод законов империи), «Завещание Юнчжэна». В предисловии А.Л. Леонтьева «К любопытному читателю» сообщается: «Китайские сочинения содержат нравоучительные одного манжурского хана поучения, многих ученых китайцев советы и рассуждения о разных материях, а больше о пользе народной и государственной»³. Известно, что Екатерина читала и по-своему истолковывала их значение и мораль. Тогда же публиковались статьи о Китае, переводились труды европейских миссионеров-иезуитов, побывавших в далекой стране и рассказывавших о нравах, обычаях, архитектуре и садах. Для императорской библиотеки были приобретены разные книги и руководства по изучению Востока с гравюрами и рисунками. Их перечисление могло бы быть очень длинным, ограничимся только упоминанием некоторых авторов: А. Кирхнера, И. Ньюхофа, Г. Дю Гальда, отца Бовэ, В. Чэмберса. Для своих внуков и в назидание потомкам императрица и сама писала сочинения на китайские темы. Ее записки содержат сказки про Китай⁴.

Возвращаясь к более раннему времени, следует напомнить, что интерес к Китаю возник у будущей императрицы еще в детстве. Урожденная прусская принцесса София Фридерика Анхальт-Цербстская жила в окружении китайских изделий: в доме был, например, китайский фарфоровый сервиз с соединенными гербами родителей (1743–1744) (илл. 1), китайские вазы украшали комнаты дворца, филигранное серебро принцесса получила в приданое⁵.

Эстетические вкусы юной принцессы формировались в Пруссии. Коллекции, находившиеся во дворцах недалеко от родового поместья Цербст (Дессау), были украшены китайскими редкостями. В то время экзотические вещи и дальневосточный фарфор не только являлись предметами коллекционирования, но и служили показателем богатства и знатности. Убранство дворцов было призвано демонстрировать еще и политические амбиции владельцев. В те годы именно редкий привозной восточный фарфор, выставленный в домах напоказ, служил важнейшим признаком богатства и знатности. В связи с этим мы должны вспомнить нидерландскую историю XVII в., так как это были дворцы и собрания, связанные с семьей герцогов Оранских. Амалия фон Солмс (1602–1675) стала женой Фридриха Нассауского, после смерти мужа и сына взяла бразды правле-

³ Леонтьев А. Л. Завещание Юнчжэна, императора Китая, своему сыну. СПб., 1775. С. 5.

⁴ Екатерина II, Алексеевна, Великая, имп. Записки первой части. СПб., 1782.

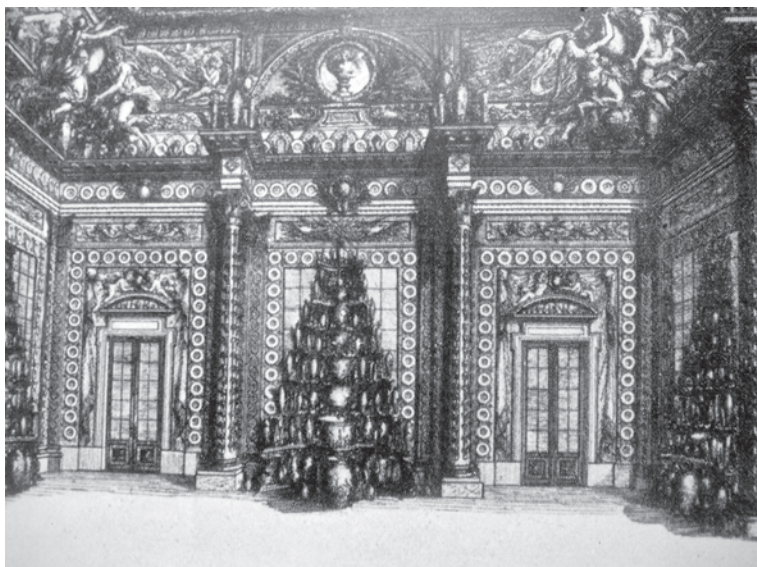
⁵ Меньшикова М.Л. Серебряная филигрань Востока в собрании Государственного Эрмитажа: Каталог выставки. СПб., 2005.

Илл. 1. Тарелка из сервиза с соединенными гербами Х.-А. Анхальт-Цербстского и И.-Е. Гольштейн-Готторпской, родителей Софии, будущей Екатерины II. Фарфор, надглазурная роспись эмалевыми красками и золотом. Китай, 1743–1744 г. Частное собрание. Фотография автора



ния в свои руки. Она была регентом и оказала огромное влияние на своего внука, будущего Вильгельма III Оранского. Амалия была страстным коллекционером и собрала значительную коллекцию китайского фарфора, в то время лучшую во всем мире. Знаменитые собрания китайского фарфора перешли к дочерям Амалии в качестве приданого и наследства. Две дочери Амалии оказались в Пруссии. Луиза-Генриетта Оранская (1627–1667) стала супругой герцога Фридриха Вильгельма, курфюрста Бранденбурга (1620–1688), и построила дворец Ораниенбург, где устроила первый фарфоровый кабинет (1680-е гг.) в Европе (илл. 2). Генриетта-Катарина (1637–1708) вышла замуж за Иоанна Георга II (1627–1693), герцога Анхальт-Дессау, и создала ансамбль Ораниенбаум в Вёрлице (илл. 3). Оба дворца были декорированы в стиле шинуазри, их интерьеры украшали самые большие на тот момент в Европе коллекции произведений китайского искусства и фарфора, привезенных из Голландии в 1683 г.

Сын Луизы-Генриетты, Фридрих I Вильгельм, унаследовавший художественные ценности дома Оранских, в 1700-е гг. переместил значительное количество китайского фарфора из обоих дворцов в знаменитый китайский кабинет в Шарлоттенбурге. Он же унаследовал и коллекцию серебра Вильгельма III Оранского (короля Вильяма II) (1650–1702).



Илл. 2. Ж.-Б. Бреб. Гравюра с изображением китайского зала с этажерками-пирамидами с фарфором во дворце Ораниенбург. С издания 1773 г.



Илл. 3. Стол составной, из китайского фарфора и голландской плитки конца XVII века. Ораниенбаум, Вёрлиц. Фотография автора

Упомянутые дворцы находились поблизости от того поместья, где жила семья Софии Фридрики Анхальт-Цербстской. Дворец Ораниенбаум находился всего в 25 км от Вёрлица, вполне вероятно, что их владельцы приезжали с визитами к соседям. Возможно, именно тогда на молодую принцессу произвели впечатление интерьеры в стиле шинуазри, с подлинными китайскими обоями или бумагой с живописью на стенах, многочисленными предметами из подлинного китайского сине-белого фарфора.

Влияние этих интерьеров на русское увлечение стилем шинуазри произошло в несколько этапов, главным образом в первой и третьей четвертях XVIII в. Упомянутые дворцы были построены членами семьи Оранских и оказались связанными с именем кумира Петра I — Вильгельма III. Во время своих путешествий Петр посетил и эти дворцы, и замок Лоо в Нидерландах, и Кенсингтонский дворец в Лондоне, где в покоях и залах находились многочисленные образцы китайского фарфора из коллекции королевской четы Вильяма и Мэри (Вильгельма III и его супруги).

Простое ли совпадение или названия действительно связаны между собой? В России и Пруссии есть города с одним и тем же названием — Ораниенбаум (и Ораниенбург), они связаны с семьей Оранских и их символом — апельсиновым деревом. Дворцы построены в стиле барокко и рококо, в их интерьерах немало восточных предметов. Большой (Меншиковский) дворец начинали возводить по проекту Андреаса Шлютера, который принимал участие и в строительстве дворца Шарлоттенбург и приехал в Россию по приглашению Петра I.

Все постройки Ораниенбаума под Петербургом так или иначе (в архитектуре или интерьерах) выполнены под влиянием стиля шинуазри. Интерьеры дворца Петра III (1758–1760-е) оформлены панелями «под китайский лак», стены также украшены расписными шелками и т.д. Собственная дача (или Голландский дом) возведена в 1762–1768 гг. А. Ринальди для Екатерины Алексеевны в стиле рококо и под влиянием итальянской архитектуры, отстроена с применением элементов шинуазри, с использованием большого количества подлинных китайских предметов или с их имитацией, и со временем дворец стал называться Китайским. Достаточно вспомнить Большой и Малый Китайский кабинеты, Опочивальню, Стежарусный кабинет и многие другие залы, где в декоре использованы элементы китайщины. В Большом Китайском кабинете стены украшены деревянными наборными панно со сценами из китайской жизни, даже паркет выложен орнаментами в виде китайских иероглифов. Два плафона, «Союз Европы и Азии» С. Бароцци и «Китайское жертвоприношение» Д. Гварана, также выполнены в стиле шинуазри. На них можно заметить многочисленные элементы, заимствованные из опубликованных в Европе гравюр или живописных произведений на китайские темы: пагоду, паланкин, зонтики, фарфоровые вазы,

Илл. 4. Дракон.
Фрагмент оформления интерьера
Китайского дворца в Ораниенбауме



подносимые склоненными, «ползущими» к правителю китайцами (татарами). В основном художники ориентировались на 150 гравюр, опубликованных в книге Иоханесса Ньюхофа о путешествии в Китай к китайскому хану (1666) и неоднократно переиздававшихся в Европе⁶.

В орнаменты бордюров потолков включены драконы, переплетается узор типа меандра, но на китайский манер, напоминающий орнамент лэйвэнь, который изображался уже на древних китайских бронзовых сосудах, а позднее интерпретировался как стилизованный иероглиф «вань» (тысяча) — пожелание множества благ, лет и т.д. (илл. 4). В кабинете Павла хранились китайские вещи, и в стены были вмонтированы китайские панно. Все эти черты отражали «синоманию царицы»⁷.

Аналогии изображений панно Стеклярусного кабинета можно найти в работах Ф. Буше и, что еще более интересно, на рисунках А. Дюрера. На панно изображены вазы на этажерках и постаментах (илл. 5), беседка с крышами с колокольчиками, цапли — один из самых популярных элементов стиля шинуазри, трельяжные сетки и обрамления. Используемая в интерьерах цветовая гамма — перламутровые оттенки розового, зеленого, фиолетового, желтого — также ассоциировалась у европейцев с Китаем.

Часть вещей, находившихся в интерьерах, происходит из коллекций времени Петра Великого. Считается, что Петр приобрел для украшения дворцов Петербурга около 500 (или больше?) предметов из китайского и японского фарфора. Сохранившиеся до нашего времени предметы украшают экспозиции Царского Села, Ораниенбаума, Эрмитажа. В Ораниенбауме многие предметы имеют прямые аналогии в коллекции Августа Сильного в Китайской галерее Цвингера. Это фарфор с росписью кобальтом конца XVII — начала XVIII в., фигуры; вазы с росписью синей и красной подглазурными красками (илл. 6–8).

Для украшения дворцов использовались подлинные восточные вещи и стилизованные изделия из царских коллекций в Петербурге. Их оказалось недостаточно, и торговым караванам, отправленным в 1760–1770-х гг., специально заказали привезти экзотические китайские предметы. Лаковые столики, стулья,

⁶ *Nieuhof J.* Die Gesantschaft der Ost-Indischen Gesellschaft in den Vereinigten Niederländern, an den Tartarischen Cham, und nunmehr auch Sinischen Keiser... vom 1655. jahre bis in das 1657. Amsterdam 1666; *Guadalupi G.* China through the Eyes of the West. Vercelli, 2004.

⁷ *Филиппан О.Л.* Китай в Европе. Миф и реальность. XIII–XVIII вв. СПб., 2003.



Илл. 5. Стеклярусное панно.
Фрагмент

комоды, ткани, обои, костяные куклы, книги, множество других памятников были доставлены в 1772 и 1775 гг. Многие из них оказались в Китайском дворце в Ораниенбауме. Стульев, покрытых лаком, выполненных в Китае по заказу, как будто было 60; зеркала в рамах расписного лака висели в разных комнатах. Здесь же находились и три настольных кабинета китайского расписного лака, привезенные Ф. Елачицем в 1756 г., еще при Елизавете Петровне. В XIX в. они хранились в Китайском дворце, герцогиня Е.Г. Саксен-Альтенбургская передала их в музей Штиглица, в 1920-х гг. они попали в Русский музей, а затем были переданы в Эрмитаж (два кабинета сейчас выставлены в Меншиковском дворце, один находится в Эрмитаже)⁸.

В Ораниенбауме невольно возникают ассоциации с другими европейскими постройками, интерьерами и памятниками в стиле шинуазри, созданными в 1750–1770-х гг. Сооружения в Пруссии произвели самое сильное впечатление на будущую императрицу. Взойдя на русский трон, Екатерина знала о постройке Китайского павильона в Потсдаме. Императрица переписывалась с братом Фридриха и обсуждала с ним и китайские постройки, и элементы интерьеров в китайском стиле. Именно в этой переписке возникают рассуждения о попугаях и обезьянах как о существах, ставших символами «китайщины», воспроизводящих слова, гримасы и действия, но не знающих их смысла, и сравнения их с невеждами, которые повторяют китайские слова, пишут иероглифы, но не понимают ни языка, ни культуры далекой страны. Скульптурные китайские фигуры под зонтиками, китайцы, обезьяны и попугаи в росписи потолка украшают Китайский



Илл. 6. Фарфоровые фигуры из коллекции Августа Сильного. Цвингер. Фотография автора

павильон. Эти же персонажи и элементы встречаются в декоре построек Ораниенбаума: в росписи потолков Большого Китайского кабинета или в Китайской

⁸ *Забывтый император*: Материалы науч. конф. СПб., 2002 (Ораниенбаумские чтения. Вып. 6); *Забывтый император*: Каталог выставки. СПб., 2002.



Илл. 7. Фарфоровые фигуры из коллекции Ораниенбаума



Илл. 8. Вазы фарфоровые, с подглазурной синей и красной росписью. Китай, около 1700 г. Такие вазы хранятся и в Цвингерe, и в Ораниенбауме

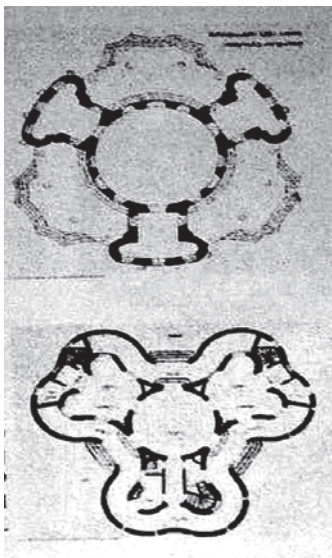


Илл. 9. Каталная горка. Ораниенбаум



Илл. 10. Роспись потолка в Чайном домике. Сансуси. Фрагмент. Фотография автора

опочивальне мы видим такие же фигуры под зонтиками; в лепных украшениях в залах Каталной горки изображены многочисленные обезьяны. План Каталной горки (илл. 9) представляет собой трилистник, как и Чайный домик в Сан-Суси (илл. 10, 11), причем, как известно, план последнего разработан самим Фридрихом. Да и сама Каталная гора по архитектуре столь близка Чайному павильону в парке Шарлоттенбурга (илл. 12), что невольно возникают



Илл. 11. Фридрих Великий, Бюринг.
План Чайного домика в Сансуси

ассоциации. Русские архитекторы были знакомы с английской парковой архитектурой, в которой просматриваются элементы китайского влияния. Им были известны работы В. Чэмберса: сочинение «О китайских садах» с гравюрами было переведено на русский в 1771 г. И даже в саду, окружавшем Китайский дворец, был уголок с беседками, выполненный в китайском стиле, напоминающий нам композиции Чэмберса.

Придворное увлечение всем китайским оживилось в 1770-х гг. Когда Петербург посетил шведский король Густав III в 1777 г., Екатерине было чем удовлетворить его интерес к Китаю. Императрица знала о Китайском павильоне 1753 г. в Дротнинхольме, который был одной из первых подобных построек в Европе в середине XVIII в. Король посетил заседания Академии наук, где прослушал отчеты о путешествии в Китай, осмотрел коллекции Кунсткамеры, и в честь него даже был дан прием в Ораниенбауме в Каталной горке, скорее всего, ему показали и местные достопримечательности, и императрица похвасталась Китайским дворцом. В качестве подарка для короля Екатерина заказала на Императорском фарфоровом заводе «китайскую» печь.

Из вышесказанного следует, что в России в годы правления Екатерины II стиль шинуазри получил распространение в архитектуре и садово-парковом искусстве, в художественном творчестве и коллекционировании, в философской мысли и литературе. Ораниенбаум является одним из самых ярких проявлений этого увлечения.



Илл. 12. Чайный павильон
(павильон фарфора).
Шарлоттенбург. Вид сбоку.
Фотография автора

Н.А. Силантьева,
независимый исследователь
В.Н. Яранцев,
Санкт-Петербургский
государственный университет

Интерьер как текст: Большой зал Китайского дворца

Эта статья продолжает наши публикации по семиотическому анализу дворцовых интерьеров¹. Излагаемый анализ базируется на «Семиотической теории созданного пространства» Н.А. Силантьевой, в которой выдвинута идея принципиальной знаковости созданного пространства и открыт язык декора архитектурных сооружений.

Как правило, толкования смыслового аспекта дворцового интерьера даются только в отношении тех элементов декора, чья знаковость бросается в глаза. Мы делаем анализ смыслового аспекта и дешифровку всех элементов в их совокупности. Наш анализ дворцовых интерьеров XVIII–XIX вв. в знаковом плане показывает, что задача художественно-декоративного решения созданного пространства и смысл его в конкретных интерьерах понимаемы ныне неверно. Интерьер — область пересечения быта, личности, искусства, мировоззрения. «Теория созданного пространства» позволяет рассмотреть интерьер не только как произведение искусства (самый распространенный взгляд) или как художественный текст, и даже не только как документ истории — созданное пространство предстает как не отмеченный прежде феномен: как «взгляд культуры на самоё себя» — как текст самосознания культуры². Изучение созданного пространства в семиотическом плане возвращает огромный корпус текстов самосознания ушедшей культуры на забытом языке. Забыт не только язык декора созданного пространства — забыто, что это язык! Поныне реставраторы при восстановлении утрат в интерьере руковод-

¹ *Силантьева Н.А., Яранцев В.Н.* Автопортрет Павла I в интерьере // *Время правления Павла I и двухсотлетие присвоения Гатчине городских прав. II Санкт-Петербургские музейные чтения.* 10 июня 1996 г. СПб.; Гатчина, 1996. С. 47–58; *Силантьева Н.А., Яранцев В.Н.* Монплеизир как художественный текст Барокко // *Отечественные традиции гуманитарного знания: История и современность* Материалы VII научно-практической конференции. 27 мая 2011 г. СПб., 2011. С. 125–133.

² [*Силантьева Н.А.*] Интерьер // *Российский гуманитарный энциклопедический словарь.* Т. II. М.; СПб., 2002. С. 91.



Илл. 1. Большой зал Китайского дворца

стал одой военной победе «любой ценой». «Теория созданного пространства» дает ключ к правильному решению проблемы восполнения лакун — принцип смысловой аналогии.

Рассмотрим Большой зал (он же Приемный, Круглый, Овальный) Китайского дворца (илл. 1). Построенный в 1762–1768 г., приватный увеселительный дворец Собственной дачи Императрицы Екатерины II состоит из главной анфилады и двух симметрично расположенных «половин» личных покоев, предназначенных для Императрицы и Наследника Цесаревича Павла Петровича. Прямоугольный с закругленными углами Большой зал расположен поперек главной анфилады, на оси симметрии здания, что заявляет зал центральным интерьером дворца. На фасаде этому залу соответствует трехгранный ризалит с тремя женскими статуями (без атрибутов) на карнизе, с выходящими на террасу французскими окнами. Стены зала отделаны искусственным мрамором, по сторонам дверей главной анфилады — трехчетвертные колонны³. На закругленных стенах с фасадной стороны — окна-двери ризалита, напротив их, по сторонам двери из Передней — одинаковые каминные с картинами над ними. Перекрытие — невысокое, куполообразное, с высокой падугой, на которой над закруглениями стен — люкарны верхнего света (две люкарны над каминными заделаны при надстройке дворца в XIX в. вторым этажом).

Рассмотрим этот зал в знаковом плане — как совокупность текстов на аллегорическом языке.

В интерьерах эпохи аллегорий основное значение несет плафон⁴. В центре перекрытия этого зала находился живописный плафон кисти Дж.-Б. Тьеполо (илл. 2). Он утрачен. А.Н. Бенуа писал: «Трудно понять изображенный сюжет. Какой-то римский полководец (Сципион?) сидит на развалинах около своей палатки. Перед ним в облаках несколько аллегорических женских фигур. В отда-

³ Ордерные элементы в интерьере Рококо — не признак нарождающегося Классицизма, а нормальный для Рококо прием оформления парадных залов. Ср. Вестибюль и Мраморный зал во дворце Сан-Суси (архитектор Г.В. фон Кнобельсдорфф, 1745–1748), Мраморный зал в Новом дворце Сан-Суси (архитектор К. фон Гонтард, 1763–1769).

⁴ Это положение считается общеизвестным, но впервые оно сформулировано в статье: Яранцев В.Н., Жерихина Е.И., Симкина С.А. Плафон // Три века Санкт-Петербурга. Энциклопедия. Т. II: Десятнадцатый век. Кн. 5. СПб. 2006. С. 399.

Илл. 2. Дж.-Б. Тьеполо.
Плафон Большого зала Китайского дворца

лении Пегас. На первом плане на груди великолепных бархатных драпировок — амур. Справа “римская волчица”⁵; название плафону Бенуа не давал. В учетной записи музея он назван «Апофеозом полководца» и описан так: «Слева на ложе, составленном из античных обломков, на фоне розовеющей палатки, лежит герой в римских доспехах; справа сидит в настороженной позе волчица, над ней в облаках фигуры двух аллегорических богинь; посередине крылатый конь, в небе кувыркающиеся фигурки амуров»⁶. Более развернутое описание дано в путеводителе Т.Я. Сапожниковой: «Слева — фигура воина, словно пронизанная отблеском жгучего солнца, полужелит на фоне палатки розового шелка и ковра <...>; лиловеющая драпировка спадает ниже на суровые серые плиты руин; справа — резким контуром вырисовывается настороженная волчица; выше нее, в мягко-голубеющем облаке, две богини: одна — белокурая, другая — смуглая, окутанная желтым плащом, жестом зовущая героя в даль; голубизну неба разрывают посередине крылатый конь — Пегас — и фигурки амуров...»⁷. А.С. Дахнович впервые определил этот плафон как «Отдых Марса»: «Как нельзя более на месте этот плафон и по своему



⁵ Бенуа А.Н. Китайский дворец в Ораниенбауме // Художественные сокровища России. 1901. № 10. С. 208. Здесь же Бенуа высмеивает «совершенно фантастическое описание этого плафона» «в Иллюстрации 1847 г.»: «Перед вами погребальная колесница или одр, на нем поставлен гроб, у подножия колесницы повержены знамена и боевые доспехи... Крышка гроба отвалена; из него встает Великий Петр (!!!) и спокойным, величавым взором окидывает пространство; в облаках парят две женские, судя по одеянию, царственные (?) фигуры; возле колесницы сидит окровавленная, израненная собака или волк... вероятно, эмблема завистников России». Это толкование дано в одном из «Очерков Ораниенбаума» (Иллюстрация. 1847. № 7. С. 102), первый из которых (1845) подписан «Л. Кавелин», а остальные (четыре, 1847) подписаны «Ораниенбаумский старожил». Толкование Кавелина показывает, насколько к середине XIX в. было утрачено понимание иконологии и языка аллегорического интерьерера. Бенуа, в отличие от Кавелина, и не пытался понять плафон; ни на чем не основаны и только отвлекают от анализа изображения его предположение, что изображенный — Сципион (почему именно он?) и добавленный к волчице эпитет «римская» (иконографически волчица не имеет сходства с Капитолийской).

⁶ КДМ. 148. КД. 159.

⁷ Сапожникова Т. Петергоф. Ораниенбаум. Стрельна. М.; Л., 1927. С. 124.

сюжету: Марс устал от бранных трудов и отдыхает, амур овладел его грозным оружием, но Каллиопа, муза героических сказаний, с гением славы зовет его к новым подвигам»⁸.

Согласно иконологической традиции, волчица — атрибут Марса; мы считаем, что она идентифицирует изображенного воина именно как Марса. Ведомый амуром крылатый конь — Пегас, идентифицирующий «Парнас», т. е. «обитель Муз»⁹. Изображение или название Марса (знак «Марс») в аллегорике обозначает «войну», «воина» как олицетворение «военной силы». В любом случае плафон представляет собою текст «отдыхающий воин внемлет призыву Муз»¹⁰. Этому значению корреспондируют обрамления этого изображения (лепные вазы с цветами и порхающими птицами на падугах) и декор других элементов того же зала — лепная гирлянда на сандрике двери в Переднюю, а также венки и связки трофеев (оружие и музыкальные инструменты) по ее сторонам. На языке аллегорий сюжет этого плафона означал праздничный отдых после военных побед, что весьма уместно в зале, предназначавшемся для пиров, балов и маскарадов¹¹. (Впоследствии именно в Ораниенбауме Екатерина II отметит заключение Кючук-Кайнарджийского мира.)

Китайский дворец строился и отделялся в годы любовной связи Императрицы Екатерины II с гр. Г.Г. Орловым. Во время строительства Китайского дворца Императрица устроила Карусель¹², в котором гр. Г.Г. Орлов был в латах и римском шлеме. А так как плафон «Отдых Марса» кисти С. Торелли был к тому же и в Опочивальне гр. Г.Г. Орлова в Мраморном дворце, построенном для

⁸ Дахнович А.С. Путеводитель по Ораниенбауму. Петергоф, 1930. С. 20.

⁹ Точно определить фигуры плафона имеющиеся фотографии не позволяют; для этого необходимо сопоставить иконографию его фигур с произведениями Тьеполо и современных ему мастеров венецианской школы. Сын художника поместил этот плафон в каталоге гравюр с работ отца под названием «Марс и Грации». Однако изображенные на плафоне женские фигуры не соответствуют иконографии Граций (их изображали смеющимися, схватившимися за руки, почти нагими) и не имеют их атрибутов (роза, метательная кость, миртовый пучок; см.: *Иконологический лексикон, или Руководство к познанию живописного и резного художеств, медалей, эстампов и проч., с описанием, взятым из разных древних и новых стихотворцев. С французского переведен Академии наук переводчиком Иваном Акимовым.* СПб., 1763. С. 94–95).

Порхающие амуров держат венки и какие-то другие атрибуты. Женских фигур на плафоне как минимум три. Фигура с трубой — скорее всего, Слава (но с такой же трубой изображена Клио в Зале Муз этого дворца). Другая женская фигура указывает за пределы плафона.

¹⁰ Ср. аналогичный по теме более простой по композиции плафон С. Торелли в Зеленой столбовой Большого Царскосельского дворца.

¹¹ «Большинство посещений “Собственной дачи” Екатериной II заканчивалось ужином в Большом зале. Записи об этом часто встречаются в “Камер-фурьерском журнале”» (*Мудров Ю.* «Домик маленький, собственный Ея Императорского Величества» // *Рус. искусство.* 2006. № 3. С. 39).

¹² Карусель (в русском языке XVIII — начала XIX в. слово мужского рода) — конные военные состязания в форме аллегорических театрализованных представлений верхом или на колесницах. Впервые в истории России карусель был дан Екатериною II в Санкт-Петербурге 2 раза — 16 июня и 11 июля 1766 года. Славянская и Римская кадрили победили Турецкую и Индийскую. Известен портрет гр. Г.Г. Орлова кисти А. Рослина в костюме участника каруселя. См.: *Жерихина Е.И., Яранцев В.Н.* Карусель // *Три века Санкт-Петербурга: Энциклопедия.* Т. II. Деятнадцатый век. Кн. 3. СПб. 2004. С. 168–169.

него А. Ринальди по заказу Екатерины II в С.-Петербурге одновременно со строительством Китайского дворца, то у многих исследователей Китайского дворца возникает соблазн видеть в «Отдыхающем Марсе» в Большом зале аллегорическое воплощение Г.Г. Орлова. На самом же деле тема этого плафона — клише, весьма традиционное для своего времени: например, аналогичный по сюжету плафон «Отдыхающий воин внемлет призыву муз» был поставлен в 1764 году и в IV Антикамере Зимнего дворца, отношения к Орлову не имеющей¹³. (А сколько таких плафонов нам еще не известно!) В этом зале этого дворца императрицы плафон «Отдых Марса» говорит не об Орлове, а о России (ср. пушкинское «...льва сразив, почил орел России мощный // На лоне мира и отрад»)¹⁴.

По центру длинных стен над дверьми главной анфилады пара мраморных рельефных портретов — Петра I и Елизаветы I — в рамках из ярких синих и оранжевых смальт с характерным для Рококо причудливым чередованием прямых и кривых линий¹⁵. Их присутствие говорит о преемственности императорской власти Екатерины II (вечно щекотливая для нее тема), причем о переходе царской власти в России от мужчины к женщине¹⁶. Эти портреты как контекст подтверждают прочтение плафона как аллегории отдыха воинственной России.

¹³ Антикамера — парадный зал, предвещающий главный зал дворца. В 1793 г. этот плафон был снят в связи с реконструкцией парадных залов Зимнего дворца по проекту Дж. Кваренги, в 1855—1858 гг. был поставлен А.И. Штакеншнейдером в Зеленой столбовой Большой Царскосельского дворца. Сгоревший в пожаре 1942 г., этот плафон воссоздан художником В.А. Ледневым в 1970-х г. при восстановлении интерьера Зеленой столбовой. См.: *Клементьев В.Г.* Произведения Стефано Торелли в Китайском дворце // Памятники культуры: Новые открытия. 1992. М., 1993. С. 258. В более поздней статье (*Клементьев В.Г.* Торелли в России // Памятники культуры: Новые открытия. 1998. СПб., 1999. С. 321—323) В.Г. Клементьев, публикуя сведения о художнике Людичи Торелли, ошибочно приписал этот плафон ему как исполненный при реконструкции Зеленой столбовой Ч. Камероном. В действительности Камерон оформлял не Зеленую столбовую (созданную графом Ф. де Растрелли), а классическую Зеленую столовую, и в любом случае не стал бы ставить рокайльный плафон в рокайльный интерьер; кроме того, история этого плафона, поставленного Штакеншнейдером, надежно документирована.

¹⁴ На конференции в ГМЗ «Петергоф» в апреле 2011 года С.Б. Горбатенко предложил трактовать воина на плафоне не как Марса, а как Беллерофонта, готовящегося к подвигам. Этой интерпретации противоречит то, что, хотя Пегас, изображенный на плафоне, может быть атрибутом не Муз, а Беллерофонта, но только тогда, когда Беллерофонт скачет на Пегасе (так изображен Беллерофонт во всех известных композициях); изображенная волчица не сходна с иконографией Химеры; женские фигуры на плафоне в такой интерпретации вообще не идентифицируются (предположение Горбатенко, что одна из них Минерва, неубедительно, так как ни одна из них не имеет соответствующих атрибутов). Наконец, на плафонах никогда не изображается «призыв к деяниям» (подвигам), но только «триумф» (разновидностью которого является «отдых» — после битвы); тем более невозможен призыв к свершению подвигов в интерьере увеселительного дворца. Хотя в принципе такая трактовка плафона могла бы быть правомерна — в том случае, если бы было доказано, что группа плафонов (плафон Большого зала, Большого Китайского кабинета, Штофной опочивальни, Штукатурного покоя) написана на темы модных спектаклей того времени.

¹⁵ Скульптор М.-А. Колло. Портрет Петра I — 1770, Елизаветы I — 1773. Смальтовые рамы — Усть-Рудицкая фабрика, под руководством гранильных дел мастера Мартини.

¹⁶ В Тронном зале Большого Петергофского дворца (арх. Ю.М. Фельбер, 1777—1778 г.) Екатерина II распорядилась поместить в четырех десюдепортах портреты (худ. Г. Бухгольц) Петра I, Екатерины I, Анны I, Елизаветы I. В этом ряду нет не только низложенных Иоанна Антоновича и Петра III, но и мирно скончавшегося Петра II.



Илл. 3. Рама картины «Юнона»

Над каминами пара обрамленных цветочными гирляндами и увенчанных цветочными ветвями и лавровым венком между ними (знак славы) картин художника С. Торелли¹⁷. (илл. 3). На одной из них — изображение дамы, сидящей на облаках в убранный жемчугом диадеме, со скипетром в правой руке; подле нее путти, за ней пара павлинов. Она осеняет скипетром¹⁸ (илл. 4, 5) закутавшегося в ее покрывало путто, другой конец ее покрывала парит над другим путто. Это Юнона. На другой, в такой же раме с венком — изображение отрока, уносимого орлом. Согласно иконологии, это Ганимед¹⁹ (илл. 6).

Юнона — «богиня царств и империй, богатства и супружества»²⁰ — означает ‘царицу’. В соответствии с «Семиотической теорией» созданного пространства, «Юнона» в этом центральном (главном) интерьере аллегорически обозначает владелицу дворца — Императрицу Екатерину II.

В контексте воплощенной «Марсом» российской славы, портретов предшественников и аллегии Екатерины II в образе царственной Юноны парное с ней изображение Ганимеда аллегорически обозначает Наследника цесаревича 14-летнего Павла Петровича — второго равноправного обитателя дворца²¹. При этом картина «Юнона» расположена около двери в западную часть анфилады, к которой примыкает «половина» Императрицы, а «Ганимед» — около двери в восточную часть, к которой примыкает «половина» наследника; такая игра пространственным взаиморасположением является характерной, хотя и не обязательной, чертой грамматики интерьера, присущей наиболее художественным текстам. Таким образом, картины над каминами аллегорически представляют

¹⁷ 1768 год.

¹⁸ В старой музейной описи (КДМ.149 КД.160) скипетр в руке Юноны назван кинжалом!

¹⁹ Обе картины в точности отвечают правилам иконологии. В документах заказа художнику С. Торелли картины названы «Юнона с гением» и «Похищение Ганимеда» (*Клементьев В.Г.* Произведения Стефано Торелли в Китайском дворце // Памятники культуры: Новые открытия. 1992. М., 1993. С. 258). Название «Юнона с гением» ни один автор не комментирует. «Гении представляются в виде крылатых младенцев, коих живописцы и резчики изображают с аллегорическими признаками, изъясняющими Добродетели, Страсти, Художества и проч.» (*Иконологический лексикон.* С. 80), однако путти на картине не имеют ни крылышек, ни атрибутов.

²⁰ *Амбодик-Максимович Н.М.* Эмблемы и Символы. [Переиздание книги 1811 года]. М., 1995. С. 43.

²¹ На конференции в ГМЗ «Петергоф» в апреле 2011 г. Е.Р. Львова обратила наше внимание, что истолкование изображений Юноны и Ганимеда как аллегорических образов Императрицы и Наследника было предложено ею в аннотациях каталога живописи Ораниенбаумского музея (*Государственный музей-заповедник «Ораниенбаум».* Коллекция живописи XVIII — начала XX в. / Автор вступ. ст., сост. каталога Е. Кочерова. Текст аннотаций: Е. Кочерова, Е. Львова. М., 2008. С. 31–32).



Илл. 4. Юнона



Илл. 5. Юнона: фрагмент со скипетром

архитектором Ринальди не заложен намек на взаимоотношения Орлова и наследника Павла Петровича, но этот намек мог быть вчитан современниками: светское остроумие такого рода, игра двусмысленностями были вполне в духе эпохи Рококо.

Большинство доселе сделанных толкований символики декора является в основном интуитивным гаданием в меру эрудиции толкователя. Так, например, исследователь Н.В. Еремина, толкуя символические значения живописного декора Китайского дворца, определила сочетание этих картин «как аллюзию на царствование Екатерины II (Императрица как мать Отечества) и ее путь к престолу»²³ (имея в виду вознесение смертного Ганимеда к богам). Одновременно она предложила и другое толкование, исходя из того, что «Юнона в римской мифологии — не только верховная богиня, но и несчастная жена, страдавшая от неверности мужа, а Ганимед — человек, восхищенный на небо за свою красоту <...>, что можно считать прозрачным намеком на положение фаворита»²⁴ (графа Г.Г. Орлова). Это образец произвольного вчитывания значения: ведь Ганимед — не мужчина, как Орлов, а ребенок, поэтому видеть в Ганимеди олицетворение графа Г.Г. Орлова несостоятельно. Так же не был Орлов ни владельцем, ни обитателем этого дворца. Предложенное значение Юноны «несчастливая жена, страдавшая от неверности мужа» не дает ни один иконологический лексикон. Да и Императрица на момент

²² *Иконологический лексикон...* С. 76.

²³ *Еремина Н.В.* Программа монументальной декорации Китайского и Мраморного дворцов: Галантная мифология Екатерины II // *Вестн. Моск. ун-та. Сер. 8. История.* 2007. № 5. С. 52. В этом толковании и Юнона, и Ганимед соотносятся с Екатериною.

²⁴ Там же. В этом толковании одна картина соотносится с Екатериной, другая — с Орловым. Это и предыдущее толкования равноправно сосуществуют у автора в одном абзаце.



Илл. 6. Ганимед



Илл. 7. Селена и Эндимион. Большой зал

создания этого интерьера была не несчастной женой, а вдовой (причем стала ею при таких обстоятельствах, о которых не захотела бы напоминать гостям) и счастливой возлюбленной. Но главное — жанр изображений в парадных залах обычно ода, но никогда не *lamentoso*.

Семиотическая ось (на которую, в частности, был ориентирован плафон) проходит через дверь в Переднюю, расположенную напротив окон. Это делает смысловым центром отделки стен Большого зала живописный десюдепорт «Селена и Эндимион» (худ. неизв.) в простой прямоугольной раме (илл. 7). Эротизм этой сцены (Селена щекочет луком спящего Эндимиона) аллегоризирует характер времяпрепровождения в этом зале. Эротическая любовная тема, воплощающая гедонизм и эпикурейство того времени, характерна для всего дворца — настолько, что сюжет «Селена и Эндимион» повторяется еще в двух интерьерах. Это роспись на стене Кабинета Екатерины II — с аллегорией Истории на плафоне и сюжетами любви богов по стенам; вделанная в стену картина в Штукатурном покое, где есть еще 2 любовные сцены; плафон «Суд Париса» и десюдепорты

«Геркулес и Омфала» и «Марс и Венера» в Гардеробной; особенно полно представлена эта тема в Зале Муз (где один из путти на падуге играет атрибутами Марса)²⁵. Любовная тема, звучащая в отделке этого дворца, проявляется и в характерном для С. Торелли удвоении фигур-атрибутов, которое создает как бы семейную или любовную пару: это пара пав-

линов и пара гениев-путти при Юноне в Большом зале, два голубка у Венеры в десюдепорте Штукатурного покоя, две пары амуров, баран и овечка (атрибут пастуха Эндимиона), олень и лань (атрибут Селены-Дианы) в сцене «Селена и Эндимион» в Штукатурном покое²⁶ (илл. 8, 9). В сюжете «Селена и Эндимион» и других любовных сценах аллегорически представлен не только характер взаимоотношений персонажей, но и соотношение их статусов, аналогичное отношению императрицы

²⁵ Н.В. Еремина усматривала намек на возможный брак императрицы Екатерины с ее подданным Орловым даже в плафоне «Союз Европы и Азии» в Большом Китайском кабинете (Еремина Н.В. Указ. соч. С. 53).

²⁶ Одиночна только фигура собаки — аллегория Верности и Преданности.



Илл. 8. Юнона.

Фрагмент с павлинами

Илл. 9. Селена и Эндимийон.

Штукатурный покой



и ее подданного, что побуждает проецировать образы любовников на Екатерину II и ее фаворитов.

Согласно «Семиотической теории созданного пространства», из центрального или предваряющего расположения зала относительно остальных интерьеров дворца следует, что некоторые тексты такого зала будут относиться ко всему дворцу как его самая общая программа. Большой зал как текст говорит посетителю: «Это обитель преемницы великих монархов, здесь живут дама и отрок, это зал для гедонистического отдыха представителей могучей военной державы». Весь «Китайский дворец» — это единственный в России целостный памятник философского гедонизма эпохи Просвещения²⁷.

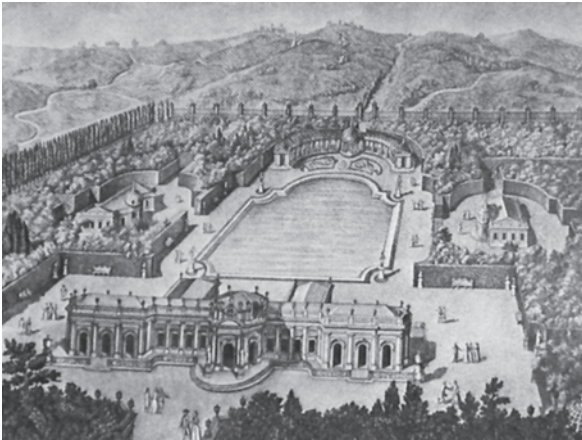
Применительно к проблеме реставрации, из представленного анализа следует, что поставленный в Большом зале в 1980 г. плафон С. Торелли «Утро прогоняет Ночь» из Мраморного дворца никак не сочетается с контекстом Большого зала (плафон получает значение «Заря нового царствования» и сводит эту зарю к любовной тематике; семантически связанные с «Марсом» лавровые венки и трофеи в декоре зала оказываются без контекста). Из сказанного нами следует необходимость восстановления плафона с сюжетом «Отдых Марса»²⁸.

²⁷ [Яранцев В.Н.] Ораниенбаум // Российский гуманитарный энциклопедический словарь. Т. II. М.; СПб., 2002. С. 637.

²⁸ О колорите плафона Тьеполо подробно писали Т.Я. Сапожникова (см. примеч. 6) и до нее А.Н. Бенуа: «Превосходная картина мастера, выдержанная в несколько темных, горячих тонах <...> Даже во всем столь роскошном, великолепном творении Тьеполо трудно найти более красивой, красочной по своему эффекту картины, нежели Ораниенбаумский плафон. Тьеполо редко достигал такого изумительного, сильного и сочного красочного созвучия. Особенно красив розовый шелк палатки, темно-красные тона драпировок первого плана и неизъяснимого цвета небо, на котором точно тают перламутровые тела богинь. Рисунок местами очень манерный, краски местами впадают в черноту...» (Бенуа А.Н. Указ. соч. С. 208). Используя это описание вкупе с фотографиями, акварельными копиями 1899 г., изучив колорит и иконографию Дж.-Б. Тьеполо и мастеров венецианской школы, плафон восстановить можно. Но даже если бы сведений о нем и аналогий было бы недостаточно, в крайнем случае вместо него следовало бы поставить хотя бы копию близкого по значению плафона С. Торелли «Отдыхающий воин внемлет призыву Муз» из Зеленой Столбовой Большого Царскосельского дворца.

Т.С. Сяпина,
ГМЗ «Петергоф»,
филиал «Ораниенбаум»

Послевоенные реставрационные работы по отделке интерьеров Китайского дворца



Илл. 1. Китайский дворец.
Гравюра К. Антонини по рисунку А. Ринальди. 1796



«Голландский домик», так изначально назывался этот дворец, был возведен архитектором А. Ринальди и являлся частью грандиозного дворцово-паркового комплекса Собственной дачи императрицы Екатерины II (илл. 1). На протяжении всего последующего времени в Китайском дворце периодически производились различные реставрационные и восстановительные работы.

Наиболее значимой можно считать перестройку, проведенную в середине XIX в. (илл. 2). В основном был изменен южный фасад. В начале 1850-х гг. по проекту А.И. Штакеншнейдера был надстроен второй этаж и спроектирована Большая (восточная) антикамера. Тогда же архитектором Л.Л. Бонштедтом были созданы галерея с балконом между ризалитами

Илл. 2. В.А. Гринер.
Вид Китайского дворца
после реконструкции.
Акварель. Сер. XIX в.



Илл. 3. Китайский дворец. Южный фасад. Современный вид

с южной стороны дворца и Малая (западная) антикамера. Архитектура северного фасада дворца на протяжении XIX–XX вв. не была изменена, и в целом там сохранился архитектурный декор XVIII столетия (илл. 3).

Поновления внутреннего убранства, которые были выполнены по приказу новых владельцев — великих княгинь Елены Павловны и Екатерины Михайловны, коснулись лишь части убранства и не нарушили стилевое единство залов. О корректном вмешательстве в отделку интерьеров упоминает и А.Н. Бенуа в своем очерке о Китайском дворце: «Реставрация велась под руководством талантливого и образованного архитектора Л.Л. Бонштедта и ограничилась довольно тонкой и внимательной “чистой”»¹.

Тяжелым испытанием для Китайского дворца стали годы Великой Отечественной войны. Несмотря на то что Ораниенбаум не был захвачен фашистами и на территории парка не велись боевые действия, на протяжении военных лет памятнику был нанесен значительный урон. В 1942 г. при обстреле вражеской артиллерии была разрушена кровля в юго-восточной части на площади около 120 м², что вызвало протечку и местное повреждение потолка. В течение четырех военных лет дворец не проветривался, и распространившаяся сырость губительно повлияла на всю декоративную отделку: «...густая черная плесень покрывала настенные росписи, лепные орнаменты, наборные паркет»³. Акт от 13 октября 1944 г., составленный главным архитектором отдела музеев и памятников В.Г. Веселовским, главным реставратором хранилища А.А. Дмитриевым и директором Ораниенбаумских дворцов-музеев В.А. Богдановичем, свидетельствует о повреждении отделки стен и полов влагой, гнилью и жучком-точильщиком⁴. Кроме того, в этом акте отмеча-

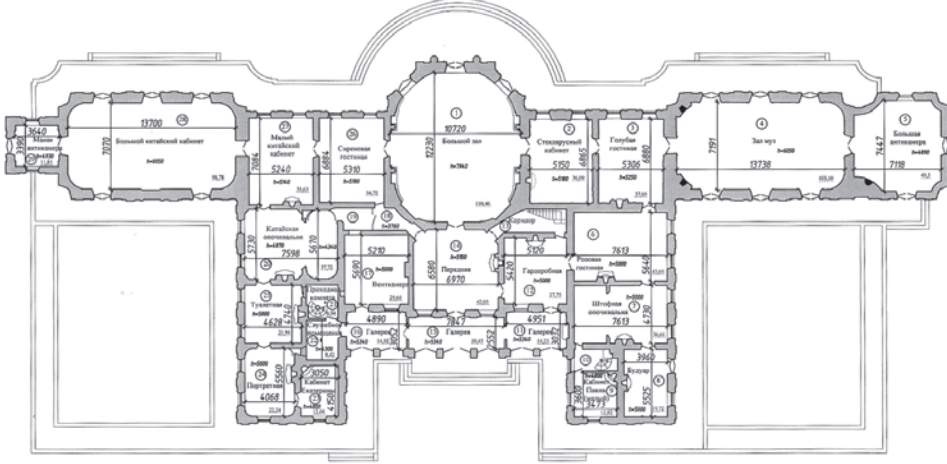
¹ Бенуа А.Н. Китайский дворец в Ораниенбауме // Художественные сокровища России. 1901. № 10. С. 200.

² Акт от 20 декабря 1946 г. о техническом состоянии здания Китайского дворца и установления объема ремонтно-реставрационных работ на 1947 г. // КГИОП. Д. П. 616-7, П-1190. Текущая переписка 1946–1956 гг. Л. 139 об.

³ Материалы обследования Китайского дворца в Верхнем парке г. Ломоносова // Архив ГМЗ «Петергоф». Ф. 7. Оп. 3. Д. 4 б. 1973. Л. 12.

⁴ Там же. Л. 15.

План 1-го этажа. Обмер. М 1:200



Илл. 4. Китайский дворец. План первого этажа



Илл. 5. Падуга потолка. Передняя

лось, что коробление паркетов происходило не только из-за большой влажности внутри дворца и малой толщины набора паркета (3–4 мм), но и из-за нарушения изоляционного слоя стен и фундамента, покрытого смолистым веществом, под действием естественного старения и взрывов в период войны⁵.

Сразу после войны администрация Ораниенбаумских дворцов начала исследовательские и консервационно-реставрационные работы. С учетом необходимости открыть дворец для осмотра в летний сезон 1946 г. (первые посетители пришли сюда 27 июня) реставрационные работы были проведены без предварительных исследований⁶ и имели в основном характер консервации.

Первый этап капитальных реставрационных работ был начат только в 1947 г. под руководством архитектора М.М. Плотникова, прежде всего в комнатах половины Павла: Передней, Гардеробной, Розовой гостиной и Штофной Опочивальне (илл. 4). По всей видимости, в то время Будуар и Кабинет Павла так и не вошли комплекс работ по реставрации. В пояснительной записке к проекту плана консервационно-реставрационных работ по Китайскому дворцу говорится о подготовке к открытию

⁵ *Паркеты Ринальди в Китайском дворце.* Научная работа за 69–70 гг. ст. н. с. Елисеевой В.В. // Архив ГМЗ «Петергоф». Дело КДМ 116. Л. 33.

⁶ *Справка к реставрации Стеклярусного кабинета Китайского дворца /* Сост. ст. науч. сотрудник Елисеева // КГИОП. Дело Н-1459. П. 616 (3). 1965. Л. 11.

⁷ *Пояснительная записка к проекту плана консервационно-реставрационных работ по Китайскому дворцу и Павильону Каталной Горки в г. Ломоносове в 1948 г.* // КГИОП. Дело П.616-7. П-1190. Текущая переписка 1946–1956 гг. Л. 105.

в сезоне 1949 г. четырех комнат на половине великого князя⁷, а в акте приемки работ упоминаются только Передняя, Буфетная (Гардеробная), Розовая гостиная и Штофная Опочивальня⁸.

На тот момент приоритетным направлением в реставрации Китайского дворца было воссоздание интерьеров XVIII в. В ходе работ выполнили тщательные натурные исследования и сняли более поздние наслоения XIX — начала XX в. Так, при расчистке падуги интерьера Передней под позднейшей отделкой серого тона был обнаружен первоначальный розовый тон окраски, а откосы и наличники дверей, покрашенные масляной краской, оказались выполненными из искусственного мрамора⁹ (илл. 5).

При исследовании интерьера Розовой гостиной удалось установить, что одной из наиболее ранних отделок этой комнаты была живопись маслом на холсте. При вскрытии и обследовании восточной стены комнаты под обоями из тонированной бумаги, наклеенной на холст, была обнаружена наклеенная газета 1893 г., под ней — тонкие глянцевидные обои малинового цвета (клюква с молоком), наклеенные, в свою очередь, на газету «Северная пчела» 1852 г., а по краю между подрамниками и стеной — сохранившаяся кромка холста, на срезе которой были видны следы живописи и грунта, по всей видимости, уже XVIII в.¹⁰ Ввиду отсутствия иконографического материала по отделке стен Розовой гостиной в XVIII в. было решено не воссоздавать ее первоначальное убранство. Восстановление декоративного оформления стен на период 1852—1854 г. также не было принято по причине несогласованности с общей отделкой дворца. Эта же причина послужила основанием для отказа от размещения на стенах медальонов начала XX в., приписываемых Т.А. Нефу (илл. 6). Таким образом, стены Розовой гостиной были просто окрашены, колер краски приближен к тону расчищенных падуг потолка¹¹ (илл. 7).

Особенно интересны были результаты расчистки плафона в Штофной Опочивальне. Здесь на плоских поверхностях падуги и плафона, под поздней клеевой



Илл. 6. Розовая гостиная. 1930-е гг.

⁸ Акт от 11 июня 1949 г. // Там же. Л. 93.

⁹ Пояснительная записка... Л. 108.

¹⁰ Протокол заседания при Госинспекции по охране памятников от 22 ноября 1947 г. // КГИОП. Дело П.616-7. П-1190. Текущая переписка 1946—1956 гг. Л. 127—128.

¹¹ Там же. Л. 128.



Илл. 7. Розовая гостиная.
Современный вид



Илл. 8. Падуга потолка после расчистки.
Штофная Опочивальня

ток, выполненных в Большом Зале бригадой В.В. Виноградовой (С.Ф. Дьяченко, В.Л. Ольховик и И.Д. Янсон), под белой краской был обнаружен искусственный мрамор¹³ и раскрыта позолота на антабменте¹⁴ (илл. 9, 10). Поверхность искусственного мрамора в верхних частях стен была очищена по методике, составленной в 1980 г. реставратором-мраморщиком треста «Литреставрация»

окраской голубоватых тонов был обнаружен и отреставрирован розоватый искусственный мрамор XVIII в.¹² (илл. 8).

Во время второго этапа работ (1957–1983) была произведена комплексная реставрация девяти интерьеров: Штофной Опочивальни, кабинета Павла, Зала Муз, Голубой гостиной, Большого Зала, Штукатурного покоя, Малого Китайского кабинета, Портретной и Кабинета Екатерины II. Кроме того, были начаты, но, к сожалению, остались незавершенными работы по воссозданию интерьера Китайской Опочивальни. Производимая реставрация затронула и служебные помещения первого и второго этажей.

Как и в конце 40-х гг., перед реставраторами и музейщиками была поставлена достаточно трудная задача — попытаться возродить интерьеры Китайского дворца такими, какими они были еще при Екатерине II. В большинстве случаев благодаря

натурным изысканиям под многочисленными слоями реставраций и поновлений XIX — начала XX в. нашим предшественникам удалось обнаружить элементы декоративного убранства XVIII в. В ходе работ реставраторы принимали решение о воссоздании отдельных элементов интерьера, но следует отметить, что это происходило только в тех случаях, когда известные к тому времени исторические сведения подкреплялись тщательно проведенными натурными исследованиями.

Так, в 1967 г. в ходе расчист-

¹² Пояснительная записка... Л. 105.

¹³ Акт от 17 июля 1967 г. // КГИОП. Дело П. 616-7. П-1169. Текущая переписка 1967–1974 гг. Л. 254.

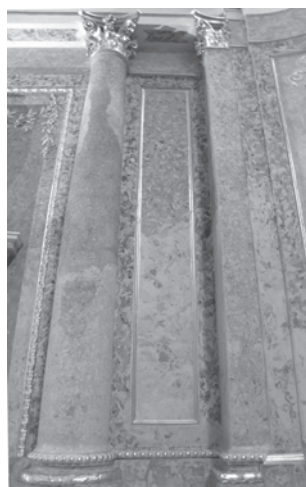
¹⁴ Акт от 21 августа 1967 г. // Там же. Л. 253.



Илл. 9. Т.Н. Глебова. Китайский дворец. Столовая. Акварель. 1948

М. Жемайтене и химиком-технологом Института консервации памятников Э. Тельксене¹⁵. При этом следует отметить, что на панелях, расположенных в нижней части стен, где были зафиксированы значительные утраты стюка (при проведении исследовательских работ здесь было обнаружено сильное разрушение штукатурки сыростью, из-за чего приняли решение полностью ее отбить), поверхность была реставрирована без воссоздания искусственного мрамора¹⁶ (илл. 11). Гипсовые и штукатурные поверхности на этих участках были просто затонированы клеевыми красками под цвет сохранившихся. Обнаруженная в ходе расчисток позолота была «восстановлена бригадой позолотчиков Мауричева К.И.»¹⁷

При выполнении пробных расчисток на потолке в Штукатурном покое была обнаружена отделка искусственным мрамором бледно-зеленого цвета, находящаяся под колерным набелом в шесть слоев кле-



Илл. 10. Большой зал. Современный вид.

¹⁵ Программа и методика реставрационных работ — искусственного мрамора Китайского дворца // КГИОП. Дело П. 616-7. П-1170. Текущая переписка 1979–1983 гг. Л. 86–87.

¹⁶ Акт от 2 марта 1981 г. // Там же. Л. 85.

¹⁷ Акт от 4 сентября 1967 г. // КГИОП. Дело П. 616-7. П-1169. Текущая переписка 1967–1974 гг. Л. 252.



Илл. 11. Нижняя часть стены. Большой зал. Современный вид



Илл. 12. Падуга потолка. Штукатурный покой. Современный вид

евой краски¹⁸ (илл. 12). Ввиду того что структура материала была значительно изменена до глубины известкового грунта, в методике по реставрации предусматривалось создание поверхностного слоя искусственного мрамора и восполнение отдельных участков площадью порядка 10 кв. см¹⁹.

В ходе реставрации Зала Муз бригадой художников Специализированных научно-реставрационных производственных мастерских под руководством Р.П. Саусена (Б.Н. Косенков, Б.А. Пуговкин, А.Б. Васильева, Ф.Ф. Васильев, В.И. Лаврухин и О.К. Оде) были проведены работы по изучению состояния живописи²⁰ (илл. 13). Результаты исследований показали наличие трех слоев масляных записей на фонах падуг и трех слоев темперных и масляных записей на фонах простенков с изображением Муз. При этом было установлено, что контуры фигур Муз почти не искажены записями фонов, то есть при предыдущих реставрациях не переписывались²¹. По результатам исследования было при-

нято решение об удалении всех записей и дальнейшей мастиковкой утрат тонировкой воскосмоляной мастикой²². В конце 1970-х гг. с учетом особо тяжелого состояния живописи на западной стене Зала Муз вновь проводились консервационно-реставрационные работы, в ходе которых нижнюю часть западной стены — панель с деструктивной штукатуркой и поздней клеевой расколеровкой удалили и заменили вставками, имитирующими декор стены, для ослабления влияния грунтовых вод²³ (илл. 14).

Если во время реставрации стен и падуг потолка внедрение художников-реставраторов в авторскую живопись XVIII в. было минимальным, то при рес-

¹⁸ Методика ведения реставрационных работ по искусственному мрамору в зале «Сиреневая гостиная» Китайского дворца // КГИОП. Дело П. 616-7. П-1178. Текущая переписка 1975–1978 гг. Л. 162.

¹⁹ Методика ведения реставрационных работ по искусственному мрамору в зале «Сиреневая гостиная» Китайского дворца // Там же. Л. 162–164.

²⁰ Отчет о производстве работ по реставрации живописи зала «Муз» в Китайском дворце в г. Ломоносове. 1965 г. // Архив института «Ленпроектреставрация». Л. 10–11.

²¹ Там же. Л. 3–6.

²² Там же. Л. 8.

²³ Шутов В.В. Описание реставрационных мероприятий живописи 1981–1982 гг. в зале Муз Китайского дворца в г. Ломоносове. 1983 г. // КГИОП. Дело П. 616-7. Инв. № Н-3321 а. Л. 2.



Илл. 13. Зал Муз

таврации паркета уже были проведены работы по воссозданию утраченных деталей набора. Чтобы понять весь масштаб работ по паркету, выполненных бригадой краснодеревщиков А.И. Антонова, нужно обратиться к актам от 21 июня и от 14 сентября 1962 г.:

- ♦ «реставрацию художественного шитового паркета средней крупности рисунка, набранного из ценных пород дерева, следует производить с переклейкой на 75 % и добавлением нового на 50 % с частичным ремонтом основания. Всего подлежит реставрации — 58,4 м кв.»²⁴

- ♦ «реставрацию художественного паркета мелкого криволинейного рисунка, набранного из ценных пород дерева, следует производить с переклейкой на 80 % и добавлением нового материала на 70 % — площадью 51,2 м кв. с растушевкой обжигом»²⁵.

- ♦ «реставрацию инкрустированных вставок следует производить с переклейкой 85 % и добавлением нового материала на 85 % — площадью 51,2 кв. м с растушевкой обжигом»²⁶.

Благодаря этим документам становится очевидным, что художественный паркет Зала Муз был заменен не менее чем на 50%, а в отношении мелких деталей — до 85%.



Илл. 14. Западная стена. Зал Муз

²⁴ Акт от 21 июня 1962 г. // КГИОП. Дело П. 616-7. П-1177. Текущая переписка 1957–1966 гг. Л. 131.

²⁵ Акт от 14 сентября 1962 г. // Там же. Л. 112.

²⁶ Там же.



Илл. 15. Наборный паркет. Кабинет Павла



Илл. 16. Наборный паркет. Штофная Опочивальня

Реставрация паркета производилась и в других залах дворца. В 1967 г. была выполнена реставрация наборного пола в Кабинете Павла, причем с максимальным сохранением авторского наборного узора²⁷ (илл. 15). Исполнитель Квадрин произвел укрепление плохо держащихся деталей, а в местах утрат заменил их на новые, выполненные из дерева той же породы. В 1974 г., когда устанавливали плинтусы, выполненные по утвержденным эталонам, оказалось, что паркетный пол по всему периметру помещения не примыкает к стенам и требует наращивания. Таким образом, было решено произвести наращивание под плинтус в соответствии с материалом и цветом существующего паркета²⁸.

Крайне плохое состояние паркета было зафиксировано в Штофной Опочивальне. По свидетельству инженера-конструктора Д.И. Грекова, проводившего исследование состояния полов в 1956 г., в подполье весной «...было

столько воды, что она выступала в некоторых местах выше паркета, следы чего были видны в дверях»²⁹. Кроме того, в 1962 г. бригадир паркетчиков Специализированных научно-реставрационных производственных мастерских (СНРПМ) Антонов выявил большое количество заделок, не подходящих ни по рисунку, ни по текстуре дерева. В результате этих исследований было решено предусмотреть замену паркета в Штофной Опочивальне на 70 %³⁰ (илл. 16).

Что касается отделки стен, то в Штофной Опочивальне администрацией Ораниенбаумских дворцов совместно с ГИОП было принято решение о воссоздании декоративной ткани. В связи с этим на заседании научно-экспертного совета было вынесено предписание снять живопись на холсте середины XIX в. (пасторальные сцены), которая находилась в предальковной части³¹ (илл. 17). Согласно архивным документам по Китайскому дворцу, стены Штофной Опочи-

²⁷ *Акт* от 19 июня 1967 г. // КГИОП. Дело П. 616-7. П-1169. Текущая переписка 1967–1974 гг. Л. 256.

²⁸ *Акт* от 7 февраля 1974 г. // Там же. Л. 62.

²⁹ *Заключение* о состоянии полов и перекрытий над подпольем Китайского дворца в г. Ломоносове. 30.06.1956 г. Инженер-конструктор Греков Д.И. // КГИОП. Дело П. 616-7. П-1190. Текущая переписка 1946–1956 гг. Л. 9 об.

³⁰ *Акт* от 29 сентября 1962 г. // КГИОП. Дело П. 616-7. П-1177. Текущая переписка 1957–1966 гг. Л. 119.

³¹ *Акт* от 24 марта 1965 г. // Там же. Л. 40.

вальни были обиты шелком селадонного цвета, который по указанию ГИОП необходимо было воспроизвести при изготовлении новой ткани³². Орнамент нового штофа копировали с образца XVIII в., находящегося в Государственном Эрмитаже, в Отделе русских тканей под номером ЭРТ-3392³³. Работы по изготовлению шелка выполняли А.Д. Умнова, Т.В. Бычкова, З.В. Яблокова, Т.С. Кузнецова под руководством реставратора художественных тканей высшей квалификации Н. Семенович³⁴. Кроме того, в 1964 г. была проведена реставрация лепных орнаментов, в ходе которой было оставлено сохранившееся золочение с фрагментарным заполнением новой позолотой в местах утрат³⁵. Таким образом, благодаря реставрации, проходившей с конца 1940-х по 1972 г., интерьеру Штофной Опочивальни наконец был возвращен тот облик, который он имел в XVIII в. (илл. 18).



Илл. 17. Спальня Павла. 1930-е

При реставрации декоративной отделки стен Малого Китайского кабинета также было принято решение о воссоздании ткани. Фрагменты китайского декоративного шелка, специально предназначенного для убранства этой комнаты, хранились в фондах дирекции дворцов Ораниенбаума³⁶. Кроме того, при натуральных исследованиях на стенах были обнаружены остатки обивочного шелка, который по рисунку был близок к сохранившимся фрагментам. Найденная ткань имела бледно-лимонный цвет с росписью в виде цветочного орнамента более светлого оттенка³⁷. По всей видимости, во время предыдущих поновлений эта ткань была срезана, так как при вскрытии под карнизом была найдена «ленточка» шелка шириной около 1 см с загнутым краем, прибитая коваными гвоздями к обивке³⁸. Найденные остатки шелка

³² Письмо начальника ГИОП Победоносцева А.В. директору Производственной лаборатории ЦНИИ шелка // Там же. Л. 216.

³³ Письмо из производственной лаборатории ЦНИИ шелка от 3 марта 1958 г. // Там же. Л. 217.

³⁴ Историческая записка. Китайский дворец в Ораниенбауме / Сост. Клементьев В.Г. 2005. Прилож. 5; Фирсова Л.Н. Краткая историческая справка. Послевоенная реставрация интерьеров Китайского дворца. Второй этап (1957–1983) // КГИОП. Ф. 616-7. Инв. № Н-7282. С. 103.

³⁵ Акт от 10 октября 1964 г. // КГИОП. Дело П. 616-7. П-1177. Текущая переписка 1957–1966 гг. Л. 55.

³⁶ Письмо начальнику Гос. инспекции по охране памятников г. Ленинграда товарищу Белехову Н.Н. от 19 июля 1955 г. от директора дворцов и парков г. Ломоносова Контаровича и гл. хранителя Солосина // КГИОП. Дело П.616-7. П-1190. Текущая переписка 1946–1956 гг. Л. 22.

³⁷ Акт от 29 (месяц не указан) 1959 г. // КГИОП. Дело П. 616-7. П-1177. Текущая переписка 1957–1966 гг. Л. 199

³⁸ Там же. Л. 199.



Илл. 18. Штофная Опочивальня.
Современный вид



Илл. 19. Фрагмент воссозданного шелка.
Малый Китайский кабинет

были закрыты холстом более позднего происхождения, по которому была сделана оклейка бумагой. Вероятно, оклейку стен провели в середине XIX в., так как в простенке между окнами у панели были найдены остатки газеты «Северная пчела» за сентябрь 1850 г.³⁹ Благодаря проведенным исследованиям бригаде студентов Ленинградского высшего художественно-промышленного училища (ЛВХПУ) им. В.И. Мухиной (отделение художественных тканей) во главе с руководителем работ Л. Тышкевич удалось воссоздать расписной шелк Малого Китайского кабинета (1957–1959) (илл. 19). Кроме того, в 1959 г. в ходе реставрационных работ были произведены дополнительные расчистки на паутине потолка, которые показали, что хорошо сохранился рисунок трельяжа и фона за трельяжной решеткой⁴⁰. На основании этого было решено не перекрашивать, а «штопать» живопись, поддающуюся расчистке⁴¹. Таким образом, благодаря проведенным исследовательским работам было восстановлено стилевое единство декоративной отделки Малого Китайского кабинета.

До начала реставрации Голубой гостиной в 1955 г. предполагалось воссоздать декоративный шелк голубого цвета, который дал в свое время название этому интерьеру, и заменить им стенные панно XIX в.⁴² (В 1863 г.

вместо шелковой материи в интерьере были установлены живописные полотна А.Е. Бейдемана (илл. 20).) Поскольку никаких конкретных данных о первоначальной отделке гостиной в ходе работ так и не было выявлено, панно были сохранены⁴³. Не удалось сохранить надкаминное зеркало XVIII в. Из-за разложения амальгамы больше чем на 50% в 1965 г. его заменили на вновь приобретенное⁴⁴ (илл. 21). В течение реставрационных работ удалось раскрыть первоначальную

³⁹ Там же. Л. 199 об.

⁴⁰ Акт от 1 сентября 1959 г. // Там же. Л. 201.

⁴¹ Там же. Л. 202.

⁴² Письмо начальнику ГИОП г. Ленинграда тов. Белехову Н. Н. от 19 июля 1955 г. от директора дворцов и парков г. Ломоносова Контаровича и гл. хранителя Солосина // КГИОП. Дело П. 616-7. П-1190. Текущая переписка 1946–1956 гг. Л. 22.

⁴³ Протокол № 26 заседания Ученого Совета Госинспекции по охране памятников. 1.12.1956 г. // Там же. Л. 2.

⁴⁴ Акт от 4 ноября 1962 г. // Архив ГМЗ «Петергоф». Дело КДМ 532. Акты КГИОП по Голубой гостиной Китайского дворца. 1962–1965 гг.

чальную позолоту на отдельных частях орнамента центральных картушей падуги⁴⁵. При расчистках стен и падуг от позднейших наслоений художники-реставраторы под руководством Л.А. Любимого⁴⁶ обнаружили на фонах хорошо сохранившуюся гипсовую матовую «накрывку», имеющую белый и теплые тона бледно-розового и бледно-зеленого цветов⁴⁷. По результатам этих исследований было решено реставрировать обнаруженную гипсовую «накрывку» только в требуемых местах⁴⁸ (илл. 22). Поскольку на панелях восточной и северной стен штукатурка отсырела, и «накрывка» на них не сохранилась, там были проведены дополнительные работы по гидроизоляции и окрашиванию⁴⁹. Если в интерьере Розовой гостиной, где реставраторы не располагали достаточным иконографическим материалом для воссоздания декоративного убранства XVIII в. и при этом приняли решение о снятии наслоений XIX в., исследователи знали о существовании в XVIII в. шелковой обивки стен в Голубой гостиной, но, несмотря на это, не пошли по пути воссоздания. Наши предшественники приняли решение о сохранении и консервации изменений, сделанных во второй половине XIX в. Таким образом, музеефикация внутренней отделки на XVIII и XIX вв. позволила проследить эволюцию интерьера на протяжении двух столетий.

Частично наслоения XIX в. были сохранены и при реставрации Золотого кабинета Екатерины II. В ходе работ по удалению верхней медной присыпки с панно было выявлено, что под ней находится слой листового серебра (частично фольги) очень плохой сохранности, под которым — живопись и еще один слой, по-види-



Илл. 20. А.Е. Бейдеман. Копия детали картины Ван Дейка «Мадонна с куропатками». Голубая гостиная. Сер. XIX в.



Илл. 21. А.Е. Бейдеман. Нимфа и Тритон, выходящие из тростников. Голубая гостиная. Сер. XIX в.; Зеркало. 1965

⁴⁵ Акт от 4 ноября 1963 г. // Там же.

⁴⁶ Историческая записка... С. 103.

⁴⁷ Акт от 4 ноября 1963 г. // Архив ГМЗ «Петергоф». Дело КДМ 532. Акты КГИОП по Голубой гостиной Китайского дворца. 1962–1965 гг.

⁴⁸ Там же.

⁴⁹ Там же.



Илл. 22. Падуга потолка.
Голубая гостиная. Современный вид



Илл. 23. С. Торелли и С. Бароцци (?).
Падуга потолка. Золотой кабинет

тому, первоначального листового серебра более высокого качества, но почти не сохранившегося⁵⁰. Почти полностью утрачена и серебряная присыпка, ранее располагавшаяся на нижнем слое листового серебра. По этой причине было решено не удалять верхнюю медную присыпку⁵¹. В отличие от панно, на падуге сохранность нижнего слоя серебряного напыления позволила убрать верхнюю грубую присыпку из песка и оловянной фольги⁵² (илл. 23). Также были удалены многочисленные записи с фоновых частей живописных панно (на отдельных участках записи достигали пяти слоев)⁵³ и воссозданы утраты живописи и позолоты⁵⁴. Эти работы проводились под руководством Л.А. Любимого и Р.П. Саусена одновременно с исследованиями в кабинете, расположенном на половине Павла⁵⁵.

В ходе натурных изысканий в кабинете Павла реставраторы столкнулись с интересным фактом. После того как были сняты живописные панно, на восточной стене был обнаружен заложенный другим

кирпичом проем⁵⁶. По всей вероятности, в XVIII в. здесь располагалась дверь, которая связывала кабинет с соседним Будуаром. При изменении отделки во второй половине XIX в. сюда были перенесены декоративные ореховые панели из Камер-юнгферской. В результате проем пришлось заложить, а на место прежней двери вмонтировать холст с живописным изображением (илл. 24). Благодаря новому методу расчисток живописного убранства (методу компрессов монометилцеллозольвом), предложенному художником-реставратором Р.П. Саусеном⁵⁷, удалось провести раскрытие авторской живописи XVIII в. на остальных

⁵⁰ Акт от 2 июля 1963 г. // КГИОП. Дело П. 616-7. П-1177. Текущая переписка 1957–1966 гг. Л. 90.

⁵¹ Там же.

⁵² Там же.

⁵³ Там же.

⁵⁴ Акт от 19 января 1965 г. // Там же. Л. 41 об.

⁵⁵ Историческая записка... С. 103.

⁵⁶ Акт от 15 сентября 1962 г. // КГИОП. Дело П. 616-7. П-1177. Текущая переписка 1957–1966 гг. Л. 120.

⁵⁷ Акт от 23 июля 1970 г. // КГИОП. Дело П. 616-7. П-1169. Текущая переписка 1967–1974 гг. Л. 199.

живописных панно, исполненных как на холстах, так и на деревянной основе⁵⁸. Кроме того, благодаря пробным расчисткам на большей поверхности золоченого фона падуги, выполненного по присыпке из песка, была обнаружена гладкая золоченая поверхность более раннего происхождения и выявлена фактура основы, проработанной царапкой⁵⁹. Раскрытая позолота была законсервирована с тонировкой в местах утрат⁶⁰. При реставрации камина была снята располагающаяся в верхней части поздняя раковина.⁶¹ Новую раковину реставраторы изготовили по имеющимся фотоматериалам (альбом Бенуа 1901 г.) и аналогичным фрагментам отделки в Китайском дворце и Каталальной горке⁶².

Благодаря тщательным исследованиям, проведенным в ходе реставрационных работ, удалось вернуть облик XVIII в. Портретной. Пробные расчистки и зондажи, сделанные художником В.А. Ковалевским, обнаружили на стенах более ранние слои окраски и стюка⁶³. Ввиду исключительной сохранности уникальной отделки приняли решение не окрашивать ее поверхность, а реставрировать отдельными участками и воссоздавать утраченные фрагменты⁶⁴. Кроме того, на оконных откосах под штукатуркой была раскрыта лепная намазная золоченая композиция по стюку⁶⁵. Таким образом, благодаря натурным изысканиям было установлено, что в XVIII в. оконные откосы имели другое решение — лепной намазной декор по искусственному мрамору. Однако при переделке интерьера в XIX в. откосы оказались частично сбиты для установки внутренних переплетов. В ходе работ поверхности у двух окон и двери были полностью раскрыты от поздней штукатурки⁶⁶ (илл. 25).

В 1960-е гг. параллельно с реставрацией интерьеров первого этажа проводились ремонтно-реставрационные работы в помещениях второго этажа. Наиболее важным здесь следует считать изменение планировки двух комнат, где была разобрана деревянная оштукатуренная перегородка. В акте осмотра от 27 октября 1965 г. дается их описание: «Комнаты помещаются возле круглой чугунной лестницы на южную сторону, имеют по одному окну и три проема дверей в капитальных стенах. В северо-западном углу находится камин-печь с нижней частью из белого с серыми прожилками мрамора и с верхней, облицованной



Илл. 24. Восточная стена.
Кабинет Павла.
Современный вид

⁵⁸ Акт от 2 ноября 1971 г. // Там же. Л. 168.

⁵⁹ Там же.

⁶⁰ Акт от 3 января 1974 г. // Там же. Л. 89.

⁶¹ Акт от 3 августа 1972 г. // Там же. Л. 142.

⁶² Там же.

⁶³ Акт от 31 мая 1979 г. // КГИОП. Дело П. 616-7. П-1170. Текущая переписка 1979–1983 гг. Л. 166.

⁶⁴ Акт от 11 февраля 1980 г. // Там же. Л. 135.

⁶⁵ Акт от 9 августа 1979 г. // Там же. Л. 149.

⁶⁶ Акт от 24 января 1980 г. // Там же. Л. 138.



Илл. 25. Оконные и дверные откосы. Портретная. Современный вид

кафелем»⁶⁷. По всей видимости, речь идет о Столовой с двумя окнами по южному фасаду, камин которой расположен в северо-западном углу. При разборке части перегородки на северной стене была обнаружена оклейка (в месте перегородки, на ее толщину) газетами. При тщательном просмотре выяснилось, что газеты относятся к 1895 г. и более раннему периоду — второй половине XIX в. Таким образом, было установлено, что деревянная перегородка была поставлена не ранее 1895 г., возможно при оборудовании ванны, находившейся в меньшей западной части этого интерьера⁶⁸ (сама ванна была демонтирована при обустройстве системы отопления в 1964 г.)⁶⁹. Для восстановления первоначального объема было решено произвести разборку разделяющей комнату перегородки⁷⁰, а ее сухую древесину использовали при изготовлении подрамников для стенной живописи Золотого кабинета⁷¹. Кроме того,

в ходе производства работ по этой комнате было высказано предположение, что верхняя часть камина, облицованная кафелем, очевидно, является более поздней и принадлежит к отделке 1895 г., когда здесь была устроена ванна⁷². На основании установленных сведений разобрали верхнюю часть камино-печи и заделали завершения по образцу других каминов второго этажа Китайского дворца⁷³.

В 1983 г. в связи с отсутствием денег все исследования были приостановлены. Остался незавершенным сложный комплекс работ по внутреннему убранству Китайской Опочивальни. За время второго этапа реставрации так и не удалось приступить к консервации декоративной отделки интерьеров Стежлярусного кабинета, Туалетной (Камер-юнгферской), Большого Китайского кабинета и Будуара. Несмотря на это, в 13 из 17 интерьеров дворца работы по реставрации и консервации были завершены. Благодаря тщательным натурным исследованиям Штофная Опочивальня, Зал Муз, Штукатурный кабинет, Большой Зал, Малый Китайский кабинет, кабинеты Екатерины и Павла приобрели свой прежний облик. Только благодаря самоотверженной работе реставраторов послевоенного времени мы сейчас можем видеть большую часть интерьеров Китайского дворца в их первоначальном, авторском решении. Таким образом, главная цель реставрации памятника — продление его жизни для последующих поколений — была достигнута.

⁶⁷ *Акт* от 27 октября 1965 г. // КГИОП. П. 616-7. П-1177. Текущая переписка 1957–1966 гг. Л. 24.

⁶⁸ Там же.

⁶⁹ *Акт* от 14 марта 1964 г. // Там же. Л. 73.

⁷⁰ Там же. *Акт* от 27 октября 1965 г. Л. 24.

⁷¹ *Акт* от 5 июня 1967 г. // КГИОП. П. 616-7. П-1169. Текущая переписка 1967–1974 гг. Л. 257 об.

⁷² *Акт* от 5 ноября 1965 г. // КГИОП. П. 616-7. П-1177. Текущая переписка 1957–1966 гг. Л. 21.

⁷³ Там же. Л. 21.

Реставрация вышитых панно Стеклярусного кабинета Китайского дворца

Вышитые синелью и стеклярусом панно Стеклярусного кабинета Китайского дворца относится к исторической коллекции музея. «...Двенадцать стеклярусных панно украшают стены небольшой комнаты, сверху донизу покрывая их нарядным затейливым рисунком...»¹ Сложный рисунок с изображением фантастических птиц на фоне не менее фантастического пейзажа выполнен шелковой бархатной нитью «синель» по холсту. Авторство рисунка принадлежит Серафимо Бароцци.

Фон каждого панно образуют трубочки молочного стекляруса, набранные на льняные нити и расположенные горизонтально. Вышивка стеклярусом выполнена «в прикреп»: низки стекляруса прикреплены к холсту через каждую стеклянную трубочку. Общая площадь панно составляет 49 м².

Одно панно имеет вышитую подпись: «de ChêLe FF¹». Именно поэтому долгое время считалось, что панно были изготовлены во Франции. На закраинах еще двух панно сохранились пометки чернилами в виде цветочка и листика, их удалось обнаружить во время реставрационных работ в Государственном Эрмитаже.

Благодаря архивным исследованиям Михаила Григорьевича Воронова (1906–1991), который работал в Дирекции музеев Царского Села и изучал художественную отделку интерьеров и коллекций Екатерининского дворца-музея и парковых павильонов, стали известны имена всех исполнителей стеклярусных панно². Согласно документам, панно выполнялись в 1762–1764 гг. специально для стеклярусного кабинета, по заказу императрицы Екатерины II, девятью русскими девушками-золотошвейками под руководством бывшей актрисы французской труппы при русском дворе Марии де Шель. Известны их имена: Анна Андреева, Авдотья Логинова, Татьяна и Лукерья Кусковы, Прасковья и Матрена Петровы, Авдотья Петрова, Клеопатра Данилова, Марья Иванова. Стеклярус, использованный для этих панно, был изготовлен на Усть-Рудицкой фабрике, основанной М.В. Ломоносовым.

¹ *Клементьев В.Г.* Китайский дворец в Ораниенбауме. СПб., 1998. С. 416–423.

² *Воронов М.Г.* Русская декоративная вышивка в середине XVIII века // Памятники культуры. Новые открытия. Л., 1983. С. 71.

Панно дублированы на холст и закреплены на деревянных подрамниках гвоздями. Каждое панно обрамлено деревянными резными золочеными рамами работы русских резчиков.

В середине XIX в. вышивка синелью была покрашена красками. Возможно, это произошло во время ремонтных работ, когда смальтовый мозаичный пол Стеклярусного кабинета был заменен паркетом.

Во время Великой Отечественной войны стеклярусные панно были сняты со стен и эвакуированы в Ленинград. Сначала эти произведения хранили в подвалах Исаакиевского собора, но из-за распространявшейся плесени их передали в Государственный Эрмитаж для проведения консервационных работ. В 1946 г. панно были возвращены в Китайский дворец и закреплены на стенах Кабинета. В архивах ГМЗ «Ораниенбаум» сохранилось реставрационное задание того времени, в котором предусматривались только просушка и установка панно на стены.

Когда убранство Кабинета только создавалось, панно были натянуты на подрамники, которые, в свою очередь, были укреплены на стенах и обрамлены резными рамами. В 1946 г. панно развешивали уже без растяжки. Уже тогда подрамники со щитовым заполнением представляли собой неподвижную часть стен. Такая развеска со временем неизбежно привела к их провисанию и деформации достаточно тяжелых стеклярусных панно.

Ухудшение состояния сохранности панно также связаны с особенностями микроклимата в помещении: Китайский дворец никогда не отапливался зимой. В 1964 г. описано состояние панно, на которых к тому времени частично был утрачен стеклярус, имелись ослабления и прорывы нитей, утраты ворса синели. На всех панно большая часть вышивки тронута живописной реставрацией.

В 1980-х гг. реставратор Анастасия Борисовна Васильева, которая работала в Китайском дворце с 1949 г., сделала пробы: была выполнена очистка небольших фрагментов панно, фрагментарные укрепления стекляруса.

В 2004 г. по заданию Всемирного фонда памятников Великобритании было выполнено предварительное исследование состояния стеклярусных панно. Его выводы сделаны на основе визуального осмотра. Спустя четыре года ГМЗ «Петергоф» обратился в Государственный Эрмитаж с просьбой обследовать одно из двенадцати панно, которое пострадало при протечке крыши в Китайском дворце. Десюдепорт был демонтирован и передан в лабораторию научной реставрации тканей для детального обследования и разработки методики реставрации. После пробных расчисток и полного обследования панно, выполненного реставраторами и сотрудниками лаборатории биологического контроля и Отдела научно-технической экспертизы Государственного Эрмитажа, была разработана методика реставрации. Ее согласовали с Комитетом государственной инспекции охраны памятников и утвердили в реставрационной комиссии по тканям Государственного Эрмитажа. К этому времени состояние сохранности всех панно уже давно было таким, что возникла необходимость провести консервационные и реставрационные работы.

После демонтажа и перевозки стеклярусных панно в лабораторию научной реставрации тканей Государственного Эрмитажа начались реставрационные работы, которые были разделены на несколько этапов. Сначала реставраторы провели подробное визуальное обследование. В результате были установлены виды загрязнений панно, определены степень повреждения тканей и вышивки, количество утрат стекляруса. Был установлен общий объем работы.

К моменту начала реставрации все вышитые стеклярусные панно были сильно загрязнены, деформированы, на них были видны пятна плесени, следы от

протечек. Нити стеклярусных низок ослабли, низки провисли, во многих местах оборвались. По краям панно были многочисленные осыпи стеклянных трубочек. Вышивка синелью по всей поверхности каждого панно оказалась покрытой записями краской, которая лежала плотным слоем, образуя жесткую, растрескавшуюся корку и практически закрывая первоначальную бархатную поверхность вышивки, искажала цветовую гамму панно, скрывала тонкий рисунок. Местами нити вышивки были сильно потертые, бархатный ворс синели утрачен, основа нитей истончена, нити вытянуты. В местах сильных потертостей и утрат нитей синели была основа панно. На этих участках холст также покрыт поздними записями краской. По всему периметру на холсте виднелись многочисленные разрывы и дыры от гвоздей, пятна ржавчины. Льняная подкладка каждого панно также была сильно загрязнена и деформирована, местами разорвана, заражена спорами плесневых грибов. На подкладочном холсте видны следы старых починок: нити крепления стекляруса, дополнения вышивки синелью и шерстяными нитями, выполненные в разное время.

Совместно с лабораторией биологического контроля и Отделом научно-технической экспертизы Государственного Эрмитажа были проведены биологические и химико-технологические исследования. Анализ полученных данных свидетельствовал о высокой степени заражения экспонатов спорами плесневых грибов. Были исследованы составы связующего, пигментов, пятен, проклеек оборотной стороны вышивок. Результаты исследований подтвердили возможность и необходимость водной очистки панно (илл. 1).

После исследований началась реставрация. Первый этап реставрации — это удаление подкладочного холста, представляющего собой один из источников заражения плесенью. Сначала каждое панно было раздублировано. Нити старых починок вышивки стеклярусом были удалены. В тех местах панно, где вышивка синелью сделана насквозь, через холщевую подкладку, холст был срезан таким образом, чтобы не повредить нити вышивки (синель). В результате таких операций удалось отсоединить старый холст от панно. Низки стекляруса в местах возможных осыпаний временно зафиксированы.

На подкладке каждого большого панно сохранились пометки — нумерация панно от первого до десятого. Один из десюдепортов подписан, подкладка второго не сохранилась. Кроме того, на внутренней стороне подкладки двух панно были обнаружены метки, которые не имеют непосредственного отношения к вышитым панно. Это, очевидно, штамп фабрики, на которой изготовлен холст, использованный в качестве подкладки, и цифры 49/1 и 50.

Следующим этапом реставрации стала очистка панно. Необходимо было размягчить и удалить грубые записи краской с бархатной поверхности вышивки и плотный слой загрязнений со всей поверхности панно, а также размягчить и частично удалить проклейки с оборотной стороны панно. Каждое панно помещали



Илл. 1. Процесс водной очистки



Илл. 2. Процесс реставрации



Илл. 3. Укрепление стекляруса по краю десюдепорта VX-26158



Илл. 4. Процесс укрепления стекляруса

в ванну-кювету с небольшим количеством теплой воды и тампонировали губкой. По мере увлажнения краска размягчалась, отслаивалась, ее можно было удалить с поверхности при помощи кисти и щетки из мягкой щетины. По мере загрязнения воду меняли. Дальнейшее удаление загрязнений проводили в мыльном растворе при помощи губки и мягкой кисти, после чего панно тщательно промывали.

Очищенное панно переносили на гигроскопичную ткань для удаления лишней влаги. Потом его просушивали между слоями фильтровальной бумаги, которую меняли по мере увлажнения.

После того как каждое панно было очищено, специалисты приступили к дублированию на новый холст и укреплению вышивки. Сначала они укрепляли все слабые места основы вышивки. Особого внимания требовали наиболее поврежденные края панно (илл. 2). Каждое панно укрепляли на дублировочном холсте тонкими и прочными хлопчатобумажными и льняными нитками, мелкими частыми стежками реставрационным швом по периметру и по всей площади панно. Наиболее трудоемкий реставрационный этап — это укрепление отстающих и осыпающихся трубочек стекляруса согласно рисунку вышивки.

На изготовление стеклярусных панно потрачено около 2 млн стеклянных трубочек. В местах сильных повреждений холста и утрат стеклянных трубочек провели укрепление ткани-основы, восполнили низание современным стеклярусом в строгом соответствии с оригинальной техникой вышивки (илл. 3, 4). Подобрать современный стеклярус, максимально

соответствующий оригинальному по цвету, блеску, размеру, оказалось очень сложной задачей. Стеклярус, изготовленный в XVIII в. на фабрике в Усть-Рудице, отличается не только размерами (диаметр — от 1,5 до 2,0 мм, длина — от 2,0 до 11,0 мм), но и большим разнообразием оттенков розового, золотистого, нежно-зеленого. Современный стеклярус имеет одинаковый цвет и диаметр трубочек, длина варьирует: 2,0; 4,0 и 7,0 мм.

На всей поверхности вышивки нити синель укрепляли шелковыми нитями в соответствии с цветом рисунка (илл. 5). Оригинальные нити, которыми выполнена вышивка, отличаются не только по цвету, но и по структуре. Ворс состоит из волокон шелка, а нити основы представляют собой шелк, лен и даже тонкую медную проволоку. Так как ворс синели во многих местах был утрачен и сохранилась лишь сердцевина нити, часто со-



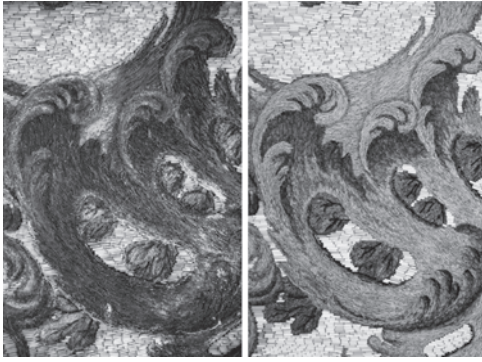
Илл. 5. Укрепление нитей синели

стоящая из нескольких волокон контрастных цветов (например, нежно-розового и малинового, золотисто-желтого и голубого и т.п.), для укрепления сохранившихся нитей вышивки были использованы современные шелковые нити, подобранные и скрученные с учетом необходимого цветового сочетания.

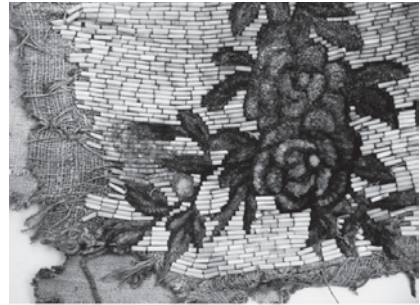
В результате проведенной реставрации и консервации все панно очищены от плотного слоя загрязнений и плесени, поздних закрашиваний вышивки; частично устранена их деформация; панно полностью дублированы на новый холст и натянуты на временные подрамники; стеклярус и нити вышивки укреплены на всей площади каждого произведения (илл. 6–11). Реставрационные работы, длившиеся больше года, выполнены шестью сотрудниками лаборатории научной реставрации тканей.

В ноябре 2010 г. за этот реставрационный проект Государственный Эрмитаж получил специальный приз «За реставрацию» имени И.П. Саутова в номинации «Лучший реставрационный проект» премии «Музейный олимп», учрежденной межведомственным Музейным советом.

Прежде чем отреставрированные панно Стеклярусного кабинета вернулись на свое место в Китайском дворце, их показали зрителям на временной выставке в Государственном Эрмитаже. Выставка открылась в залах Зимнего дворца 8 декабря 2010 г. и стала результатом сотрудничества двух музеев — ГМЗ «Петергоф» и Государственного Эрмитажа.



Илл. 6. Фрагменты панно VX-26157
до и после реставрации



Илл. 8. Фрагмент панно VX-26165
до и после реставрации



Илл. 7. Фрагменты панно VX-26157
до реставрации, в процессе
и после реставрации



Илл. 9. Фрагмент
десюдепорта VX-26158
до и после реставрации



Илл. 10. Панно ВХ-26164 до и после реставрации



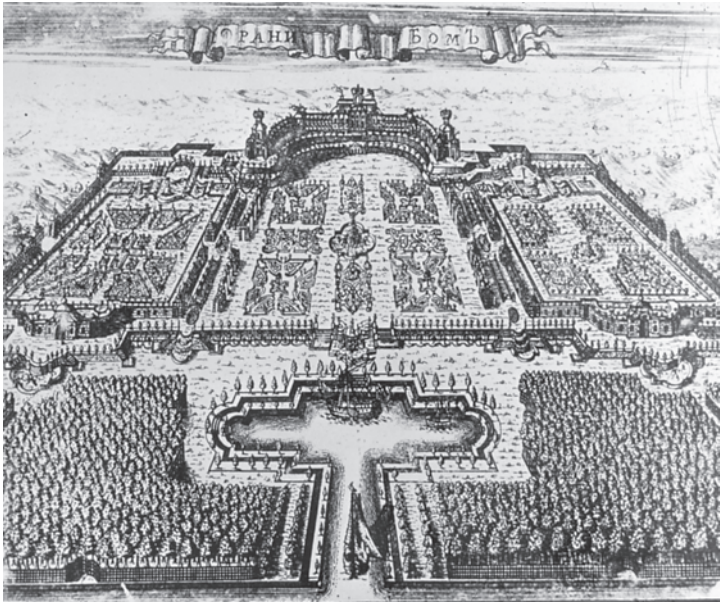
Илл. 11. Панно ВХ-26163 до и после реставрации

Археологические исследования в Нижнем саду усады А.Д. Меншикова «Ораниенбаум»

Решение о комплексной реставрации дворцово-паркового ансамбля «Ораниенбаум» было принято в далеком 1960 г. Поколения историков добывали в архивах необходимые реставраторам сведения. Начиная с 1980 г. к поиску исторической информации подключились археологи. Под руководством археолога В.А. Коренцвита в 1980–1984, 1986, 1988 и 1992 гг. исследования велись как в самом дворце Меншикова, так и на его каменных террасах, в Нижнем саду, в Петерштадте (Потешной крепости Петра III) и на таких объектах Собственной дачи Екатерины Алексеевны, как Китайский дворец, регулярный сад с Кавалерскими домами, Водный лабиринт и колоннада Каталной горки¹.

В основу проекта реставрации Нижнего сада, составленного в 1964 г. архитекторами института «Гипротеатр» П.П. Ковалевским, К.Д. Агаповой и Р.Ф. Контской легли фиксационные чертежи П.-А. де Сент-Илера 1770-х гг. В 1972–1975 гг. проведена первая очередь реставрационных работ, в ходе которой была восстановлена историческая планировка сада. Появились партеры и боскеты, шпалерные посадки деревьев. Ко второй очереди реставрации отнесено воссоздание трех фонтанов и здания Померанцевой оранжереи. Предполагалось также завершить реставрацию центральных партеров: воспроизвести полностью их сложный орнаментальный рисунок. В сад должна была вернуться парковая скульптура.

¹ *Коренцвит В.А.* Отчет об архитектурно-археологических изысканиях, проведенных на участке «Собственной дачи» в парке г. Ломоносова в 1980–1982 гг. Часть 1. Л., 1983 // Ин-т «Ленпроектреставрация». № 889. Приложения: Альбомы фотографий № 1, 2. КДМ. Инв. № 2–181; *Отчет* об археологических исследованиях в г. Ломоносове в 1983, 1984 гг. Часть 2. Усадьба А.Д. Меншикова «Ораниенбаум». Нижний сад (3 фонтана). Л., 1985 // Ин. «Ленпроектреставрация». № 965; *Отчет* об археологических изысканиях в г. Ломоносове в 1984–1986 гг. Часть 3. Дворец А.Д. Меншикова «Ораниенбаум». Террасы. Л., 1986 // Ин-т «Ленпроектреставрация». № 985, 986, 1010; *Отчет* об археологических исследованиях на территории крепости Петерштадт в Ораниенбауме в 1988 г. Л., 1989 // Ин. «Ленпроектреставрация». № 1162; *Историческая справка.* Потешная крепость Петерштадт. (К отчету об археологических исследованиях на территории крепости Петерштадт в Ораниенбауме в 1988 г.). Л., 1989 // КДМ. Инв. № 172.



Илл. 1. А.И. Ростовцев. Оранибюмь. Гравюра. 1717

В 1980 г. «ЛенНИИпроект» (9-я мастерская), приняв эстафету реставрационных работ от института «Гипротееатр», заключил договор с СНПО «Реставратор» на проведение археологических раскопок на всей музейной территории Ораниенбаума. В частности, в Нижнем саду предстояло исследовать фонтаны и фонтанную водопроводную систему, найти фундамент утраченной оранжереи и уточнить, где в XVIII в. стояла скульптура.

Считалось, что Нижний сад разбит в первой половине 1710-х гг. по проекту, представление о котором дает известная гравюра А.И. Ростовцева «Оранибюмь», 1717 г. (илл. 1). На гравюре прямоугольный сад разделен на три части, центральная из которых занимает все пространство перед дворцом. В саду предполагалось устроить 2 каскада, до 20 фонтанов, павильоны, крытые аллеи. На центральных партерах тщеславный Меншиков хотел видеть монограмму с переплетенными инициалами Петра I и своими собственными. Вероятно, орнамент должен был быть из цветов или сыпучих материалов. Кстати сказать, подобный вензель украшает чугунные перила парадной лестницы княжеского дворца на Васильевском острове. Грандиозный проект не был осуществлен, но, как считают исследователи, «многое из намеченного на гравюре Ростовцева нашло свое место в композиции сада»². Появились версии, что первоначальный обширный сад был переделан то ли архитектором Ф.-Б. Растрелли в 1740-х гг.³, то ли еще при Меншикове, в начале 1720-х гг.⁴ Раскопки дали однозначный ответ: ко вре-

² Раскин А.Г. Город Ломоносов. Дворцово-парковые ансамбли XVIII века. Л., 1979. С. 21. Кавелин Л. Очерки Ораниенбаума // Иллюстрация. 1845. Т. 1, № 15; Он же. Очерки Ораниенбаума. Ораниенбаумский старожил // Иллюстрация. 1847. № 4, 5.

³ Пушкарев И. Описание Санкт-Петербурга и уездных городов Санкт-Петербургской губернии. Ч. III. СПб., 1841. С. 107.

⁴ Якимова Н.В., Агапова К.Д. Научный отчет о реставрации Нижнего парка в г. Ломоносове. Т. 1. Пояснительная записка с приложениями // Институт «Гипротееатр». Инв. № 20250.

мени появления гравюры Ростовцева никакого сада еще не было. Он был устроен в 1718—1719 гг. совсем по другому, более скромному проекту.

Архивные сведения о фонтанах в Нижнем саду

В журнале «Поденные записки» князя А.Д. Меншикова читаем: «9 мая. [1719 г. — В.К.] его светлость в 8-м часу по полуночи, встав и убрався, изволил гулять по палатам и, смотря оные, сошед в огород, изволил смотреть розмеру, где быть фонтану, потом прибыл к литургии, по отпуске службы в полатах кушал, при столе были мастеровые люди иноземцы и другие придворные, после кушанья, мало бавясь, изволил ездить смотреть пруда, потом прибыв, мало мешкав, собрав людей, помянутой фонтан рыть начали и по окончанию того же дня вырыли»⁵. Из этой записки узнаем, что Меншиков лично входил во все детали закладки фонтана. Он осмотрел площадку, проверил размеры будущего сооружения и даже сходил к пруду, чтобы своими глазами убедиться, как провести воду из Верхнего пруда в Нижний сад. Следующая запись с упоминанием фонтана относится к 14 мая: «Быв у строения фонтана и по прочим гуляв работам». 25 мая Меншиков уже мог показать водомет высочайшим гостям — Петру I и Екатерине Алексеевне. «В первом часу по полудни купно отъехали в Аранибом и по прибытии довольно забавлялись, в 5-м часу Его Царское Величество и Ее Царское Величество изволили отъехать в Петергоф. А его светлость гуляв у фонтаны...»⁶.

В приведенных записках упоминается лишь строительство одного, вероятно центрального, фонтана. Но посетивший Ораниенбаум в 1720 г. поляк-путешественник оставил воспоминание о трех водометах в саду: «Его украшают три фонтана и 46 разных скульптур, а также клумбы и галереи, сделанные из травы»⁷. В 1725 г. Канцелярия от строений выделила князю «к делу трех фонтанов» 199 чугунных труб, из них 21 десятидюймовую, 52 шестидюймовых, 126 трехдюймовых⁸. Их монтаж вел фонтанный мастер Поль Суалем, но общее руководство осуществлял архитектор Браунштейн⁹. Не был ли Браунштейн автором проекта фонтанов? Из описи Ораниенбаума 1740 г. узнаем некоторые подробности об устройстве центрального фонтана: «Да в оном же регулярном саду в среднем фонтане круг стоящей водотечной деревянной фигуры по фундаменту лежащая свинцовая труба, от которой к верху наперед сего действовала вода, свинцовых же трубок десять. Да сквозь деревянной ... [слово неразборчиво. — В.К.] фигуры гнутых свинцовых же трубок — пять, итого пятнадцать. На которых на верхние концы напаяно медные литые с винтами трубки, длиною по пять [дюймов. — В.К.], да в середине деревянной же фигуры одна трубка медная ж, длиною в шесть [дюймов. — В.К.]. На оной же фигуре под трубками чаша выложена листовым свинцом. В посторонних двух фонтанах по одной стоячей медной паяной

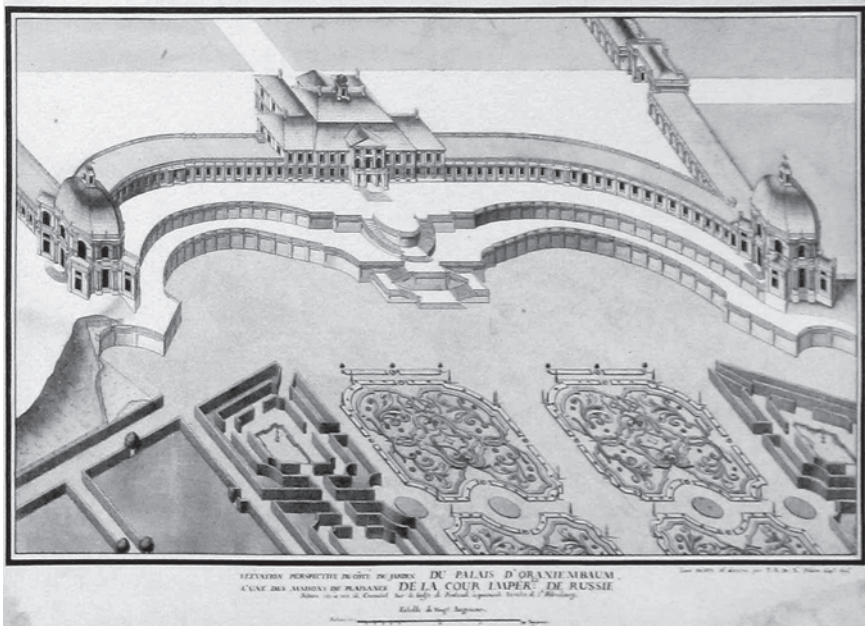
⁵ *Повседневные записки делам князя А.Д. Меншикова. 1716—1720* / Публ. С.Р. Долговой, Т.А. Лаптевой // Российский архив. Вып. 10. М., 2000. С. 308.

⁶ Там же. С. 308.

⁷ *Беснятых Ю.Н.* Петербург в иностранных описаниях. Л., 1991. С. 151.

⁸ РГИА. Ф. 467. Оп. 4. Д. 797. Л. 4; оп. 2. Д. 48. Л. 938; ф. 470. Оп. 5. Д. 26. Л. 119.

⁹ 21. 08. 1725 г. фонтанный мастер Поль Суалем подал рапорт в Канцелярию от строений о том, что «потребно в Ранибомский его высоко княжеской светлости дом к фантанному делу чугунных труб к 3-м фантанам, а именно: 10-ти дюймовых 21, 6-ти дюймовых 52, 3-х дюймовых 126» (РГИА. Ф. 467. Оп. 2. Д. 48. Л. 486). Указ А. Д. Меншикова капитану Павлову от 03.10.1725 г.: «Повелеть спаять свинцовых шесть труб длиною и в диаметре по показанию Броунштейна и, зделав, отослать в Аранибом» (там же).



Илл. 2. П.-А. де Сент-Илер. Ораниенбаум. 1774

трубе длиною по два (фута) четыре (дюйма), которые от земли припаены к свинцовым трубам, а прочих лежащих от пруда к тем фонтанам под землю труб без отрывания земли осмотреть не можно...»¹⁰.

«В две фантанах, — читаем в «Описи Ороненбому каменному дому», 1745 г., — по одной стоячей медной трубе, длиною по 2 фута по 4 дюйма, которые от земли припаены к свинцовым трубам...»¹¹.

На рисунке М.И. Махаева с видом Ораниенбаума (1755) можно рассмотреть, что центральный фонтан действительно был многоструйным. В середине бассейна — чаша на высокой ножке. Боковые фонтаны показаны с одним водоемом, вокруг которого изображена декоративная горка из камней. В архиве сохранились данные о переделке, а затем и о засыпке во дворе Меншиковского дворца пруда, снабжавшего водой фонтаны Нижнего сада. Где-то в 1748–1751 гг. в связи с постройкой по проекту архитектора Ф.-Б. Растрелли восточного дворцового флигеля старый бесформенный пруд, занимавший левую часть двора, был переделан в обширный, правильных очертаний фигурный бассейн. В 1761 г. последовало распоряжение: «...имеющийся внутри дворца пруд весь засыпать и двор выровнять... и засыпать те трубы для лучшего способу без фашин одною землею, чтоб впредь можно положить фантанные трубы для фантану, которой будет в саду»¹².

В апреле 1762 г. Петр III приказал «имеющиеся в Раниэмбме фантаны исправить и вокруг Армитажа галерею обить холстом»¹³. Из завязавшейся служебной переписки узнаем, что «для исправления фантанов в саду, в Армитаже и против

¹⁰ РГАВМФ. Ф. 138. Оп. 1. Д. 95. Л. 566, 572–574.

¹¹ РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3, ч. 114. Д. 61448. Л. 149, об.

¹² РГИА. Ф. 492. Оп. 1. Д. 29. Л. 5, 5 об.

¹³ Там же. Л. 79, 80.

одного каскада в Китайском домике фонтана же и в березовой роще против Армитаж... дать 100 человек крестьян не можно»¹⁴. В этом документе в последний раз упомянуты «фонтаны в саду». Кроме них, находилось еще два фонтана: «в Китайском домике и в березовой роще против Армитаж». Последний фонтан стоял в долине речки Карость. Здесь, у подножия земляной крепости Петерштадт, был устроен Птичий двор (Менажерия) с клетками для птичек. Остатки фонтана обнаружены во время археологической разведки в 1981 г., в ходе которой выявлены также фундамент деревянного павильона «Эрмитаж». В описи «Ораниембамским Верхнему и Нижнему садам» (1766) фонтаны уже не упоминаются¹⁵. На аксонометрическом плане Сент-Илера 1774 г. фонтаны не показаны; место боковых водометов заняли круглые газоны диаметром 8 м. (илл. 2).

Археологические исследования фонтанов

Раскопки на Главной аллее обнаружили на глубине 1 м круглый бассейн диаметром 9,32 м (илл. 3). Фонтан устроен следующим образом: в материковом песке был вырыт котлован диаметром 10 м, дно которого забили слоем кембрийской глины толщиной 20 см. Глину залили цемянкой, известковым раствором с кирпичной крошкой; толщина слоя — 3 см. Местами в раствор вкраплены отдельные кирпичи. Таким образом была обеспечена гидроизоляция фонтана. Вероятно, дно бассейна было облицовано мраморными или известняковыми плитами, но следов облицовки не обнаружено. Своеобразие этого и остальных двух фонтанов в том, что они фактически не имели фундамента под стенками. Нами раскопано более 20 водометов в Летнем саду, в Петродворце и в Петербурге (Фонтанный дом); всегда под бортом был фундамент из каменных плит или рядов кирпичной кладки. Иногда в основании фундамента положены сосновые плахи. В данном случае вместо полноценного фундамента были уложены по окружности в один ряд кирпичи на известковом растворе. Эти лежащие на глине на уровне дна кирпичи можно принять за фундамент, хотя обычно фундамент всегда лежит ниже уровня дна бассейна. Там, где чугунные трубы пересекли борт, его кладка уцелела на высоту до четырех рядов кирпичей. Удалось определить полную высоту стенки бассейна. Дело в том, что для гидроизоляции вокруг чаши был устроен своеобразный защитный пояс, состоящий из нескольких слоев глины и песка. Он хорошо виден на фотографии. Высота этого гидроизоляционного пирога (68 см) равна высоте подземной части стенок бассейна. Для определения полной высоты борта необходимо учесть еще и кордон, возвышавшийся над землей примерно на 30–40 см. Таким образом, бассейн оказался довольно глубоким, с вероятной высотой стенок 1,5 аршина (108 см). Благодаря описи 1740 г. кое-что известно об устройстве водометов. В центре бассейна стояла некая деревянная фигура, державшая над собой свинцовую чашу. Фигура названа в описи «водоточной», так как сквозь нее проходила водопроводная труба. Из чаши било пять струй воды, а вокруг нее, на дне бассейна, размещались еще десять водометов, связанных между собой круговым свинцовым водопроводом.

На дне бассейна сохранились чугунные трубы, по которым поступала и отводилась вода (илл. 4). Длина труб — 1290 мм, внутренний диаметр — 153 мм (6 дюймов). Фланцы соединялись между собой болтами и ромбовидными гайками. Сохранились только чугунные трубы, а свинцовые были давно изъяты.

¹⁴ Там же. Л. 81.

¹⁵ Там же. Д. 55. Л. 3–9.

Вода из бассейна уходила по чугунному водоводу, состоящему из трех труб диаметром 155 мм. К последней трубе присоединена свинцовая труба, от которой уцелел фрагмент длиной 65 см. Благодаря этой находке удалось понять, как происходила стыковка свинцовых и чугунных труб: отдельный чугунный фланец надевался на свинцовую расфальцованную трубу и скреплялся болтами и гайками с фланцем чугунной трубы. Возможно, свинцовая труба служила переходником к водопроводу из деревянных труб. На дне бассейна обнаружено множество обломков пудостского известняка с характерной «коралловой» поверхностью. В архивных документах их называют «туфштеинами», «фонтанными» и «гротными камнями». Из них выкладывались декоративные горки вокруг водометов. В одном из самых больших камней имеются два отверстия для свинцовых трубок водомета и продольная ложбинка для разводящей трубы. При расчистке дна бассейна найдено также несколько экземпляров устричных раковин и морских гребешков. Устричные раковины относятся к атлантическому типу. По словам специалистов, этот вид уже исчез в природе, и потому находка представляет определенный научный интерес.

Все фонтаны имеют смотровые колодцы для пуска и регулирования подачи воды. У центрального фонтана такой колодец размером 1,40 × 1,54 м, обнаружен у южного борта. Стенки колодца сохранились в отдельных местах на всю высоту — 0,76 м (11 рядов кирпичной кладки). Сверху колодец, по-видимому, как обычно, закрывался деревянной крышкой. Хорошая сохранность колодца помогла определить уровень залегания дневной поверхности площадки в первой половине XVIII в. Выяснилось, что, когда фонтан был уничтожен, поверхность площадки была на 40 см ниже, чем сейчас. Ее покрывал слой чистого желтого песка толщиной 9 см.

Западный фонтан имеет такие же конструктивные особенности, что и центральный (илл. 5). Дно представляло собой глиняную подушку толщиной 20 см,



Илл. 3. Нижний сад. Раскопки центрального фонтана на Главной аллее. Ораниенбаум. 1983



Илл. 4. Раскопки центрального фонтана. Спускной водопровод из чугунных труб. 1983



Илл. 5. Раскопки западного фонтана. 1983

ми бассейна обнаружены остатки смотрового колодца. При расчистке фонтана встречено 12 камней пудостского известняка, размером 40×30 см, из которых выкладывалась декоративная горка вокруг водомета. И здесь найдено несколько створок устричных раковин и гребешков. Любопытно, что в современном газоне на месте фонтана встретились мелкие осколки лазурита, малахита, агата, яшмы, кристаллики топаза и хрусталя. Возможно, при реставрации сада в 1972 г. земля для газона была взята в Старом Петергофе, с участка, где когда-то находился склад Петергофской гранитной фабрики. Там до сих пор встречаются подобные находки.

Восточный боковой фонтан сохранился хуже остальных: его пересекли два современных дренажных коллектора. Глиняное дно толщиной 30 см покрыто слоем известкового раствора толщиной 4 см. Диаметр фонтана также 7,8 м. Ширина борта — 37 см. В засыпке бассейна встречены фрагменты плоской черепицы, лекальные кирпичи и архитектурные детали из пудостского камня. Возможно, этот строительный мусор связан с разборкой каменных террас при их перестройке в 1760-х гг. По оси продольной аллеи, вплотную к бассейну обнаружены остатки двух смотровых колодцев.

Раскопки не только открыли фонтаны, но и выявили все три нитки чугунных водопроводов, по которым вода подавалась в бассейны. В Летнем саду и в Петергофе не раз встречались такие же чугунные трубы, но лишь в Ораниенбауме представилась возможность полнее познакомиться с системой подачи воды. От центрального фонтана трубопровод шел по Главной аллее, от боковых фонтана нитки труб меньшего диаметра шли через партеры. На предполагаемом месте пересечения всех трех водопроводов археологи заложили шурф в надежде найти свинцовый тройник, который связывал бы эти водопроводы с магистральной трубой. И действительно, такой тройник обнаружен в смотровом колодце (илл. 6). Он, образно говоря, напоминает трехпалую перчатку, надетую на чугунную трубу основного водовода, а «пальцы» соединены с трубами, идущими к фонтанам. Напомним, во дворе Меншиковского дворца находился накопительный пруд. Для снабжения водой фонтанов в Нижнем саду где-то под восточной галереей дворца и каменными террасами был проложен кирпичный коллектор, по которому вода из пруда подавалась по трубам к фонтанам. Используя тройник, можно было включить или отключить подачу воды к боковым фонтанам. Регулиров-

уложенную на материковом песке и залитую сверху известковым раствором. Диаметр фонтана — 7,8 м. К центральному водомету шел водовод из чугунных труб. На конце последней трубы находился свободный чугунный фланец, к которому ранее была присоединена свинцовая труба, изъятая при ликвидации фонтана. Стенки в отдельных местах уцелели на высоту трех рядов кирпичей. Их ширина — 37 см (полтора кирпича). За предела-

ка осуществлялась поворотом кранов, которые были вставлены в сквозные отверстия в боковых рукавах тройника. Краны назывались «ключами» и обычно делались из меди. Вероятно, поэтому и не сохранились. От магистрального трубопровода уцелела лишь одна труба, именно та, что была связана с тройником. Другим своим концом она упиралась в мощную валунную кладку фундамента, уходящего под гранитную лестницу террасы. Эта кладка явилась полной неожиданностью! По нашему мнению, сооружение фундамента связано с перестройкой террас по проекту архитектора П.Ю. Патона в начале 1760-х гг. О его проекте сохранилось очень мало сведений. Пришедшая к власти Екатерина II приказала остановить работы и поручила Ринальди представить новый проект, чтоб было «как у Меншикова».



Илл. 6. Свинцовая муфта, с помощью которой магистральный водопровод был связан с тремя водопроводами к фонтанам Нижнего сада. 1983

Скульптура Нижнего сада

Напомним, по словам очевидца, в 1720 г. в саду стояли 46 статуй. В описи, составленной при конфискации имения опального Меншикова в 1728 г., особенно ценной тем, что в ней перечислены плодовые деревья и ягодные кусты, упомянуты: «31 фигура деревянная, да розбитых 8, выкрашены белою краскою, весьма ветхи и сгнили. Да 4 фигуры свинцовые вызолоченых на каменных столбах»¹⁶. В октябре 1729 г., 3-го и 12-го числа, случились наводнения, причинившие значительный урон Нижнему саду. В рапорте садовника сказано, что «в саду 1 фигуру деревянного столба сломило и разбило 6 деревянных статуй»¹⁷. Уточняет сведения опись 1736 г.: «31 фигура деревянных ветхих, в том числе двух нет, да бюстов 8, выкрашены белой краской, да 4 фигуры свинцовые вызолоченные на каменных столбах»¹⁸.

Как видим, ранее упомянутые 8 разбитых фигур были бюстами. Уже в следующем году исчезли 4 свинцовые статуи, а половина мраморных пьедесталов была разбита. В описи 1737 г. читаем: «В саду 3 фонтана... Деревянных фигур выкрашенных краскою белою 31, погнили, 4 педистала мраморовых, в том числе раззолотых два»¹⁹. В «Описи Ороненбомскому каменному дому» (1745) сказано: «...да во оном же саду мраморных серага камня педесталов 4, в том числе поврежденных 3»²⁰.

Гравюра с рисунка Махаева (1755) дает некоторое представление о том, что собой представляла деревянная скульптура и где она размещалась. 8 статуй в

¹⁶ РГИА. Ф. 467. Оп. 2. Д. 60. Л. 500.

¹⁷ Там же. Оп. 4. Д. 797. Л. 35.

¹⁸ Там же. Оп. 2. Д. 81. Л. 1.

¹⁹ РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3, ч. 114. Д. 61448. Л. 168–169.

²⁰ Там же. Л. 149, 149 об.

полный рост находились на Главной аллее. Из них четыре стояли вокруг центрального фонтана и по две — в начале и в конце аллеи. Надо думать, при Меншикове также были расставлены деревянные статуи и на боковых аллеях. Еще две скульптуры показаны в центре куртин перед Церковным павильоном. Им должны соответствовать симметрично расставленные фигуры в куртинах перед Японским павильоном, но на перспективном рисунке Махаева их не различить. Таким образом, можно определить местоположение всех 32 деревянных статуй: 24 на продольных аллеях и 8 в боковых куртинах. Правда, в 1728 г. указана только 31 фигура, но одна скульптура к тому времени могла исчезнуть. Логично предположить, что в регулярном саду, при его симметричной планировке, было четное количество статуй. Опираясь на план, нетрудно представить, где могли стоять остальные 8 деревянных бюстов, например по сторонам Поперечной аллеи, но не стоит гадать. Зато точно известно местоположение 4 свинцовых позолоченных статуй, фундаменты которых удалось обнаружить.

Находка фундаментов сделана в какой-то мере случайно: закладывая шурфы по трассе обнаруженного трубопровода, идущего от дворца через партер к западному фонтану, археологи натолкнулись на каменный фундамент в середине партера, на глубине 34 см (илл. 7). Он сложен из гранитных валунов на известковом растворе. Его размеры 129 × 121 см, высота — 58 см. Прямо под фундаментом проходит трубопровод к фонтану. В 121 см к северу от фундамента был обнаружен еще один, сложенный, в отличие от первого, не из валунов, а из кирпичей в два ряда. Его размеры 113 × 93 см, высота — 13 см. Глубина залегания — 46 см, то есть на 12 см ниже первого. Этот фундамент находится почти в точности в центре партера, восстановленного в 1970-х гг. по чертежам Сент-Илера. На остальных трех партерах также обнаружено по два фундамента, из которых один кирпичный, другой каменный. Кирпичные залегают на 10–17 см глубже каменных и, следовательно, относятся к более раннему времени. Они сдвинуты к северу по отношению к каменным в среднем на 70 см. Помимо четырех каменных фундаментов, в юго-западном партере обнаружен еще один, пятый. Он



Илл. 7. Кирпичный фундамент, на котором лежит складной метр, предназначался для свинцовой позолоченной скульптуры 1720-х гг. Рядом каменный фундамент для мраморной скульптуры более позднего времени. 1983

также сложен из валунов, но наряду с этим в кладке встречены вторично использованные известняковые плиты с профилированным краем и кирпичи. Еще два каменных фундамента встречены при восстановлении реставраторами газонов на площадках Продольной аллеи, между фонтанами.

Аналогичные каменные фундаменты примерно тех же размеров не раз встречались при раскопках в Летнем саду. Они предназначались для установки пьедесталов под мраморные статуи. Нет сомнения, что фундаменты в Ораниенбауме служили для тех же целей. Известна акварель художника Гринера с изображением Нижнего сада середины XIX в. на партере, там, где были найдены каменные фундаменты, стоят мраморные статуи. Что касается кирпичных фундаментов, то на рисунке Махаева на их местах показаны четыре большие керамические вазы с оранжерейными растениями. Такие вазы, которые назывались «цветники», широко применялись в регулярных парках в первой половине XVIII столетия. В Летнем саду найдено множество фрагментов аналогичных ваз, что позволило реставраторам воссоздать сосуды для Монплезирского сада и партеров у деревянного дворца в Стрельне²¹. Обломки таких же вазонов встретились нам при раскопках в подполье Большой оранжереи в Петергофе и в Ораниенбауме, на месте Комендантского дома в Петерштадте и галереи у Водного лабиринта. Вряд ли кирпичные фундаменты были сделаны для установки садовых ваз. Скорее, они предназначались для тех четырех позолоченных свинцовых статуй, о которых сообщают описи 1728 и 1736 г. Понятно, что наиболее ценные фигуры занимали самые ответственные места на партерах.

Исследователи считают, что в начале 1760-х гг. в Нижнем парке появились мраморные статуи и среди них четыре подписные фигуры скульптора А. Бонацци: «Флора», «Вергун», «Помона» и «Зефир». Последнего в литературе, с легкой руки В.Я. Курбатова, иногда по ошибке называют «Амуром». На аксонометрических чертежах Сент-Илера в Нижнем саду показано 10 статуй, надо полагать мраморных. 8 из них стоят на Главной аллее, примерно на тех же местах, что и деревянные на рисунке Махаева. Еще две статуи находятся в южных куртинах перед Церковным и Японским павильонами. Те же 10 мраморных статуй отмечены в описи А. Раевского 1793 г.: «На оном прошпекте, — писал Раевский, имея в виду Главную аллею, — по обеим сторонам поставлен 8 фигур белого мрамора на передеосталах (!) белого род пудостского камня». У Церковного павильона, «в куртинах на площадке поставлена белая мраморная статуя, у которой рука обломана, и оной не имеется». О статуе в куртине перед Японским павильоном удивительно безграмотный Раевский пишет, что она «совсем сломана на шуки, лежат на земле». Это как раз те две фигуры, которые изображены на планах Сент-Илера. Любопытно сведение Раевского, что и в северных двух куртинах некогда стояли статуи: «Да еще в куртинах два передиостала имеются, а фигур нет» (у Сент-Илера пьедесталы в этих местах не показаны)²². Обратим внимание, что ни на планах Сент-Илера, ни в описи Раевского нет скульптуры на четырех партерах. Можно сделать вывод, что обнаруженные каменные фундаменты предназначались для статуй, который стояли здесь в 1760-х гг. К 1774 г. они уже были убраны с партеров. Возможно, это произошло еще до 1766 г. Так, в описи «Орани-

²¹ *Кореницит В.А., Сергиенко И.И.* О майоликовых вазах-цветниках из раскопок Летнего сада и о керамисте петровского времени И.П. Алабине // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1982 г. Л., 1984.

²² РГИА. Ф. 492. Оп. 1. Д. 150.

ембамским Верхнему и Нижнему садам» (1766) не упоминаются ни фонтаны, ни скульптура в Нижнем саду²³.

В XIX в. количество скульптур возросло. Судя по почтовым открыткам и рисункам художника А. Бенуа, 15 мраморных статуй стояли перед террасой дворца и по сторонам Главной аллеи. По словам очевидца, в 1918 г. две статуи были разбиты. В 1920-х гг. скульптура Нижнего сада вместе с пьедесталами была передана в Петергоф. В Комитете Госинспекции по охране памятников сохранились документы о передаче из Ораниенбаума в Петергоф в 1926 г. 5 статуй и 11 бюстов, в 1927 г. — 7 пьедесталов XVIII в., в 1928 г. — 6 статуй, 9 бюстов и 6 пьедесталов. Таким образом, имеются сведения о передаче в эти годы 11 статуй, 20 бюстов и 13 пьедесталов. В Верхнем саду стоят «Зефир», «Вертун», «Помона» и «Флора» работы А. Бонацци, а в Нижнем саду, на партере перед Марлинским каскадом, — «Земля» и «Воздух» неизвестного итальянского скульптора середины XVIII в. Эти две скульптуры удается отождествить с изображениями на почтовых дореволюционных открытках с видами Нижнего сада в Ораниенбауме.

При раскопках не удалось обнаружить никаких следов разноцветного песка, гравия, толченого стекла, черепицы и прочих материалов, применяемых при создании рисунка партера. Из архивных источников известно, что в 1739 г. из цветников удалили песчаный грунт на глубину двух футов (62 см) и взамен привезли «черную землю»²⁴. Конечно, и в последующие годы грунт неоднократно заменялся.

При реставрации обсуждался вопрос, на какой глубине следует заложить центральные партеры (булингрины). Геодезическая съемка показала, что во времена Меншикова Главная аллея возвышалась над партерами всего на 16 см. В 1760-е гг. уровень аллеи повысился на 15 см, а уровень партеров — только на 5 см. В середине XIX в. уровень аллеи повысился еще на 15 см, а уровень газонов — на те же 5 см. К этому времени перепад высот между Главной аллеей и зелеными газонами, устроенными на месте бывших партеров, составлял 36 см. По проекту реставрации 1966 г. предлагалось значительно, до полуметра, углубить партеры. Но дирекция музея-заповедника, ссылаясь на трудности эксплуатации сильно заглубленных цветников, предложила скорректировать проект. В результате партеры были понижены на 35 см, то есть вполне случайно было найдено верное решение. Если бы булингрины были заглублены чуть больше, то открытие фундаментов под скульптуру и чугунных водопроводов состоялось бы раньше.

Размеры статьи не позволяют подробно рассказать об исследованиях усадьбы Меншикова. Заметим лишь, что от Померанцевой оранжереи уцелели не только фундамент, но и северная фасадная стена, превращенная в глухую ограду (илл. 8, 9). На стене сохранились фигурные филенки, а, отбив штукатурку, мы обнаружили стесанные пилястры и нарисованные окна с наличниками. (Такие же живописные окна были обнаружены нами на глухой северной стене Поварни в Китайском саду Монплезира ансамбля.)

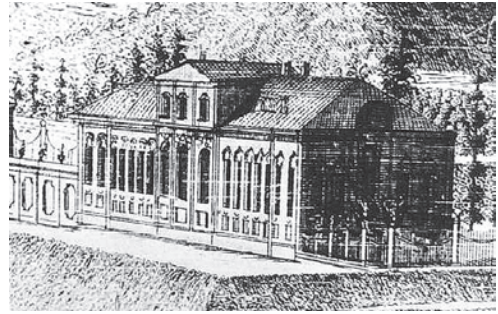
При исследовании фасада Большого дворца установлено, что построенный, как полагают, в 1711 г. первый дворец был одноэтажным. Его фасад украшали узкие пилястры, наложенные на широкие лопатки (илл. 10). Тонкий слой намазанной штукатурки был окрашен желтой охрой. Поражает необыкновенная прочность известкового раствора, в который добавлено толченое стекло. К 1717 г.,

²³ Там же. Д. 55. Л. 3—9.

²⁴ РГАВМФ. Ф. 138. Оп. 1. Д. 95. Л. 155.



Илл. 8. Померанцевая оранжерея.
Фрагмент аксонометрического
плана Ораниенбаума
П.-А. де Сент-Илера. 1774



Илл. 9. Северная глухая стена оранжереи,
превращенная в ограду Нижнего сада.
Под поздней штукатуркой обнаружена
фигурная филленка и нарисованные окна.
1983

когда дворец был надстроен вторым этажом, пилястры были заменены рустованными лопатками, а на втором этаже появились широкие пилястры. Не получила подтверждения гипотеза о поэтапном строительстве боковых галерей. Считалось, что сначала к основному объему здания пристроены прямые галереи и лишь затем к ним добавлены овалы. Но в кирпичной кладке галерей нет стыковочных швов; боковые галереи сразу строились как единое целое. В связи с бракосочетанием Петра Федоровича дворец был расширен в обе стороны на три оси. При этом, как показали зондажи, примыкающие к дворцу галереи были надстроены. В интерьерах обнаружены остатки живописи на главной лестнице, а в помещениях второго этажа — следы стесанных карниза и пилястр на боковых фасадных стенах здания 1717 г. После расширения дворца эти стены стали внутренними.

В 1984–1986 гг. проведены изыскания на каменных террасах Большого дворца. Выявлена конструкция террас, этапы их перестроек, открыты фундаменты порталных ворот Ф.-Б. Растрелли. Гипотеза И.Н. Кауфман и Н.В. Якимовой, что обнаруженные под современными конструкциями террасные стенки с нишами и пилястрами относятся ко временам Меншикова, не нашла подтверждения²⁵. По нашему мнению, эти стенки появились в начале 1760-х гг., когда архитектор Патон начал, но не довел до конца перестройку террас. Пришедшей к власти Екатерине II не понравился проект Патона. Она распорядилась завершить перестройку по новому проекту А. Ринальди, который, видимо, решил сохранить замурованную стенку Патона в качестве опорной.

В заключение повторим: результаты археологических исследований позволили по-новому взглянуть на проблему формирования ансамбля Нижнего сада. Не подтвердилась известная гипотеза о том, что сад был разбит по проекту, зафиксированному на гравюре Ростовцева (1717), а позднее видоизменен. Оче-

²⁵ Кауфман И.Н., Якимова Н.В. Новое о террасах бывшего Меншиковского дворца в Ораниенбауме // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1986 г. Л., 1987. С. 560–569.



Илл. 10. Большой дворец. Узкая пилястра поверх широкой лопатки. Зондаж на северной фасадной стене открыл фрагмент архитектурного декора первого одноэтажного дворца, заложенного, возможно, в 1711 г. 1983

видно, сад устроен по другому, менее помпезному, но более практичному проекту, в котором лучше учитывались особенности рельефа, а главное, подчеркивалась связь между планировкой парка и уже разработанной композицией дворца с полукруглыми галереями.

Устройство регулярных садов на заболоченном побережье Финского залива требовало таких колоссальных трудов и затрат, что даже Петр I не мог позволить вести в своих загородных резиденциях, в Петергофе и Стрельне, одновременное

строительство дворца и парков. Приближенные Петра, получившие участки по Петергофской дороге, все, за исключением Меншикова, ограничились лишь разбивкой Верхних садов, да и у светлейшего князя в двух имениях, в Фаворите и Монкураже, были построены палаты и разведены Верхние сады, а до освоения побережья дело так и не дошло. Если допустить, что Нижний сад первоначально имел такие размеры и прямоугольную форму, как на гравюре Ростовцева, то приходится признать, что устроенный с огромными трудностями сад вскоре был полностью перепланирован. Его восточная часть была отрезана дамбой и затоплена водами Большого пруда. Эту дамбу, запрудившую речку Карость, можно было поставить всего на несколько десятков метров выше и не под углом, а параллельно дворцу, и тогда она не затронула бы территорию сада. Проложенная по косой, дамба определила существующую трапециевидную форму сада. Его закладка произошла не в первой половине 1710-х гг., одновременно с дворцом, а во второй половине, когда одноэтажный дворец уже не только был надстроен вторым этажом, но и расширен за счет присоединения боковых галерей.

Гравюра Ростовцева делалась спешно, как дополнение к грандиозной «Панораме Санкт-Петербурга» А. Зубова, выпуск которой был приурочен к возвращению Петра I из-за границы в 1717 г. Ростовцев запечатлел первый, неосуществленный вариант. Разбивка сада началась по новому проекту в 1718 г. В 1719 г., когда под наблюдением самого Меншикова на пересечении основных аллей были заложены фонтаны, сад уже имел сложившуюся планировочную структуру. В главных чертах она оставалась неизменной на всем протяжении истории Ораниенбаума. Оказалось, что реставраторы, восстановив сад на основе аксонометрических планов Сент-Илера середины 1770-х гг., тем самым вернули ему его изначальную планировку.

Вопрос о необходимости воссоздания фонтанов вызвал горячую дискуссию. Противники этой идеи ссылаются на то, что водометов нет на упомянутых планах Сент-Илера. Но совершенно очевидно, что на плане Сент-Илера показан сад времен Петра III, когда в нем стояли фонтаны. Невозможно представить, что зафиксированные Сент-Илером затейливые цветники появились при

Екатерине II. Как только императрица вспомнила про эти цветники, они тотчас были заменены на любезные ей зеленые лужайки.

Другой аргумент противников воссоздания фонтанов сводится к тому, что точно не известно, как они выглядели. Но раскопки установили их местоположение, форму и размеры. На гравюре с рисунка Махаева хорошо показан западный одноструйный фонтан. По данным раскопок, водометы окружали горки из камней пудостского известняка с вкраплением устричных раковин и морских гребешков. Что касается центрального фонтана, то и его можно разглядеть на гравюре. Загадочную «водоточную фигуру» под свинцовой чашей уже заменил резной барочный пьедестал с крупными валютами. Аналоги такому пьедесталу известны. Из архивных документов мы знаем, что в фонтане 5 струй били из центральной чаши. Струи вздымались довольно высоко, как видно у Махаева. Остальные 10 со дна бассейна били значительно ниже, придавая фонтанной композиции очертания своеобразной короны. Международные документы по охране культурного наследия, в частности Венецианская и Флорентийская хартии, допускают «предположительное воссоздание», в особенности, когда вопрос касается произведений малых архитектурных форм в исторических дворцово-парковых ансамблях.

Петровские фонтаны не только служили украшением садов. Их появление не просто дань европейской традиции. Если огненные фейерверки запускались в небо в честь победы над врагом, то фонтаны — водные фейерверки — символизировали победу над силами природы. Поставленные в 1719 г. водометы закрепили узловые точки планировочной структуры Нижнего сада. Воссозданные фонтаны помогут экскурсоводам в изложении истории создания ансамбля, так как служат убедительным доказательством: первоначальная планировка сада сохранилась с петровского времени.

Регулярный Нижний сад барочный по своей сути. В репрезентативном саду водометы более чем уместны. Их отсутствие на привычных местах вносит досадное ощущение диссонанса.

В.А. Калинин,
ОАО «Санкт-Петербургский научно-исследовательский
и проектный институт по реставрации памятников истории
и культуры (НИИ «Спецпроектреставрация»)

М.В. Смирнов,
ОАО «Санкт-Петербургский научно-исследовательский
и проектный институт по реставрации памятников истории
и культуры (НИИ «Спецпроектреставрация»)

А.А. Юрчук,
ОАО «Санкт-Петербургский научно-исследовательский
и проектный институт по реставрации памятников истории
и культуры (НИИ «Спецпроектреставрация»)

Дворцовая электростанция дворцово-паркового ансамбля «Ораниенбаум» (по результатам натурных исследований)

В предлагаемой работе излагаются промежуточные результаты исследований комплекса дворцовой электростанции дворцово-паркового ансамбля «Ораниенбаум». Основное внимание при проведенных в 2008–2009 гг. исследованиях было уделено Главному зданию электростанции как основной постройке комплекса, претерпевшей наибольшие искажения за время своего бытования. Зданиям Дома служителей и Ремонтных мастерских уделено меньшее внимание ввиду того, что они не являются типологически выдающимися и пребывают в удовлетворительной сохранности, практически не оставляющей вопросов в отношении первоначального внешнего облика и функционального распределения помещений.

Комплекс дворцовой электростанции— единственный на территории дворцово-паркового ансамбля ансамбля «Ораниенбаум» памятник в стиле модерн, не считая Петровского моста через р. Карость. Он сформирован в 1909–1912 гг. на свободной территории близ изгиба Иликовской перспективы к югу от Большого Меншиковского дворца и к западу от Петровского моста через р. Карость, у изгиба дороги. Градостроительную значимость данного участка сложно переоценить: он находится на пересечении путей, связывающих ансамбли Большого дворца, Собственной дачи и Петерштадта. Если сравнивать ораниенбаумский комплекс со зданиями электростанций Санкт-Петербурга и окрестностей, построенными в конце XIX — начале XX в. и отличавшимися стилевым и функци-

ональным разнообразием, то данный памятник занимает заметное место: близкие аналоги архитектурных и компоновочных решений отсутствуют. Во многом его ценность обусловлена высокой степенью сохранности, благодаря которой есть основания для того, чтобы в процессе реставрации точно восстановить первоначальный облик памятника. Следует отметить и то, что две из трех построек комплекса выполнены в дереве, в дворцово-парковых ансамблях в окрестностях Санкт-Петербурга практически не сохранилось подлинных деревянных зданий. Строение в Ораниенбауме, как и так называемая Русская изба, расположенная юго-восточнее района Собственной дачи, близ Кавалерского корпуса, является примечательным исключением.

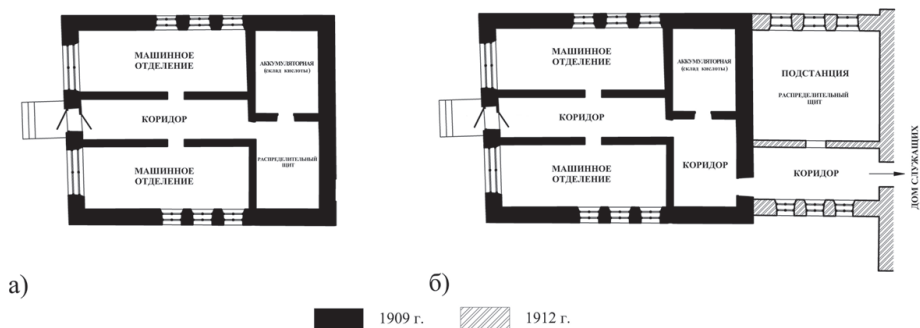
Автором зданий комплекса является Оскар Александрович Паульсон, с именем которого связаны практически все строительные и ремонтные работы в Ораниенбауме начала XX в. Введение чисто утилитарной, фактически промышленной постройки в развитую рекреационную среду выполнено мастерски, тактично по отношению к предшественникам и их наследию. Опыт Паульсона безусловно поучителен для многих современных архитекторов, работающих в зонах исторических ландшафтов. Здания комплекса дворцовой электростанции являются материальным свидетельством важной вехи в истории Ораниенбаума, связанной с жизнью и деятельностью последних владельцев усадьбы.

Хронология строительства комплекса в целом такова¹: к октябрю 1909 г. построен первоначальный объем Главного здания электростанции (илл. 1, а). В здании установлены генераторы, работающие на мазуте, электростанция уже эксплуатируется. В 1910 г. построен деревянный Дом служителей. В 1912 г. в связи с реконструкцией станции под установку нового, более мощного оборудования к первоначальному объему Главного здания пристраивается сооружение, определяемое как подстанция (илл. 1, б). К этому же периоду нужно относить и строительство крытого перехода (крыльца) между Главным зданием и Домом служителей. К востоку от Главного здания возводится деревянный флигель — Ремонтные мастерские. Таким образом, к 1913 г. комплекс формируется полностью. Документальным свидетельством является единственное сохранившееся фотоизображение — открытка 1910-х гг. (илл. 2).

В середине XX в. Главное здание электростанции было неоднократно перестроено: произведена внутренняя перепланировка, искажены композиции фасадов и формы кровель. Крытый переход превратился в безликую встройку. Появилась южная пристройка к Ремонтным мастерским, по объему практически равная историческому зданию. Объемно-пространственная композиция Дома служителей не претерпела значительных изменений, возможно потому, что вплоть до 1980-х гг. он оставался жилым. Современный вид комплекса показан на илл. 3.

В настоящее время техническое состояние памятников можно признать удовлетворительным, так как неравномерные осадки фундаментов и деформационные трещины отсутствуют. Однако кровли памятников весьма изношены, отделочные слои подвержены деструкции. В советское время обшивка сруба Ремонтных мастерских неоднократно поновлялась без соблюдения профиля и исторической ширины досок. Определенные опасения может вызывать состояние срубов Дома служителей и Ремонтных мастерских, но аварийных участков там нет. Собранные историко-архивные и натурные данные дали основания для реконструк-

¹ Зайцева Д.А. ГМЗ «Ораниенбаум». Комплекс зданий Дворцовой электростанции: Историческая справка // НИИ «Спецпроектреставрация». СПб., 2008.



Илл. 1. Главное здание Дворцовой электростанции.

Реконструкции плана на период формирования комплекса.

СПб НИИ «Спецпроектреставрация», 2009 г.:

a — 1909 г.; *б* — 1912 г.: (черный квадрат) — 1909 г.; (квадрат с серой штриховкой) — 1912 г.



Илл. 2. Дворцовая электростанция.
Вид с юго-запада. 1910-е



Илл. 3. Дворцовая электростанция.
Вид с северо-востока. 2008

ции планировок и функционального назначения помещений зданий комплекса.

Главное здание (см. илл. 1).

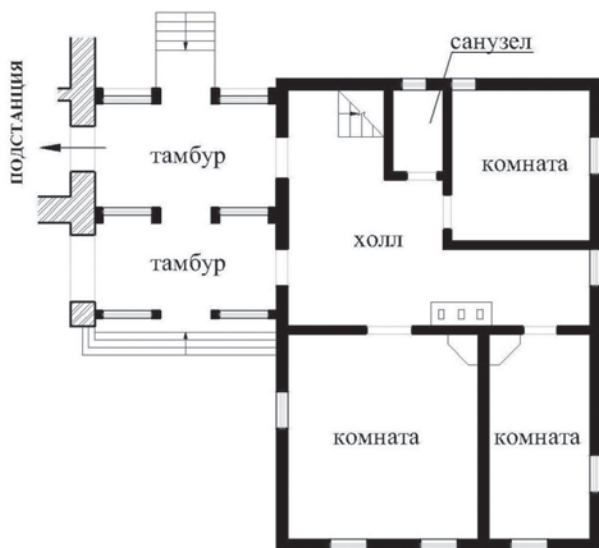
Вход располагался на северном фасаде, там сохранилась и оригинальная тамбурная дверь. Стены центрального коридора и помещения, определяемого как аккумуляторная (оно не имеет естественно-го освещения и выгорожено капитальными стенами), имеют толщину 380 мм. Они возведены при постройке первого объема здания. Данное предположение подтверждается соответствием типа кладки, цвета кирпича и состава раствора этих стен наружным стенам здания. Кроме того, балки первоначального перекрытия опираются не только на наружные стены, но и на указанные внутренние стены (разная ширина сводов межбалочного заполнения над коридором и боковыми помещениями не оставляет сомнений в том, что конструктивное

решение перекрытий увязано с планировкой). Помещения по обе стороны от коридора, очевидно, являлись машинными отделениями; в восточном помещении была аккумуляторная, в западном помещении (или кармане коридора) располагался распределительный щит. После того как пристроили подстанцию, западное помещение стало вестибюлем для сквозного прохода из Дома служителей;

по-видимому, распределительный щит был перенесен в восточное помещение подстанции. Расположение первоначальных проемов во внутренних стенах удалось определить без каких-либо затруднений, так как эти проемы выделяются характерным лучковым верхом. В коридоре Главного здания выявлено первоначальное покрытие пола из кафельной плитки. Поскольку в ходе реставрации Главного здания будут демонтированы поздние полы, можно ожидать, что будут и находки, которые послужат окончательным обоснованием предлагаемой реконструкции либо поводом для ее корректировки. Как правило, полы аккумуляторных выполнялись из чугунных плашек (например, в здании городской электростанции Петергофа), в машинных отделениях могли сохраниться фундаментные плиты либо закладные опоры генераторов.

Дом служителей (илл. 4). На основании зондажей реконструирован план крытого перехода. Переход представлял собой вестибюль с остекленными стенами, а значит, с хорошим освещением, он был разделен на две части. Основной вход — с западной стороны, два проема вели в Дом служителей; через этот вестибюль можно было войти в Главное здание электростанции. Скорее всего, переход не отапливался. Наличие двух проемов, ведущих в Дом служителей, вызывает предположение о том, что квартира на первом этаже и квартира в мансарде с ведущей туда лестницей могли быть изолированы друг от друга. Относительно назначения помещений не может быть двух мнений: это жилые комнаты с кухнями и санузлами, последние сгруппированы у восточной фасадной стены. У восточного фасада, по-видимому, располагалась выгребная яма. На данном этапе нельзя ответить на вопрос: предназначался ли Дом служителей для проживания одной или двух семей либо был «коммунальным», с общей кухней? Для решения данного вопроса необходимы углубленные натурные исследования в интерьерах. В целом отделка помещений была скромной, не удалось найти предметов декоративно-прикладного искусства или примечательной бытовой утвари.

Ремонтные мастерские (илл. 5). Планировка мастерских предельно проста, обусловлена исключительно утилитарной функцией. Постройка является классическим срубом-пятистенком, в обоих помещениях которого располагались



Илл. 4. Дом служителей. Реконструкция плана первого этажа на первоначальный период. СПб НИИ «Спецпроектреставрация». 2009



Илл. 5. Ремонтные мастерские.
Реконструкция плана на первоначальный период.
СПб НИИ «Спецпроектреставрация», 2009

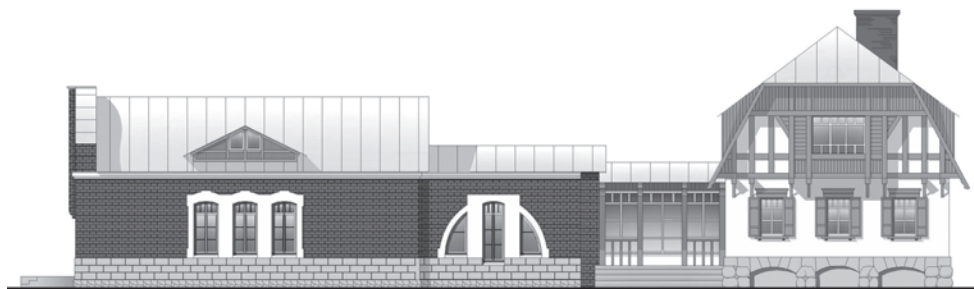
перекрытия исторического объема осталась кирпичная выстилка, которой нет на перекрытии пристроенного объема.

Фасады зданий комплекса реконструированы на основании натуральных исследований и материалов мастерской № 9 института «ЛенНИИпроект» 1986–1988 гг. Реконструкции северного и западного фасадов комплекса, осматриваемых с основных видовых точек, приведены на илл. 6, 7. Лучше всего сохранились фасадные композиции Дома служителей: они дошли до нашего времени практически без искажений, за исключением сильно перестроенного крытого перехода; реконст-

мастерские. В крохотной пристройке к восточному фасаду находились входной тамбур и туалет. В 1940–1950-х гг. к зданию пристроили дополнительный объем, равный ему по габаритам; оба объема подвели под одну кровлю. Первоначальная стропильная система не сохранилась, однако остались декоративные «кобылки», расположенные на фронтонах. Именно южный фронтон с элементами декора, сохранившийся на чердаке перестроенного здания, четко фиксирует границу объема 1912 г. К тому же, на чердачном пере-



Илл. 6. Дворцовая электростанция. Северный фасад.
Реконструкция на первоначальный период. СПб НИИ «Спецпроектреставрация». 2009



Илл. 7. Дворцовая электростанция. Западный фасад.
Реконструкция на первоначальный период. СПб НИИ «Спецпроектреставрация». 2009

рукции первоначального облика фасадов Главного здания и Ремонтных мастерских составлены на основании зондажей и отчасти упомянутой выше фотографии 1910-х гг.

Главное здание. В настоящее время композиции северного и западного фасадов сильно искажены: на северном фасаде уцелел только фигурный венчающий щипец; на западном фасаде от группы из трех оконных проемов машинного отделения сохранился центральный проем с искаженным высотным габаритом; вместо трехчастного окна объема подстанции сделана дверь, ее фланкируют два прямоугольных окна. На западном фасаде пробиты дополнительные проемы; оконные проемы северного фасада, напротив, заложены. Контур кровли не соответствует первоначальному решению, декоративное слуховое окно утрачено. О сохранности столярных заполнений проемов северного и западного фасада, очевидно, речи не идет, за исключением внутренней, тамбурной двери входного проема.

Информацию о первоначальном рельефе декора проемов и первоначальных заполнениях оконных проемов дают ценные подлинные элементы памятника — три проема на восточном фасаде объема подстанции. Проемы с лучковым верхом обрамлены единым штукатурным наличником с разделкой под камень. Композиция из трех проемов на восточном фасаде машинного отделения, симметричная аналогичной группе на западном фасаде, искажена.

Северный, западный и восточный фасады объединены сохранившейся подоконной штукатурной тягой с разделкой под камень, и цоколем, который облицован гранитом. Южный фасад подстанции, в отличие от остальных фасадов Главного здания, не имел облицованного цоколя и штукатурной тяги, а представлял собой глухую стену. Стена завершалась щипцом, который был ниже существующего. В советский период щипец был надложен в связи с устройством в чердачном помещении котельной (контур первоначальной кладки хорошо просматривается из чердачного помещения).

Плоскости фасадов, в настоящее время покрытые цементно-песчаной штукатуркой, первоначально были окрашены известковой краской по кладке (следы первоначальной отделки фасадов обнаружены в зондажах); декор был штукатурным. Указанных данных достаточно для обоснованного возврата к первоначальной отделке фасадов.

Форма и габариты кровель реконструированы по натурным следам. Форма декоративного слухового окна на западном фасаде определена по упоминавшейся фотографии, более детальная проработка фрагмента выполнена с привлечением в качестве аналога декора на западном фронтоне Дома служителей. Вид дверного заполнения входа определен по сохранившейся внутренней двери тамбура. Для формы наличников широких проемов северного фасада, габариты которых прочитаны в зондажах, подобраны аналоги — наличники нескольких проемов на западном фасаде. Профилировка штукатурного декора принята в соответствии с сохранившимся на восточном фасаде фрагментом. Крыльца оформлены в самом нейтральном варианте, так как нет никакой информации относительно облика первоначальных крылец.

Дом служителей. Как уже говорилось, фасады Дома служителей, за исключением крытого перехода, сохранили все свои формы и декор, но, к сожалению, не в лучшем техническом состоянии. Если взглянуть на лицевой западный фасад здания, то обращает на себя внимание удачно найденный прием имитации каменной облицовки цоколя в технике окрашенной штукатурки по дранке, виртуозная разработка декора оконных проемов и декора фронтона с эркерами (боковые эркеры имеют декоративную функцию) и имитацией фахверка.

Наибольшей проблемой является реконструкция облика крытого перехода, где достоверно определены только контур кровли (по натурным следам) и конфигурация проема в северной кирпичной стене, сохранившейся до нашего времени. По всей видимости, остальные конструкции перехода были деревянными и полностью утрачены. Авторы отдавали себе отчет в том, что прием несколько уязвим, но приняли решение взять за основу пропорции и формы фронтона Дома служителей при реконструкции западного фасада перехода. Существующий цвет кровли здания, окрашенной суриком, не первоначальный: на фотографии 1910-х гг. прекрасно виден светлый (вероятно, серый) цвет кровель.

Ремонтные мастерские. Фасадные композиции Ремонтных мастерских имеют разную степень сохранности. Форма оконного проема на северном фасаде, который перекликался с проемами северного фасада Главного здания, искажена. Ниже подлинного чердачного окна был устроен балкончик, через который можно было попасть в чердачное пространство. Говоря о сохранности южного фасада, можно отметить только сохранившийся в объеме чердака фронтон, сохранивший первоначальную обшивку и декоративные элементы. Как раз в южном фронтоне вместо небольшого остекленного окна устроена двустворчатая дверь упрощенного рисунка: очевидно, изначально на чердак проходили с южной стороны (по всей видимости, туда поднимались по приставной лестнице). Реконструкция облика южного фасада ниже фронтона возможна на основе натурных исследований интерьера пристройки. Композиция западного фасада, имеющего широкие окна с мелкой расстекловкой, сохранилась полностью. Таким образом, форма проема на северном фасаде прочитана в зондажах, а расстекловка и профиль наличника приняты по аналогу — окнам на западном фасаде.

На данном этапе исследований не на все вопросы, связанные с функционированием комплекса и состоянием отдельных его элементов, найдены ответы. Предстоит пристально изучить состояние древесины срубов Дома служителей и Ремонтных мастерских, провести необходимые лабораторные анализы. Непростой задачей будет разработка решений по приспособлению деревянных зданий. Однако уже на данном этапе можно сделать некоторые выводы.

Во-первых, существует научно обоснованная возможность восстановления фасадных композиций зданий по состоянию на 1912 г. — время окончательного формирования комплекса Дворцовой электростанции. Необходимо выявить первоначальные формы и декор с элементами достоверного воссоздания. Основания для данного решения обеспечивают удовлетворительная сохранность памятников и ответственное градостроительное положение комплекса. С учетом возвращения к первоначальному облику фасадов необходимо воссоздание кровель Главного здания в исторических габаритах и воссоздание остекленного крыльца — перехода между Главным зданием и Домом служителей.

Во-вторых, следует сохранить исторические внутренние стены, формировавшие планировку зданий. Следовательно, решения по приспособлению, безусловно, должны быть увязаны с первоначальными планировочными решениями; иными словами, следует предусматривать обратимость приспособления.

В заключение следует сказать, что отреставрированный комплекс Дворцовой электростанции займет достойное место в великолепном собрании памятников дворцово-паркового ансамбля «Ораниенбаум» как единственный памятник, имеющий ярчайшие стилевые признаки модерна, органично сочетающиеся с предельно утилитарной функцией сооружения.

Научная реконструкция крепости Петерштадт в Ораниенбауме

Введение

Метод научной реконструкции памятников истории и культуры известен уже сравнительно давно и успешно используется в реставрационной практике специалистами многих стран. К нему обычно прибегают в тех случаях, когда в истории существующего памятника много этапов строительства и перестроек, часть которых не зафиксирована иконографическими материалами, либо памятник полностью утрачен и сведения о его облике достаточно скудны, но возникает необходимость получить хоть какое-нибудь представление о нем, пусть даже приблизительное или вариативное.

В зависимости от того, является ли памятник отдельным зданием или сооружением, комплексом построек, дворцово-парковым ансамблем, интерьером, научные реконструкции могут быть исполнены по-разному, как двухмерные (планы, фасады, разрезы) и трехмерные (аксонометрические или перспективные изображения). До появления компьютерных технологий такие реконструкции выполнялись вручную и сами по себе являлись произведениями архитектурной графики. Это требовало большого количества времени, поскольку каждое изображение создавалось с чистого листа.

Именно так были выполнены — на все этапы истории — реконструкции дворца А.Д. Меншикова в Петербурге (1977–1985), Эрмитажного театра и трех Зимних дворцов Петра I (1985–1989), Константиновского дворца в Стрельне (2001–2002), а также медальерного токарно-копировального станка А. Нартова и костяного животворящего креста с апостольскими ликами (1993–1994). Все выше перечисленные реконструкции опубликованы и широко используются специалистами¹.

Сегодня благодаря технологиям 3D-моделирования исследователи получили возможность довольно быстро создавать объемную модель любого объекта не зависимо от его сложности и получать любое количество его ракурсов или разре-

¹ Реконструкции опубликованы: *Калязина Н.В., Дорофеева Л.П., Михайлов Г.В.* Меншиковский дворец: Альбом. М., 1986. С. 195–199; *Эрмитаж.* История строительства и архитектуры зданий: Альбом / Под общ. ред. Б.Б. Пиотровского. Л., 1989. С. 21–23.

зов. На завершающей стадии компьютерной реконструкции в последнее время все чаще используются методы, позволяющие создавать анимационные сюжеты, буквально «оживляющие» памятник в любой период его истории².

Основной задачей настоящей статьи является описание основных приемов и принципов, использованных авторами при реконструкции крепости Петерштадт, и поэтому сведения о строительстве самой крепости ограничены лишь самой необходимой информацией.



Илл. 1. Приморские дворцово-парковые ансамбли Санкт-Петербурга



Илл. 2. Генплан Ораниенбаума. 1778

Справка

Дворцово-парковый ансамбль «Ораниенбаум» находится на южном берегу Финского залива, в 40 км от Санкт-Петербурга, и входит в состав Государственного музея-заповедника «Петергоф» (илл. 1). В 1990 году по решению ЮНЕСКО ансамбль признан памятником всемирного наследия.

Ораниенбаум — единственная из пригородных императорских резиденций, которая не была разрушена в годы Великой Отечественной войны и которую по праву можно назвать жемчужиной русской архитектуры XVIII–XIX вв. (илл. 2).

Накануне своего 300-летия Ораниенбаумский ансамбль находится в процессе реставрации. Сегодня решается дальнейшая судьба исчезнувшей крепости Петерштадт.

² Указанные графические реконструкции использованы Государственным Эрмитажем при создании двух анимационных версий научной реконструкции этапов строительства: «Дворец Меншикова» (2010), «Зимние дворцы Петра I и Эрмитажный театр» (2008).

Малая Голштиния. Краткие исторические хроники

В 1743 г. императрица Елизавета Петровна дарит Ораниенбаум Петру Федоровичу, наследнику престола. По ее указу для размещения двора великого князя расширяется Большой дворец, ранее принадлежавший сподвижнику Петра I А.Д. Меншикову. Изучая военное дело и увлекшись



Илл. 3. Ф.-Г. Баризьен.
Вид со стороны двора

искусством фортификации, наследник престола проектирует и строит вблизи дворца первую четырехбастионную крепость, названную им «Екатеринбург» (1746). Небольшое по размерам земляное укрепление (по сути, «потешная» крепость, окруженная рвом с водой) состояло из трех дощатых построек — Комендантского дома и двух караулен. Непосредственная близость крепости к месту обитания персон «малого двора» заставила Петра избрать иное место — подальше от дворца, за крутыми склонами русла реки Карости. Здесь в 1756 г. им была заложена новая, значительно бóльшая по отношению к «Екатеринбургу» крепость «Святой Петр», запечатленная живописцем Ф.-Г. Баризьеном (илл. 3). Спустя всего два года Петр приказал реконструировать крепость и переименовал ее в Петерштадт. От прежних построек были сохранены только каменные Почетные ворота и обширный фахверковый Комендантский дом. За исключением кирпичного здания гауптвахты и миниатюрного дворца, возведенного для Петра III итальянским архитектором А. Ринальди, все новые постройки сооружались из бруса. Внутри новой крепости были размещены здания Арсенала, дома высокопоставленных офицеров, лютеранская кирха, а также казармы для артиллеристов и трубачей. Большая часть казарм Голштинской гвардии и хозяйственных построек находилась за пределами крепости, образуя большое по размеру военное поселение. Общее архитектурное и колористическое решение этого хорошо благоустроенного на прусский манер городка создавало у Петра Федоровича иллюзию пребывания в милой сердцу Голштинии.

Постройка двух каменных казематов (1761) свидетельствует о постепенном превращении «потешной» крепости в серьезный оборонительный комплекс, способный выдержать длительную осаду. Совершенствование не вполне достроенной крепости прервалось в 1762 г. в связи со свержением Петра III.

В конце XVIII в. обветшавшие деревянные постройки Петерштадта были разобраны. К настоящему времени сохранились только Почетные ворота, дворец Петра III и остатки укреплений в юго-восточной части крепости.

Краткое описание крепости

Крепость Петерштадт имела в плане вид 14-конечной звезды и была возведена по всем правилам фортификации. Ее окружили двойными земляными валами и рвами, заполненными водой. С севера крепость защищал от неприятеля пруд, с запада — речка с крутыми берегами, с востока — овраг. В ширину крепость

имела 200 м, в длину — 235 м. Высота главного вала составляла 4,26 м., глубина и ширина рва — 2,13 и 4,26 м соответственно.

Научная реконструкция

Научная реконструкция крепости Петерштадт в Ораниенбауме на период 1760-х гг. выполнена в 2009–2011 гг. специалистами Архитектурной студии Михайлова (Санкт-Петербург) по заказу и при содействии Государственного музея-заповедника «Петергоф», предоставившего все имеющиеся в его распоряжении материалы: историческую справку и обмерные чертежи сохранившихся построек, иконографические изображения, отчеты по археологическим изысканиям, проводившимся на территории крепости под руководством В.А. Коренцвита в 1970-е гг., а также проектные материалы предшествующих периодов³.

Данная реконструкция представляет собой первый этап работ и относится к собственно крепости, без реконструкции сада с увеселительными постройками, созданного по соседству с крепостью в пойме реки Карости. Проведено несколько этапов работ:

- ♦ изучение и обобщение представленных сведений и материалов;
- ♦ выполнение отдельных двухмерных реконструкций в программе AutoCad по всем оборонительным сооружениям и постройкам;
- ♦ построение отдельных 3D-моделей;
- ♦ создание слайд-фильма (презентации проекта реконструкции);
- ♦ создание анимационной версии реконструкции.

Представленная на иллюстрациях реконструкция стала возможной благодаря наличию достаточно подробных описей крепости, в которых приведены сведения об использованных строителями Петерштадта материалах, о габаритах и планировке зданий и сооружений, количестве дверей и окон (в отдельных случаях приведена информация о количестве стекол в переплетах), окраске фасадов и кровель, информация об отделке и убранстве отдельных интерьеров, благоустройстве территории.

Некоторые расхождения, выявленные в исходных данных, стали поводом для проведения необходимых контрольных исследований. С этой целью данные архивных источников были сопоставлены с натурными обмерами фундаментов, выявленных и раскрытых при проведении раскопок, выполнено сравнение реальных размеров двух сохранившихся зданий — Почетных ворот и дворца — с размерами других построек, запечатленных на полотне Ф.-Г. Баризьена «Вид Большого дворца со стороны двора» (1758).

Следует заметить, что, несмотря на небольшой масштаб изображенных построек, живописцу все же удалось прописать ряд важных для реконструкции фасадов Комендантского дома архитектурных элементов, к ним относятся ордер, наличники, сандрики и балюстрада с вазонами, парапет на кровле Почетных ворот, утраченный к настоящему времени, и флагшток с крепостным флагом на западном бастионе. Очень ценно и то, что Баризьен передал общую цветовую гамму ансамбля крепостных построек на период середины XVIII в. Последнее оказалось очень важным, так как в описании «брусяных домов», составляющих большинство построек, сообщается только о том, что гонтовые крыши «окрашены», но при этом их цвет не называется. На панорамном изображении крепости

³ Специальные научно-производственные мастерские Ленпрофисполком «Реставратор» по заказу института «ЛенНИИпроект». Ленинград, 1987 г.

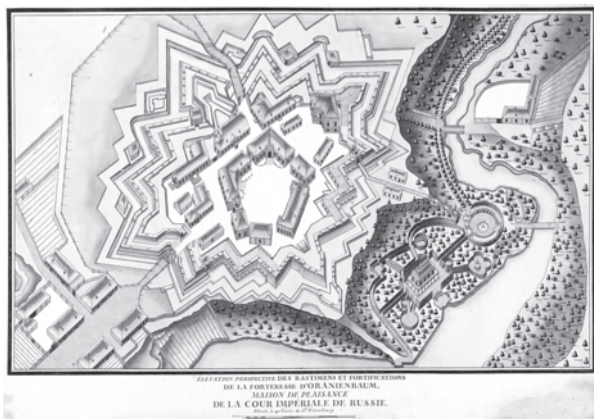
мы видим общий для всех кровель красновато-коричневый колер, возможно имитирующий цвет черепицы.

Ф.-Г. Баризьен зафиксировал и еще одну интересную деталь Комендантского дома — широкие горизонтальные импосты в высоких окнах здания. После сооружения для Петра III миниатюрного каменного дворца в этом здании разместилось своеобразное офицерское собрание. По сторонам от Большого зала в центре дома (самого большого помещения в крепости) находились небольшие кабинеты. Наличие только горизонтальных импостов свидетельствует о том, что окна были не распашными, а имели нижнюю подъемную створку на европейский манер, подобную тем, что сохранились в Петергофе, в окнах Монплезира. После анализа скудных исторических сведений о количестве стекол в переплетах других зданий и изучения пропорций оконных проемов, зафиксированных на аксонометрических чертежах, которые, безусловно, влияют на характер створок, авторы реконструкции определили основные типы оконных заполнений для крепостных построек: четырехстворные, с крестом в переплете (могли быть и распашными, и с подъемными станками), двухстворные, как вертикальные, так и горизонтальные, также с двумя вариантами открывания. Известно, что все окна были окрашены белилами.

При выполнении реконструкции особое внимание было обращено на два аксонометрических чертежа французского топографа П.-А. де Сент-Илера, изображившего в 1775–1779 гг. крепость с двух сторон, а именно виды с севера на юг и с юга на север (илл. 4). Данное обстоятельство позволило более уверенно реконструировать все четыре фасада для каждой постройки, за исключением двух зданий на Арсенальном дворе, которые имели в плане форму тупого угла.

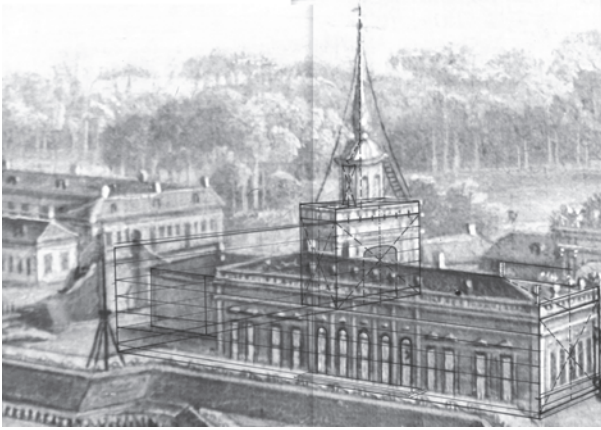
Даже на крошечных изображениях Сент-Илер сумел передать разными штриховками характерные особенности построек: стены из бруса, гонтовые, дощатые и чугунную (на Гаупвахте) кровли, выделил цветом каменные постройки. В очередной раз следует признать, что точность чертежей Сент-Илера чрезвычайно высока. Так, зафиксированные на них высоты фасадов совпали с высотами, приведенными в описях.

Сведений о цветовой гамме окраски фасадов крепостных зданий в описях не обнаружено. На сегодняшний день единственным цветным изображением крепости является полотно Ф.-Г. Баризьена, запечатлевшего крепость «Святой Петр», предшественницу Петерштадта (илл. 5). Не зная о материале, из которого были сооружены дома в крепости «Святой Петр», изображенные живописцем в светлых тонах и разобранные при ее расширении, мы не можем быть уверены в том, что вновь отстроенные казармы Петерштадта имели такой же светлый колер. Вполне вероятно, что, как и в крепости «Святая Екатерина»,



Илл. 4. П.-А. де Сент-Илер.

Аксонометрический план крепости Петерштадт



Илл. 5. Фрагмент полотна Баризьена.
Схема сопоставления



Илл. 6. Научная реконструкция
северного разводного моста

сооруженной в 1746 г. у южной ограды Большого дворца, они могли быть и вовсе дощатыми... Однако известно, что для защиты древесины в Голштинии казенные дома из брусьев традиционно окрашивались киноварью по олифе и потому имели красновато-коричневые фасады. Кроме того, подобным образом в то время отделялись все деревянные элементы военного снаряжения: пушечные лафеты, зарядные ящики и повозки. Вот почему авторы реконструкции «брусняных домов» сочли возможным остановить свой выбор окраске по голштинским аналогам.

Исследователи Петерштадта не раз обращали внимание на то, что к моменту дворцового переворота крепость была еще не вполне достроена. В самом деле, верхний переход над западными каменными воротами не покрыт кровлей, мост перед ним через ров не сооружен, восточные ворота и вовсе от-

сутствуют — «связь» с городом осуществлялась по временному деревянному настилу (илл. 6). Сент-Илер скрупулезно фиксирует и многие элементы благоустройства: небольшие газоны на Арсенальном дворе, посадки деревьев на восточном бастионе (у лютеранской церкви и дома пастора), уличные фонари на столбах.

Заключение

Успешная научная реконструкция крепости Петерштадт позволила исполнить первые версии анимационных сюжетов (илл. 7–10) и создала предпосылки для появления полноценной презентации, которая явится последним, главным этапом научной реконструкции.

В дальнейшем реконструкция может быть выполнена по одному из нескольких «сценариев:

- ♦ сохранение крепости в руинированном виде;
- ♦ то же, но с частичным воссозданием и музеефикацией обширных участков;



Илл. 7. Дворцовая площадь



Илл. 8. Арсенальный двор.
Вид на Комендантский дом и Гаупвахту



Илл. 9. Арсенальный двор.
Вид на Ружейную камору



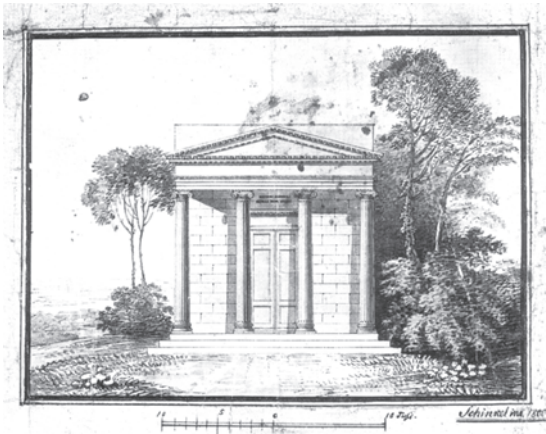
Илл. 10. Панорама с дворцом

- ♦ полное воссоздание на историческом месте в реальных размерах с участка-ми музеефикации;
- ♦ создание «макета под открытым небом» в масштабе 1:10.

В 2010 г. материалы данной научной реконструкции экспонировались на международной выставке «Denkmal» и биеннале «Архитектура Санкт-Петербурга. 2011», где вызвали большой интерес специалистов и публики. Кроме того, в мае 2011 г. реконструкция Петерштадта была представлена на Международном форуме в Астане (Республика Казахстан).

Бельведер на горе Пфингстберг («Троицкая гора») и другие примеры меценатства фонда «Прусские дворцы и парки в Берлине и Бранденбурге» (Германия)

Бельведер на горе Пфингстберг — счастье возрождения



Илл. 1. Карл Фридрих Шинкель.
Проект храма Помоны. Рисунок. 1800

жам молодого Карла Фридриха Шинкеля новый Храм Помоны, расположенный на месте старого маленького храма. Это было первое произведение архитектора⁴ (илл. 1).

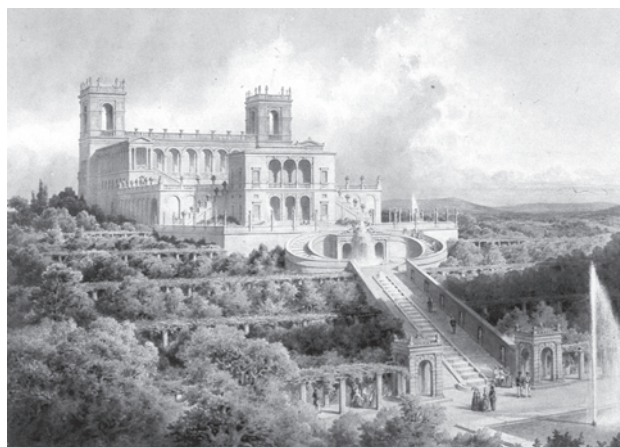
¹ О вновь созданном после 1786 г. парковом ансамбле для Фридриха Вильгельма II, см.: *Potsdamer Schlösser und Gärten. Bau- und Gartenkunst vom 17. bis 20. Jahrhundert*, Stiftung Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci: Katalog der Ausstellung. 1993, Kat. Nr. II, 3–II, 5.

² Nicolai F. *Beschreibung der königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam*. Berlin, 1786. S. 1196.

³ *Ibid.* N II, 17; II, 18. — Владельцы этих земель хотели продать их любимые участки как можно дороже.

⁴ См.: *Potsdamer Schlösser...* N II, 19.

В 1817 г. участок земли приобрел Фридрих Вильгельм III, и свое завершение этот «самый красивый вид Потсдама» получил благодаря его сыну, королю Фридриху Вильгельму IV. Большой любитель строительства, он присоединил последнюю большую постройку — Бельведер на Пфингстберг⁵ — к культурному ландшафту Потсдама. В 1990 г. это сооружение вошло в список памятников мирового наследия ЮНЕСКО⁶.



Илл. 2. Фердинанд фон Арним. Проект Бельведера Пфингстберг. Акварель. 1856. Фонд «Прусские дворцы и парки в Берлине и Бранденбурге»

Планирование Бельведера по инициативе Фридриха Вильгельма IV начал в 1840 г. архитектор Людвиг Персиус. После его смерти в 1845 г. работу над проектом в самом тесном контакте с королем-архитектором продолжили Людвиг Фердинанд Гессе и Фридрих Август Шлютер. Собственно строительные работы начались в 1847 г., еще до завершения проектирования, и были прерваны в 1852 г. из-за строительства Новой Оранжереи в Сан-Суси. Акварель Фердинанда фон Арнима 1856 г. (илл. 2) показывает архитектурную мечту Фридриха Вильгельма IV, который предусматривал на вершине многообразные постройки с террасами и каскадами с фонтанами, основанные на изучении Казино в Капрароле и других ренессансных вилл Италии. В связи с болезнью короля проект Шлютера и Гессе в 1860 г. был урезан, а через два года после его смерти в 1861 г. возведен один Вестибюль (Передний зал). При всем величии постройки ее реальное содержание ограничивалось расположенным за Вестибюлем двором фонтанов, который содержал водный резервуар для Нового Сада, и двумя кабинетами в башнях. От этого строения открывается прекрасный вид на остров Потсдам и дворцово-парковые ансамбли Нового Сада, Бабельсберга, Глинике, Сакрова и дальше, до острова Павлинов. До Второй мировой войны им любовались все посетители Потсдама.

Парк создавал Петер Йозеф Ленне в 1862 г., после завершения редуцированного строительства, тем самым связав его с Новым садом. В немного поврежденных в конце войны бомбардировками дворцах Сан-Суси имелись срочные реставрационные задачи. В это время средства на реставрацию были весьма ограниченными. В только что созданной ГДР восстановление дворцов в Пруссии значилось скорее в планах. Ко всему этому прибавлялось их местонахождение меж-

⁵ История строительства подробно изложена в статьях: *Lange E.* Der Pomonatempel und sein Wiederaufbau // *Fritsche A.* Der Pflingstberg in Potsdam, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg. 1995. 2. Heft der wissenschaftlichen Reihe; *Bennke U.* Befunde im Maurischen Kabinett und im Rönischen Kabinett // *Ibid.*

⁶ Парковый ансамбль на горе Пфингстберг мог быть включен в список ЮНЕСКО лишь после расформирования советского военного городка в 1994 г. Другие парки Потсдама и парк дворца Глинике в Берлине получили этот статус уже в 1990 г.



Илл. 3. Западная башня до реставрации. Фото 1997 г.



Илл. 4. Южная колоннада до реставрации. Фото 1997 г.



Илл. 5. Лестница к южной колоннаде перед террасой над Передним залом. До реставрации. Фото 1997 г.

ду военным городком у Нового сада, казармами и плацем для упражнений советской армии в Потсдаме. После 1961 г. их публичному использованию препятствовали соображения о пограничном положении с Западным Берлином.

Таким образом, Бельведер, как и Храм Помоны, который оставался после 1945 г. без повреждений, стояли, преданные забвению, подвергаясь от случая к случаю актам вандализма (илл. 3–5). Лишь во второй половине 1980-х гг. заинтересованная группа молодых энтузиастов-потсдамцев напомнила Союзу культуры ГДР об этой территории, не поднимая при этом вопрос о спасении зданий. Только после падения Берлинской стены союз «Друзья прусских дворцов и парков», основанный в 1983 г. в Западном Берлине с целью приобретения в рассрочку одного из главных произведений Антуана Ватто для дворца Шарлоттенбург⁷, смог распространить свои интересы и на дворцы Потсдама.

В брошюре, изданной в 1990 г. Потсдамским дворцовым управлением для поиска покровителей и спонсоров, доказывалась необходимость срочного спасения многих строений. В рамках настоящей статьи мы не ставим задачи перечислить всех спонсоров, но в первую очередь

⁷ Полотно «Отплытие на остров Цитеры» было приобретено Фридрихом Великим. После революции 1918 г. произведение находилось в частном владении.



Илл. 6. Разрушенный храм Помоны.
Фото 1990 г.



Илл. 7. Отреставрированный храм Помоны.
Фото 1993 г.

должны быть названы «Друзья прусских дворцов и парков». Представители этой организации долго работали, выявляя нужды и потребности, собирали ежегодные пожертвования и финансировали конкретные мероприятия: реставрацию отдельных помещений или парковых сооружений, например, на горе Пфлингсберг — воссоздание перголы в Партере перед Бельведером.

«Стартовый импульс» для Пфлингсберга дал в 1991 г. Фонд Германа Реемтсма финансированием воссоздания и реставрации Храма Помоны Шинкеля (илл. 6, 7). На эти цели были выделены 500 000 немецких марок в надежде дать толчок к спасению всего комплекса⁸. С величайшей осторожностью работами руководил архитектор Эберхард Ланге⁹. Ко дню торжественного открытия в 1993 г. рядом с руинами Бельведера была сооружена обзорная площадка, с которой открывался уникальный вид.

Однако фонд «Прусские дворцы и парки в Берлине и Бранденбурге» смог организовать далеко не все мероприятия по консервации Бельведера. До 1997 г. Фонд Германа Реемтсма дополнительно предоставил пожертвования в сумме 3,5 млн немецких марок при условии что фонд «Прусские дворцы и парки в Берлине и Бранденбурге» и Союз Пфлингсберга, образованный в 1990 г. для сбора пожертвований, проведения и организации мероприятий, в течение нескольких последующих лет также внесут 3,5 млн. Участие в реставрации приняла и земля Бранденбург, предоставив денежные средства от лотереи, организованной при посредничестве министра финансов Вилмы Симон. Два года спустя премьер-министр земли Бранденбург доктор Манфред Штольпе пригласил доктора Вернера Отто в день торжественного открытия воздвигнутых на его средства башен церкви в Зеелове, где он был подтвержден, на чаепитие на освещенной солнцем крыше храма Помоны¹⁰.

В результате переговоров Фонд д-ра Отто предоставил еще 4 млн марок. Благодаря этому в 2001 г. федеральное садоводство Потсдама снова смогло передать в пользование общественности половину Бельведера с его западной башней. Во время осмотра того, как продвигается строительство, Фонд д-ра Отто предоставил дополнительные 8 млн марок для второй половины, а немного позже Фонд Германа Реемтс-

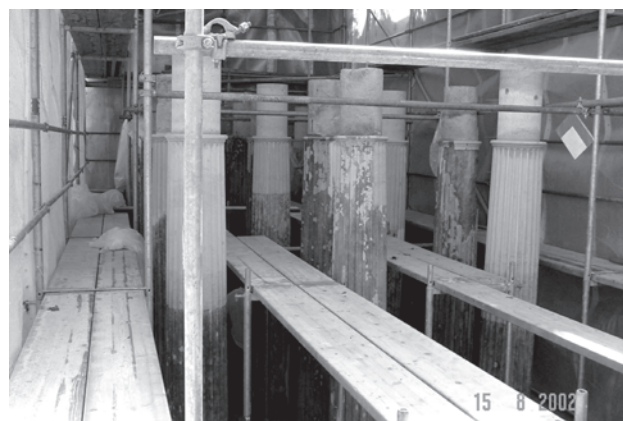
⁸ Герман Хинрих Реемтсма является меценатом и «Друзей прусских дворцов и парков».

⁹ Деревянные колонны, капители и другие детали были вовремя спасены дворцовым управлением.

¹⁰ Д-р Вернер Отто приобрел свой капитал рассылками по каталогу «Отто».



Илл. 8. Очистка обветшалых колонн от солевых отложений. Фото 2000 г.



Илл. 9. Реставрация поверхностей колонн. Фото 2001 г.



Илл. 11. Внутренний двор с водным резервуаром и сценой, погружающейся в воду. Фото 2005 г.

ма — 2 млн для завершения ремонта и реставрации. Фонд дворцов взял на себя воссоздание паркового ансамбля, вновь соединенного с Новым садом. С 2003 г. Пфингстберг снова стал посещаемым туристами местом, любимым экскурсионным объектом и местом прогулок жителей Поттсдама и его гостей.

Особенно радостно было следить за воссозданием и реставрацией памятников, проводимыми архитектурным бюро Зелле. Архитектор с особой интуицией и величайшей осторожностью отнесся к поставленной задаче и замечательным образом решил многообразные, часто трудные проблемы, возникшие после продолжавшихся десятилетиями забвения, обветшания и актов невероятного вандализма (в том числе двух поджогов) (илл. 8, 9).

В 1990 г. никто не верил, что через десять с небольшим лет ансамбль Пфингстберг снова засверкает в прежней красоте (илл. 10, 11). Фонд «Прусские дворцы и парки в Берлине и Бранденбурге» видел не только спасенные королевские дворцы в Бранденбурге, использовавшиеся в ГДР не по назначению, но и спектр задач, выполнить которые было бы совершенно невозможно без меценатской помощи.

Илл. 10. Общий вид Бельведера после реставрации. Фото 2003 г.



Самые первые меценаты

К счастью, в 1990 г. меценаты не заставили себя ждать. Фонд «Мессершмидт» объявил своей главной задачей воссоздание Бельведера на горе Клаусберг в Сан-Суси и за 12 лет внес 14 млн марок. К 2002 г. была воссоздана внешняя архитектура и ряд верхних залов.

На ремонт и реставрацию Китайского домка деньги дали немецкие меценаты — акционерное общество «Даймлер-Бенц», и в 1991 г. сохранение этого любимого всеми строения парка Сан-Суси было обеспечено. Спустя три года состоялось его открытие.

Уже с 1990-х гг. культурный фонд «Корнельзен» занял место в ряду крупнейших меценатов Прусских дворцов и садов. Их миллионы были направлены не только на реставрацию дворцов Капут и Кёнигс Вустер-Хаузен. Отметим, что объявления о выделении средств служили решающим аргументом для предоставления в дальнейшем государственных сумм и средств Евросоюза для дворца Парец под Потсдамом¹¹ и дворца Шёнхаузен в Берлине¹².

В настоящее время культурный фонд «Корнельзен» и «Друзья прусских дворцов и парков» продолжают помогать выкупать из частных собраний и приобретать произведения искусства, чтобы компенсировать тяжелые потери в убранстве дворцов, понесенные во время Второй мировой войны. Федеральные средства, вырученные благодаря лотереям, тоже позволяют возвращать уникальные произведения искусства в берлинские дворцы¹³.

Невозможно переоценить помощь многих личных пожертвований, наиболее значительные из которых помогают реставрировать отдельные залы или произведения искусства. Небольшие суммы накапливает союз «Друзья прусских дворцов и парков» для осуществления крупных проектов. Получила развитие прекрасная новая традиция: вместо подарков юбиляры просят дарить им деньги,

¹¹ Когда было объявлено о том, что есть 1,4 млн от культурного фонда «Корнельзен» для реставрации всех расписных и печатных обоев конца XVIII века, сдвинулась с мертвой точки реставрация всего дворцового ансамбля Парец.

¹² Сначала культурный фонд «Корнельзен» объявил, что даст 1 млн марок для дворца Шёнхаузен. В конце концов сумма выросла и стала больше 1 млн евро.

¹³ Ежегодно большая часть средств от федеральной лотереи распределяется на нужды культуры и другие проекты.

которые переводятся в фонд «Прусские дворцы и парки в Берлине и Бранденбурге» на решение реставрационных задач¹⁴.

Перечень всех мероприятий, осуществленных за два последних десятилетия, слишком длинный, чтобы приводить его здесь. Особенно удачным примером сотрудничества нескольких спонсоров (важнейшие из них — Фонд Германа Реемтсма и «Друзья прусских дворцов и парков») является дворец и парк Рейнсберг. После использования памятника на протяжении десятилетий в качестве санатория здесь снова воссоздано богатое и оригинальное убранство интерьеров, временной спектр которых простирается от предшествовавшего Сан-Суси раннего рококо эпохи Фридриха до зрелого раннего классицизма конца XVIII в.

Перевод с немецкого
Е.А. Ганцевой

¹⁴ Несомненно, немецкое налоговое законодательство очень способствует развитию спонсорства. Кроме того, благодаря попечительству «Друзей прусских дворцов и парков», количество которых выросло с 600 в 1995 году до более чем 1400 в 2008 году, привлечены новые друзья и меценаты, для них устраиваются специальные экскурсии, доклады, посещения реставрационных мастерских, предварительные осмотры, поездки в целях изучения объектов. Торжественное открытие спасенных объектов и представление отреставрированных произведений искусства становятся мероприятиями года для этого объединения.

Научно-практическая конференция ГМЗ «Петергоф», 2010



Генеральный директор ГМЗ «Петергоф» Е.Я. Кальницкая
приветствует участников конференции



Генеральный директор ГМЗ «Петергоф» Е.Я. Кальницкая
и гость конференции Буркхардт Герес



Участники конференции



Старший научный сотрудник НПО «Наука–Строительству» археолог В.А. Коренцвит рассказывает о находках, обнаруженных при раскопках на территории ориенбаумского дворцово-паркового комплекса



Участники конференции
на экскурсии в Ораниенбауме



Обсуждение проблем реставрации
ораниенбаумского дворцово-паркового комплекса



Главный архитектор ГМЗ «Петергоф» А.Г. Леонтьев рассказывает о ходе реставрации Меншиковского дворца



Генеральный директор ООО «Петрорестком» М.В. Ботаковский рассказывает о реставрации Китайского дворца



Участники конференции знакомятся
с проектами реконструкции крепости Петершгадт



Ознакомление с процессом реставрации

Научное издание

300 лет
Петергофской дороге

300 лет
Ораниенбауму

*Сборник статей
по материалам научно-практической конференции
ГМЗ «Петергоф», 2011*

Директор издательства
Е.Н. Кальщиков

Корректор
О.С. Капполь

Обложка
Д.В. Ведерникова

Оформление, макет
Т.Б. Николаевой

ЛР № 065334 от 7 августа 1997 г.

Формат 70x100/16.
Бумага офсетная Печать офсетная.
Печ.л. 22. Тираж 300 экз.
Заказ №

Издательство «Европейский Дом»
191028, Санкт-Петербург, ул. Моховая, 15, оф. 53
E-mail: evrodom2006@list.ru