



МЕЖПАРЛАМЕНТСКАЯ АССАМБЛЕЯ
ГОСУДАРСТВ – УЧАСТНИКОВ СОДРУЖЕСТВА
НЕЗАВИСИМЫХ ГОСУДАРСТВ
ЦЕНТР ИСТОРИИ ПАРЛАМЕНТАРИЗМА В РОССИИ

Таврические чтения 2009

**Три века под сенью Таврического дворца:
политика, дипломатия, литература, искусство**

Международная научная конференция

С.-Петербург
2011

УДК 328
ББК 67.400.6
Т 13

Научное издание

Печатается по решению Оргкомитета
международной научной конференции

Под редакцией профессора А.Б. Николаева и А.Л. Реймана

Т 13

Таврические чтения 2009. Три века под сенью Таврического дворца: политика, дипломатия, литература, искусство. Международная научная конференция, С.-Петербург, Таврический дворец, 4 декабря 2009 г. Сборник научных статей / Под ред. А.Б. Николаева (отв. ред.) и А.Л. Реймана. СПб., 2011. – 238 с.

ББК 67.400.6

ISBN

- © Коллектив авторов, 2011.
- © Николаев А.Б., редактирование, составление, 2011.
- © Рейман А.Л., редактирование, составление, 2011.
- © Центр истории парламентаризма, 2011.

ISBN

Содержание

Предисловие	5
Вступительное слово к читателям сборника от Совета СПА СНГ	10
Таврический дворец в архивных документах, судьбах и описаниях современников, в истории С.-Петербурга и Российской империи	
Т.А. Базарова. До Таврического дворца: история застройки Московской стороны в первой половине XVIII века	12
Э.Г. Кросс. Таврический дворец глазами британских посетителей, 1789—1807 гг.	20
Т.Д. Исмагулова. Екатерина Великая и братья Зубовы в Таврическом дворце	32
Григорьев С.И. Запоздалый триумф: А.В. Суворов в Таврическом дворце	48
О.В. Эдельман. Развитие чувств: императрица Елизавета Алексеевна в Таврическом дворце	56
А.Р. Демидова. Проект перевода Екатерининского инсти- тута в Таврический дворец	63
И.В. Лукоянов. Таврический дворец в воспоминаниях современников: от «сада Эдема» к народному представительству	71
А.Р. Соколов. Фонды Российского государственного исторического архива о Таврическом дворце	78

Таврический дворец и его владелец в истории культуры России

И.Г. Ландер. Редкие графические портреты Г.А. Потемкина	85
К.В. Красильникова. Художник Ф.Д. Данилов и его акварели с видами Таврического дворца из собрания Государственного Эрмитажа	98
Е.А. Степанова. Церковь Воздвижения Креста при Таврическом дворце	106

Ю.И. Кашаверская. Росписи Таврического дворца и их реставрация	120
С.О. Андросов. «Венера Таврическая» и другая скульптура в Таврическом дворце	133
Ю.Н. Семенов. Орган Ротонды Конногвардейского (Таврического) дворца	143
А.Л. Пунин. Старинные металлические мосты Таврического сада	154
А.В. Ярцева. Таврический дворец на открытках (по материалам фондов Отдела эстампов Российской национальной библиотеки)	163
Н.В. Окурenkova. К открытию «Историко-художественной выставки русских портретов» в Таврическом дворце в 1905 году	178
Н.В. Большакова. Константин Маковский на «Историко-художественной выставке русских портретов» 1905 года в Таврическом дворце	196
Н.А. Мозохина. Портретная выставка 1905 года в Таврическом дворце и открытки Общины св. Евгении	217
Л.А. Маркина. Портреты с Таврической выставки 1905 года на современных западноевропейских аукционах	227
Сведения об авторах (на декабрь 2009 г.)	235
Список основных аббревиатур	237

ПРЕДИСЛОВИЕ

4 декабря 2009 г. Музей истории парламентаризма в России (МИПР)¹ провел международную научную конференцию «Три века под сенью Таврического дворца: политика, дипломатия, литература, искусство» («Таврические чтения 2009»). Конференция была посвящена 220-летию Таврического дворца. Научно-методический совет (НМС) при МИПРе создал оргкомитет конференции, в который вошли директор МИПРа Л.А. Крохина, И.В. Лукоянов, А.Б. Николаев, председатель НМС МИПР К.А. Пшенко, А.Л. Рейман и М.М. Сафонов.

Работа конференции проходила по семи секциям, в ходе которых с докладами и сообщениями выступили как известные ученые, так и студенты различных вузов Санкт-Петербурга. Информация о предстоящей международной научной конференции, а также первые отклики на ее работу, были помещена в Интернет² и в периодической печати³.

В данном сборнике публикуются материалы лишь тех трех секций, которые были посвящены непосредственно истории Таври-

¹ В апреле 2010 года на базе Музея истории парламентаризма в России был создан Центр истории парламентаризма.

² 4 декабря 2009. Международная научная конференция «Три века под сенью Таврического дворца: политика, дипломатия, литература и искусство», посвященная 220-летию Таврического дворца // Межпарламентская Ассамблея государств — участников Содружества Независимых Государств [Электронный ресурс] — Электронные текстовые данные. — Режим доступа: <http://www.iacis.ru/html/?id=17&nid=965>

³ Таврическому есть, что вспомнить // Санкт-Петербургские ведомости. 2009. 3 декабря; Шервуд О. Под куполом идеала // Там же. 11 декабря.

ческого дворца⁴. Укажем, что руководителями этих секций были И.Г. Ландер, К.А. Пшенко, А.Л. Рейман и М.М. Сафонов. Выступавшие на конференции переработали свои доклады и сообщения в научные статьи, которые были переданы в редколлегию тогда еще готовящегося сборника. В ходе составления его некоторые статьи было решено не публиковать по разным причинам, в том числе и потому, что в них слишком мало места уделялось самому юбиляру — Таврическому дворцу.

Сборник включает в себя два раздела. Первый из них составил и отредактировал А.Б. Николаев, второй — А.Л. Рейман. Общую редакторскую подготовку сборника к печати провел А.Б. Николаев.

Открывает сборник вступительное слово Генерального секретаря Совета МПА СНГ М.И. Кротова.

В первом разделе «Таврический дворец в архивных документах, судьбах и описаниях современников, в истории С.-Петербурга и Российской империи» помещено 8 статей. Открывает раздел работа Т.А. Базаровой, посвященная истории застройки территории между Невой и левым берегом Фонтанки в первой половине XVIII века. Автор приходит к выводу о том, что эта территория (Московская сторона, а с 1737 г. — Литейная часть)

⁴ Материалы секций «История парламентаризма в России: Государственная дума, самодержавие и революция» (руководители: А.Б. Николаев и Р.А. Циунчук) и «Думская биографика» (руководитель: И.В. Лукочанов) в момент написания данного введения уже подготовлены к изданию и выйдут в свет в ближайшее время под названием «Таврические чтения 2009. Актуальные проблемы истории парламентаризма в России (1906—1917 гг.). Международная научная конференция, С.-Петербург, Таврический дворец, 4 декабря 2009 г. Сборник научных статей / Под ред. А.Б. Николаева. СПб., 2010). Сообщения, сделанные студентами факультета социальных РГПУ в ходе молодежной краеведческой секции (руководители: к. ист. н. Н.Н. Лазукова и к. ист. н. А.Р. Демидова), предполагается опубликовать в «Герценовских чтениях 2009». Лучшие сообщения, с которыми выступили студенты на молодежной секции «Развитие парламентаризма в государствах — участниках СНГ» (руководители — к. соц. н. А.В. Курочкин, к.полит.н. А.В. Павроз) планируется опубликовать в Ежегоднике Студенческого научного общества факультета политологии СПбГУ (Студенческое научное общество факультета политологии СПбГУ [Электронный ресурс] — Электронные текстовые данные. — Режим доступа: http://www.snofp.ucoz.org/index/04122009_treti_quottavricheskie_ chtenijaquot/0-14).

в первой половине XVIII в. «оставалась практически не застроенной окраиной города» и «лишь строительство в конце царствования Екатерины II усадьбы Г.А. Потемкина-Таврического (1783–1789 гг.) в слободе Конногвардейского полка дало новое направление развития окрестной территории». Э.Г. Кросс⁵ пишет о восприятии Таврического дворца британцами, посетившими его в 1789–1807 гг. Автор указывает причины интереса со стороны британцев к Таврическому дворцу: «архитектурные достоинства здания, которое было образцом строгого классицизма, очень популярного в те времена в Англии стиля, характерного для резиденций английской аристократической элиты; репутация хозяев дворца, которым сначала владел Потемкин, а потом и сама императрица; и, наконец, его английский садовый мастер». Опираясь на этот посыл, Энтони Кросс дал, на наш взгляд, яркую картину восприятия британцами Таврического дворца и воздал по заслугам садовнику У. Гульду — «российскому Рептону»⁶. Интересные сведения содержатся в статье Т.Д. Исмагуловой «Екатерина Великая и братья Зубовы в Таврическом дворце». Работа С.И. Григорьева посвящена пребыванию с 3 декабря 1795 по 6 марта 1796 гг. в Таврическом дворце А.В. Суворова. Справедливости ради, заметим, что автору не удалось более или менее восстановить картину жизни великого полководца в Таврическом дворце ввиду недостатка исторических источников. О.В. Эдельман пишет о Таврическом дворце и саде как месте развития чувства императрицы Елизаветы Алексеевны к кавалергардскому офицеру Алексею Охотникову. Заметим, что сюжет этот известен, ему посвящены специальные работы. Но вместе с тем публикация его в данном сборнике кажется нам уместной, так как

⁵ Заметим, что участие Э. Кросса в конференции было с интересом воспринято в студенческой среде. Так, студента 3-го курса Невского института языка и культуры (НИЯК) Дарья Алексеенко писала позднее, что «студентам этот день запомнится надолго» благодаря общению «с очень компетентными специалистами (например, с почетным профессором Кембриджского университета Энтони Кроссом!)» (Студенты НИЯК на Международной научной конференции в Таврическом дворце. 8. 12. 2009 [Электронный ресурс] — Электронные текстовые данные. — Режим доступа: <http://niyak.spb.ru/news.php?id=964>

⁶ Хамфри Рептон (1752 — 1818) — английский ландшафтный архитектор, представитель последнего поколения мастеров английского пейзажного парка.

вновь обращает внимание на роль и дворца, и сада в жизни современников: императрицы и кавалергардского офицера. В статье А.Р. Демидовой речь идет о попытке перевода Екатерининского института в Таврический дворец. Автор приводит сведения о том, что в конечном счете победил проект архитектора Ц.А. Кавоса (февраль 1862 г.), для осуществления которого «предполагался снос дворца и постройка на этом месте нового здания». Проект Кавоса не был реализован из-за отсутствия «средств на снос и постройку нового здания». И.В. Лукоянов приводит характеристики Таврического дворца, почерпнутые им в воспоминаниях В.М. Вонлярлярского, в которых описываются развлечения членов императорской фамилии и великосветской молодежи в Таврическом саду в 1860-х гг. (ледяные горки, городки на коньках). Значительно больше места отводится в статье воспоминаниям современников, где речь уже идет о думском периоде истории Таврического дворца. Обзор фондов РГИА, в которых отложились документы, имеющие отношение к Таврическому дворцу, представлен в работе А.Р. Соколова.

Во втором разделе «Таврический дворец и его владелец в истории культуры России» помещено двенадцать статей. Работа И.Г. Ландер, открывающая раздел, посвящена редким графическим портретам Г.А. Потемкина, который по описанию его племянника А. Самойлова «...имел все совершенства телесной стройности и благообразнейшие черты лица и почитался в цветущих чертах молодости красивейшим мужчиною своего времени...». Особый интерес представляет тот факт, что Григорий Александрович имел сходство с Людовиком XVI — своим современником. К.В. Красильникова пишет в своей статье о творческой судьбе художника Ф.Д. Данилова, который не только выполнил монументальные росписи в Таврическом дворце, но и запечатлел в своих рисунках его интерьеры. Эти акварели, выполненные в монохромной цветовой гамме, остались единственными свидетелями былого великолепия внутреннего убранства дворца. Работа Е.А. Степановой посвящена церкви Воздвижения Креста при Таврическом дворце. На основе кропотливого изучения архивных источников автор дает подробное описание всех строительных работ, которые происходили в храме, приводит имена мастеров, участвовавших в его отделке. Материал представляет собой историческое исследование, обосновывающее возможность восстановления церкви Таврического дворца. Статья С.О. Андросова

повествует о бытовании скульптуры в Таврическом дворце. Наибольший интерес представляет судьба так называемой «Венеры Таврической», купленной по указу Петра Великого в Риме в 1719 году Ю.И. Кологривовым, а ныне украшающей собрание Государственного Эрмитажа. В работе Ю.И. Кашаверской представлены сведения о росписях Таврического дворца и на основании материалов переписки Инспекции по охране памятников с 1919 по 1990-е годы освещаются работы по их поэтапной реставрации. В исследовании Ю.Н. Семенова рассказывается об уникальном органе, который участвовал в знаменитом празднике 1791 года в Таврическом дворце. Об этом инструменте, который сохранился и находится в Меншиковском дворце, до сих пор спорят специалисты. А.Л. Пунин в своей работе пишет об уникальных мостах XVIII века в Таврическом саду — первых металлических мостах в парках Санкт-Петербурга. Автор рассказывает, как удалось их сохранить, благодаря помощи английского инженера-исследователя Джона Джеймса. Н.В. Большакова дает характеристику художественных вкусов конца XIX — начала XX вв., которые повлияли на выбор художественных работ для выставки исторических портретов, и в частности произведений К. Маковского. Работа Н.А. Мозохиной посвящена уникальной серии открытых писем Общины святой Евгении 1905—1906 г., с экспонатами Выставки исторического портрета в Таврическом дворце. Автор рассказывает о творческих и коммерческих поисках при издании этой серии. Обзор фондов Отдела эстампов РНБ по открытым письмам 1900-х—1970-х гг., сделанный в статье А.В. Ярцевой, позволяет проследить не только историю Таврического дворца, имеющего наиболее богатую иконографию из всех петербургских дворцов, но и изменение отношения фотографов, издателей к этому выдающемуся памятнику архитектуры. Л.А. Маркина сообщает о портретах с Таврической выставки 1905 года, оказавшихся на современных западноевропейских аукционах.

Иллюстрации к статьям публикуются на CD-диске, который прилагается к сборнику.

Не исключено, что и в дальнейшем в Таврическом дворце будут проходить конференции, посвященные его истории, по итогам которых будут выходить сборники научных трудов. Пока же предлагаем на суд читателям первый из них!

А.Б. Николаев, А.Л. Рейман

30 января 2011 г.

Вступительное слово к читателям сборника от Совета МПА СНГ

2—12 декабря 2009 года прошли мероприятия, посвященные 220-летию Таврического дворца, в рамках которых 4 декабря состоялась международная научная конференция «Три века под сенью Таврического дворца: политика, дипломатия, литература и искусство». В ней приняли участие ученые из Санкт-Петербурга, Москвы, Минска, Казани и Лондона, а также студенты высших учебных заведений Санкт-Петербурга. Среди участников конференции был И.А. Гучков, внук председателя третьей Государственной думы Российской империи А.И. Гучкова и почетный профессор Кембриджского университета Э. Кросс (Великобритания).

Таврический дворец — уникальный памятник архитектуры, культуры и истории с необычной и удивительной судьбой. Он был свидетелем многих важных событий. Его стены помнят выдающихся исторических личностей. Вместе с тем история Таврического дворца мало изучена; научных исследований, посвященных ему, явно недостаточно. Поэтому проведенная впервые 4 декабря международная научная конференция имеет такое большое значение. В докладах и сообщениях, прозвучавших на пленарном заседании и секциях, раскрыты малоизученные и интересные факты из истории дворца, его современной жизни. Все они представлены в издаваемом сборнике.

Необходимо подчеркнуть, что история Таврического дворца — это история, которую мы по крупицам восстанавливаем вместе с учеными, историками, политологами, культурологами и искусствоведами. Читатель этого сборника найдет достоверные факты о жизни дворца, его гостях, о событиях, которыми была полна дворцовая жизнь. Авторы докладов, опубликованных в сборнике

Вступительное слово к читателям сборника от Совета МПА СНГ

ке — известные ученые из Великобритании, Белоруссии, России — наглядно показали, насколько интересна и драматична судьба Таврического дворца, и людей, работающих в нем.

Я убежден, что материалы данного сборника будут востребованы историками, культурологами, искусствоведами и всеми, кого интересует история России и других стран СНГ.

Генеральный секретарь Совета МПА СНГ М.И. Кротов

**Таврический дворец в архивных документах,
судьбах и описаниях современников,
в истории С.-Петербурга и Российской империи**

Т.А. БАЗАРОВА

До Таврического дворца: история застройки Московской стороны в первой половине XVIII века

Московской стороной в Петровское время называлась территория между Невой и левым берегом Фонтанки, поскольку там проходила дорога на Новгород и Москву. Этот топоним также использовали для обозначения территории, ограниченной Невой, Фонтанкой и Большой перспективной дорогой (совр. Невский проспект). В качестве синонима нередко употреблялась и «Московская слобода»¹. В официальную топонимию Московская сторона вошла в 1718 г., когда после учреждения полиции С.-Петербург разделили на пять административных частей². Наконец, закрепившийся за этой местностью на долгие годы топоним «Литейная часть» появился только в 1737 г. в результате деятельности «Комиссии о С.-Петербургском строении»³.

Левый берег Невы выше Фонтанки был выше прибрежной части соседнего Адмиралтейского острова и потому менее под-

¹ Базарова Т.А. Планы петровского Петербурга: Источниковедческое исследование. СПб., 2003. С. 97.

² Т.е. С.-Петербургский остров, Адмиралтейский остров, Московская сторона, Выборгская сторона и Васильевский остров (Луппов С.П. История строительства Петербурга в первой четверти XVIII века. М.:Л., 1957. С. 160—161).

³ ПСЗ. Т. X. № 7416.

верженным наводнениям. На шведских картах второй половины XVI—XVII в. там отмечено несколько поселений, в основном небольшие деревушки в два-три двора. Самым значительным было село Спасское (первое достоверное упоминание о котором относится к 1555 г.) с церковью Преображения⁴, сохранившейся до начала XVIII в. Перед Северной войной расположенное через Неву напротив шведской крепости Ниеншанц Спасское окружили двумя линиями укреплений в виде кронверка, на каждой из которых возвели по три бастиона. Изображение этих укреплений сохранилось на шведском плане А. Кронъюрта «Ниеншанца с окрестностями» («Nie Stadt mit der Gegend...») 1698 г.⁵ Когда в июне 1705 г. шведский генерал И.Г. Майдель подошел к устью р. Охты, обер-комендант Петербурга Р.В. Брюс разместил русские отряды напротив, на левом берегу, воспользовавшись старым укреплением⁶.

После основания 16 (27) мая 1703 г. деревоземляной крепости на Заячьем острове Петр I стремился прежде всего освоить близлежащие территории, а Московская сторона длительное время оставалась вне поля зрения монарха. Положение изменилось в начале 1710-х годов. На Московской стороне возникло второе по величине после Адмиралтейства промышленное предприятие петровского Петербурга — Литейный двор. Начало ему было положено осенью 1711 г., когда на купленном у стольника П.И. Бутурлина участке был построен первый Литейный амбар. В 1714 г. возле Литейного двора основали Пушечный двор. Мастерские и работные люди селились неподалеку — в Литейной и Пушкарской слободах⁷. В начале 1730-х годов из Екатерингофа сюда пе-

⁴ *Сорокин П.Е.* Ландскрона, Невское устье, Ниеншанц: 700 лет поселению на Неве. СПб., 2001. С. 34.

⁵ До нас этот план дошел в копии, выполненной в 1737 г. служащим Географического департамента Академии наук Х.Я. Шварцем (НИОР Библиотеки РАН. Собрание рукописных карт. № 761). В 1749 г. ее в свою очередь перечертил студент М. Коврин (НИОР БАН. Собрание рукописных карт. № 762). Одна из реплик с этого чертежа хранится в Королевском военном архиве в Стокгольме (Kungliga Krigsarkivet (Stockholm). Sveriges krig. № 11:43).

⁶ *Сорокин П.Е.* Археологические исследования 1994 г. в районе Смольного монастыря // Петербургские чтения — 95: Материалы научной конференции 22—26 мая 1995 года. СПб., 1995. С. 289.

⁷ *Базарова Т.А.* Планы петровского Петербурга: Источниковедческое исследование. С. 99.

ревели находившуюся в ведомстве Придворной конторы шпалерную мануфактуру.

В другом конце Московской стороны находился Смоляной двор. Огороженный палисадником двор, где хранилась смола для флота, по А.И. Богданову, «был тут с первоначалия»⁸. Именно он дал название Смольному собору, заложенному по указу императрицы Елизаветы Петровны в 1748 г.

Однако не только промышленные предприятия определяли облик Московской стороны в петровское время. Уже первый визит в 1708 г. царского двора на невские берега показал, что в городе катастрофически не хватает более-менее пригодных для его размещения гражданских построек⁹. Для того, чтобы перевести царский двор, правительственные учреждения из Москвы и переселить дворян на берега Невы, требовалось развернуть там значительное строительство. Места под строительство дворов для переведенцев стали отводить на Московской стороне. Своим указом Петр I в 1712 г. определил застраивать ее мазанковыми и каменными палатами. На набережной Невы отвели участки для возведения дворцов членами царской семьи и приближенных. Через несколько лет пустынный невский берег превратился в одно из красивейших мест петровского Петербурга.

Знаменитая гравюра А.Ф. Зубова «Панорама Петербурга в 1716 г.» сохранила облик набережной до наших дней. Она начинается с построенного в 1712 г. дома А.П. Голицыной. Рядом с ним стоял возведенный в 1711—1714 гг. каменный дворец с трехэтажной центральной частью и одноэтажными крыльями, принадлежавший сестре Петра I царевне Наталье Алексеевне. В северо-восточном углу дворца была устроена церковь во имя Св. Воскресения Христова. На участке Натальи Алексеевны находилось и здание, в котором размещались богадельня и воспитательный дом. Следующим на набережной стоял отмеченный на плане мазанковый дворец царевича Алексея Петровича, строительство которого велось в 1714—1715 гг. Рядом с дворцом находился участок, принадлежавший вдовствующей царице Марфе Матвеевне (Апраксиной, вдове сводного брата Петра Фе-

⁸ Богданов А.И. Описание Санктпетербурга. СПб., 1997. С. 225.

⁹ Базарова Т.А. Первый визит российского двора в Петербург // Меншиковские чтения — 2005: Материалы чтений. СПб., 2006. С. 12—14.

дора Алексеевича), на котором стояли одноэтажный дворец с мезонином и «палатки каменные». На гравюре также показаны двухэтажный дом царицы Прасковьи Федоровны (Салтыковой, вдовы царя Ивана V Алексеевича) и большой украшенный скульптурой дом Я.В. Брюса (1713 г.), а также Литейный амбар — бревенчатое здание, увенчанное башенкой со шпилем.

По указу Петра I Д. Трезини в 1712 г. подготовил проект, согласно которому между Невой и Большой перспективной дорогой прокладывалось десять параллельных линий. В 1712—1714 гг. участки отводились в набережной линии и одновременно в начале (от Фонтанки) всех запроектированных линий. Однако в октябре 1714 г. вышел указ: «Которые места были розданы и зачаты строиться достраивать, и которые отданы и были пусты, и оные места взять назад и строить не велеть, а давать тем вместо тех мест на Выборгской стороне». По донесению, поданному Д. Трезини в канцелярию Сената 3 ноября 1715 г., застройку вели сорок четыре человека. На первой линии возводились каменные или мазанковые здания, а позади — деревянные. В поданных в Сенат в 1715—1719 гг. прошениях упоминаются дома, построенные во второй-шестой, а также в «новых» линиях¹⁰. По мнению П.Н. Петрова, на том месте, где впоследствии будет возведен Таврический дворец, находилось монастырское подворье, на котором останавливался митрополит Рязанский и Муромский Стефан Яворский¹¹. А в 1734 г. на территории будущей резиденции светлейшего князя основали лабораторию, где изготавливали фейерверки¹².

Характеризуя состав населения слободы в 1716—1717 г., С.П. Луппов отметил, что дворы знати составляли пятую часть от всех дворов, а вместе с офицерскими — больше четверти. Между тем больше половины домов принадлежало рабочим, торговцам и мелким служащим военных в те годы на Московской стороне проживало гораздо меньше, чем в других частях города¹³.

¹⁰ *Базарова Т.А.* Планы петровского Петербурга: Источниковедческое исследование. С. 123.

¹¹ *Петров П.Н.* История Санкт-Петербурга с основания города до введения в действие выборного городского управления по губерниям. 1703—1782. СПб., 2004. С. 90.

¹² *Богданов А.И.* Описание Санктпетербурга. С. 149.

¹³ *Луппов С.П.* История строительства Петербурга в первой четверти XVIII века. С. 33.

Во многом дальнейшую застройку Московской стороны определило решение царя разместить там гвардейские полки. В Походном журнале под 19 октября 1719 г. записано: «Царское величество изволил осматривать мест на Московской стороне под селидбу полков гвардии»¹⁴. По мнению М.В. Иогансен, специально для них к проекту застройки были добавлено еще несколько линий, которые отныне доходили до Большой перспективной дороги¹⁵. Проектную и реальную застройку зафиксировал на своей карте вернувшийся после подписания Ништадского мира в Стокгольм бывший пленный, работавший чертежником у Д. Трезини Карл Фридрих Койет. В «Объяснении» к его плану говорится, что «Московскою стороною называется слобода между старым Нейен сканцом и Летним дворцом царя; уже так выстроена, как показано на чертеже. Все дома имеют ширину 25 сажень и глубины 50 сажень. Улицы шириною в 15 сажень». На своем плане К.Ф. Койет схематично изобразил 13—16 линий и большую прямоугольную площадь¹⁶.

Однако, судя по чертежу К.Ф. Койета, дома по-прежнему построены лишь на незначительной части участков. Такое положение дел связано с указами Петра I 1718—1721 гг., согласно которым дворяне должны были переселяться на Васильевский остров. На Адмиралтейском острове и Московской стороне дозволялось проживать только тем лицам, «которые по указу каменное строение строят по берегам», а также офицерам морского флота и адмиралтейским служителям. На пунктах поданных 14 января 1721 г. обер-полицмейстером А.М. Девиером царь поставил грозную резолюцию — у «прослушников в апреле месяце у всех изб кровли и потолки сломать и крыть не давать». Согласно поданному Петру I списку, содержащему 153 дворянских дворов, безусловному сносу подлежало 59, судьба 87 еще решалась¹⁷.

¹⁴ Походный журнал Петра I 1719 г. СПб., 1855. С. 107.

¹⁵ *Иогансен М.В.* Об авторе генерального плана Петербурга петровского времени // От Средневековья к Новому времени. Русское искусство XVIII века: Материалы и исследования / Под ред. Т.В. Алексеевой. М., 1984. С. 67.

¹⁶ *Базарова Т.А.* Планы петровского Петербурга: Источниковедческое исследование. С. 184, 200.

¹⁷ Там же. С. 202.

Главной достопримечательностью Московской слободы петровского времени являлась Кунсткамера, которая с 1718 г. временно до окончания строительства здания на Васильевском острове размещалась в одном из пяти домов адмиралтейств-советника А.В. Кикина. Анонимный участник польского посольства, посетивший Петербург в 1720 г., писал: «За городом по направлению к монастырю у реки Невы стоит небольшой каменный дворец, в котором его царская милость показал нам свою Анатомию... Дворец — двухэтажный, из него далеко видно, стоит он на красивой равнине»¹⁸.

В 1720-х годах все еще сохранялся редут на берегу Невы. Набережная линия от двора генерал-фельдцейхмейстера Я.В. Брюса к концу царствования Петра уже была застроена загородными дворами. Здесь имели резиденции генерал-майор Михаил Афанасьевич Матюшкин, полковник Сергей Алексеевич Голицын, генерал-майор Иван Яковлевич Гинтер, стольник, брат вдовствующей царицы Прасковьи Федоровны Василий Федорович Салтыков, Александр Львович Нарышкин (директор Морской академии), Михаил Михайлович Голицын (советник Адмиралтейской коллегии). Набережная линия не имела сквозного проезда, поскольку «по берегу господин генерал-майор проезд загородил, и тамо пешие ходят бечевником». К монастырю Александра Невского ходили и ездили по первой параллельной Неве улице¹⁹.

После смерти Екатерины I столичным городом на несколько лет стала Москва. Никаких значительных строительных мероприятий в Петербурге в царствование Петра II (1727—1730) не происходило. За несколько лет «Северный Парадиз» обезлюдел, промышленность и торговля пришли в упадок, обветшавшие здания разваливались, а улицы зарастали травой. По словам современника, город «после высокого императорского отлучения в Москву весьма опустел и разорен, что в больших двух линиях в лучших каменных полатах по Неве реке едва пять, а на всем Васильевском острове едва 10 фамилий знатного достоинства жительство имеют... а иные дома токмо начаты, иные ж вполовину

¹⁸ Краткое описание Петербурга и пребывания в нем польского посольства в 1720 году // *Беспярых Ю.Н.* Петербург Петра I в иностранных описаниях. Л., 1991. С. 143.

¹⁹ *Базарова Т.А.* Планы петровского Петербурга: Источниковедческое исследование. С. 249—251.

построены, а иные весьма готовы, а ныне те дома паки весьма развалились и разорены»²⁰.

Только в 1732 г. новая императрица Анна Иоанновна вернула столицу на берега Невы. Еще осенью 1731-го возвратились в казармы на Московской стороне батальоны лейб-гвардии Преображенского полка. 15 января 1732 г. прибыла императрица и остановилась для ночлега в доме Я.В. Брюса на набережной. Торжественный въезд Анны Иоанновны в столицу состоялся на следующий день — 16 января. Торжественное шествие проследовало по Литейной перспективе (или Большой Артиллерийской улице) мимо казарм Преображенского полка, затем на Невскую перспективу и к Исаакиевскому собору²¹ Через десять лет спустя, в ночь с 24 на 25 ноября 1741 г., на полковой двор гренадерской роты Преображенского полка тайно прибыла дочь Петра I цесаревна Елизавета Петровна. Присягнув на верность новой императрицы, гвардейцы помогли ей обрести российский престол, «беззаконно» занимаемый Анной Леопольдовной. В благодарность за помощь через несколько дней после вступления на трон Елизавета Петровна указала построить на этом месте храм. В 1743 г. в Преображенских слободах по проекту архитектора М.Г. Земцова заложили каменный собор во имя Преображения Господня. Освященный в 1754 г. Спасо-Преображенский собор стал главным военным храмом Северной столицы.

Императрица Анна Иоанновна еще в Москве, 31 декабря 1730 г., учредила лейб-гвардии Конный полк. Для возведения казарм этого полка в Петербурге определили место на левом берегу Невы, напротив Охты — от Литейного двора до Смольного монастыря. Так сформировалась Конногвардейская слобода. Как отмечал А.И. Богданов, светлицы гвардейцев «строены не по линейно, как обычай улицам быть и дворам, но строены хоромы все в шахмат». Согласно его данным, строительство казарм для Конной Гвардии, «под Канцами, против Охты» завершилось в 1734-м году²².

²⁰ Базарова Т.А. Нереализованный проект «исправления города Санкт-Петербурха» Генриха Фика // Меншиковские чтения — 2007: Материалы чтений. СПб., 2007. Вып. 5. С. 98.

²¹ Петров П.Н. История Санкт-Петербурга с основания города. С. 192—193.

²² Богданов А.И. Описание Санктпетербурга. С. 222—223.

В 1739 г. по указу Анны Иоанновны вместо солдатских казарм начинают строить полковые слободы. В связи с этим за лейб-гвардии Преображенским полком закрепляют территорию «позади Литейного двора», за Семеновским полком — «позади Фонтанки за обывательскими дворами». Конной гвардии отводится местность, «где ныне казармы оной находятся и выше по Неве реке за обывательскими дворами»²³. Подробно такие однотипные гвардейские слободы описал Е.Ф. Комаровский: «В царствование императрицы Екатерины солдаты гвардейских полков жили в так называемых светлицах; светлица была деревянная связь, разделенная сенями пополам, и состояла из двух больших покоев; в каждом из них помещались и холостые, и женатые солдаты. Между строением находилось довольно большое пространство пустой земли, которая занималась огородами. Светлицы выстроены были по обеим сторонам улицы, в линию, и в каждой из оных квартировала одна рота, а потому и теперь называют еще улицы, находящиеся в гвардейских полках, по номерам живших тогда в оных рот. Офицеры жили в больших деревянных связях: у богатых и у женатых оные были прекрасно убраны»²⁴.

Итак, в первой половине XVIII в. Московская слобода (Литейная часть) оставалась практически не застроенной окраиной города. Там селились солдаты и офицеры гвардейских полков. Туда даже в царствование Анны Иоанновны и Елизаветы Петровны стремились переселить мастеровых людей, служащих Придворной конторы. Даже в 1739 г. Комиссия от строений постановила разместить на Московской стороне склады Придворного ведомства, места содержания скота и бойни²⁵. Лишь строительство в конце царствования Екатерины II усадьбы Г.А. Потемкина-Таврического (1783—1789 гг.) в слободе Конногвардейского полка дало новое направление развития окрестной территории.

²³ *Петров П.Н.* История Санкт-Петербурга с основания города. С. 277—278.

²⁴ *Комаровский Е.Ф.* Записки графа Е.Ф. Комаровского. СПб., 1914. С. 132.

²⁵ *Петров П.Н.* История Санкт-Петербурга с основания города. С. 273—275.

Э.Г. КРОСС

Таврический дворец глазами британских посетителей, 1789—1807 гг.

Во времена Екатерины II в Петербурге многое привлекало внимание британских туристов и гостей, количество которых постоянно увеличивалось. Несомненно, виды, открывавшиеся вдоль набережных Невы, приводили их в наибольший восторг. Конечно, многие грандиозные здания были построены еще во время правления Петра I и предыдущих императриц: такие, как Петропавловская крепость, Двенадцать Коллегий, Адмиралтейство и Зимний дворец. Тем не менее во время правления Екатерины II были сооружены гранитные набережные на левом берегу Невы, а также новые здания в модном в ту эпоху стиле классицизма, которые заполнили пробелы на обоих берегах реки. Друг за другом вырастали импозантные дворцы, храмы, академии, правительственные здания и частные особняки, построенные целой вереницей иностранных архитекторов, среди которых особенно выдающимися были Валлен-Деламот, Ринальди и Джакомо Кваренги. Но тот дворец, которому суждено было затмить, в глазах иностранных туристов, все остальные в черте города и за городом, строился в 1780-е годы за пределами Петербурга того времени и почти незаметно для его жителей, по проекту русского архитектора.

Было много причин для особого интереса именно британских туристов по отношению к зданию, которое сначала именовалось «Конногвардейским домом» и только с 1792 года — Таврическим дворцом; я назову только три из них: архитектурные достоинства здания, которое было образцом строгого классицизма, очень популярного в те времена в Англии стиля, характерного для резиденций английской аристократической элиты; репутация хозяев дворца, которым сначала владел Потемкин, а потом и сама императрица; и, наконец, его английский садовый мастер.

Общепризнанной датой завершения этого шедевра Ивана Старова считается 1789-й год, примерно через шесть лет после того, как князь Григорий Потемкин приобрел огромную территорию около левого берега Невы; а уже в следующем, 1790 году, было создано первое английское описание дворца и его сада. Автором этого текста стал Лайонел Колмор (Lionel Colmore, 1765—1807), молодой выпускник Оксфордского университета и типичный британский «Grand Tourist», которого возможность посетить Россию

особенно привлекла после того, как традиционные европейские туристические маршруты были фактически заблокированы вследствие Великой Французской революции. Колмор признается, что Петербург произвел на него более сильное впечатление, чем он ожидал, хотя он был не в восторге от общего качества зданий и строительных материалов. Тем не менее в своих заметках он упоминает об одном исключении:

Самым отменным костяком здания (так как там нет ничего кроме голых стен) владеет князь Потемкин; там только один этаж, но зато комнат — бесчисленное количество, и все они — так же огромны, как и их хозяин. Там есть одна галерея (колоннада) длиной в двести футов, с двойным рядом из пятидесяти колонн с каждой стороны; одна из сторон выходит на зимний сад, такой огромный, что его пересекают несколько прогулочных дорожек, а в центре его находится храм со статуей императрицы. Летом оконные рамы вынимаются, и отовсюду открывается доступ в большой английский сад, в котором есть водоем, кустарники, храмы, развалины и т. п. Все это находится в городе; к сожалению, скорее всего, все работы так никогда и не будут закончены, так как он [Потемкин] послал за своим садовым мастером и архитектором и строит дворец и разбивает сад в Яссах.

«The finest *skeleton* of a house (for there is nothing but bare walls) is Prince Potemkin's; it is but one story, but there is no end to the rooms, and they are all as immense as himself. There is one gallery two hundred feet long, with a double row of fifty pillars on each side; one of the sides opening into a winter garden, so large, that there are several walks in it, with a temple in the middle, in which is a statue of the Empress. In summer the window-frames are taken out, and the whole thrown open to a large English garden, where there are a piece of water, shrubberies, temples, ruins, &c. All this is in the town; most probably, however, it will never be finished, as he [Potemkin] has sent for his gardener and architect, and is building a palace and laying out gardens at Jassy»²⁶.

Отметим особенно тот факт, что Колмор подчеркивает, что дворец, или, по крайней мере, его внутреннее убранство, еще совсем не были закончены; более того, все продолжалось в том же духе на протяжении еще нескольких лет. Он также первым

²⁶ [Colmore L.] Letters from the Continent: Describing the Manners and Customs of Germany, Poland, Russia, and Switzerland, in the Years 1790, 1791, 1792: to a Friend Residing in England. London, 1812. P. 115—116. См. также: Cross A. British Sources for Catherine's Russia: Lionel Colmore's Letters from St Petersburg, 1790-1 // Study Group on Eighteenth-Century Russia Newsletter. 1989. № 17. P. 17—34.

упоминает о садовом мастере князя, не уточняя, что им был Уильям Гульд (William Gould, 1735—1812), которого Потемкин взял на работу в 1776 году, когда мода на английских садовников приближалась к своему апогею благодаря вдохновляющему примеру самой императрицы. Как замечает Колмор, Гульд не мог посвятить все свое время проектированию и разбивке Таврического сада, так как Потемкин, который на протяжении всего этого периода проводил больше времени на юге, чем в северной столице, действительно несколько раз вызывал Гульда, чтобы управлять огромными имениями князя в Новороссии, а также, что еще более важно, чтобы участвовать в создании знаменитых «мгновенных садов» вдоль маршрута Екатерины II во время ее исторического путешествия в Крым в 1787 году²⁷.

В других своих заметках Колмор выразил надежду, что Потемкин вернется в Петербург раньше, чем он сам уедет обратно в Англию. К сожалению, самые последние письма Колмора из Петербурга не сохранились до наших дней²⁸, но мы знаем из газеты Санкт-Петербургские ведомости, что он все еще находился в российской столице в конце апреля 1791 года²⁹. Следовательно, он должен был знать о приезде Потемкина 28 февраля, когда императрица вернула в собственность князя дворец, который он продал казне в 1790 году; более того, Колмор еще застал, если не как очевидец, то, по крайней мере, как наблюдатель со стороны, самое выдающееся событие в истории дворца — роскошный бал и торжество, устроенные князем двумя месяцами позже, 28-го апреля, в честь Екатерины II.

Сохранившиеся письма Колмора были опубликованы только в 1812 году, через несколько лет после его смерти. Удивительно, что, судя по всему, ни бал, ни сам Таврический дворец не получили освещения в современной британской прессе. Тем не менее записки многих британских путешественников последующих лет позволяют получить интригующее представление о дворце; особенную ценность среди них представляют дневники оксфорд-

²⁷ О Гульде см.: *Cross A.* By the Banks of the Neva: Chapters from the Lives and Careers of the British in Eighteenth-Century Russia. Cambridge, 1997. P. 274—276; *Антонов В.В.* Вильям Гульд, садовник князя Потемкина-Таврического // Невский архив. СПб., 1999. Вып. IV. С. 143—166.

²⁸ Колмор сам писал из Варшавы 6 июля 1791-го года: «Я делаю вывод, что некоторые мои письма из Петербурга были задержаны или потеряны» (“I conclude that some of my letters from Petersburg must have been stopped or lost”; [*Colmore L.*] Letters. P. 150).

²⁹ Санкт-Петербургские ведомости. 1791. 29 апреля. № 34. С. 627.

ского преподавателя Джона Паркинсона (John Parkinson, 1754—1840), опубликованные, и то частично, только в 1971 году.

Паркинсон был другим типичным персонажем традиции «Grand Tour»: наставником, который нанимался отцами-аристократами, чтобы сопровождать, обучать и ограждать их юных сыновей во время путешествия. Паркинсон и его молодой подопечный Эдуард Уильбрэхэм-Бутл (Edward Wilbraham-Bootle, 1771—1853), впоследствии 1-й Лорд Скельмерсдейл, прибыли в Петербург в начале ноября 1792 года. С трудом переправившись через замерзшую Неву с Выборгской стороны, они увидели перед собой импозантное главное здание дворца. Их приветствовал не кто иной, как Гульд, который руководил созданием феерического зимнего сада и прилегающего к нему парка годом раньше. Между прочим Гульда хорошо знал молодой Бутл, так как знаменитый садовый мастер работал у его отца Ричарда, в семейном поместье в местечке Latham в Ланкашире, перед своим отъездом в Россию.

После смерти Потемкина в октябре 1791 года Гульд стал садовым мастером императрицы, которая вернула дворец обратно в казну как свою осеннюю резиденцию, и 7 сентября 1792 года издала указ о том, чтобы переименовать Конногвардейский дом в Таврический дворец, в память о Потемкине и русских победах над турками. Этим объясняется комментарий Паркинсона: «Таврический дворец, т. е. дворец покойного князя Потемкина, также именуемый Конногвардейским домом или осенней резиденцией императрицы (так как это здание известно под всеми этими именами)» («The Taurida, i.e. the late Prince Potemkin's palace, alias the Horse Guards, alias the Queen's autumn palace (for it goes under all these names)»)³⁰. Гульд пригласил своих английских гостей на завтрак у себя дома, и по пути туда они прошли через «великолепный главный вестибюль и внешний сад, примыкающий к этому дворцу» («the superb hall and outer garden adjoining to that palace»). Стоит отметить, что Гульд уже тогда жил в так называемом «доме садовника» на территории дворца, хотя обычно считается, что дом, который императрица приказала построить для Гульда по проекту русского архитектора Федора Волкова, был завершен несколько позднее, в 1793—94 гг.

Паркинсон и Бутл договорились с Гульдом, что путешественники вернутся для подробной экскурсии по дворцу, но еще до назначенной встречи Потемкин, его личность, его влияние на

³⁰ *Parkinson J. A Tour of Russia, Siberia and the Crimea 1792—1794. London, 1971. P. 20.*

императрицу, бал, который он дал в ее честь, его роскошный дворец, все это служило почвой для постоянных разговоров на светских приемах и в аристократических салонах, и поэтому записи Паркинсона объемны и интересны. Например, он записал высказывания княгини Дашковой, которая, хотя и признавала выдающиеся способности Потемкина, тем не менее, назвала его «блохой России и считает, что его смерть — стране на пользу» («the flea of Russia and thinks his death a good thing for the country»)³¹. 17 ноября английские туристы встретились с Гульдом во дворце, но их визит был «частично тайным» («in some measure by stealth»), им пришлось «полчаса прятаться на галерее» («to hide ourselves for half an hour in a gallery»), т. к. великий князь Александр Павлович прибыл, чтобы осмотреть «необычную механическую конструкцию мастера Кокса, в которой мелодия играется с помощью мячиков; золотой павлин распускает свое оперение, а золотой петух кукарекает. Дерево с позолоченной листвой украшает это произведение» («a curious piece of Mechanism made by Cox in which a tune is played with balls; a golden peacock unfolds his plumage and a golden Cock crows. A tree with gilded leaves embellishes the work»)³². Это были, конечно же, знаменитые часы с павлином, сделанные английским мастером Джеймсом Коксом и купленные Потемкиным у Герцогини Кингстонской (the Duchess of Kingston), известной своей скандальной репутацией, во время одного из ее визитов в Петербург. Сейчас часы находятся в Эрмитаже. Только в 1792 году русскому изобретателю и конструктору-самоучке Ивану Кулибину удалось восстановить их сложный механизм; он и демонстрировал вновь заработавшие часы великому князю во время визита Паркинсона.

Экскурсия по дворцу произвела необыкновенно положительное впечатление на Паркинсона, который подробно описал «это благородное здание» («this noble edifice»), начиная с той части, которую он назвал «большим залом» («the great hall») и которая известна нам как Екатерининский зал:

Самое потрясающее, что есть во дворце, — это, несомненно, большой зал. Этот зал шириной 60 футов и длиной 250 имеет с каждого конца по проему; оба проема расположены на одну ступеньку выше уровня пола и отделены двойной колоннадой из восемнадцати ионических колонн от зимнего сада и от Купольного зала соответственно. Простота, величественность и отменный вкус прослеживаются всюду, особенно в архитектурных ук-

³¹ Ibid. P. 27—31.

³² Ibid. P. 37, 38.

рашениях. Сам князь раньше обедал и принимал императрицу в одном из этих проемов. Под другим располагался музыкальный ансамбль, который всегда играл во время обеда. Императрица обедает в центре зала. Галереи внутри колоннады были предназначены для публики. Императрица провела здесь только неделю в этом году, но планирует остановиться во дворце на более длительный срок в следующем году.

«The most remarkable thing in it, however, is the great hall. This room is 60 feet broad and 250 long, terminating at each end in a bow raised a step above the floor and separated from the winter garden on one side and the *salle du dome* on the other by a double colonnade of eighteen Ionic Columns. Simplicity, grandeur and good taste reigns throughout, especially in the architectural decorations. In the bow at one end the Prince used to dine and has often entertained the Empress. In the bow at the other a band of Music was stationed which always played during dinner. The Empress dines in the middle of the room. The Galleries in the Colonnade were intended for Spectators. The Empress resided here about a week only this year, but she intends to make a longer residence the next»³³.

Паркинсон затем переключает свое внимание на зимний сад.

В центре зимнего сада стоит храм, внутри которого находится созданная Шубиным мраморная статуя императрицы, со следующей замечательно целомудренной и изысканной надписью по-русски: «Матери отечества и моей благодетельнице». В каждом конце большого зала находится по вазе; эти две вазы — копии с античных оригиналов в Риме, украшенные барельефами с изображением вакхического шествия и Ифигении, приносимой в жертву; все это стоило десять тысяч дукатов. Сад, который состоит из нескольких прогулочных дорожек, вьющихся среди тенистых зимних растений, украшен мраморными статуями, урнами и вазами. Искусственные пальмы поддерживают крышу. Гирлянды и все прочие украшения, которые были повешены три или четыре года назад по случаю грандиозной иллюминации, устроенной князем, остаются и по сей день.

«A temple stands in the middle of the winter garden wherein is placed a marble statue of the Empress by Shubin with this very chaste and elegant inscription in Russian, “To the Mother of her Country and more than Mother to me” [Parkinson’s version of Potemkin’s “Materi otechestva i moei blagodetel’nitse”]. There are two vases one at each end of the great hall, copies from the antique at Rome, adorned with bas reliefs representing a Bacchanalian procession and the sacrifice

³³ Ibid. P. 37.

of Iphigenia, the price of which was ten thousand ducats. The garden, which consists of a number of walks winding among groves of winter plants, is embellished with marble Statues, Urns and vases. Artificial palms support the roof. The festoon and various decorations of that kind which were put up three or four years ago on occasion of a great illumination made here by the Prince still remain»³⁴.

Паркинсон и его ученик уехали из Петербурга, чтобы путешествовать сначала по Сибири, а потом по Крыму, и вернулись только в конце декабря 1793 года. 18 февраля 1794 года они снова посетили дворец, и Паркинсон заметил: «I was again as much struck as I had been at the first sight» (Я был опять так же поражен, как и в самый первый раз)³⁵. Он затем высказывает особенно интересные комментарии о том, что происходило во время его отсутствия. Во-первых, он замечает, что «макет моста через Неву в виде арки, который мы ездили смотреть на Васильевском острове, теперь перевезли сюда и установили над водоемом». В декабре 1792 года они с Бутлом посетили Академию наук, где они видели мост, построенный Кулибиным в 1776 году, когда он заведовал мастерскими Академии. Изначально предназначенный для Невы, этот революционный мост, а точнее его деревянный макет, был, в итоге, переброшен через канал на территории дворца. Паркинсон также отмечает другие нововведения на территории парка: «В данный момент продолжают работы над 'ах-ах' и над железной оградой вокруг всего сада». В 1793 году Волков спроектировал канал и гавань-ковш, соединяющие дворец с Невой, а также красивую железную ограду для парка. Гульд был занят завершительными работами над садово-парковым комплексом, в ходе которых должны были добавить модный ах-ах, т. е., ров с заграждением.

Через пять лет после смерти Потемкина скончалась императрица. Ее сын и наследник, Павел I, не особо желал сохранять или поддерживать здания, построенные ею, тем более тот дворец, который объединял его мать с ненавистным Потемкиным. Таврический дворец очень пострадал во время его, к счастью, недолгого правления. Британские путешественники вновь смогли посещать дворец только после убийства императора. Капитан Томас Фримэнтл (Thomas Freemantle), служивший во флоте Нельсона, когда тот направлялся осаждать Кронштадт после убийства Павла I, прибыл в город, «красивый вне всякого описания» («beautiful beyond description») 8 мая 1801 года. Двумя днями позже

³⁴ Ibid. P. 37—38.

³⁵ Ibid. P. 226.

он «отправился утром посмотреть дворец князя Потемкина, который сейчас превратили в казармы, так что, покрытие полов и пр., все это полностью разрушено; сад, совсем в английском стиле, очень красив и спроектирован с большим вкусом, но теперь очень запущен» («went in the morning to see the palace of Prince Potemkin, which is now converted into a barrack and the flooring &c. totally destroyed, the Garden which is quite in the English stile is very pretty and laid out with much taste, but now much neglected»)³⁶.

Интересно, что только к этому времени были наконец опубликованы в Англии подробные описания бала, устроенного Потемкиным в честь Екатерины десятилетием раньше. Преподобный Уильям Тук (Rev. William Tooke, 1744—1820), работавший священником британской церкви в Петербурге с 1774 по 1792 гг. и поэтому находившийся в столице, когда состоялось это событие, опубликовал в 1801 году свой перевод «Картины Санкт-Петербурга» (Gemälde von St. Petersburg) (1794) Генриха Шторха, где бал подробно описывается, и использовал этот же материал в качестве приложения к переводу «Секретных мемуаров о придворной жизни в Петербурге» (Secret Memoirs of the Court of Petersburg) Массона, которым он руководил³⁷. Более значимыми были, тем не менее, описание дворца и его парковой зоны и рассказ о бале в книге, опубликованной в 1805 году Сэром Джоном Карром (Sir John Carr, 1772—1832), британским путешественником, несколько раз посетившим дворец в предыдущем году³⁸. Подробное повествование Карра о «the most gorgeous and costly entertainment ever recorded since the days of Roman voluptuousness» (самом роскошном и дорогостоящем торжестве в истории со времен римского декаданса) было основано на сведениях, предоставленных Гульдом, и поэтому представляет собой важное до-

³⁶ *Freemantle A.* (ed.). *The Wynne Diaries*. Oxford, 1940. Vol. III. P. 56.

³⁷ *The Picture of Petersburg*. From the German of Henry Storch. 1801. P. 48—51, 463—467; [*Masson C.-F.-P.*] *Secret Memoirs of the Court of Petersburg*. Vol. II. Dublin, 1801. P. 95—99.

³⁸ *Carr J., Sir.* *A Northern Summer; or, Travels round the Baltic, through Denmark, Sweden, Russia, Prussia, and part of Germany, in the Year 1804*. London, 1805. P. 329—342. Описание Карра подробно цитируется в рецензии, опубликованной в *The Monthly Review* (XLVIII (1805). P. 140—142), автор которой утверждает, что «в Таврическом дворце кажется, что мечты о романтике и волшебстве стали реальностью» («in the Taurida Palace, the dreams of Romance and Faëry seem to be realized» (Ibid. P. 140); это же описание упоминается в развернутой рецензии на *The Memoirs of the Life of Prince Potemkin* (London, 1812) (Ibid. LXX (1813). P. 79—91).

полнение к знаменитому описанию Державина, которое обычно цитируется в русских источниках. Надо сказать, что большой интерес представляют и сам Гульд, и все, что он делал для Потемкина и в Таврическом дворце, и в Крыму. Заметим, что Гульд уехал из России вскоре после того, как Павел взшел на престол, несомненно, придя в ужас от пренебрежительного отношения царя ко дворцу и его саду; но, несмотря на его преклонный возраст, — ему шел восьмой десяток — Александр I вызвал его обратно в 1802 году. Согласно Карру, Гульд очень быстро вернул саду его прежнее великолепие, ведь недаром он был учеником самого знаменитого британского садовника-декоратора, Ланселота Брауна, по прозвищу «Капабилити». Карр от души восхищен «this little paradise, which he created from a mephitic bog, flourishing and exciting the admiration of foreigners» (этим райским уголком, который был создан им из ядовитого болота, а теперь процветает и вызывает восхищение иностранцев). Он упоминает мост Кулибина, замечает любимое место Екатерины под дубом, где она беседовала наедине с королем Швеции, и обращает внимание на различные особенности парковой и огородной зоны, также отсутствующие в других описаниях. Его описание внутреннего убранства дворца не менее подробно и отличается не меньшим энтузиазмом. Зимний сад, свой собственный рисунок с изображением которого он также опубликовал, к тому моменту лишился не только знаменитой статуи Екатерины как законодательницы, созданной Федотом Шубиным, — ее по приказу Павла перевезли в Академию искусств — но и центральной ротонды. Интерьеры, описываемые Карром, были в процессе ремонта и реконструкции переделаны согласно эскизам и чертежам нового архитектора Луиджи Руски, в духе строгого классицизма.

Первые годы правления Александра отличались новым, усиленным потоком британских туристов, который, к сожалению, резко прекратился после того, как царь заключил мир с Наполеоном в Тильзите в 1807 году. Среди этих путешественников были те, для кого поездка в Петербург была просто развлечением, возможностью побывать на приемах и балах в аристократических домах и посудачить о внешних достоинствах — и недостатках — петербургских дам. Были и другие, те, кто из своих занятий почерпнул больше, чем пушкинский Евгений, кто любил и понимал античные языки и культуру, и для кого Петербург стал откровением.

Паркинсон писал еще десятью годами раньше: «the first sight of this magnificent town, which in grandeur very far exceeds every other that I have seen. But I am particularly struck in all the private as

well as public edifices with such an uncommon display of Grecian Architecture, which might lead us to fancy ourselves under the genial atmosphere of Athens, instead of so northern a latitude» (самый первый взгляд на этот великолепный город, который по своему величию далеко превосходит все другие, которые я видел. Но что меня особенно поражает во всех частных и общественных зданиях, так это необычайное преобладание греческой архитектуры, вплоть до того, что может показаться, что находишься под теплым небом Афин, а не на такой северной широте)³⁹. Паркинсон был ранним представителем из числа университетских преподавателей и студентов, большей частью из Оксфорда и Кембриджа, которые были в авангарде британского эллинизма; они считали безвкусицей экстравагантные создания Растрелли в стиле барокко, но относились с восхищением к нескольким зданиям, построенным в первые годы правления Александра. В октябре 1805 года Рэджинальд Хебер (Reginald Heber, 1783—1826), член All Souls College, одного из самых престижных колледжей в Оксфорде, и будущий епископ Калькутты, писал, что из всех дворцов столицы и ее пригородов Таврический был «the only one that has quite answered my expectation; the winter-garden there, which is a grove of evergreens in a vast saloon [...] is perhaps a matchless piece of elegant luxury» (единственным, который полностью оправдал мои ожидания; его зимний сад, представляющий собой рощу из вечнозеленых растений в гигантском дворцовом зале, это, пожалуй, — пример изысканной роскоши, не имеющий равных)⁴⁰. Правда, в других своих заметках он утверждал, что «the palace was remarkable for nothing but its magnificent saloon, which, with its conservatory, is the most striking thing of the kind, perhaps, in the world. The gardens are pretty, but confined, and the whole building externally is neither large nor very handsome» (дворец был достоин восхищения только благодаря своему великолепному залу, который вмещает в себя зимний сад и, возможно, является самым удивительным созданием в своем роде во всем мире. Садово-парковая зона прелестна, но ограничена по площади, а само здание снаружи не очень велико и не очень красиво)⁴¹. На следующий год за Хебером последовал в Петербург Чарлз Кэлзол (Charles Kelsall, 1782—1857), выпускник Кембриджа, который разделял неприязнь Хебера по отношению к Зимнему дворцу Растрелли, но восхищался зданиями Кваренги и приводил в пример Таври-

³⁹ Parkinson J. A Tour of Russia. P. 20—21.

⁴⁰ Life of Reginald Heber. London, 1830. Vol. I. P. 111.

⁴¹ Ibid. P. 121.

ческий дворец и Биржу Томаса де Томона как «экземпляры хорошей архитектуры», выражаясь его словами («good specimens of architecture»)⁴². Положительная оценка Таврического дворца Кэлзолем нашла отклик в записях талантливого, но злополучного Филиппа, Виконта Ройстона (Philip, Viscount Royston, 1784—1808), который утонул, возвращаясь в Англию в 1808 году. Ройстон счел внешний вид города «несомненно великолепным и наглядно демонстрирующим, что можно создать с помощью кирпича и штукатурки» («certainly magnificent and afford[ing] a proof of what may be done with brick and plaster»). Он посетил Таврический дворец 20 ноября 1806 года и похвалил «великолепный главный вестибюль» («the magnificent entrance hall»), поясняя, что вместе с колоннадой и зимним садом он составлял «единое целое, зал, наполненный статуями, либо античными, либо копиями одних из самых лучших» («but one room, filled with statues, either antique or copies of some of the best»). Осматривая зимний сад, он заметил, что «равномерное тепло поддерживается с помощью большого количества печей» («an equal heat is maintained by means of a great number of stoves»)⁴³.

Во время своего пребывания в России Кэлзол часто общался с известным английским художником Сэром Робертом Кер Портером (Sir Robert Ker Porter, 1777—1842), приглашенным в Петербург в 1805 году, чтобы создать серию огромных исторических полотен для Адмиралтейства. Однако Тильзитский мир убедил Кер Портера в том, что необходимо покинуть Россию, и свои «Заметки путешественника...» (Travelling Sketches...) он написал уже в безопасности в Швеции; этот труд был опубликован в Лондоне в 1809 году. Портер был особенно восхищен садовой зоной Таврического дворца:

«During the short summer of this country, the pleasure-grounds which surround the palace, wear a very charming appearance. They are laid out in the English style; having extensive shrubberies, romantic walks, rustic retreats, hot-houses, and conservatories, as well as every other feature in a British garden. For these beauties, the imperial family are indebted to the taste and exertions of Mr. Gould, an Englishman, who has long resided in St. Petersburg; and who plans and superintends all its most distinguished works of this nature. He is the Repton of Russia. His true English honesty, excellent heart, and

⁴² *Kelsall C. Phantasm of an University: with Prolegomena. London, 1814. P. 131.*

⁴³ *The Remains of the Late Viscount Royston (with a Memoir of His Life). London, 1838. P. 53, 59.*

hospitality, claim the esteem of all ranks; and add a still firmer decision to that respect for the British character already awarded to it by the generous admiration of the Russian empire»⁴⁴.

Во время короткого лета, характерного для этой страны, парк, разбитый вокруг дворца, выглядит совершенно очаровательно. Все сделано в английском стиле; имеются многочисленные кустарники, романтические тропинки, сельские беседки, теплицы и оранжереи, а также все остальные элементы, необходимые для английского сада. Всеми этими красотами царская семья обязана вкусу и стараниям господина Гульда, англичанина, долгое время прожившего в Петербурге; именно он проектирует и поддерживает все самые изысканные создания в этом роде в городе. Он — российский Рептон. Его настоящая английская честность, отличное сердце и гостеприимство завоевали уважение всех сословий; эти его личные качества еще больше усиливают то уважение к британскому национальному характеру, которое уже заложено в щедром восхищении Российской империи.

Я думаю, что будет уместно, по крайней мере, мне, как англичанину, делающему доклад о Таврическом дворце в его стенах в 2009-м году, закончить этой данью уважения по отношению к другому англичанину, строчками, опубликованными ровно двести лет назад. Уильям Гульд, воспеваемый здесь Кер Портером как «российский Рептон», не всегда получал должное признание в российских изданиях о дворце и о людях, непосредственно связанных с его ранней историей⁴⁵.

Перевод с английского Н.А. Григорьян

⁴⁴ *Porter R.K. Travelling Sketches in Russia and Sweden during the Years 1805, 1806, 1807, 1808. 2nd ed. London, 1809. Vol. I. P. 58.*

⁴⁵ Насколько мне известно, Л.И. Дьяченко, которой источники по истории дворца известны лучше, чем большинству других исследователей, только дважды мимолетно упоминает о Гульде в своей книге «Таврический дворец» (СПб., 1997. С. 65). Справедливость заставляет меня добавить, что имена архитекторов Старова и Волкова совсем не упоминались в ранних английских описаниях, хотя архитекторы любой национальности вообще очень редко упоминались. Чарлз Камерон, например, почти не был известен у себя на родине.

Т.Д. ИСМАГУЛОВА

Екатерина Великая и братья Зубовы в Таврическом дворце

Пребывание семейства Зубовых в Таврическом дворце ставит одну психологическую загадку: почему Екатерина Великая, не так давно оплакав возлюбленного или даже тайного мужа, подобным образом распоряжается дворцом, носящим его имя — Потемкин-Таврический и Дворец Таврический, дворцом, дважды ему подаренным и выкупленным у наследников за огромные деньги?

В середине 1790-х годов случаются подряд четыре события: дворец становится не только частью комплекса официальных дворцовых зданий (здесь даже ведется свой камер-фурьерский журнал), но Екатерина поселяет в нем предполагаемого будущего наследника престола (через голову Павла) цесаревича Александра с супругой, и именно здесь собирается новый «малый двор», двор «внуков», (в отличие от оппозиционного «малого двора» «детей», сына Павла и его супруги), куда естественно входят братья Зубовы.

Здесь происходит знаковое бракосочетание старшего из братьев, Николая, с любимой дочерью Суворова, Натальей. Свадьбу устраивает сама императрица, и для нее это очень важное событие. Опоздавшего на свадьбу дочери Суворова императрица также не случайно поселяет именно в Таврическом дворце.

И, наконец, здесь какое-то время жил «последний» фаворит Екатерины, граф, а с 1796 года светлейший князь, Платон Александрович Зубов, и здесь по документам хранилась его большая коллекция рисунков, гравюр и эстампов. Проще всего это объяснить «неограниченным влиянием», который приобрел на престарелую императрицу ее «последний фаворит», по возрасту годящийся ей во внуки, дабы удовлетворить свое тщеславие и «победить» таким способом ненавистного Потемкина, утвердившись в его любимом дворце.

Однако эта растиражированная версия не подкрепляется никакими фактами. Екатерина никогда и никому не давала собой управлять, а, тем более, совсем юному Платону, которого она старалась «воспитывать», как воспитывала своих внуков, тем более она не стала бы потакать его тщеславному капризу.

Возможный ответ на эту психологическую и одновременно историческую загадку подсказала подготовка к другому докладу, посвященному «Персидскому походу» 1796 года графа Валериана Зубова. Его точное название: «Персидский поход» графа Валериана Александровича Зубова как часть восточного проекта Екатерины Великой: победы, поражения, влияние⁴⁶.

Екатерина продолжает дело Потемкина, она готовит военные действия на юге, безошибочно определяя самый благоприятный момент для войны на Кавказе, благодаря чему графу Валериану Зубову удастся сделать (цитирую строки из ее письма Гриму) «за два месяца больше, чем Петру Великому за четыре года» и Таврический дворец становится центром, своеобразным «штабом» ее «греческого проекта», среди исполнителей которого оказались Зубовы.

Теперь обо всех событиях по порядку.

Установился своеобразный обычай: перед окончательным переездом Двора на лето в Царское Село, в апреле и мае он навещает Таврический дворец, а то и переселяется туда. В камерфурьерских журналах это называется «Высочайшим присутствием в Таврическом дворце». Здесь же произошло обручение, а затем и свадебное торжество «Суворочки» и графа Николая Александровича Зубова, подробно отраженное в дворцовых записях. Мифам биографии Суворочки несколько лет назад была посвящена отдельная статья⁴⁷.

Начнем с того, что первое знакомство «смолянки» Наташи со своим будущим мужем, скорее всего, произошло еще за шесть лет до свадьбы. Подполковник Николай Александрович Зубов, старший брат нового фаворита, был прислан Суворовым с известием о Рымникской победе⁴⁸, за что произведен в полковники

⁴⁶ Текст доклада опубликован в сборнике: Россия — Восток. Контакт и конфликт мировоззрений». Сб. научн. ст.: в 2-х ч. СПб., 2009. Ч. 1. С. 174—193.

⁴⁷ См.: *Исмагулова Т.Д.* Графиня Наталья Александровна Зубова, «Суворочка» и ее потомки // Суворов. История и современность. СПб., 2000. С. 69—75.

⁴⁸ В послужном списке графа Николая Зубова сказано: «После одержанной победы при Каушанах 1789 года сентября 13 прислан будучи с донесением произведен полковником 1789 сент. 25» (РГИА. Ф. 942. Оп. 1. Д. 7. Л. 2 об.). Взятие Каушан произошло вскоре после сражения при Рымнике. См.: «Почти без боя (ибо Фокшанская и Рымнин-

25 сентября 1789 года. В этот момент «случай» Платона Зубова уже начался, но вряд ли слухи об этом так быстро достигли полей сражения. Возможно, полководец послал с известием именно Зубова, потому что знал его как храброго боевого офицера (одно из писем Суворова к нему датируется 1788 годом⁴⁹), а может, потому, что он отличился в сражении. Очевидно, вместе с ним Суворов отправил и письмо к дочери, датированное «11/22 сентября 1789». Место — «ручей Рымник в Валахии. С поля битвы». А так как императрица интересовалась письмами Суворова к дочери, она вполне могла призвать Наташу, чтобы офицер лично вручил ей письмо отца. Предположим, что между молодыми людьми возник интерес, замеченный императрицей. Во всяком случае, секретарь Храповицкий отметил в своем «Дневнике», что Екатерина изволила «сочинить две песни», одна из которых «Сказка складка, а песня бль». Приключения Николая Зубова⁵⁰. Возможно увлечение молодого офицера стало предметом шуток среди придворных. Но продолжиться это знакомство тогда не могло.

История о том, как Суворов искал жениха для своей любимой дочери, заслуживает отдельного разговора, хотя бы потому, что имена некоторых и обстоятельства их сватовства должны быть уточнены. Но в результате в решающий момент юная Наташа проявила незаурядное упорство, отстаивая свое право на брак по любви, сочинив для отца (в ответ на его стихотворные уговоры) свою известную поэтическую декларацию независимости⁵¹.

ская битвы были поражения), русские очистили все пространство земель до Дуная, заняли Кишинев, Каушаны, Паланку, Аккерман» (*Полковой Н. История Суворова*. СПб., 1858. С. 152).

⁴⁹ Это письмо не вошло в последнее издание писем в ЛП. Оно известно по публикации в журнале «Русский архив» (1866. С. 951). Любопытно, что А. Петрушевский, сомневавшийся в подлинности напечатанных здесь же стихотворных посланий, которыми Суворов обменялся с дочерью, в истинности данного письма не сомневался. Ср.: «Н. Зубов ... нес службу добросовестно и усердно. Суворову приходилось с ним переписываться; одно письмо делового характера, писанное из-под Кинбурна в 1788 году, в этом свидетельствует» (*Петрушевский А. Ф. Генералиссимус князь Суворов*. СПб., 1884. Т. 2. С. 227).

⁵⁰ Вторая песня «Параша и Саша» [на Мамонова] (*Дневник Храповицкого*. 1782—1793. СПб., 1874. С. 353).

⁵¹ Поэтический ответ Натальи Александровны на стихотворную просьбу отца — «Послушайся меня, дай руку молодцу...» (имелся в виду

Но ведь, чтобы отстаивать свое право выйти замуж по любви, нужно, чтобы эта любовь возникла.

Теперь поговорим о ее предмете, будущем муже Суворочки. Разумеется, граф Николай Александрович Зубов в свои 28 лет не походил на карикатурный портрет, созданный Гельбигом⁵²: «Он очень высок ростом, но уродлив»... «Гигант, обладавший большой физической силой, Зубов был пигмеем по своим нравственным качествам» и прочее, и вошедший, к сожалению, во многие словари и справочники (в том числе в Русский биографический словарь). Неверность этого словесного портрета была, кстати, и причиной атрибуционной ошибки — долгое время миниатюра 1795 года (года его свадьбы), изображающая графа Николая Зубова, считалась портретом его младшего брата красавца Валериана. Верным в описании было только то, что молодой полковник был очень высокого роста и огромной физической силы, что весьма ценилось в военной среде, да и женщинам должно было нравиться. В отличие от своих младших братьев Николай не любил амурных походов — ему, как старшему, рано пришлось заниматься делами семьи, думать об устройстве имений и так далее. Должно быть, он задумывался над устройством очага семейного, но посвататься к дочери графа Суворова-Рымникского решился только получив в 1793 году графский титул и отличия в польскую кампанию — за сражение под Эмиром орден Святого Владимира 3-й степени, а за взятие Каменца-Подольского — чин генерал-майора. Но парадокс заключается в том, что завоевать сердце невесты ему помогли не победы, а случившаяся трагедия.

Эльмпт) заканчивался двустушием: «Но там, где есть любовь, там тысяча отрад / И нищий мнит в любви, что он, как Крез, богат...».

⁵² Словесные изображения придворных из окружения русской императрицы опубликовал в книге «Русские избранники и случайные люди», Георг фон Гельбиг, секретарь саксонского посольства при дворе Екатерины с 1787 по 1796 год. Была впервые издана на русском языке в 1809 году (перевод с немецкого и примечания В.Б. Тюбинген). Посланник относился к окружению русской императрицы крайне негативно. «Это истый враг русского имени и меня лично», — писала про него Екатерина Гримму, — говорит и пишет о моем царствовании все дурное, что только можно себе представить ... помогите мне отделаться от этой особы, столь ненавидящей меня» (Сборник Русского исторического общества. СПб., 1878. Т. XXIII. С. 674; Русская старина. 1886. Апрель. С. 4—5).

В ночь с 17 на 18 апреля 1794 года в Варшаве был перерезан русский гарнизон⁵³. Он насчитывал около 8 тысяч человек (польских войск было около 3 тысяч), но был расквартирован неудачно — разрозненно, в отдаленных частях города. На них напали внезапно, многие не успели взять оружия. Командующий барон Игельстром оказался в осаде в своей квартире на Медовой улице, где также были «генерал-поручик Апраксин, генерал-майор граф Н. Зубов, генерал-квартирмейстер Пистер». Король (Станислав-Август Понятовский — *Т.И.*) «послал своего брата к генералу Игельstromу с предложением выйти из города с русскими войсками... Игельстром хотел сначала сам ехать к королю, но когда Бышевский представил ему, что он рискует подвергнуться большим опасностям со стороны народа, то Игельстром послал племянника своего для переговоров с королем. Вместе с молодым Игельstromом поехали Бышевский и Мокрановский ...разъяренные толпы кинулись на молодого Игельstromа и умертвили (т.е. растерзали) его, Бышевский, хотел защитить его, но был сам тяжело ранен в голову. Игельстром... отбивался у своей квартиры на Медовой улице ... Ночью... сжег секретнейшие бумаги, но не решился оставить своей квартиры и выйти из города, воспользовавшись темнотою... На рассвете другого дня повстанцы начали нападать на квартиру генерала со стороны Подвальной улицы, открыли убийственный огонь на дом Игельstromа ...Русские попали в перекрестный огонь. ...Игельстром начал отступление и под выстрелами, преодолевая множество затруднений, пробился со своим маленьким отрядом (в котором был и граф Николай Зубов — *Т.И.*) за город... Маленькие русские отряды, оставшиеся в разных местах Варшавы, после упорного сопротивления, были истреблены или забраны»⁵⁴. Польский автор кратко сообщил об этих событи-

⁵³ О последовательности событий и предводителя «восстания» сапожнике Яне Килиньском см.: *Исмагулова Т.* «Я должен был сделаться виновником всей революции...» // Талеон. 2005. № 5 (15).

⁵⁴ *Соловьев С.М.* История падения Польши. М., 1863. С. 328—336.

ях: «18 апреля в Варшаве уже не было русских, за исключением 1.500 пленников и 2.000 трупов»⁵⁵.

Вскоре граф Николай Александрович Зубов⁵⁶ был послан Игельстромом в Петербург с «донесением командующего ... о восстании в столице Польши». Возможно, под влиянием императрицы, которую она глубоко почитала, сочувственно к молодому офицеру, графу Зубову, героически избежавшему смертельной опасности, отнеслась и юная Наташа. Многих исследователей биографии Суворова шокировал случай, когда дочь прислала отцу вышитый рисунок и пожелала, чтобы он видел «только прозрачные струи» и чтобы вода «никогда не превращалась бы в кровь». Подобные пацифистские настроения у дочери одного из самых выдающихся полководцев мира казались неуместными. Но мне кажется, что весной 1794 года в лице Николая Зубова⁵⁷ она увидела не героя-победителя, а человека, чудом избежавшего смерти, вышедшего с небольшим и плохо вооруженным отрядом из враждебного города, и именно это было для нее привлекательно. Впрочем, вскоре она встретила его уже другим. В ходе новой, открывшейся кампании Румянцева и Суворова граф Николай Александрович Зубов, «командуя отдельною частью войск в сра-

⁵⁵ *Грабеньский Владислав*. История польского народа / Перевод со 2-го польского издания приват-доцента СПб. ун-та Н. Ястребова. СПб., 1910. С. 388.

⁵⁶ См.: «Среди первых документов, направленных посланником (Игельстромом — *Т.И.*) в Петербург, было письмо Екатерине об откомандировании находившегося при нем князя (ошибка автора, должно быть графа — *Т.И.*) Николая Зубова для «устного разъяснения всего происшедшего», а также «список отличившихся в Варшаве 6 и 7 апреля», в котором... номером пятым шел Н. Зубов» (*Стегний П.В.* Разделы Польши и дипломатия Екатерины II. М., 2002. С. 350—351).

⁵⁷ В записях «Камер-фурьерского журнала» за 1794 год отмечено, что 24 апреля к столу были приглашены графы Зубовы, Платон Александрович, Валериан Александрович и Николай Александрович. Против имени последнего приписка: «Прибывший из Польши» (См.: Камер-фурьерский журнал за 1794. С. 313). Впрочем, он, возможно, приехал раньше. Еще в письме от 21 апреля Гримму Екатерина писала: «в Польше резня» (Сборник отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук. 1881. Т. XXI. № 4. С. 234).

жении июля 14 (25 — *Т.И.*) при местечке *Солы*, за одержанную победу над неприятелем получил Орден Святого великомученика и победоносца Георгия 3-й степени и за храбрость шпагу с алмазами...июля 31 (11 августа — *Т.И.*) того же года за отличие в сражении при городе *Вильне* и при овладении укреплениями и самым сим городом награжден орденами Святого... Владимира 2 степени Большого Креста... получил Ордена Черного и Красного Орла»⁵⁸. Шпагу с алмазами «за храбрость» он получил почти одновременно со своим младшим братом. (В журнале императрицы уже в августовской графе 1794 года появилась запись: «Шпага с брильянтами. 5.000 руб. Пожалована графу Николаю Александровичу Zubову»⁵⁹, а на предыдущей странице: «За камень и осыпку литер брильянтами в шпаге по счету под № 2. 5.406 руб. Пожалована графу Валериану Александровичу Zubову»⁶⁰).

Итак, в конце апреля 1794 года, как уже было сказано, из Польши в Санкт-Петербург приехал чудом избежавший гибели граф Николай Zubов⁶¹. Вероятно, он встречался с Наташей на приемах и балах, и они вместе с императрицей 10 мая в большой галерее смотрели на «Павлиные часы»⁶², всем сейчас хорошо памятные. Вероятно, в эти дни для них все решилось. И хотя спустя два месяца Суворов в письмах⁶³ еще говорил про «Графа Ф[илиппа] И[вановича] Эльмпта», который «лутчий жених Наташе», убедить дочь он не смог, а вскоре полководец во главе русских

⁵⁸ Из формулярного списка графа Николая Александровича Zubова (РГИА. Ф. 942. Оп.1. Д. 2. Л. 2 об.)

⁵⁹ См.: РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Ч.2. Д. 3909. Л. 283 об.

⁶⁰ Там же. Л. 283.

⁶¹ Его присутствие при дворе отмечено 24, 25 и 30 апреля. В последний день с ним обедали братья, Платон и младший Валериан, который после варшавских событий рвался воевать с поляками. Через несколько месяцев он потерял ногу в сражении при переправе через Буг (См. подробн.: *Исмагулова Т.* Графы Николай и Валериан Zubовы в Польше // Суворовские чтения. СПб., 2002. Вып. 4. С. 30—33).

⁶² «По прибытии из церкви Ея Императорское Величество изволили присутствовать в большой галерее и смотреть Павлиные часы...» (Камер-фурьерский церемониальный журнал за 1794. СПб., 1894. С. 350). Далее отмечено присутствие Платона и Николая Zubовых.

⁶³ Письма Суворова от 15 и 21 июля 1794.

войск кровопролитным штурмом взял предместье польской столицы Прагу. Ожесточенность боя отчасти объяснялась тем, что в штурмовавших войсках были солдаты, случайно уцелевшие после варшавской резни, которые жестоко мстили за гибель своих безоружных товарищей. В это время Николай воевал в Литве и приехать в Санкт-Петербург сумел только к 3 февраля 1795 года, дню «Тезоименитства Ея Императорского Высочества Великой Княгини Анны Павловны», а через пять дней состоялось обручение Натальи и Николая.

Произошло оно в веселый день начала Масленицы, то есть православной «сырныя недели». После завтрака в Эрмитаже и обеда в Таврическом дворце сама Императрица «благоволила воспринять Высочайшее шествие в некадрильных санях по набережной реки Невы до Таврического дворца, а от оною через реку Неву к стоящему за оною рекой каменному дому, что против Таврического дворца... к сделанным перед сим деревянным горам, с которых по прибытии Ея Императорского Величества, их Императорские Высочества изволили кататься, равно и сопровождающие свиты обоего пола особы...»⁶⁴. Излишне говорить, что среди них были и юная фрейлина Наталья Александровна и все четыре брата Зубовых. 10 февраля та же кампания устроила «шествие в санях в Чесменский дворец, состоящий от города в семи верстах», где состоялся парадный обед на 112 персон за столами, сервированными «чесменским фаянсовым сервизом», а затем пышный бал в Таврическом дворце.

На время великого поста праздники утихли, но после «дня торжества рождения Ея Императорского Величества» 21 апреля, в воскресенье 29 апреля «назначено быть в Таврическом Дворце свадьбе фрейлины Графини Натальи Александровны Суворовой-Рымникской за генерала... Графа Николая Александровича Зубова и потому по полудни, в 6 часов, приезд имели в Таврический Дворец званые пред сим по свадебному реестру... и собирались в Китайском зале, дамы в греческом, а кавалеры во фраках»⁶⁵. Интересно, что посаженной матерью невесты была графиня Александра Васильевна Браницкая, доверенная фрейлина императрицы, чье имя и отчество совпали с именем и отчеством

⁶⁴ Камер-фурьерский церемониальный журнал за 1795. СПб., 1894. С. 149—150.

⁶⁵ Там же. С. 368—369.

настоящего отца невесты, роль которого (Суворов был в Польше) исполнял «посаженый» — Петр Богданович Пассек. И хотя на свадьбе была настоящая мать жениха, главные роли исполняли посаженные — «за небытностью Ольги Александровны Жеребцовой графиня Екатерина Петровна Шувалова», и «отец посаженный граф Дмитрий Александрович Zubov».

«Потом в три четверти 7-го часа привезена ... в дворцовой карете невеста фрейлина Графиня Наталья Александровна Суворова-Рымникская на двор к большому подъезду и введена из Китайского зала Графинию Александрю Васильевной Браницкою и Гофмейстериною Екатериною Ивановною Вильде во внутренние ЕЯ ВЕЛИЧЕСТВА апартаменты, для убирания к венцу вещами бриллиантовыми»⁶⁶. Что произошло дальше хроника не сообщила, но мы знаем это из «Записок» самой Екатерины: «...Ко мне в комнату привели невесту, которой я убрала голову моими брильянтами; когда это было сделано, ее повели в придворную церковь для венчания...»⁶⁷. Так же как много лет назад Екатерина убирала к венцу фрейлину Румянцеву (в замужестве Нарышкину)⁶⁸, она с удовольствием нарядила любимую дочь своего легендарного военачальника. Известно, что красавицей Наталья Александровна не была, но ее милый облик передал портрет, написанный в год ее свадьбы известным австрийским художником Иоганном-Баптистом Лампи-старшим⁶⁹.

⁶⁶ Там же. С. 371—372.

⁶⁷ *Екатерина II. Собственноручные записки // Екатерина II. Сочинения.* М., 1990. С. 320.

⁶⁸ Эта наряженная невеста стала одной из самых близких подруг Екатерины. Анна Никитична Нарышкина (рожденная Румянцева), как считается, немало способствовала приближению к Екатерине молодого офицера Платона Зубова. Любопытно, что она долгие годы снимала особняк камергера А.П. Нащокина на Исаакиевской площади (д. 5), который впоследствии стал родовым особняком графов Зубовых.

⁶⁹ *Un ritrattista nell'Europa delle corti Giovanni Battista Lampi. 1751—1830.* A cura di Fernando Mazzocca, Roberto Pancheri, Alessandro Casagrande. Provincia autonoma di Trento. Servizio beni culturali. Castello del Buonconsiglio. Monumenti e collezioni provinciali. 2001. С. 279. (№ 51. Портрет Наталии Суворовой, 1795 год, 72x56,5. Санкт-Петербург, Русский Музей инв. 4556. Выставки: Санкт-Петербург, 1905). Правда художник украсил невесту только кружевами, вышитым платком и простой лентой, что очень шло ее русскому круглому личику.

«Между тем, введен жених...в придворную церковь, в которую в 7-м часов вечера...невеста поведена через большую же галерею...», туда же «шествовать изволили Их Императорские Высочества», два старших внука императрицы и четыре внучки, а также жена Александра — великая княгиня Елизавета Алексеевна, «вскоре ЕЯ ИМПЕРАТОРСКОЕ ВЕЛИЧЕСТВО в сопровождении дежурных кавалеров, и потом... бракосочетание совершал Таврической церкви священник с диаконом.

Венцы поддерживали: над невестою Князь Алексей Иванович Горчаков (дядя невесты, муж сестры Суворова — *Т.И.*), а над женихом Граф Платон Александрович Зубов»⁷⁰.

К сожалению, в описании церемонии не отмечено, что императрица благословила новобрачных иконою, которая потом как реликвия долго сохранялась в их семействе, а после была передана в Суворовский музей.

«...Вскоре, в присутствии ЕЯ ИМПЕРАТОРСКОГО ВЕЛИЧЕСТВА и Их Императорских Высочеств, в помянутом (Китайском — *Т.И.*) зале начался бал, который открыть изволил Его Императорское Высочество Государь Великий Князь Александр Павлович с новобрачною Графинею Натальею Александровною Зубовою и продолжался до 10 часов вечера»⁷¹. Можем представить роскошный праздник, который открывали 18-летний цесаревич Александр с паре с 20-летней невестой. И это не случайно — цесаревич — хозяин в Таврическом дворце. После танцев гости «имели вечернее кушанье в большой галерее», где «пили кубком за здравие новобрачных».

В 11 часов вечера «ЕЯ ИМПЕРАТОРСКОЕ ВЕЛИЧЕСТВО изволила возвратиться во внутренние свои апартаменты, а новобрачные с их родственниками разъехались в дом новобрачных в дворцовых экипажах».

«Признаюсь, эта свадьба самая удачная, какую я видела», — писала о браке Суворочки сама Екатерина⁷². Вскоре императрица сделала молодым драгоценный подарок, к счастью сохранившийся⁷³. Год их бракосочетания — 1795 — год 25-летия Чесменс-

⁷⁰ Камер-фурьерский церемониальный журнал за 1795. СПб., 1894. С. 372—373.

⁷¹ Там же. С. 373—374.

⁷² В письме, вероятно, Екатерина имела в виду предстоящую свадьбу, поскольку письмо от 7 апреля 1795 года.

⁷³ Подаренная чете графов Зубовых табакерка сейчас хранится в фондах Государственного исторического музея (Москва).

кой победы. В ознаменование его Екатерина заказала придворным ювелирам, братьям Термен, три золотые табакерки с видами Царского села. На двух изображена Чесменская колонна. Большая подарена графу Алексею Григорьевичу Орлову, маленькая осталась у Императрицы. А на третьей ювелиры изобразили Камеронову галерею, где жили фрейлины⁷⁴. Ее получили Николай и Наталья, судьбы которых оказались трагически связаны с другой маленькой золотой табакеркой.

Как известно, свадьба прошла без отца невесты. Но в конце года Суворов приехал в столицу. К этому времени Наталья Александровна стала любимой приближенной фрейлиной⁷⁵, что вызывало у некоторых недоброжелательство и зависть. Вместе с мужем ее приглашали ко двору чуть ли не каждый день.

К приезду великого полководца готовились. 28 ноября 1795 года императрица отдала распоряжения послать слуг для приготовления «назначенных для его пребывания в Таврическом дворце покоев». 1 декабря с государыней обедала дочь, а 2 декабря — зять Суворова, которые, вероятно, говорили о том, как встретить почетного гостя.

«А сего числа (3 декабря — Т.И.) послана была дворцовая карета и два придворных лакея для встречи господина Генерал-фельдмаршала Графа Суворова-Рымникского в мызу Стрельна, где и встречен был (а встречал граф Николай Зубов — Т.И.), а пополудни в 5-м часу... и прибыл в Санкт-Петербург в Зимний дворец к ЕЯ ИМПЕРАТОРСКОМУ ВЕЛИЧЕСТВУ, а в 7-м отъехал в Таврический...»⁷⁶.

Замечательно, что в Таврический дворец к приезду Суворова оказались перевезены те самые «Павлиные часы», которыми Императрица любовалась в мае. К себе в гости фельдмаршал звал новую родню — матушку Платона и Николая — Елизавету Васи-

⁷⁴ Сведения о заказе братьям Термен взяты из сообщения сотрудника Эрмитажа Лилии Константиновны Кузнецовой «Дары Императрицы Екатерины II братьям Зубовым» на пятых Зубовских чтениях (РИИИ, 15 ноября 2004).

⁷⁵ К примеру, 11 декабря 1795 года для императрицы накрывали обед «в брильянтовой комнате» на «3 куверта». Были приглашены графиня Наталья Александровна Зубова и гофмейстер князь Федор Сергеевич Барятинский.

⁷⁶ Камер-фурьерский церемониальный журнал за 1795. СПб., 1894. С. 921—936.

львену. Свидетельство об этом визите есть в записках своеобразного историографа семейства графов Зубовых, карлика Ивана Якубовского, прожившего с ними почти сто лет: «А в девяносто пятом году граф Николай Александрович женился на графине Наталье Александровне Суворовой, сам фельдмаршал Александр Васильевич Суворов ездил к графине Елизавете Васильевне Зубовой и обедал несколько раз у нее; Прошка за ним всегда стоял, и он спрашивал, что ему есть. Прошка позволял все есть. «Помилуй Бог, что это значит? Вы с ним сговорились, сватьюшка, он мне мало позволяет, а у вас все позволяет; это правда, что вы по вкусу моему все сделали». Однажды просит ее к себе на обед: «петух поет, и павлин хвост распускает, и малютку с собой привези». Тут надобно было переводчика: он просит в двенадцать часов к себе на обед в Таврический дворец и чтоб меня взяла, но графиня не взяла...»⁷⁷. Тут есть своеобразное свидетельство истинности — ну кто, кроме Суворова смог заметить в прекрасных «Павлиных» часах петуха? Но для Суворова он любимая птица, и здесь на первом месте.

В столице фельдмаршал знакомился с новой родней, радовался предстоящему рождению внука.

Был ли счастливым этот союз, который благословила сама Екатерина Великая? Стало общим местом утверждение, что Суворочка «с мужем жила плохо»⁷⁸. Но ведь никто из повторяющих эту фразу с похвальным упорством не привел ни одного документального доказательства подобному факту. Основываясь на строчке из письма Воронцова, утверждали, что она уехала от мужа после марта 1801 года⁷⁹. Но зачем же бросать тень на безупречную репутацию этой женщины? Ведь в 1802 году у нее родилась дочь (Любовь), в 1803 дочь Ольга, в 1804 сын Валериан и никто никогда не сомневался в законности их рождения. К счастью,

⁷⁷ Карлик фаворита. История жизни Ивана Андреевича Якубовского, карлика Светлейшего князя Платона Александровича Зубова, писанная им самим. С предисловием и примечаниями графа В.П. Зубова и послесловием Дитриха Герхардта. München, 1968. С. 40.

⁷⁸ См. подробн.: *Исмагулова Т.Д.* Графиня Наталья Александровна Зубова, «Суворочка» и ее потомки // Суворов. История и современность. СПб., 2000. С. 69—75.

⁷⁹ Причем, уехала оригинально. Якобы, обидевшись на мужа за его участие в заговоре 11 марта, уехала к другому заговорщику, к князю Платону Зубову в имение Руенталь (Рундале).

удалось найти два документа, опровергающих сложившееся мнение⁸⁰.

Вспомним лучше другое. Суворочка с мужем стойко пережила и лучшие и худшие времена. Лучшие, когда оба они были приближены к Императрице, пользовались ее доверием, и худшие, когда на семью обрушилась опала и ссылка. За десять лет супружеской жизни она родила мужу семерых детей, вырастила шестерых. Вдовой осталась в 30 лет. «Сама была еще очень молодая», — писал о ней карлик Якубовский⁸¹. Замуж второй раз, в отличие от Натальи Николаевны

⁸⁰ В архиве Пушкинского дома есть письмо князя братьям из Вены, датированное 12-м июня 1803 года. Вот его финал: «И тебе, мой милый друг и брат, граф Николай Александрович, свидетельствую мое почтение. Я, благодаря Богу, здоров и еду к вам, надеюсь, что вскоре увидимся и поговорим подробнее обо всем, что случилось. Поклонись от меня графине своей и разцелуй детей. Я навсегда твой друг и брат. Князь Платон Zubov» (ИРЛИ РАН. Ф. 265. Оп.2. Д. 2123. Л. 32). Как видите, никакой ссоры между супругами нет и в помине, а гостила она с детьми в имении князя по очень простой причине, которую назовет любая мать, — повезла летом детей на природу. О том, как чтит Наталья Александровна память мужа, можно судить по одной записи. Оставляя семейное имение Зубовых в селе Фетиньино страшным военным летом 1812 года, Суворочка составила «Реестр вещам, хранящимся в сундуке в кладовой села старого Фетиньина 1812 года августа 19-го» (РГИА. Ф. 942. Оп. 1. Д. 25а. ЛЛ. 19—23), где аккуратно перечислила: «№ 3. Попона с гербом графов Зубовых на палевом кашемире; № 4. Чепрак на пунцовом бархате, шит серебром, старый артиллерийский» (Николай Александрович «в службу вступил сначала в артиллерию» — *Т.И.*). А в конце детским почерком младшего внука Суворова записано: «Положена две шпаги золотые заслуженные Графа Николая Александровича вся целая ни поломанная с брильянтами вокруг головки и тарелка, а графа Валериана Александровича золотая только без бриллиантов одна надпись за храбрость из мелинких бриллиантиков, а взят лекарский мною инструмент, по приказанию маминки, положены оные две шпаги, а взят лекарский инструмент, а более ничего не взято и нечего (ничего — *Т.И.*) нетрогоно (не трогано — *Т.И.*), что значится в реестре, маминкою рукою подписанным и подписуюсь Граф Валериан Зубов» (Исправления в скобках, в тексте сохранена орфография подлинника — *Т.И.*) (РГИА. Ф. 942. Оп. 1. Д. 25а. ЛЛ. 22—22 об.).

⁸¹ Карлик фаворита. С. 84.

Пушкиной, так и не вышла, всецело посвятив себя воспитанию детей. После смерти мужа, продолжая его роль, фактически возглавила клан графов Зубовых⁸². В Раменском историко-художественном музее находится большой семейный портрет графов Зубовых — в центре изображения — графиня Наталья Александровна⁸³, легендарная Суворочка.

Некоторое время назад был обнаружен документ, трогательно подтвердивший изложенную версию. Как ни странно, данный комплекс писем графини Натальи Александровны Зубовой за все время не брал ни один читатель Российского государственного исторического архива, вероятно потому, что назывался он не слишком интересно: «Предписания Н.А. Зубовой бурмистру Хорошевской вотчины Прокофию Федорову по хозяйственным вопросам...». Но в первом же письме от 23 апреля 1836 года дочь Суворова писала: «Отдайте целковый священнику..., чтобы завтра 24 апреля отслужил за упокой обедню по *моем* (выделено мной — *Т.И.*) графе Николае Александровиче...»⁸⁴. Это 41-я годовщина их свадьбы, 31 год мужа уже нет на свете. Но это ее граф Николай Александрович... Не могу отделаться от ощущения внезапно прозвучавшего голоса той убранной бриллиантами невесты, которую в памятный апрельский день 1795 года вместе с женихом, *ее* графом, благословила императрица Екатерина Великая.

И последнее: пытаюсь разыскать следы коллекции рисунков и гравюр Платона Зубова, мы обратились к эрмитажным описям, которые дают возможность представить, какие замечательные про-

⁸² Показательно в этом отношении письмо графини Натальи Александровны сыну от 6 марта 1824 года. «Дядя Дмитрий Александрович сообщил мне о кончине княжны Зубовой...ему хочется разобрать...бумаги, дабы злоупотребления какого не вышло...как мы все будем вместе, мои дети, то тогда и посоветуемся, кому дать [доверенность на ведение дел — *Т.И.*] лучше, я рассудила теперь не давать, а вас дожидаться... обо всем и переговоримся, как приступить к делам» (РГИА. Ф. 942. Оп. 1. Д. 549. ЛЛ. 5, 5 об.)

⁸³ Сокровища Раменского музея. Живопись 1-й и 2-й половины XIX века // Раменское: официальный информационный портал Раменского района [Электронный ресурс] — Электронные текстовые данные. — Режим доступа: <http://www.ramenskoye.ru/?action=culture&submenu=publish&id=12979>

⁸⁴ РГИА. Ф. 942. Оп.1. Д. 234. Л. 1 об.

изведения искусства окружали в середине 1790-х годов обитателей Таврического дворца.

Известно, что императрица распорядилась разместить во дворце свою коллекцию скульптуры (поэтому знаменитая Венера, купленная Петром, и позже воспетая Дмитрием Мережковским в своей исторической трилогии, получила имя «Таврической»). Но здесь, оказывается, был и хорошо знакомый нам «Мертвый мальчик на дельфине» скульптора Лоренцо Лоренцетто (Лоренцетти), ученика Рафаэля. В описи она значится так: «Статуя утонувшего мальчика, спасаемого Дельфином, на круглой ножке из черного мрамора»⁸⁵.

Очень интересен также и состав живописных работ. В списке, в числе других, названы:

Рубенс «Похищение сабинянок» (эта картина сейчас значится только в составе коллекции Лондонского музея);

Клод Лоррен (любимый художник Достоевского). «Пейзаж при заходе солнца» (иначе называемый «Парисов суд»);

Николя Пуссен. «Тайная вечеря».

Замечательно, что в составе коллекции находились и произведения маньеристов:

Джулио (в тексте «Юлио» — *Т.И.*) Романо. «Пиршество богов», причем отмечено, что «писано на дереве». Возможно, это была реплика его «Бракосочетания Амура и Психеи».

Гарофало. (Позже три работы этого мастера привезет в Зимний дворец император Николай I). Эта может быть условно названа «Юпитер-художник». Описание картины: «С правой стороны Юпитер, который узнается по находящемуся близ его орлу, держит холст, на котором он, кажется, рисует состоящих пред ним Граций с Амуром...»⁸⁶.

Интересно, что стены Таврического дворца украшали и пейзажи Бернардо Белотто (прозванного Каналетто), картины «Вид города Пира»⁸⁷, и еще «Вид города Пирны», и «Вид крепости города Пирны»⁸⁸. Конечно, морские пейзажи были уместны во дворце, носящем имя полуострова, но возможно Потемкин ку-

⁸⁵ Архив ГЭ. Ф. 1. Оп. 7. Д. 12. Л. 8.

⁸⁶ Там же. Оп. 6 «А». Д. 87. Ч. 3. С. 158.

⁸⁷ Там же. Именной указатель художников для описи 1797 (Лабенского). Т. 1. С. 375.

⁸⁸ Там же. Ф. 1. Оп. 6. Лит. «А». Д. 87. Л. 1.

пил эти картины в Польше (Белотто — автор видов Варшавы и Вилянова) в то время, когда им был приглашен в Санкт-Петербург замечательный австрийский художник Иоганн-Баптист Лампи, оставивший великолепные портреты императрицы Екатерины и братьев Зубовых.

С.И. ГРИГОРЬЕВ

Запоздалый триумф: А.В. Суворов в Таврическом дворце

Недавно торжественно отмечалось 280-летие со дня рождения великого русского полководца А.В. Суворова. Хотя родился он в Москве, но немалую часть жизни провел и в Петербурге. Подсчитано, что в период с 1748 года (когда будущий генералиссимус начал службу капралом Семеновского полка) по 1800 год (когда он скончался), Суворов приезжал в Петербург не менее 25 раз и провел в Северной столице и ее пригородах в общей сложности более 16 лет⁸⁹.

Тем не менее столь длительный период его жизни крайне недостаточно освещен в отечественной историографии: имеется лишь одна научно-популярная книга Г.И. Мееровича и Ф.В. Буданова, вышедшая еще в 1978 году⁹⁰ и сегодня нуждающаяся в дополнениях и уточнениях.

Суворов обычно бывал в Петербурге недолгими наездами, в пределах месяца, и останавливался чаще всего на квартире мужа своей племянницы Дмитрия Ивановича Хвостова, в доме 23 по Крюкову каналу. Для того, чтобы Суворов изменил своим привычкам, нужны были особые основания — и в конце 1795 года так и произошло. Прибыв в Петербург впервые после покорения Польши и получения фельдмаршальского жезла, Суворов по настоянию императрицы Екатерины II разместился в Таврическом дворце и прожил в нем более трех месяцев — что стало едва ли не самым длительным непрерывным пребыванием полководца в Петербурге за несколько последних десятилетий его жизни. По замыслу государыни, размещение в ее собственном дворце являлось само по себе уникальной наградой за его службу. Суворов был этим жестом возведен в ранг личного гостя императрицы — а подобная символическая близость к монарху во все времена считалась особой привилегией. Мало кто в российской истории, кроме Суворова, мог похвастаться таким почетным гостеванием

⁸⁹ *Киммельман М.М.* Суворов и Петербург: проблема взаимовлияния // Суворов. История и современность (Материалы научной конференции в Государственном Мемориальном музее А.В. Суворова). СПб., 2000. С. 65.

⁹⁰ *Меерович Г.И., Буданов Ф.В.* Суворов в Петербурге. Л., 1978.

С.И. Григорьев. Запоздалый триумф: А.В.Суворов в Таврическом

в Таврическом дворце, разве что знаменитый Николай Михайлович Карамзин — в 1826 году император Николай I предоставил больному чахоткой писателю покои в Таврическом, чтобы тот «мог дышать там лучшим городским воздухом» до своего отъезда в Италию. Уехать Карамзину за границу, как известно, уже не довелось...

Но триумфатором Суворов мог войти в Таврический дворец и несколькими годами ранее, а точнее 28 апреля 1791 года — на грандиозный праздник, ставший, вероятно, «звездным часом» Таврического. Его устроил тогдашний хозяин дворца Григорий Александрович Потемкин по случаю самого славного в русской истории взятия крепости — штурма турецкой твердыни Измаил. Командовал этим победным приступом Суворов, и резонно было ожидать его появления в главной роли и на торжествах — однако Суворова на балу не было. За несколько дней до того, 25 апреля, императрица собственноручным рескриптом поручила ему осмотреть укрепления в Финляндии, на шведской границе, и представить свои соображения на случай возможной войны. Это назначение современниками, как и большинством биографов Суворова (за исключением ранних), было воспринято исключительно как происки всесильного Потемкина, будто бы желавшего удалить конкурента от новой славы.

Данная точка зрения, не подвергаемая никаким сомнениям, «царствовала» и в советской историографии. Лишь относительно недавно ее подверг критике В.С. Лопатин, в своей блестящей монографии о Потемкине и Суворове вполне убедительно доказав ее несостоятельность⁹¹. Действительно, как представляется, командировка Суворова в Финляндию была вызвана не только (и даже не столько) личными происками светлейшего князя Таврического, сколько политическими соображениями самой государыни: отношения со Швецией тогда колебались на грани войны, и мнение опытного полководца о первой линии обороны наших границ было крайне своевременным. Другой вопрос, почему Потемкин, человек по натуре справедливый, зная более всех об истинной роли Суворова в измаильском деле, стал инициатором этого государева поручения. Но и на этот вопрос Лопатин дает весьма правдоподобный ответ. Надо помнить, что в это время в разгаре была придворная интрига против светлейшего, в кото-

⁹¹ *Лопатин В.С.* Потемкин и Суворов. М., 1992. С. 230—231.

рую (вполне возможно, и против своего желания) был вовлечен и не искушенный в подобных тайных предприятиях полководец. Временной высылкой Суворова на шведскую границу Потемкин решал сразу несколько задач: пресекал планы своих недоброжелателей, вырывая Суворова из плена их козней, и одновременно давал ему возможность опомниться, погрузившись в любимое военное дело. Впрочем, возможный тщеславный мотив князя Таврического эти соображения не отменяют. И действительно: Суворов, видимо, тяготясь столичной праздной жизнью, был рад новому поручению и принял удаление из столицы без особых обид: «Делу — время, потехе — час». Тем не менее императрица, вероятно, помнила об этом сюжете как о некоем своем долге перед полководцем и желала при случае его восполнить. Такой случай представился в 1795 году.

К этому времени Таврический дворец уже несколько лет после смерти Потемкина был взят в казну и стал одной из любимых императорских резиденций Екатерины II. Именно в его домовую церковь Воздвижения Креста Господня в присутствии самой императрицы 25 апреля 1795 года венчались любимая дочь Суворова Наталья и старший брат фаворита Екатерины Николай Александрович Зубов. Это таинство явилось еще одним знаком признания государыней исключительных заслуг великого полководца, прославившего ее царствование. Однако отец новобрачной на венчании не присутствовал, находясь в мятежной Польше. И когда в конце того же года Суворов наконец направился в российскую столицу, престарелого победоносца ждала на родине триумфальная встреча, частью которой, по замыслу императрицы, и было предложение остановиться в Таврическом дворце — предложение, от которого, конечно, ему было невозможно отказаться...

К приезду Суворова готовились тщательно. Как отмечали Г.И. Меерович и Ф.В. Буданов⁹², 8 ноября 1795 года в камер-фурьерском церемониальном журнале имеется запись дежурного камер-фурьера Андрея Волкодава о том, что «по высочайшему соизволению» в Таврический послан гоф-курьер Евграф Кирьяков с наказом подготовить комнаты для полководца. Его сопровождали мундкох (старший повар) с двумя помощниками, мундшенк (заведующий напитками) Андрей Шмоков — также с дву-

⁹² *Меерович Г.И., Буданов Ф.В.* Указ. соч. С. 202—203.

С.И. Григорьев. Запоздалый триумф: А.В.Суворов в Таврическом

мя подручными, кофишенк (буфетчик) Константин Коргополов при двух подручных, а также кондитер Григорий Иванов с двумя подмастерьями, камер-лакей с четырьмя слугами и целых пять истопников — в столице тогда стояли сильные морозы. Распорядились и о доставке во дворец «столовых припасов». Дата приезда Суворова в Петербург долгое время оставалась не уточненной. Современники существенно расходились в показаниях: от 20 ноября 1795 года (адъютант Суворова А.А. Столыпин) до 15 декабря того же года (начальник его штаба П.Н. Ивашев). А.Ф. Петрушевский в своей работе, лучшей из существующих до сего дня биографий полководца, и вовсе указывает 3—4 января 1796 года. Ясность в этот вопрос вносит камер-фурьерский церемониальный журнал, где отмечено, что Суворов прибыл в столицу 3 декабря 1795 года⁹³. Утром в Стрельне его встретил зять, Н.А. Зубов. Суворов перебрался в присланную императрицей парадную карету, запряженную восьмеркой лошадей, и в сопровождении почетного эскорта чинов конюшенного ведомства отправился в город. Прежде всего он заехал в Зимний дворец, где имел беседы с новым родственником, П.А. Зубовым, и с императрицей, а затем «в седьмом часу вечера» отбыл «на новое место жительства» — в Таврический дворец. Здесь он с удовлетворением увидел, что его ждали и даже постарались учесть многие его известные привычки и причуды: из предназначенных для Суворова покоев в левом крыле Таврического дворца вынесли дорогую мебель; зная, что он не любит зеркала, их всюду занавесили. Спальню сделали в комнате с камином — здесь прямо на полу настлали сухого сена, которое покрыли простыней и одеялом. В соседней комнате имелась большая гранитная ваза с холодной невской водой, «с серебряным тазом и ковшом для окачивания». Особой комнаты для кабинета выделено не было: у одного из окон поставили стол для письма, два кресла и маленький чайный столик с самоваром.

Документальных свидетельств жизни Суворова в Петербурге в следующие месяцы немного — разве что исторические анекдоты, приводимые целым рядом современников. Режим дня фельд-маршала теперь был иным, чем он привык: вставал он позднее,

⁹³ *Киммельман М.М.* Камер-фурьерские церемониальные журналы как источник информации о пребывании А.В. Суворова в Петербурге // Суворовские чтения. Ноябрь 2000. СПб., 2001. С. 35.

не в два часа пополудни, а в пять утра, обедал не в восемь утра, а около одиннадцати часов. Первое время Суворов был в центре внимания столичного общества, можно сказать, «вошел в моду». Ему приходилось принимать в Таврическом множество визитеров, прибывающих, чтобы засвидетельствовать свое почтение. Первым из них уже на следующий день после приезда стал давний друг, поэт и государственный деятель Гавриил Романович Державин. Уже упоминавшийся П.Н. Ивашев оставил любопытное описание этого визита, ярко характеризующее и самого Суворова, и его тогдашнее отношение к происходящему. Этот документ следует, на наш взгляд, привести целиком: «Во второй день граф не желал никого принимать, кроме избранных лиц; первого он дружески принял Г.Р. Державина в своей спальне; будучи едва прикрыт одеждою, долго с ним беседовал и даже удерживал, казалось, для того, чтоб он был свидетелем различия приемов посетителям; многие знатные особы, принадлежащие двору, поспешили до его обеда (в Петербурге назначен был для обеда 12-й час) с визитом, но не были принимаемы: велено было принять одного кн. П.А. Зубова. Зубов приехал в 10 часов; Суворов принял его в дверях своей спальни, так же точно одетый, как бывал в лагерной своей палатке в жаркое время; после недолгой беседы он проводил князя до дверей своей спальни и, сказав Державину «vice-versa», оставил последнего у себя обедать.

Через полчаса явился камер-фурьер: императрица изволила его прислать узнать о здоровье фельдмаршала и с ним же прислала богатую соболью шубу, покрытую зеленым бархатом с золотым прибором, со строжайшим милостивым приказанием не приезжать к ней без шубы и беречь себя от простуды при настоящих сильных морозах. Граф попросил камер-фурьера стать на диван, показать ему развернутую шубу; он пред нею низко три раза поклонился, сам ее принял, поцеловал и отдал своему Прошке на сохранение, поруча присланному повергнуть его всеподданнейшую благодарность к стопам августейшей государыни.

Во время обеда докладывают графу о приезде вице-канцлера графа И.А. Остермана; граф тотчас встал из-за стола, выбежал в белом своем кителе на подъезд; гайдуки отворяют для Остермана карету; тот не успел привстать, чтоб выйти из кареты, как Суворов сел подле него, поменялись приветствиями и, поблагодарив за посещение, выпрыгнул, возвратился к обеду со смехом и сказал Державину: Этот контр-визит самый скорый, лучший — и

С.И. Григорьев. Запоздалый триумф: А.В.Суворов в Таврическом

взаимно не отяготительный»⁹⁴. Пораженный всем увиденным Державин свои впечатления воплотил в стихах, опубликованных в журнале «Муза» уже в феврале следующего, 1796 года, и посвященных пребыванию полководца в Таврическом дворце:

«Когда увидит кто, что в царском пышном доме
По звучном громе Марс почитет на соломе,
Что шлем его и меч хоть в лаврах зеленеют,
Но гордость с роскошью повержены у ног,
И доблести затмить лучи богатств не смеют, —
Не всяк ли скажет тут, что браней страшный бог,
Плоть Эпиктетову прияв, преобразился,
Чтоб мужества пример, воздержности подать,
Как внешних супостат, как внутренних сражать.
Суворов! страсти кто смирить свои решился,
Легко тому страны и царствы покорить,
Друзей и недругов себя заставить чтить».

Как можно заметить, далеко не все посетители были Суворову приятны, и в таких случаях он не считал необходимым придерживаться принятых в высшем обществе приличий. Бывало, что в раздражении Суворов мог обидеть и вполне достойного человека. Показателен случай с управляющим Коллегией иностранных дел и одним из влиятельнейших лиц Северной столицы, графом А.А. Безбородко, тоже явившимся в Таврический с утренним визитом. Сославшись на ранний час, Суворов отказал гостю в обеде, не посчитав нужным прервать свою трапезу⁹⁵. Одним из немногих, к кому в Петербурге фельдмаршал всегда относился доброжелательно, был механик и изобретатель Иван Петрович Кулибин. Суворов отдавал должное его разнообразным талантам и высокому профессионализму мастера. Многие сближало их и в личностном плане: Кулибин был, подобно Суворову, очень набожен и консервативен в частной жизни, но в обществе представлял шутником и неистощимым на выдумки бала-

⁹⁴ *Ивашев П.Н.* Из записок о Суворове // Отечественные записки. 1841. № 1 (Т. XIV). С. 1—9.

⁹⁵ *Меерович Г.И., Буданов Ф.В.* Указ. соч. С. 205—206.

гуром, слагал стихи. Кроме того, сам облик механика-самоучки, неизменно придерживающегося русского стиля — окладистая борода, длиннополый кафтан, высокие сапоги — так ярко выделял его на фоне окружающих вельмож, одетых по последней европейской моде, что это не мог не оценить и Суворов. В Таврическом дворце тогда стояли часы «Павлин» из позолоченной меди, созданные английским мастером Д. Коксом и купленные в 1780 году Потемкиным. Долгие годы они хранились в разобранном виде в ящиках и корзинах, многие детали потерялись. Кулибин их наладил и собрал заново, и теперь они вызывали всеобщее восхищение. Когда полководец принимал любезных его сердцу гостей, то обязательно водил их смотреть диковинную «птицу». Сегодня эти знаменитые часы можно увидеть в Павильонном зале Эрмитажа. Другой уникальный проект работы Кулибина Суворов любил показывать гостям в Таврическом саду — изящный однопролетный деревянный мост, перекинутый через один из каналов. Это был опытный образец моста через Неву в 1/10 натуральной величины, проект которого опередил свое время и остался нереализованным.

Суворов редко бывал во дворце у императрицы, стараясь избегать парадных обедов, на которых чувствовал себя порой неудобно. Однако уже на следующий день после приезда, 4 декабря 1795 года, Суворов присутствовал на обеде в Зимнем дворце, во время которого, возможно, императрица и преподнесла ему небольшой серебряный ковш для обливаний. Копию его можно увидеть сегодня в Государственном мемориальном музее А.В. Суворова. На этом приеме произошел случай, изрядно поразивший очевидцев. Его подробное описание оставил паж императрицы Н.П. Брусилов⁹⁶. Суворов пространно рассказывал о штурме Праги, затем ел несколько блюд, свалив их в одну тарелку, а в заключение неудачно гонялся по залам Зимнего за калмыцким мальчишкой. Эксцентрический стиль поведения «на людях» давно уже вошел у него в привычку. И позднее, бывая на приемах в Зимнем дворце, Суворов не раз демонстративно пренебрегал нормами придворного этикета, бывал несдержан и никогда не старался скрыть своего раздражения и скуки. Как можно предполо-

⁹⁶ Императрица Екатерина в домашнем быту. Воспоминания Н.П. Брусилова // Помещица Россия по запискам современников / Сост. Н.Н. Руссов. М., 1911. С. 14—16.

С.И. Григорьев. Запоздалый триумф: А.В.Суворов в Таврическом

жить, таким образом он всякий раз наглядно подчеркивал перед окружающими свою «инаковость», чуждость этому роскошному, блестящему но, по мнению Суворова, фальшивому придворному миру. Многие чувствовали это пренебрежение и отстранялись от него в ответ. Все это не могло не привести к появлению у полководца множества недоброжелателей в высшем обществе, считавших его выжившим из ума чудаком, чьи поступки попросту неуместны. Граф А.Р. Воронцов в одном из писем очень тонко заметил, что Суворов «Блажной также, чин по делам, а не к персоне»⁹⁷. Со временем его резкость и нарочитая прямота в общении стала стеснять и императрицу.

Пора было находить новое место приложения сил для прославленного фельдмаршала. Для начала его послали осмотреть пограничные укрепления в Финляндии, созданные когда-то при его участии — поручение было воспринято с радостью, на него ушло около недели в декабре. В январе 1796 года вопрос о его назначении был, наконец, решен: Суворову поручили командование Новороссийской армией со штаб-квартирой в Тульчине — наибольшей из трех, сформированных на западной границе Империи. Тем не менее Суворов по невыясненным причинам оставался в Петербурге еще около двух месяцев, и отправился к новому месту службы только 6 марта 1796 года, навсегда покинув Таврический дворец.

⁹⁷ *Меерович Г.И., Буданов Ф.В.* Указ. соч. С. 208.

О.В. ЭДЕЛЬМАН

Развитие чувств: императрица Елизавета Алексеевна в Таврическом дворце

16/28 сентября 1803 года императрица Елизавета Алексеевна начала письмо к матери, маркграфине баденской Амалии, поставив как обычно дату в верхнем правом углу и указав место: «В Таврическом дворце. Вторник, в полдень». «Какую длинную дату я поставила на своем письме! Это смешно, я чувствую, но это чтобы вполне сохранить иллюзию деревни, которую я возвращаю здесь как только можно, а если бы я пометила Петербургом, я сочла бы себя в городе. Мы в Таврическом дворце с субботы, после того как вернулись из Красного Села в четверг, мы провели еще два дня на Каменном Острове, а в субботу после обеда переехали в это место, что стоило стольких споров, поскольку Имп[ератор] не был особенно расположен здесь жить, и стоило невероятных усилий убедить его приказать его меблировать, и несмотря на это, мы были близки к тому чтобы не жить здесь. Но теперь он первый поздравляет себя, что он здесь, и действительно, в этом тысяча приятностей. Прежде всего, как я вам сказала, сохраняется еще иллюзия деревни, есть под рукой этот прелестный сад, вам известный, дорогая Матушка, можно пользоваться всяким солнечным лучом, а в этом сезоне есть еще прекрасные минуты; наконец, продлеваешь лето, а это так нужно в нашем климате. Тогда как, когда находишься в Зимнем дворце, то кажется что больше нельзя из него выйти и у меня все время ощущение тюрьмы, когда я там. Я очень хорошо помещена здесь, только слишком обширно, ибо у нас большие помещения, как и во времена покойной Императрицы, сейчас мы не пользуемся, кроме как Имп[ератор] своим рабочим кабинетом и я моим туалетным кабинетом и спальней. У нас есть маленькие помещения, бесконечно более приятные, поскольку они меньше и выходят в сад, где я провожу весь день, за исключением времени, когда сплю и одеваюсь». Особенно Елизавета Алексеевна отметила свой кабинет, спокойный и столь благоразумно обставленный, что в нем можно предаваться занятиям «и можно иметь лишь разумные мысли». «Здесь только стены, выкрашенные си-

ним, с бордюром, камин, мебель зеленого сафьяна, прелестный сафьяновый диван в глубине, мой письменный стол, клавесин составляют обстановку». Рядом другой кабинет, «быть может, более элегантный, но я не так его люблю, и где есть застекленная дверь, выходящая в сад». Третий маленький кабинет служит для ужинов в узком кругу⁹⁸.

Так осенью 1803 года Таврический дворец снова, после перерыва, стал жилым для царственной четы. В те годы на лето Елизавета Алексеевна переезжала в Каменноостровский дворец, Таврический же стал служить межсезонной резиденцией. Сходным образом использовался и сад: весной того же 1803 года он служил местом прогулок императрицы с конца апреля и до первых чисел июня, когда она перебралась на Каменный Остров. Причем, как правило, в Таврический сад Елизавета Алексеевна отправлялась после обеда или вечером, а утреннюю прогулку совершала в Летнем саду. Но зимой и ранней весной в Таврический сад Елизавета не ездила.

Откуда это известно? Из чудом сохранившегося фрагмента дневника императрицы. Известно, что она в течение жизни вела дневники, некоторые были сожжены ею самой, остальные — после ее смерти Николаем I, который перед этим советовался с матерью, вдовствующей императрицей Марией Федоровной, и женой. В кабинете Елизаветы Алексеевны были найдены и хранимые ею реликвии ее любви к кавалергардскому офицеру Алексею Охотникову, умершему в январе 1807 года: его письма, портрет. Все это Николай I также сжег, но некоторые фразы из писем скопировала в свой дневник Александра Федоровна. Из ее записей видно, что свидания Елизаветы и Охотникова проходили в Каменноостровском и Таврическом дворцах, он залезал в ее окно, или, судя по описанию ее покоев в Таврическом, просто заходил в дверь из парка⁹⁹.

⁹⁸ ГА РФ. Ф. 658. Оп. 1. Д. 21. ЛЛ. 75—76. Копии писем Елизаветы Алексеевны, полученные из Баденского архива великим князем Николаем Михайловичем. Опубликовано с купюрами на французском языке в его книге о Елизавете Алексеевне (Императрица Елизавета Алексеевна, супруга Императора Александра I. СПб., 1908—1909. Т. 1—3). Письмо приводится в переводе автора статьи.

⁹⁹ См. подробн.: *Исмаил-Заде Д.И.* Императрица Елизавета Алексеевна. Единственный роман императрицы. М., 2002.

Роман этот был тщательно укрыт от посторонних глаз, о нем сохранилось чрезвычайно мало свидетельств современников. Кроме дневниковой записи Александры Федоровны наиболее существенна запись в дневнике Вилагова, секретаря Марии Федоровны, которому императрица-мать однажды об этом рассказала. Неясно, каким чудом уцелели те несколько листков из дневника Елизаветы Алексеевны, которые в настоящее время хранятся в Государственном архиве РФ в фонде Елизаветы Алексеевны. Собственно, в архивных описях они и были атрибутированы как ее дневник. Но достаточно долго эти листки, плотно заполненные чрезвычайно мелким почерком по-французски, не привлекали к себе внимания. И лишь недавно, при подготовке выставки, посвященной Александру I, вчитавшись в них, я обнаружила, что это не просто фрагмент дневника, но потайного дневника императрицы, посвященного исключительно развитию чувства к Охотникову¹⁰⁰. Текст дневника опубликован мною совместно с Е.Э. Ляминой¹⁰¹, остановлюсь на нем вкратце, обращая внимание на Таврический сад как место действия.

Найденный дневник сильно меняет представления о том, как протекал роман, сложившиеся в исторической литературе к началу XX века. Роман был описан в слегка завуалированной форме в статье об А.Я. Охотникове в «Сборнике биографий кавалергардов», а также в посвященной Елизавете Алексеевне книге великого князя Николая Михайловича (но эту главу запретил печатать Николай II)¹⁰². Впрочем, за публикацией в «Сборнике биографий кавалергардов», по всей видимости, стоял также Николай Михайлович. Он относил начало романа к осени 1805 года, когда император и гвардия находились в походе, а Охотников оставался в столице, на полковом хозяйстве. Однако сохранившиеся фрагменты дневника императрицы относятся к февралю-

¹⁰⁰ ГА РФ. Ф. 658. Оп. 1. Д. 5. ЛЛ. 2—7, 22—34.

¹⁰¹ *Лямина Е.Э., Эдельман О.В.* Дневник императрицы Елизаветы Алексеевны // Александр I. «Сфинкс, не разгаданный до гроба...»: Каталог выставки. Санкт-Петербург, 2005. С. 116—131; *Эдельман О.В.* Императрица Елизавета Алексеевна и кавалергард Алексей Охотников // Отечественная история. 2007. № 2. С. 169—179.

¹⁰² Текст запрещенной главы великого князя Николая Михайловича опубликован Д.И. Исмаил-Заде (*Исмаил-Заде Д.И.* Императрица Елизавета Алексеевна. Единственный роман императрицы. М., 2002. С. 84—121).

августу 1803 года и декабрю 1803 — началу февраля 1804 года (имеются также краткие ретроспективные записи о событиях осени 1803 года). Причем к этому времени отношения уже существуют и постепенно развиваются. Но какие отношения...

Елизавета Алексеевна ежедневно фиксировала все мгновения и обстоятельства, когда ей удавалось увидеть предмет своей — если еще не любви, то интереса. Строгий этикет не позволял императрице вступать в разговоры, да и просто обращать внимание на офицера, пусть даже допущенного ко двору, поэтому на протяжении целого года, охваченного дневником, развитие чувств выражалось в брошенных и пойманных украдкой взглядах, мимолетных встречах их экипажей во время прогулок по городу, столь же мимолетных встречах в садовых аллеях, когда они просто проходили мимо или издали успевали заметить друг друга. Событиями, которые она тщательно записывала, оказывалась возможность услышать его голос, когда он крикнул кучеру «Стой!», или почти состоявшийся контакт, когда ее собачка в парке подошла его обнюхать. Летом 1803 года, когда Елизавета Алексеевна жила во дворце на Каменном острове, они пользовались популярной в ту эпоху романтической игрой — обменивались надписями на коре деревьев в укромном уголке парка.

Значение дневника Елизаветы Алексеевны не исчерпывается историей ее любви как таковой. Пожалуй, это единственный известный нам женский дневник эпохи раннего романтизма, который синхронно, день за днем, фиксирует развитие чувства. Причем записи эти принадлежат женщине душевно и интеллектуально развитой, склонной анализировать и кратко, но очень точно описывать свои душевные движения. Записи она делала короткие и местами как бы полужашифрованные — вместо имен инициалы или прозвища (Алексей Охотников именуется прозвищем Vosdu, Принчипесса — близкая подруга Елизаветы Алексеевны кн. Н.Ф. Голицына), неполные предложения, скорее намеки, чем описания событий. Причиной тому было не только опасение нескромных глаз, но и, как представляется, сдержанность и душевное целомудрие Елизаветы Алексеевны. Любопытно (и многое говорит о ее семейной жизни), что даже в этом потайном дневнике она неизменно называет мужа «императором», а свекровь — «императрицей».

До того периода, когда роман осуществился, дневник не доходит. Вот несколько мест, относящихся к Таврическому саду

(это, напомню, весна 1803, когда в Таврическом дворце еще не жили):

«Суб[бота] 25 [апреля], крестила у гр[афини] Толстой, госп[один] У[варов], на лестнице, затем шла с Варварой и когда мы повернули к нашей карете, я увидела Vosdu в карете позади нас. Наш кучер крикнул его кучеру посторониться, я увидела только часть его лица в окошке, сделали круг в карете и высадились в саду, первые, кого я увидела в малой аллее, были Vosdu с другом, я не осмелилась на него смотреть, затем опять увидела в большой аллее, в то время как мы шли по параллельной, выходя, хорошо видела его карету и слугу. После обеда, возвращаясь от пр[инцессы] Людвиг¹⁰³, встретила с тем егерским офицером, а направляясь в Таврический сад, видела у сада его карету. Воскр[есенье] 26, беглый взгляд идя к обедне, но возвращаясь, встретила с ним глазами в неосвещенной комнате, два взгляда подобных тем, что были в Пасхальную ночь. У принцессы, оттуда проехала мимо сада, где стояла его карета. Вечером понапрасну с Пр[инчипессой] в Таврическом саду, тогда как вернувшись и стоя у окна с прин[чипессой], видела проходящим в сумерках с егерским офицером, которого я встретила раньше, по пути в Т[аврический] д[ворец], шли вероятно к Vosdu. Догадки, неприятные мысли, преследующие меня до сих пор. [...]

Среда 29, по пути к г[рафине] Т[олстой] [видела] на набережной в карете друга, вместе с ним, вскрикнула, едва увидев Vosdu, согнувшегося вдвое в низком поклоне. Его карета ехала следом, я могла разглядеть его герб. Герб любви. П[ринчипесса] обедала здесь, и мы отправились в сад Т[аврического] д[ворца], подъезжая, издали заметила его карету, сильное волнение. Войдя в сад и огибая дом, [увидела] Vosdu с другом, затем видела издали и потеряла из виду, нашли их сидящими на скамейке, они убежали и возвратились по нашим следам с незнакомцем во фраке, надулась, пристыжена, мало смотрела на Vosdu, сердита на него, его лицо, мое волнение, гнев [...] Затем, сидя, издали видела Vosdu, указывающего на скамейку, куда они хотели сесть. Исчезли. Его карета у Летнего сада, полагаю, что видела его на садовом балконе с другом. [...]

¹⁰³ Принц Людвиг (P-se Louis) — герцог Людвиг Вюртембергский, брат вдовствующей императрицы Марии Федоровны. Соответственно принцесса Людвиг (P-sse Louis) — его жена, урожд. Генриетта Нассауская.

Вторник 5 [мая]. Прошла перед ним, сидевшим с другом во второй аллее, я их перед тем уже видела сзади, дурачество, вскоре затем уехали, Императрица] обедала и вскоре затем уехала в Павловск]. Я отправилась в Таврический] сад] с моей Сестрой] и Софи, подъезжая, видела коляску, <видела издали> видела входя в сад, остановилась с семейством Орловых, мы сделали большой] круг и встретили Vosdu в экономической части сада, смотрела на него. Прелестный Vosdu! Он был очарователен, затем я увидела, как он мелькнул словно тень, и думала даже, что ошиблась; просидев довольно долго на его скамейке, мы пошли, и чтобы избежать встречи с Обжорой, свернули в аллею, где он лежал на скамейке, впечатление, которое это на меня произвело. Возвратившись, я нашла Принчипессу], которой рассказала все сгоряча, сердитая, пораженная. Среда 6, в Павловске], при отъезде я издали видела карету друга и, как мне показалось, два плюмажа. Вечером в Таврическом] саду], но понапрасну. [...]

Суббота] 9, утром у графини] Толстой и потом в саду, но понапрасну, Принчипесса] видела его возле Биржи. Вечером в Таврическом] саду, многие из их братии, но только не Vosdu. [...]

Среда] 13, едучи с Принчипессой] и Софи в сад, я встретила] его в карете друга вместе с ним, вид небрежный, я бы даже сказала, вызывающий, возвращаясь мимо [дома] господин] Уварова], [видела] в окне. Прелестен и смотрел заинтересованно. Вечером на прогулке] и потом в Таврическом] саду] один.[...]

Воскресенье] 17, в церкви ничего, едучи в карете по набережной, обогнала Vosdu в его карете с другом, Vosdu отодвинулся вглубь, друг подался вперед, затем видела издали, как он выходил у сада. Печальна, сердита. Императрица] обедала у нас. Вечером в Таврическом саду с Принчипессой], Vosdu там был, издали видела, как он сидел на своей скамейке. Они подчеркнуто нас избегали. Принчипесса] винит их, по возвращении плакала, angebrannt как никогда. [...]

Среда] 20, ничего [во время прогулки] верхом, вечером встретила] троих из их братии в Екатерингофе. Четверг 21 в Павловске]. Пятница] 22, и утром, и вечером ничего, когда мы возвращались из Таврического сада, где были с графиней] Строгановой], карета друга была возле сада, отчаяние. [...]

Дошедший до нас фрагмент дневника Елизаветы Алексеевны сохранил детали и топографию развивавшегося чувства, заодно

Три века под сенью Таврического дворца...

приоткрыв мир повседневности императрицы. В числе мест, где происходило действие, был Таврический сад и дворец, и дневник позволяет взглянуть на них не только как на парадную резиденцию, которой к тому же не очень часто пользовались, — но и как на место частной, интимной жизни венценосных обитателей.

А.Р. ДЕМИДОВА

Проект перевода Екатерининского института в Таврический дворец

В середине XIX века Таврический дворец, принадлежавший императорской семье, практически не использовался. Этим объясняется отсутствие в литературе¹⁰⁴ информации о Таврическом дворце в этот период. Представление о состоянии дворца, о проектах его переустройства можно получить из отчетов и переписки Министерства императорского двора, хранящихся в фондах Российского Государственного исторического архива¹⁰⁵. В период после пожара в Зимнем дворце, когда часть спасенных предметов была перенесена в Таврический, до подготовки выставки 1899 г. жизнь дворца как второстепенного, теряется на фоне истории столицы Российской империи. Однако именно в этот период Таврический дворец мог бы быть утрачен или сильно перестроен. Император Александр II задумался о судьбе дворца в конце 1850-х гг. Использовать его как резиденцию для себя или одного из своих сыновей казалось ему не удобным, так как дворец находился не в центре города и требовал серьезной реконструкции. Как видно из отчетов осмотра Таврического дворца, он нуждался в значительном ремонте внутренних помещений и кровли¹⁰⁶. В 1859 г. император Александр II решил передать дворец под размещение там учебных заведений.

Как видно из переписки министра императорского двора В.Ф. Адлерберга, с главой IV отделения собственной его величества канцелярии П.Г. Ольденбургского, управляющим канцелярией отделения А.Л. Гофманом и Советом Екатерининского училища, уже в мае император предлагает перенести в Таврический дворец одно или несколько учебных заведений. Так, в письме от 18 мая 1859 г. министр императорского двора обосновывал это решение императора Александра II следующим: «Принимая во внимание, с одной стороны, необходимость перестроить Таври-

¹⁰⁴ Сухотин Я.Л. Таврический дворец. Л., 1963; Дьяченко Л.И. Таврический дворец. СПб., 1997; Шуйский В.К. Таврический дворец. СПб., 2003.

¹⁰⁵ РГИА. Ф. 759.

¹⁰⁶ Там же. Оп. 22. Д. 1288.

ческий дворец для поддержания некоторых частей его пришедших в ветхость, а с другой стороны весьма редкое посещение его августейшею фамилией государь император высочайше предположить изволил по обширности занимаемого сим дворцом пространства отстроить его для помещения в оном одного или нескольких учебных заведений, отделив оранжереи с прилегающим к ним садом»¹⁰⁷. Уже в том же письме, а также в последующей переписке Министерства двора с Советом Екатерининского института идет речь о передаче Таврического дворца для расположения в нем этого учебного заведения: «Государь император повелел мне изволить просить соображения Вашего превосходительства на счет перестройки Таврического дворца для помещения в оном Екатерининского института, и если нужно то и другого какого-нибудь заведения с тем, чтобы дом, занимаемый ныне означенным институтом, перестроить во дворец для одного из августейших сыновей его величества»¹⁰⁸.

Екатерининский институт был основан по инициативе императрицы Марии Федоровны в 1798 г. как училище для девочек из небогатых дворянских семей. Поначалу оно занимало деревянный дом против Таврического дворца, в котором имелась домовая церковь¹⁰⁹. В октябре 1799 г. училище переехало в дом купца Логинова на углу Загородного пр. и Чернышева пер. В 1800 г. училищу передали Итальянский дворец на Фонтанке¹¹⁰. Так как дворец был тесен и неудобен, то в 1804—1807 гг. он был перестроен по проекту Дж. Кваренги. Во время проведения этих работ училище находилось в Смольном монастыре¹¹¹. В 1823—1825 гг. к зданию были пристроены два трехэтажных флигеля. Строительством руководил архитектор Д. Квадри¹¹². В 1844 г.

¹⁰⁷ Там же. Оп. 21. Д. 1992. Л. 1.

¹⁰⁸ Там же. Л. 3.

¹⁰⁹ Антонов В.В., Кобак А.В. Святыни Санкт-Петербурга. СПб., 2003. Т. II. С. 167—168.

¹¹⁰ В 1950 г. здание Екатерининского училища было передано Государственной публичной библиотеке (ныне Российская национальная библиотека), и после долгого капремонта в 1970—1980-х гг. в нем разместились библиотечные фонды и читальные залы, которые находятся здесь и сегодня.

¹¹¹ Исторический очерк столетней деятельности С.-Петербургского училища ордена святой Екатерины. СПб., 1902. С. 12.

¹¹² Там же. С.17.

Екатерининский институт был причислен к 1-му разряду женских институтов¹¹³. К середине XIX века институт являлся крупнейшим, закрытым женским учебным заведением. Опекунство императорской семьи, ежегодно посещавших институт, серьезная программа занятий обеспечивали привилегированное положение этого учебного заведения¹¹⁴. Повседневная жизнь институток, описание его традиций нашли отражение в многочисленных воспоминаниях и художественных литературных произведениях¹¹⁵. Таким образом, в 1850-х гг. Екатерининский институт находился в благоустроенном для учебного заведения здании на Фонтанке. Император Александр II посещал училище 7 декабря (день св. Екатерины) и не ограничивался этими ежегодными визитами. Совет Екатерининского института обращался к императору с различными просьбами административного и финансового характера¹¹⁶. Активное участие государя в жизни института позволило ему предположить, что перевод этого учебного заведения в Таврический дворец был бы наиболее удобен. Среди положительных сторон перевода являлось месторасположение дворца в отдалении от центра города, наличие Таврического сада, в котором могли прогуливаться воспитанницы, и сами размеры дворца, которые практически дважды превосходили имеющееся здание Екатерининского института. В течение трех лет, с 1859 г. и по 1862 г., Совет института вел переписку с Министерством императорского двора по этому вопросу. Но уже из первых же писем Совета видно, что идея переезда в большее, но требующее серьезной перестройки здание воспринимается ими негативно.

Уже в июне 1859 г. этим вопросом занялся принц П.Г. Ольденбургский, который, осмотрев здание Екатерининского учи-

¹¹³ *Панкратьева Е.Э. С.-Петербургское училище ордена святой Екатерины. 1798—1898.* СПб., 1899.

¹¹⁴ Исторический очерк столетней деятельности С.-Петербургского училища ордена святой Екатерины. СПб., 1902.

¹¹⁵ *Смирнова-Макшеева Т.А. С.П.Б. Екатерининский Институт: Воспоминания, 1900—1909 гг.* Париж, 1982; *Смирнова-Россет А.О. Воспоминания. Письма.* СПб., 1990; *Половцова Е.Н. Екатерининский институт полвека назад. (Из воспоминаний бабушки).* М., 1900; *Дубянская М.П. О годах учебы в Екатерининском институте // История Петербурга.* 2006. № 2. В художественных произведениях: *Куприн А.А. Юнкера.* СПб., 2006; *Чарская Л.И. Записки институтки.* СПб., 1991.

¹¹⁶ РГИА. Ф. 759. Оп. 21. Д. 1992.

лица и Таврического дворца, доложил императору о невыгодности осуществления этого проекта. Так, в письме министру императорского двора графу В.Ф. Адлербергу в июне 1859 г. П.Г. Ольденбургский сообщал следующее: «Осмотрев здание училища и дворца, я смел думать, что приспособление зданий Таврического дворца для института и обращение дома сего заведения во дворец, вероятно, обойдутся дороже, нежели возведение новых зданий для обоих»¹¹⁷.

Принц П.Г. Ольденбургский явился ключевой фигурой в деле о переводе Екатерининского училища, так как, с одной стороны, он являлся главноуправляющим IV отделением собственной е.и. в. канцелярии. Однако, кроме этого, с 1851 г. он был назначен председателем Учебного комитета, став во главе женского воспитания и образования. При этом руководство принцем Учебным комитетом не было формально, так, в 1855 г. Главный Совет под его председательством выработал устав женских учебных заведений.

Однако, несмотря на мнение П.Г. Ольденбургского, император Александр II и практически через год настаивал на переводе Екатерининского института в здание Таврического дворца. В письме от 3 мая 1860 г. к Совету Екатерининского училища принц отмечал, что «Государь император повелеть изволил возобновить предположение о переводе в Таврический дворец Екатерининского института и других учебных заведений»¹¹⁸. Однако, судя по проектам перестройки дворца и отчету об осмотре дворца архитектором П.С. Плавовым, это решение императора было вызвано желанием сохранить, отремонтировать и благоустроить Таврический дворец.

Совет Екатерининского училища начал активно выступать против проекта перестройки здания училища под дворец для одного из великих князей и против переезда училища, обосновывая это финансовыми затруднениями и необходимостью серьезных перестроек в обоих зданиях: «Для перевода Екатерининского института не имеется средств к предполагаемой постройке институтских зданий. А, кроме того, 700 рублей необходимо прибавить издержки на возведение с 3-х сторон высокой ограды на протяжении 630 сажень, ровно на устройство решеток вокруг пруда и

¹¹⁷ Там же. Л. 6.

¹¹⁸ Там же. Л. 10.

вдоль речек, для предупреждения могущих быть несчастий от неосторожности девиц. С другой стороны, что настоящие здания института, имеющие лишь неудобство находиться между Фонтанкою и Мариинскою больницей, совершенно приспособлены к этой цели и обращение их во дворец по всей вероятности потребует капитальных перестроек»¹¹⁹. Как видно из цитаты, проект подобного переезда не только негативно был воспринят Советом, но даже и не рассматривался как возможный — в обращении к Министерству императорского двора за 1860 г. даже не указывались примерные суммы, которые могли быть затрачены на перестройку зданий, однако именно этими цифрами через два года удастся добиться отмены решения о переезде. Очевидно, что суммы, необходимые на ограду прудов и рек, дабы воспитанницы¹²⁰ случайно не пострадали, не являлись серьезным аргументом.

В сентябре 1860 г. архитекторам П.С. Плавову, Ц.А. Кавосу и А.А. Ухтомскому¹²¹ было выдано распоряжение о начале проектных работ. Архитектор П.С. Плавов обязывался проектировать перестройку здания училища под дворец для одного из сыновей Александра II. Архитекторы Ц.А. Кавос и А.А. Ухтомский работали над проектами перестройки Таврического дворца¹²². Проект П.С. Плавова не сохранился, вероятно, он даже не был сделан. Архитектор ограничился «исчислением стоимости работ»¹²³ о примерных затратах на подобную перестройку.

В ответ на отчет, предьявленный П.С. Плавовым, подкрепленный объяснениями о бессмысленности подобной перестройки П.Г. Ольденбургским, император принял решение о возможной продаже существующего здания училища, однако не отступился от мысли перевода училища в Таврический дворец. Что и следует из письма принца П.Г. Ольденбургского, передавшего распоряжение Александра II Совету Екатерининского института: «Прикажите составить проект об устройстве здания для института на месте Таврического дворца, причем, воспользоваться тем,

¹¹⁹ Там же. Л. 16 об.

¹²⁰ Воспитанницами института становились девочки с 10 до 12 лет.

¹²¹ Ухтомский Алексей Андреевич — архитектор, сын преподавателя граверного класса Академии наук, академика А.Г. Ухтомского.

¹²² РГИА. Ф. 759. Оп. 21. Д. 1992. ЛЛ. 19—21 об.

¹²³ Там же. Л. 27.

что существует. Нынешнее здание Екатерининского института для придворного ведомства не нужно и мысль моя была продать его на что, вероятно, по выгодному его расположению в центре города много найдется охотников»¹²⁴.

Среди указаний императора было и его желание по возможности сохранить здание Таврического дворца. Проекты архитекторов А.А. Ухтомского и Ц.А. Кавоса уже в сентябре 1860 г. были готовы и представлены на рассмотрение принца П.Г. Ольденбургского и Совета Екатерининского института. Причем, следует отметить, что сам архитектор Ц.А. Кавос отмечал в докладе П.Г. Ольденбургскому, что «несмотря на свое желание сохранить как можно больше старого строения, он мог сохранить только небольшую часть оно и то, без существенной пользы, потому что при этом старые размеры принуждали его делать комнаты слишком широкие и потреблять лес значительной величины, далее само размещение терпело в удобстве по случаю собрания небольших частей строения»¹²⁵. Согласно плану Ц.А. Кавоса, предполагалась надстройка еще одного этажа¹²⁶ и незначительная перестройка внутренних помещений, сохранение парадных залов. Совет Екатерининского училища, внимательно изучив проекты, по каждому из них составил перечень замечаний. Согласно проекту архитектора Ц.А. Кавоса, были выявлены следующие неудобства. Во-первых, в спальнях предполагалось по сто кроватей для воспитанниц, в то время в существующем институте в одном помещении спало только сорок воспитанниц. Во-вторых, по проекту архитектора предполагалось, что спальни соединяла анфилада, что вызывало неудобство, по мнению Совета, комнаты не должны были быть проходными. У членов Совета вызывало недоумение предполагаемое расположение комнат классных дам в другом крыле дворца. Комнаты классных дам и прислуги должны находиться возле дортуаров¹²⁷. Все эти неудобства были вызваны тем, что Ц.А. Кавос, по возможности, использовал реальные помещения дворца, не планируя серьезной перестройки здания.

Не был принят и проект архитектора А.А. Ухтомского. Автор проекта также пытался вписаться в существующее помеще-

¹²⁴ Там же. ЛЛ. 24—24 об.

¹²⁵ Там же. Оп. 22. Д. 1301. Л. 4.

¹²⁶ Там же. Оп. 21. Д. 1992. Л. 28.

¹²⁷ Там же. ЛЛ. 31—33.

ние. Среди замечаний Совета значилось следующее: «Церковь не должна быть проходная. Квартира начальницы должна быть расположена близ главного подъезда. Комната для швейцара не должна быть проходная. Следует назначить дворы с навесами для склада дров и всю местность обнести высокую стеною и пруды в саду огородить решетками»¹²⁸. Оба составленных проекта, таким образом, не удовлетворяли потребностям учебного заведения. Необходимо было создание третьего проекта. Архитекторам было предписано учесть все замечания и предоставить проект не позднее 15 февраля 1862 г.¹²⁹

В результате архитектор А.А. Ухтомский от составления проекта отказался¹³⁰. Новый проект Ц.А. Кавоса был представлен в поставленный срок Совету Екатерининского училища, а 17 февраля 1862 г. — принцу П.Г. Ольденбургскому. Проект на 6 листах был одобрен Советом Екатерининского училища. Автором были учтены все замечания, но для осуществления проекта предполагался снос дворца и постройка на этом месте нового здания¹³¹.

Таврический дворец от уничтожения спасло только исчисление стоимости работ. Снос здания и постройка на его месте нового должны были обойтись в 880 тысяч рублей¹³². Из дальнейших документов дела видно, что здание существующего училища было оценено всего в 935 тысяч рублей¹³³, но это не все возможные расходы. Требовалось время на постройку, а соответственно необходимо было бы арендовать у покупателя здания училища на Фонтанке помещения училища, что обошлось бы в год в 55 тысяч рублей¹³⁴. 4 октября 1862 г. принц П.Г. Ольденбургский информировал Совет Екатерининского училища о том, что «предложение о перестройке Таврического дворца для помещения С-Пб Екатерининского училища отменено»¹³⁵. Таким образом, для Екатерининского училища дело закончилось выплатой архитектору

¹²⁸ Там же. ЛЛ. 31—33.

¹²⁹ Там же. Л. 35.

¹³⁰ Там же. Л. 44.

¹³¹ Там же. Л. 45.

¹³² Там же. Л. 46.

¹³³ Там же. Л. 49.

¹³⁴ Там же. Л. 49.

¹³⁵ Там же. Л. 52.

Три века под сенью Таврического дворца...

Ц.А. Кавосу 300 рублей за составление проекта¹³⁶. Что же касается Таврического дворца, Александр II в тот же день 4 октября 1862 г. дает распоряжение о его продаже «за исключением оранжерей и принадлежащих к оным строений»¹³⁷. Таким образом, отсутствие средств на снос и постройку нового здания спасло Таврический дворец как памятник архитектуры.

¹³⁶ Там же. Оп. 22. Д. 1301. Л. 7.

¹³⁷ Там же. Оп. 21. Д. 1922. Л. 51.

И.В. ЛУКОЯНОВ

Таврический дворец в воспоминаниях современников: от «сада Эдема» к народному представительству

О Таврическом дворце современники писали не слишком часто. Конечно, всплеск интереса к нему относится к периоду, когда в стенах дворца находилась Государственная дума (1906—1917 гг.). Но к началу XX века дворец уже имел за плечами более чем столетнюю историю, которая включала в себя немало интересных событий.

Первым «историком» Таврического дворца оказался известный поэт Г.Р. Державин. Он описал в деталях праздник, устроенный первым хозяином здания — князем Г.А. Потемкиным 28 апреля 1791 г. в честь взятия турецкой крепости Измаил (11 декабря 1790 г.)¹³⁸, на котором присутствовала императрица Екатерина II¹³⁹. Перо талантливого литератора мастерски изобразило атмосферу роскошного вечера. Разумеется, основное внимание в произведении уделено самому празднеству, его роскоши. Но в тексте нашлось место и для дворца. В немногих строках, но мастерски, метким глазом Г.Р. Державин дал первое в литературе описание здания. От его внимания не укрылось, что дворец был построен по римским образцам («кто хочет иметь о нем понятие, прочти, каковы были загородные дома Помпея и Мецената»). Сразу после строительства Таврический дворец внешне не отличался роскошью («наружность его не блистает ни резьбою, ни позолотою, ни другими какими пышными украшениями: древний изящный вкус — его достоинство»). Г.Р. Державина восхищал Екатерининский зал («длинная овальная зала или, лучше сказать, площадь, пять тысяч человек вместить в себя удобная»),

¹³⁸ Сам штурм стоил того: первоклассная крепость была взята русскими войсками за несколько часов, причем потери русских составили 4 тыс. человек убитыми, а турецкой стороны — 29 тыс. (обычно атакующая сторона теряет больше защищающейся).

¹³⁹ *Державин Г.Р.* Описание празднества, бывшего по случаю взятия Измаила у его св. г. генерал-фельдмаршала и великого гетмана кн. Г.А. Потемкина-Таврического в присутствии ея имп. Величества и их имп. высочеств в Петербурге в доме близ Конной гвардии, 1791 г. апреля 28 дня. СПб., 1792.

но больше всего — зимний сад, который и был сердцевиной дворца и его главной достопримечательностью. Поэт даже воскликнул: «не се ли Эдем?» Замысел маститого автора понятен — изобразить Таврический дворец как уголок рая на Земле — так, каким он представлялся современникам и каким, несомненно, хотел видеть дворец его хозяин — князь Потемкин-Таврический.

Однако вскоре, уже в начале XIX в., Таврический дворец утратил свой лоск и образ уголка рая. Не жаловавший память своей маменьки Павел I превратил здание, в сущности, в гвардейскую конюшню. А «сад Эдема» вскоре стал местом прогулок для немногих престарелых сановников и придворных дам, доживавших свой век на задворках столицы. Среди них ярким лучом мелькает лишь имя Н.М. Карамзина, но показательно, что от него не осталось восхитительных описаний того места, где он провел последние годы своей жизни.

Вообще XIX век оказался не самым счастливым временем для Таврического дворца, так как он, по сути, увядал и оказался почти забыт современниками. Поэтому неожиданно было обнаружить воспоминания о Таврическом в мемуарах В.М. Вонлярлярского. Кавалергард, участник русско-турецкой войны 1877—1878 гг. (написал и опубликовал об этом книжку), он был вынужден прервать свою блестящую военную карьеру из-за женитьбы на бывшей супруге своего брата. Выйдя в отставку в звании полковника, он поселился в имении, где долгое время не находил достойного применения своей энергии. По настоящему В.М. Вонлярлярский «прославился» на рубеже XIX—XX вв. своим участием в корейском предприятии своего однополчанина А.М. Безобразова. В группе политических авантюристов В.М. Вонлярлярский играл роль финансового руководителя, придумывавшего способы, как с помощью хитроумных махинаций вокруг концессии на добычу леса в бассейне реки Ялу «облегчить» российскую и корейскую казну. Их деятельность много способствовала развязыванию русско-японской войны 1904—1905 гг. После войны и скандального ухода с политической сцены многие безобразовцы составили воспоминания, в том числе и В.М. Вонлярлярский. Его мемуары оказались написаны с размахом, в них нашлось место не только «корейской политике». Оказалось, что автор во время службы в Кавалергардском полку нередко участвовал в развлечениях членов императорской фамилии. Это было в 1860-х гг.

Тогда каток в Таврическом саду стал местом встречи великосветской молодежи, близкой императорской фамилии. Там еще со времени Николая I зимой устраивались ледяные горы, пользовавшиеся большой популярностью. В.М. Вонлярлярский оказался одним из тех немногих, «кому мамыши доверяли» спускаться с горок своих дочерей. В числе его «клиенток» была и супруга наследника престола, будущая императрица Мария Федоровна.

Кроме ледяных горок, на льду Таврического пруда молодые люди играли в «городки на коньках». Эту игру занесли в столицу России иностранцы (немцы, англичане), распространена в Петербурге она была мало. Судя по описанию, данному В.М. Вонлярлярским, «городки на коньках» походили на современный хоккей с мячом: играющие, вооруженные клюшками (палками, обитыми железом) делились на две команды. Смысл игры состоял в том, чтобы поразить мячом «город» противника. В этих играх отличались великие князья Александровичи, Константиновичи, два герцога Мекленбургских, Николай и Евгений Лейхтенбергские. Александр Александрович (будущий Александр III) «любил участвовать в игре и был всегда защитником города»¹⁴⁰. Большая (Екатерининская) «бальная» зала никогда не отапливалась из-за крайней сложности такого мероприятия. «Полукруглая ротонда, в которой впоследствии помещался кабинет председателя Государственной думы, служил тогда для сохранения санок и коньков»¹⁴¹.

Конец великосветским развлечениям рядом с Таврическим дворцом положило царевубийство 1 марта 1881 г.: из-за сложности охраны царской семьи (приходилось выставять оцепление по всей набережной Невы) ледяные забавы перенесли во двор Аничкова дворца. Каток же перешел «в распоряжение» великой княгини Марии Павловны, «но эти собрания уже не имели того прежнего облика — это был великосветский каток, а не каток императорской фамилии»¹⁴².

Сам Таврический дворец к 1870-м гг. уже воспринимался как артефакт, «покрылся паутиной». Его заполняло множество всяких старых вещей. Молодые люди, шедшие на каток, проходили

¹⁴⁰ *Вонлярлярский В.М. Мои воспоминания 1852—1939 гг.* Берлин, [1939]. С. 40—41.

¹⁴¹ Там же. С. 43.

¹⁴² Там же. С. 42.

анфиладу зал с мебелью, оставшейся еще с эпохи Екатерины II. Эта обстановка «дожила» до 1905 г. Когда же решили передать дворец для заседаний Государственной думы, всю ее продали старьевщикам на Апраксином рынке, «у которых много вещей было раскуплено иностранцами и вывезено за границу».

Учреждение Государственной думы в 1905 г. и размещение ее под крышей Таврического дворца вдохнуло новую жизнь в эту, как уже казалось, древность. Большинство мемуаристов, описывавших начало работы первого российского народного представительства, не могло не сказать хотя бы несколько слов о самом дворце. Реконструированный, отремонтированный, он снова поражал многих, особенно тех, кто впервые оказался внутри величественного здания. Свое влияние оказывало и настроение — торжественный момент появления на Руси настоящего парламента, как тогда полагали многие. Поэтому 27 апреля 1906 г. «полукруглый, сияющий бронзой своих тяжелых люстр и свежей белозной стен, сверкающий новой, светло-сиреневой кожаной обивкой депутатских мест зал, казалось, с трудом вместил» первых российских парламентариев и гостей¹⁴³. Однако далеко не всех захватила торжественность момента и свежесть произведенного ремонта. Например, В.П. Обнинского, ставшего депутатом I Думы от Калужской губернии, а до этого успевшего послужить по дворцовому ведомству, — человека, который и до этого бывал в Таврическом. В.П. Обнинский был настроен ярко оппозиционно по отношению к самодержавной власти. В 1912 г. он выступил автором роскошного, обильно иллюстрированного издания «Последний самодержец», вышедшего в Берлине, в котором содержалась резкая критика российских порядков вместе с грубыми, оскорбительными выпадами в адрес царя. На него Таврический дворец 27 апреля 1906 г. произвел совсем иное впечатление. «Прелестный дворец Потемкина, настоящий *chef d'œuvre*¹⁴⁴ тогдашнего архитектурного творчества, ... был, конечно, изуродован бездарными придворными строителями, заделавшими досками прозрачную колоннаду, приставившими к хорам аляповатые лестницы с рыночными перилами»¹⁴⁵. Впрочем, не все в его

¹⁴³ *Варшавский С.* Жизнь и труды Первой Государственной думы. М., 1907. С. 10.

¹⁴⁴ Шедевр (франц.).

¹⁴⁵ *Обнинский В.П.* 90 дней в одиночном заключении. Пг., 1917. С.92.

глазах выглядело плохо: «изящный купол вестибюля остался; екатерининская зала сохранила свои слегка поблекшие фрески потолка, и чудная бронза старых люстр скрадывала убожество лампочек, насованных где придется. Огромные малахитовые подзеркальники доминировали над канцелярской мебелью, стоявшей вперемешку со старинными диванами»¹⁴⁶. Нарисованная картина напоминала образ престарелого, обветшавшего рая.

Имидж Государственной думы как олицетворения нового политического будущего России не смог на первых порах перебороть былую репутацию потемкинского дворца. Депутатам категорически не нравилось в Таврическом. Характерен в этом смысле отзыв того же В.П. Обнинского: «Акустика зала была неудовлетворительна; звук уходил в открытую сзади часть зала; меблировка была дорога, но неудобна, столы малы, для бумаг и книг места было не больше, чем в пюпитрах начальных школ. В.П. Обнинскому вторит другой депутат III и IV Дум, левый октябрист С.И. Шидловский: «С акустикой этой много возились, ставили перегородки, снимали их, вешали занавески и тоже снимали; была образована даже научная комиссия для нахождения способов улучшения акустики; комиссии этой в виде исключения разрешено было присутствовать в зале во время заседаний, но все это ни к чему не повело, и акустика осталась такая же невозможная»¹⁴⁷. Все эти недочеты, неукрашенные ничем белые стены, неудачный портрет царя, — одна из слабых работ Репина, где только пейзаж был хорош», сильно портили внутренний вид дворца. В общем, получилось грубое вторжение современности в уютный мир былого: «тени пышного века Екатерины, витавшие под пыльными потолками, были спугнуты навсегда скромными чуйками, сюртуками и ненапудренными головами народных представителей, теснившихся в небольшом зале, и эхо изысканной французской речи восемнадцатого века должно было смолкнуть перед простым, но терпким русским словом»¹⁴⁸.

Неоднократные попытки реконструировать здание вызывали лишь критику: «...неописуемой красоты так называемый Екатерининский зал остался, представляя собой кулуары, но пришлось снять с потолка превосходную роспись, так что, в общем, зал

¹⁴⁶ Там же. С. 93.

¹⁴⁷ Шидловский С.И. Воспоминания. Берлин, 1923. Ч. 1. С. 114.

¹⁴⁸ Обнинский В.П. Указ. соч. С. 93.

проиграл»¹⁴⁹. Несмотря на все ухищрения и усовершенствования Таврический дворец никак не хотел стать символом новой России. Психологически новые хозяева дворца отыгрывались на его создателях, уличая их во всяческих неудачных решениях. «Как на пример спешности постройки его при Потемкине, можно указать на чудные колонны Екатерининского зала; они — частью из кирпича, частью из пучков бревен, связанных железными обручами, а частью до известной высоты из кирпича, а дальше, когда кирпича не хватало, закончены из тех же бревен»¹⁵⁰. Еще ужаснее — уже для безопасности депутатов — выглядит рассказ мемуариста о причинах падения штукатурки с потолка, происшедший во II Думе в ночь с 1 на 2 марта 1907 г. Сама история хорошо известна, но вот ее продолжение. «Старые балки все остались на месте и только позднее, когда начали работы по устройству верхнего света и стали их вынимать, то оказалось, что концы некоторых балок настолько сгнили, что трудно было понять, чем они держатся. Сами же балки, кроме концов, оказались феноменальной крепости, ныне уже не встречающегося качества. Ими спекулировал какой-то крестьянин, депутат III Думы из левеньких, купив их у Распорядительного комитета и продавая по мелочам столярам»¹⁵¹. Общий вердикт, вынесенный С.И. Шидловским, — Таврический дворец оказался непригоден для Государственной думы. «Здание все-таки было очень ветхое и, кроме большой затраты на первоначальное приспособление, требовало больших расходов на ежегодную починку то того, то другого»¹⁵². Мемуарист, вероятно, не хотел этого, но под его пером образ Таврического непроизвольно отождествился с образом самой самодержавной власти: когда-то все было прочно и качественно (балки на потолке), но к началу XX в. все давно обветшало (самодержавие), а вместо надлежащих решений предпринимались лишь попытки приспособить имеющееся под новые цели, для чего старое просто не годится. И вот результат — рухнувший потолок (символ крушения всего строя).

В общем, Дума и дворец совершенно не сжились друг с другом — так это проступает в мемуарах современников. Нелишне

¹⁴⁹ Шидловский С.И. Указ. соч. С. 125.

¹⁵⁰ Там же. С.128.

¹⁵¹ Там же. С. 126—127.

¹⁵² Там же. С. 127.

напомнить, что в качестве резиденции Государственной думы дворец рассматривался властью как временная мера. Поэтому его «приспособление» для нужд народных депутатов проводилось первоначально так, чтобы впоследствии было возможно без проблем вернуть прежние интерьеры. Однако еще одна гримаса истории — когда, наконец, в начале 1914 г., речь зашла о строительстве нового здания для народного представительства, ему помешала начавшаяся война. В марте же 1917 г. образ Таврического дворца — «земного сада Эдема» екатерининской России стал одним из символов революции.

А.Р. СОКОЛОВ

Фонды Российского государственного исторического архива о Таврическом дворце

Таврический дворец, построенный по проекту выдающегося русского архитектора Ивана Егоровича Старова, является одним из самых значимых памятников истории и культуры г. Санкт-Петербурга. Российский государственный исторический архив хранит немало уникальных документов, рассказывающих о судьбе дворца и его роли в истории не только города, но и России.

Даже простое перечисление хранящихся архивных дел по истории Дворца заняло бы не один час. Поэтому мы остановились на характеристике архивных материалов, имеющих, на наш взгляд, определенную актуальность.

Среди них многочисленные дела Кабинета е.и.в. о строительных и ремонтных работах во дворце и в Таврическом саду в 1793—1796 гг., переписка об отпуске средств на работы по восстановлению внутреннего убранства дворца после пребывания там казарм Конногвардейского полка (1802—1803 гг.), дела придворного ведомства о переделке покоев для помещения великих князей Николая и Михаила Павловичей и великой княжны Анны Павловны (будущей королевы Нидерландов) в 1805 г., об отделочных и живописных работах в 1819 г. по проекту К.И. Росси и живописца И.Б. Скотти, об исправлениях во дворце после наводнения 1824 г., об устройстве архитектором Л.И. Шарлеманем мраморного пола у главного подъезда дворца в 1821 г. и установке им же фундамента в ротонде (под «малахитовый храм») в 1836 г., о сооружении по проекту В.П. Стасова (с участием живописцев Ф. Брюлло, А. Егорова, С. Бессонова и др.) иконостаса в дворцовой церкви (1829 г.), о капитальном ремонте парадных комнат дворца в 1886—1887 гг., об устройстве во дворце декорационного зала в 1889 г., о капитальном ремонте дворца в 1897 г. и устройстве там водопровода и канализации (в 1899 г.) и др.

В архиве хранятся прекрасно сохранившиеся планы, фасады, поэтажные планы и другие чертежи Таврического дворца начала XIX века.

Интерес представляет переписка по предложению военного ведомства (1896 г.) о размещении в Таврическом дворце Никола-

евской академии Генерального штаба, а также о перемещении в Таврический дворец из Николаевского дворца Ксениинского института и размещении в Николаевском дворце академии¹⁵³. Если бы этот проект не был отвергнут придворным ведомством, судьба Таврического дворца была бы, несомненно, иной.

Особый интерес представляет менее всего исследованный комплекс документов по истории Таврического дворца в период размещения в нем Государственной думы.

11 сентября 1905 г., т.е. еще до знаменитого манифеста 17 октября того же года, последовало высочайшее повеление государственному секретарю «озаботиться устройством помещения для Государственной думы». Уже 19 сентября было принято решение о приспособлении для этих целей Таврического дворца, а 27 сентября император повелел образовать особую комиссию (при Государственном совете) «для направления работ по приспособлению здания императорского Таврического дворца для помещения в нем Государственной думы» (илл. 1) (речь пока все еще шла о так называемой «Булыгинской думе»)¹⁵⁴. Комиссия проработала до июня 1908 г.

На работы по переустройству Таврического дворца и создания там необходимых условий для деятельности Государственной думы были отпущены значительные государственные средства, что свидетельствует о серьезном отношении правительства к новому высшему законодательному учреждению Российской империи.

В РГИА хранятся все материалы Особой комиссии по приспособлению здания императорского Таврического дворца для помещения в нем Государственной думы. Среди них можно найти сметы, предложения подрядчиков на производство различных работ и поставку материалов, конкурсные цены, дневники, ведомости и акты приемки работ, материальные и финансовые отчеты, различные документы финансового контроля и т.п. документация. В целом можно сказать, что степень прозрачности всех расходов по переустройству здания дворца была весьма высокой, а контроль осуществлялся довольно тщательно. Думается, что опыт организации проведения конкурсов на подряды и

¹⁵³ РГИА. Ф. 468. Оп. 13. Д. 1351; Ф. 759. Оп. 25. Д. 4. ЛЛ. 106—107.

¹⁵⁴ Там же. Ф. 1206. Оп. 1 (XVI). Д. 1. ЛЛ. 1—8.

поставки, контроля за производством работ и финансовыми операциями при переустройстве Таврического дворца не потерял актуальности и сегодня.

Архивные документы подтверждают, что к открытию I Государственной думы Таврический дворец был подготовлен своевременно. При этом, как известно, зимний сад был переделан в зал заседаний, театр превращен в библиотеку; к дворцу был пристроен так называемый «министерский павильон».

Но, говоря об успехах перестройки, высокой степени прозрачности финансирования и требовательности технического контроля за производством работ по приспособлению Таврического дворца под помещение Государственной думы мы находим документы о досадных неприятностях. В начале 1907 г. рухнул потолок над залом заседаний (илл. 2, 3, 4). По счастливой случайности в это время в зале никого не было. Это происшествие вызвало шумное обсуждение в прессе. Левая печать заподозрила заговор бюрократии против народного представительства. Но, как справедливо замечали современники, в случае, если бы в момент обрушения потолка шло заседание, то больше всего пострадали бы депутаты правых фракций, так как обрушение произошло над местом, где они размещались. Следствие назначило экспертизу, состоявшую из авторитетных специалистов. По заключению экспертов, причина заключалась в недостаточно надежном креплении деревянной подшивки потолка еще в XIX веке, а падение потолка спровоцировали изменение температурно-влажностного режима в результате переделки здания, вибрация вентиляторов и подпочвенные сотрясения от дизельных моторов на расположенной напротив дворца городской водопроводной станции¹⁵⁵.

Среди хранящихся в РГИА документов по истории приспособления здания Таврического дворца для работы Государственной думы особый интерес представляют материалы, не использованные исследователями до настоящего времени, — документы о создании необходимой для работы «первого российского парламента» инфраструктуры.

Прежде всего надлежало обеспечить противопожарную безопасность здания (илл. 5). По заключению Санкт-Петербургского брандмайора (т.е. руководителя пожарной службы) Таврический

¹⁵⁵ Там же. Ф. 1405. Оп. 539. Д. 425; Ф. 1206. Оп. 1 (XVI). Д. 81.

дворец не был безопасен в противопожарном отношении (деревянные конструкции, недостаточное количество пожарных кранов, затрудненный проезд для пожарных машин из-за слишком низких ворот. Был предложен список необходимых мер (из 12-ти пунктов), предусматривавший установку электрической пожарной сигнализации, учреждение пожарных постов, увеличение количества пожарных кранов, приобретение гидропультов и другого оборудования, устройство запасных выходов и т.д.¹⁵⁶. Необходимые работы и закупки были произведены. Впервые была установлена телеграфная связь пожарной сигнализации Таврического дворца с Рождественской и Литейной пожарными частями.

Должное внимание было уделено также охранному режиму (илл. 6). 20 апреля 1906 г. (в день открытия I Думы) высочайшим повелением была учреждена охрана Таврического дворца, назначен заведующий охраной и сформирована полицейская команда. Принимались также меры для отделения помещений, предназначенных для членов Государственной думы, от помещений, доступных для публики и другие охранные мероприятия¹⁵⁷. Деятельность охраны по обеспечению безопасности дворца во время работ по его приспособлению для помещения Государственной думы и по обеспечению порядка в день открытия I Думы, когда наблюдалось большое скопление публики, были одобрены МВД¹⁵⁸.

В дальнейшем была образована особая политическая охрана для надзора за порядком и безопасностью Таврического дворца во время заседаний Думы¹⁵⁹.

Для обеспечения Таврического дворца бесперебойным электроснабжением рассматривался вопрос об устройстве специальной электростанции¹⁶⁰, но, в конечном счете, было решено пойти по пути заключения договора с одной из компаний, обеспечивавших город электричеством. Переустройство электрического освещения в Таврическом дворце было поручено Бельгийскому акционерному обществу «Электрическое освещение С.-Петербурга». В ходе переговоров комиссии удалось добиться от общества

¹⁵⁶ Там же. Ф. 1206. Оп. 1 (XVI). Д. 6. ЛЛ. 7—9.

¹⁵⁷ Там же. Д. 4; Ф. 1276. Оп. 2. Д. 19.

¹⁵⁸ Там же. Ф. 1206. Оп. 1 (XVI). Д. 4.

¹⁵⁹ Там же. Ф. 1276. Оп. 1. Д. 34.

¹⁶⁰ Там же. Ф. 1278. Оп. 1. Д. 757.

снижения цены за 100 ватт-часов (0,1 квт/ч) с 2 до 1,5 коп. Для обеспечения электропитания дворца были установлены трансформаторы (3 подстанции), счетчики и другое необходимое оборудование. Электрическое освещение Таврического дворца производилось как лампами накаливания, так и угольными дуговыми лампами Яблочкова¹⁶¹ (илл. 7). Наряду с осветительными приборами электрическую энергию потребляли также установленные в здании Таврического дворца вентиляторы (илл. 8). В 1911 г. Распорядительная комиссия Государственной думы расторгла договор с Бельгийским акционерным обществом «Электрическое освещение С.-Петербурга». Договор на освещение здания был заключен с Военно-инженерным ведомством¹⁶².

Одним из необходимых условий для нормального функционирования Государственной думы была организация связи. В феврале 1906 г. было решено вместо особой курьерской службы поручить доставку официальной корреспонденции Думы городской почте. С этой целью в здании Таврического дворца было организовано специальное почтово-телеграфное отделение¹⁶³. Для обеспечения телефонной связи Думы были заказаны многочисленные телефонные аппараты¹⁶⁴. В результате Государственная дума была обеспечена почтовой, телеграфной и телефонной связью (илл. 9).

В Государственной думе было организовано также медицинское обслуживание (илл. 10). В обязанности врача, заведующего санитарной частью Таврического дворца входил прием амбулаторных больных — членов Думы и служащих ее канцелярии и их семейств, а также лечение обслуживающего персонала и членов их семей на квартирах, расположенных в районе Таврического дворца. Во время заседаний Думы было установлено также врачебное дежурство¹⁶⁵.

Еще один важный аспект. Уже осенью 1905 г. в Комиссию по приспособлению здания Императорского Таврического дворца для помещения в нем Государственной думы стали поступать проше-

¹⁶¹ Там же. Д. 25.

¹⁶² Там же. Оп. 2. Д. 3324.

¹⁶³ Там же. Ф. 1206. Оп. 1 (XVI). Д. 7. ЛЛ. 10—11; Ф. 1276. Оп. 2. Д. 358, 359.

¹⁶⁴ Там же. Ф. 1206. Оп. 1 (XVI). Д. 7. Л. 23.

¹⁶⁵ Там же. Д. 5. ЛЛ. 31—31 об.

ния владельцев ресторанов о разрешении им открыть во дворце на время заседаний Думы ресторан и буфет. В результате отбора был заключен договор с потомственным почетным гражданином Августом Августовичем Ломачем на организацию и содержание при Государственной думе буфета-ресторана. Содержатель отвечал за чистоту, порядок и доброкачественность провизии. Он должен был снабдить буфет своим бельем, серебром, посудой и т.д. Прейскурант на кушанья и напитки подлежал регулярному утверждению Думой. Акцизное управление выдало разрешение на продажу в ресторане крепких напитков. В связи с тем что в результате внезапного роспуска I Думы ресторатор понес убытки, последние были ему возмещены (хотя и в меньшем, чем он просил, размере), причем это решение принималось на уровне Совета министров¹⁶⁶. В мае 1907 г. контракт с Ломачем Дума расторгла и заключила договор на содержание ресторана с крестьянином Ярославской губ. Титом Павловичем Румянцевым¹⁶⁷.

Многочисленные сведения о дальнейшем совершенствовании и поддержании инфраструктуры первого российского парламента, в том числе об организации библиотеки Государственной думы, функционировании связи и т.д. хранятся в РГИА, в фонде Государственной думы¹⁶⁸. Многие из них еще ждут своих исследователей.

Иллюстрации к статье

*«Фонды Российского государственного исторического архива
о Таврическом дворце»*

1) Илл. 1. Письмо государственного секретаря барона Ю.А. Иксуля фон Гильденбандта Н.Ф. Дерюжинскому о создании под его председательством Особой комиссии для направления работ по приспособлению здания императорского Таврического дворца для помещения в нем Государственной думы от 27 сентября 1905 г. РГИА. Ф. 1206. Оп. 1 (XVI). Д. 1. Л. 9;

2) Илл. 2, 3, 4. Фотографии рухнувшего потолка в зале заседаний Государственной думы;

¹⁶⁶ Там же. Д. 8; Ф. 1278. Оп. 1. Д. 754; Ф. 1276. Оп. 2. Д. 635.

¹⁶⁷ Там же. Ф. 1206. Оп. 1 (XVI). Д. 8. Л. 74.

¹⁶⁸ Там же. Ф. 1278.

- 3) Илл. 5. Обложка дела «Об организации противопожарной части». РГИА. Ф. 1206. Оп. 1 (XVI). Д. 6;
- 4) Илл. 6. Обложка дела «Об организации военно-полицейской охраны Дворца». РГИА. Ф. 1206. Оп. 1 (XVI). Д. 4;
- 5) Илл. 7. Письмо директора-распорядителя Бельгийского акционерного общества «Электрическое освещение С. — Петербурга» начальнику Санкт-Петербургского Дворцового управления от 27 сентября 1905 г. РГИА. Ф. 1278. Оп. 1. Д. 25. Л. 1 б;
- 6) Илл. 8. Обложка дела «По электрическому освещению (Бельгийское акционерное общество «Электрическое освещение г. СПб») и вентиляции». РГИА. Ф. 1278. Оп. 2. Д. 3324;
- 7) Илл. 9. Обложка дела «Об устройстве почтово-телеграфного отделения и телефонов». РГИА. Ф. 1206. Оп. 1 (XVI). Д. 7;
- 8) Илл. 10. Обложка дела «Об организации врачебной части при Государственной думе». РГИА. Ф. 1206. Оп. 1 (XVI). Д. 5;
- 9) Илл. 11. Обязательство А.А. Ломача по оборудованию и содержанию буфета-ресторана при Государственной думе. РГИА. Ф. 1278. Оп. 1. Д. 754 Л. 1;
- 10) Илл. 12. Патент 3-го окружного акцизного управления С.-Петербурга А.А. Ломача на продажу крепких спиртных напитков в буфете при Государственной думе от 2 мая 1906 г. РГИА. Ф. 1206 Оп. 1 Д. 8 Л. 7;
- 11) Илл. 13. Письмо государственного секретаря Ю.А. Искуля фон Гильденбандта Н.В. Плеве «О вознаграждении содержателя ресторана в Таврическом дворце за убытки, понесенные им вследствие роспуска Государственной думы» от 16 декабря 1906 г. РГИА. Ф. 1206. Оп. 1. Д. 8. Л. 10.

Таврический дворец и его владелец в истории культуры России

И.Г. ЛАНДЕР

Редкие графические портреты Г.А. Потемкина

«У него была смелая душа, смелое сердце и смелый ум!»

Екатерина II о Потемкине

Гравированные изображения светлейшего князя Григория Александровича Потемкина (1736—1791) насчитывают более 80 листов, но, к сожалению, в большинстве своем они были созданы и выпущены после его смерти. Возможно, что он сам противился появлению своих портретов из-за потерянного в 1863 году глаза, что несколько портило его незаурядную внешность.

Единственным прижизненным изображением стала копия с камеи Георга Генриха Кенига, вырезанной по заказу Екатерины II в 1789 году (илл. 1). Это профильное изображение триумфатора, награвированное тогда же в Петербурге Дж. Уокером, послужило образцом для нескольких публикаций, в том числе и в книгах Жан-Анри де Кастера.

После кончины Екатерины II в Европе нарастают антирусские настроения, появляются книги, в которых радикально меняется отношение к «просвещенной императрице». В после-революционной Франции это царствование предстает как цепь распутств и злодеяний, в том числе и против Петра III.

Так, в 1798 г. выходит без указания имени автора трехтомник «История Петра, императора России, или Тайная история любовных походов и главных любовников Екатерины II». Ав-

тор этой книги Жан-Шарль Лаво, прозванный Тибо де Лаво (1749—1827), был журналистом, переводчиком, историком. Он прославился как один из значительных французских лексикографов. Во многом книга Жана Лаво основана на письмах и записках графа Монморина (Armand Marc, comte de Montmorin de Saint Herem, 1745—1792), министра иностранных дел и флота во времена Людовика XVI.

Третий том труда Лаво называется «Тайная история любовных походов и главных любовников Екатерины II» и его предваряет фронтиспис с гравюрой Франсуа Гюо «Екатерина II навещает Потемкина в его келье».

В 1774 г. Екатерина отзывает из армии генерал-поручика и кавалера Григория Александровича Потемкина, который становится ее фаворитом и остается очень близким ей человеком вплоть до своей смерти.

Вот как интерпретирует Жан-Шарль Лаво события февраля 1774 г.: «Вместо того, чтобы откликнуться на ее мольбу, он удалился в некую пустынь, облачился в монашеские одеяния и притворился принявшим твердое решение отказаться от мира. Екатерина, узнавшая об этом решении, направляла к нему многочисленных посланцев, чтобы убедить его отказаться. Он сохранял твердость и всякий раз заявлял, что ничто не сможет заставить его изменить решение. Все эти сложности так раздражили страсть Екатерины, что она утратила покой и веселость. Печальная и мечтательная, непрерывно занятая Потемкиным, она, казалось, не ведала других удовольствий, как беседовать о нем со своими конфидентами. Они не упускали возможности польстить страсти, развитие которой предвидели, и побуждали Екатерину саму вновь поехать к Потемкину и, чтобы заставить его изменить решение, сделать все, что объект любви может сотворить с душой страстно влюбленного.

Екатерина, которой очень льстил этот совет, какое-то время притворно сопротивлялась; ей приводили в качестве аргументов ее покой, ее счастье, ее здоровье, привязанность, которую они к ней питают, горе всех ее друзей от того, что она стала жертвой меланхолии; ей заявили, что ее долг состоит в том, чтобы сохранить себя для друзей, для подданных, счастье которых она составляет, и которые желали бы видеть ее саму счастливой. Наконец, она, казалось, последовала этим советам и движению своего сердца.

Она приказала найти своего дорогого отшельника.

Потемкин ожидал этот визит. Он еще сопротивлялся; он представил императрице, сколько шума наделает ее страсть и ее последствия при дворе и в городе; он боялся острог, которыми придворные не преминут его осыпать; он опасался их насмешек. Он полагал, что его положение при дворе непременно помешает его благополучию, и сумел, наконец, произвести впечатление на императрицу. Екатерина, все более раздражавшаяся этим сопротивлением, вовсе не хотела входить во все его резоны. Наконец, после долгих переговоров Потемкин заявил, что может вновь появиться при дворе только при одном условии; он должен знать, что императрица настолько возвысит его, что насмешки придворных не смогут его задеть. Было достигнуто согласие»¹.

По воспоминаниям современников еще юный Потемкин «представлял странную смесь любознательности и легкомыслия, склонности к ученым трудам и особенной набожности». Он не раз говорил своим соученикам по гимназии Московского университета о том, что станет или архиереем или министром. Возможно, что в сочинении Лаво слились два сюжета из биографии Потемкина. Вот что вспоминал его племянник А.Н. Самойлов: «Горесть о потере глаза возродила в душе его мысли мрачные и отчаянные. Он отказался от наслаждения дневным светом, заперся в своей спальне, в коей чрез целые 18-ти месяцев окна закрыты были ставнями; не одевался, допустил отростить свою бороду и не принимал к себе никого во все время, кроме самых ближних и искренно к нему приверженных. С начала затворничества положил он за непременно постричься в монахи, чтоб достигнуть архиерейства...»². Далее мемуарист пишет о развязке этой истории, связанной со «знатного происхождения, молодой, прекрасной и всеми добродетелями украшенной девицей», которая решила вернуть отшельника в общество³.

¹ Глава XVII. Екатерина навещает Потемкина в монастыре. Проявленная суровость. Новое бегство. Новое посещение. Обретенное согласие // [*Laveaux J. Ch.*] *Histoire secrète des amours et des principaux amans de Catherine II*. Paris, [1798]. P. 137—140. (Перевод П.Г. Махо).

² *Самойлов А.Н.* Жизнь и деяния генерал-фельдмаршала князя Григория Александровича Потемкина // *Русский архив*. Год пятый. 1867. Стб. 600.

³ Самойлов не называл ее имени, но в сноске к публикуемым мемуарам предполагается, что речь идет о Прасковье Александровне Румянцовой.

Книга Ж.-Ш. Лаво, автора «Истории жизни Фридриха II, короля Пруссии» (1787—1789) и большого немецко-французского словаря (1784—1785) была оперативно переведена на немецкий язык в 1799 г. Рисовальщик Йохан Адам Росмаслер делает копию с листа Гюо, которую гравюрует Виценц Грюнер. В зеркальной копии изменены некоторые детали (илл. 2).

Этот же сюжет творчески перерабатывает Жак Кипер в амстердамском издании «Истории любовных походов русской царицы Екатерины II», переведенном с французского Иоганном ван дер Линденом в 1800 г. (илл. 3). Потемкин изображен в рясе, напоминающей хитон и в римских сандалиях. Келья с большим распятием и со столом, на котором раскрыта книга. Позволю себе заметить, что эта гравюра напоминает популярный сюжет «Иосиф и жена Потифара», что еще более подчеркивает резкие оценки Лаво.

В голландском варианте книги Ж.-Ш. Лаво помещен погрудный портрет Потемкина. В его основе лежит полотно, написанное Иоганном Баптиста Лампи в Яссах в 1791 году⁴. В Яссах Лампи написал также портреты Александра Андреевича Безбородко (1747—1799), княгини Варвары Васильевны Голицыной (1757—1815)⁵ и правителя его канцелярии Василия Степановича Попова (1743—1822)⁶.

Голландский гравер Рейнар Винкелес включил в «Историю любовных походов...» официальный портрет Потемкина с подписью «Грегуар Александровитц Потемкин, фаворит Екатерины II» (илл. 4).

Этот же тип портрета использовал гравер Йохан Кристиан Беньямин Готтшик в 1804 г. в анонимном Лейпцигском издании «Потемкин, фаворит Екатерины II» (илл. 5).

Портрет «Грегори Александровитц Потемкин, фаворита Екатерины II» включен в первый том английского перевода книги

⁴ В 1791 г. И.-Б. Лампи по приглашению Г.А. Потемкина выехал в его ставку в Яссах, считается, что портрет был написан после смерти Потемкина.

⁵ Варвара Васильевна Голицына, урожденная Энгельгардт, переводчица и писательница, племянница Потемкина.

⁶ Василий Степанович Попов — государственный деятель, управляющий Кабинетом его императорского величества. Среди многих дел ему было поручено организовать доставку и разбор библиотеки Залуских, ставшей основой будущей Императорской публичной библиотеки.

Жана-Анри де Кастера «История царствования Петра III и Екатерины II» (илл. 6).

Жан-Анри де Кастера (1749—1838) — писатель и дипломат, лично встречавшийся с Екатериной II. Сочинение, изданное через год после смерти императрицы, вышло анонимно. Одна из первых биографий Екатерины II написана литературно одаренным человеком, но некоторые факты в книге домыслены. В России сочинение де Кастеры было запрещено, ходило в списках и несанкционированных переводах.

«История царствований Петра III и Екатерины II» оперативно была издана в Лондоне в 1798 году. Издательство G. Sawthorn, располагавшееся в Британском музее, поместило в книгу портрет Потемкина-триумфатора, победителя в турецкой компании.

Тип Лампи использован и русским графиком Михаилом Матвеевичем Ивановым (1748—1823) (илл. 7). Его акварель 1798 года изображает Потемкина на набережной Невы во главе гвардейцев Семеновского полка.

Выпускник Академии художеств 1770 г., пейзажист Михаил Иванов был отправлен пенсионером во Францию и Италию. После возвращения в 1779 г. он не попал на преподавательскую должность в Академию художеств. «Тогда, вероятно, используя старые связи — его отец служил в лейб-гвардии Семеновском полку, Иванов поступает на военную службу квартирмейстером с чином поручика. Квартирмейстерские чины в то время числились при Генеральном штабе, вице-президентом которого являлся светлейший князь, генерал-аншеф Г.А. Потемкин. С этого времени более десяти лет Иванов состоял при Светлейшем. Основная работа Иванова была непосредственно связана с его профессиональным образованием: он зарисовывает «неприятельские местоположения» и территории, присоединяемые к России, таким образом увековечивая славные деяния своего патрона»⁷.

Неожиданной кончине светлейшего 5 октября 1791 года было посвящено несколько графических работ. На листе «Смерть Потемкина в Бессарабских степях» (илл. 8) помещены следующие строки:

⁷ *Капарулина О.* Художник-академик при светлейшем князе. Путевые альбомы Михаила Матвеевича Иванова в собрании Русского музея // Наше наследие. 2008. № 86 [Электронный ресурс] — Электронные текстовые данные. — Режим доступа: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/8612.php>

Овид плачевный! — Смерть жестока!
Ково отъемлешь ты от нас?
Как искра во мгновенье ока
Герой! Твой славный век погас.
Надменны покорив нам грады,
Сам кончил жизнь среди степей,
И мира сладкого отрады
Во славе не вкусил Твоей.
Доколе сами не увянем,
Ты будешь в наших жить сердцах;
Лить горьки слезы не престанем
И ими орошать твой прах

Командир Таврического гренадерского полка К.Ф. Кнорринг, очевидец последних часов жизни Потемкина, рассказывал: «Княжая карета остановилась. Выскочили мы ...из экипажей и окружили карету. Больной держал в дрожащих руках св. икону, везде и всегда его сопутницу, лобызал ее, обливал слезами, рыдал, взывая: «Боже мой, Боже мой!». Пожелал выйти из кареты и лечь на траве. Постлали ковер, принесли под голову кожаную подушку, уложили его; ничего не говорил, стонал, казался однако же покойнее. Так он по желанию лежал на траве, на чистом утреннем воздухе, под открытым небом. Скоро затем, крепко и сильно вздохнув, протянулся. Смерть и тогда еще никому из предстоявших не пришла на мысль. Казак из конвойных первый сказал, что князь отходит, и закрыть бы глаза ему; искали по всем карманам империяла; тот же казак подал медный пятак, которым и сомкнули глаза покойному»⁸.

Эта сцена была зарисована М.М. Ивановым, а потом по его наброску Франческо Казанова (итальянский живописец, брат знаменитого авантюриста) создал большеформатную сепию и включил туда персонажей, не присутствовавших непосредственно во время этого события⁹.

В 1791—1792 гг. лист был награвирован пунктиром замечательным мастером Гаврилой Ивановичем Скородумовым. Эта

⁸ Цит. по: *Брикнер А.Г.* Потемкин. С 2 портретами. СПб., 1891. С. 224.

⁹ *Ровинский Д.А.* Русские гравированные портреты. СПб., 1888. Т. III. Стб. 1819.

грандиозная гравюра — одна из последних работ художника, знавшего и любившего Потемкина¹⁰.

Гравёр Андрей Федорович Березников повторил зарисовку М.М. Иванова (илл. 9). Василий Степанович Попов «поручил г-ну Иванову написать изображение кончины его светлости. Графиня Браницкая, бросаясь на него, старалась уверить себя и всех, что он еще жив, старалась дыханием своим согреть охладевшие уста. Все окружающие в ужасе и отчаянии воздымали руки и били себя в перси. Картина сия, м. г., весьма будет жалостна»¹¹. На гравюре Березникова изображены графиня Александра Васильевна Браницкая, генерал-поручик С.Ф. Голицын, генерал-майор С.Л. Львов и обер-кригскоммиссар М.Л. Фалеев.

По желанию племянницы Потемкина графини Александры Васильевны Браницкой (1754—1838) на месте кончины светлейшего был сооружен памятный столб с надписью: «На сем месте преставился Князь Григорий Александрович Потемкин Таврический» (илл. 10). Небольшая гравюра с его изображением была помещена в «Вестнике Европы» за 1810 г.

Учитывая ту роль, которую сыграл в ее жизни Г. Потемкин, Браницкая решила посвятить создание парка его памяти в имении «Белая церковь» под Киевом, одним из основных парковых сооружений должен был стать мавзолей, спроектированный И. Старовым в 1795 г. Г.Р. Державин написал в связи с этим стихотворение «На монумент, воздвигнутый графинею Браницкой в местечке Белой Церкви князю Потемкину-Таврическому»:

Таврида и Эвксинский флот
Вещают о его заслуге.
Здесь благодарность слезы льет
По дяде, по отце, по друге¹².

В своем другом имении «Чижево» она захоронила золотую урну с сердцем Потемкина, извлеченную из гробницы в Екате-

¹⁰ В 1792 г. после смерти Г.И. Скородумова его место хранителя коллекции рисунков Эрмитажа занял Михаил Матвеевич Иванов. Вскоре Иванов женился на вдове Г.И. Скородумова — Марии Ивановне, англичанке, которая тоже была талантливым гравёром.

¹¹ *Брикнер А.Г.* Указ. соч. С. 226.

¹² [*Державин Г.Р.*] Сочинения Державина с примечаниями Я. Грота. СПб., 1866. Т. 3. Стихотворения. Ч. III. С. 359.

рининском соборе г. Херсона, разрушенной в 1797 г. по повелению Павла I. В Чижеве было построено небольшое здание, украшенное бронзовым барельефом с изображением Потемкина и росписями с эпизодами из военных деяний князя. В 1868 г. здание по ветхости было разобрано, а барельеф утрачен.

Идея создания памятника Г.А. Потемкину возникла у Екатерины II еще при жизни Потемкина. В 1791 году она повелела Сенату, помимо других наград, установить ему памятник в том месте, где он сам пожелает. Очевидно, тогда и началась работа Ивана Петровича Мартоса над мраморной скульптурой. Изображение, созданное в 1794—1795 гг., находилось в Таврическом дворце, откуда было передано в Эрмитаж.

После смерти князя в особом манифесте Екатерина II приказала изготовить грамоту «с прописанием в оной завоеванных им крепостей и разных сухопутных и морских побед, войсками его одержанных: грамоту сию хранить в соборной церкви города Херсона, где соорудить мраморный памятник Таврическому, а в арсенале того-ж града поместить его изображение и в честь ему выбить медаль». Памятник был помещен в Екатерининском соборе, но в 1798 году по приказанию Павла I уничтожен. После кончины Павла 17 сентября 1801 г. именным указом императора Александра I было разрешено соорудить памятник в Херсоне, заказ выполнил И.П. Мартос. Колоссальный бронзовый монумент, открытый в 1837г., представлял Потемкина в римских доспехах, с мечом, в шлеме с плюмажем, на высоком пьедестале. Автором гранитного пьедестала стал итальянский архитектор Франц Карлович Боффо (илл. 11)¹³.

Мемориальная портретная графика Потемкина разнообразна. В основу гравюры Гаврилы Тихоновича Харитонова положен несохранившийся рисунок М.М. Иванова (илл. 12). В память о своем покровителе Иванов создает изображение Потемкина в

¹³ В 1917 г. памятник был закрыт брезентом, жители прозвали его «херсонским привидением». В 1921 г. памятник был снят с постамента и перенесен во двор краеведческого музея, откуда в начале 1944 г. вывезен в Германию. С 1922 г. пьедестал памятника Потемкину был использован для бюста Карла Маркса, позже замененного его фигурой в рост. В 2003 г. во время празднования 225-летия Херсона, скульптор Юрий Степанян по специальному заказу выполнил в бронзе художественную реконструкцию скульптуры Ивана Мартоса.

рост, на фоне Днестра. Изображение лица восходит к оригиналу И.-Б. Лампи. Английский гравер на русской службе Джеймс Уокер наиболее точно передает сочную барочную живопись Лампи. Этому способствовала и редкая трудоемкая техника меццотинто, прославившая английскую школу эстампа (илл. 14).

Хотелось бы отметить неожиданное портретное сходство двух современников — Людовика XVI и Г. Потемкина

Племянник Потемкина Александр Самойлов так описывает внешность своего дяди: «Князь Григорий Александрович росту был великого. ... При сем имел все совершенства телесной стройности и благообразнейшие черты лица и почитался в цветущих чертах молодости красивейшим мужчиною своего времени»¹⁴, «...все части тела его исполнены были статности и стройности. Поступь Потемкина была мужественная, а осанка — величественная»¹⁵ (илл. 12). Людовика XVI ни в коем случае нельзя было назвать обладателем беспородной внешности. Наблюдатель с непредвзятым взглядом вполне мог бы найти его привлекательным для женщин, хотя этой привлекательности было далеко до мужественной красоты его далеких предков из рода Капетингов (илл. 13).

О внешности Людовика XVI современники отзывались: «В облике его легко угадывались фамильные черты. Привлекали прекрасные голубые глаза, породистый римский нос, приветливая улыбка. Однако из внешнего облика Людовика XVI словно исчезло величие и изящество предков, словно улетучилась присущая Бурбонам значительность» (илл. 15). О Потемкине: «Лицо имел продолговатое, полное, чело возвышенное, округлое, нос соразмерно-протяженный орлиной, ... глаза голубые, ... взгляд острый, ...рот небольшой, приятно улыбающийся, волосы имел светло-русые, несколько завивающиеся, мягкие...»¹⁶ (илл. 14).

Лубок «Славный обедала и веселый подпивала» (илл. 16) копирует карикатуру Шарля Дюмустье на Людовика XVI, которая называлась «Gargantua a son Petit Couvert» (илл. 17). Людовик XVI ел много и охотно и стал вскоре толстым и круглым. Маркиза де ла Тур дю Пен писала о нем: «Ничего величественно-

¹⁴ Самойлов А.Н. Жизнь и деяния генерал-фельдмаршала князя Григория Александровича Потемкина // Русский архив. Год пятый. 1867. Стб. 1561.

¹⁵ Там же. Стб. 1562.

¹⁶ Там же. Стб. 1561—1562.

го, ничего королевского в поведении, всегда стеснен своей шпагой, он толком не знал, что делать со своей шляпой». Д.А. Ровинский считал, что русская сатирическая картинка представляет «знаменитого Таврического князя, который был чрезвычайно прожорлив, притом без разбору, — то наедался солдатского хлеба с квасом, то истреблял целыми ворохами дорогую провизию и изысканная кушанья»¹⁷.

Объедало сидит за столом, уставленным разными кушаньями и напитками. Слева изображены двое с заплечными корзинами, наполненными хлебами, они поднимаются по лестнице, представленной к столу Объедалы. Справа ему тащат блюдо с птицей, блюдо с поросенком. Его кормят огромной ложкой из гигантской миски. Под изображением — стихотворная подпись:

Я одним махом четверть вина выпиваю
пудовым хлебом заедаю
быка почитаю за теленка
с рогами козла за ягненка
цыплят кур утят гусей и поросят употребляю для потехи
грызу их как орехи
кто мое пузо наполнит
пять дюжен бурлаков досыта накормит
Не одно за мною ремесло чтоб только есть изволь
Кто вина поднести я его угомоню
дядю помину куда пострел он был мил
Он меня и попивать та научил
Поминаючи его так напьюся
Полно налью вином брюхо да спать повалюся
Кто так много ест пьет и тот урот.

А.Н. Самойлов вспоминал о дяде: «Стол его состоял из лучших и редких яств, но он к ним не был пристрастен и блюда русския предпочитал иностранным. Стерляжья уха, осетры и другия лучшия рыбы, ветчина, жирныя птицы, приготовленные национально, составляли любимые его блюда; для десерту: моченная яблоки, соленая груши и сливы, иногда кислая капуста,

¹⁷ Ровинский Д.А. Русские гравированные портреты. Т. III. Стб. 1822.

редька, морковь, клюква прдпочтены им были самым ананасам»¹⁸.

«И в одежде, и в пище князя встречались резкие противоположности. То он почти вовсе не одевался, то ходил в солдатском мундире из грубого сукна, то одевался как нельзя более пышно и роскошно, украшая себя драгоценностями, обвешиваясь орденами, и пр.»¹⁹.

Потемкин называл себя «l'enfant gate de Dieu». Л.Н. Энгельгардт писал: «Однажды князь за столом был очень весел, любезен, говорил, шутил, а потом стал задумчив, грустен и сказал: «Может ли человек быть счастливее меня? Все, чего я желал, все прихоти мои исполнялись, как будто каким очарованием: хотел чинов — имею; орденов — имею; любил играть — проигрывал суммы несчетные; любил давать праздники — давал великолепные; любил покупать имения — имею; любил строить дома — построил дворцы; любил дорогие вещи — имею столько, что ни один частный человек не имеет так много и таких редких; словом, все страсти мои в полной мере выполнялись». Проговорив это, он бросил фарфоровую тарелку на пол, разбил ее вдребезги, ушел в спальню и заперся»²⁰.

*Список иллюстраций к статье
«Редкие графические портреты Г.А. Потемкина»*

1) Илл. 1. Гравер Джеймс Уокер (James Walker, 1760?—1822?) с камеи работы Георга Генриха Кенига (1750-е—1800). Генерал-фельдмаршал Князь Григорий Александрович Потемкин-Таврический. Гравюра пунктиром и резцом, Петербург, 1789;

2) Илл. 2. Гравер Виценц Рамунд Грюнер (Vincenz Raimund Gruner, 1771—1832) по рисунку Йохана Адама Росмаслера (Johann Adolf Rossmasler, 1770—1821). Екатерина навещает Потемкина в его келье. Фронтиспис к книге «Geschichte Peters des Dritten, Kaisers von Russland». Гравюра резцом, офорт, 1799;

3) Илл. 3. Гравер Жак Кипер (Jacques Cuypere, 1761—1808) по рисунку Ламберта Антона Клаессенса (Lambert-Antoine Claessens, 1763—1834). Екатерина навещает Потемкина в его келье.

¹⁸ Самойлов А.Н. Указ. соч. Стб. 1573.

¹⁹ [Энгельгардт Л.Н.] Записки Льва Николаевича Энгельгардта. 1766—1836. С примечаниями и указателем. М., 1859. С. 82. [Отдельный оттиск из журнала «Русский вестник». М.: Тип. Каткова и Ко, 1859].

²⁰ Там же. С. 89—90.

Фронтиспис к книге «Minnarijen... van Catharina II, Keizerin van Russland». Гравюра пунктиром, 1800;

4) Илл. 4. Гравер Рейнер Винкелес (Reiner Vinkeles, 1741—1816). Грегуар Александровитц Потемкин, фаворит Екатерины II. Иллюстрация в книге «Minnarijen... van Catharina II, Keizerin van Russland». Офорт, 1800;

5) Илл. 5. Гравер Йохан Кристиан Беньямин Готтшик (Johann Christian Benjamin Gottschick, 1776—1844) Потемкин. Иллюстрация в книге «Potemkin: Ein interessanter Beitrag zur Regierungsgeschichte Katharina's II». Офорт, гравюра пунктиром, 1804;

6) Илл. 6. Гравер-репродукционер Риверс (Rivers, работал в 1800-х). Грегори Александровитц Потемкин, фаворит Екатерины II. Иллюстрация в книге [Castera J.] «The History of the reigns of Peter III and Catharine II». Офорт, 1798;

7) Илл. 7. Художник Михаил Матвеевич Иванов (1748—1823). Генерал-фельдмаршал князь Г.А. Потемкин-Таврический на набережной Невы. Левая часть диптиха в память светлейшего князя. Акварель, итальянский карандаш, 1798;

8) Илл. 8. Гравер Гавриил Иванович Скородумов (1755—1792) по рисунку М.М. Иванова с картины Франческо Казановы (Francesco Casanova, 1727—1803). Смерть Потемкина в степи. Гравюра пунктиром, офорт, после 1791;

9) Илл. 9. Гравер Андрей Филиппович Березников (1771—1830-е). Смерть Потемкина 5 октября 1791. Офорт, после 1791;

10) Илл. 10. Гравер неизвестен. Памятник, воздвигнутый на месте преставления Князя Потемкина Таврического в Молдавии. Офорт, резцовая гравюра. 1810. Приложение к «Вестнику Европы». 1810. № 5;

11) Илл. 11. Гравер Лаврентий Авксентьевич Серяков (1824—1881). Скульптор Иван Петрович Мартос (1754—1835). Памятник Потемкину—Таврическому в Херсоне. Приложение к журналу «Русская старина». Гравюра на дереве, 1886;

12) Илл. 12. Гравер Гаврила Тихонович Харитонов (1767—после 1800) по рисунку по рисунку Михаила Матвеевича Иванова (1748—1823). Изображение покойного господина генерал-фельдмаршала князя Григория Александровича Потемкина-Таврического. Гравюра пунктиром, после 1791;

13) Илл. 13. Гравер Патрик Магвайер (Patrick Maguire, ум. 1820). Портрет Людовика XVI, короля Франции. Гравюра пунктиром, 1800-е;

14) Илл. 14. Гравер Джеймс Уокер (James Walker, 1760?—1822?) с оригинала Иоганна-Батиста Лампи старшего (Johann Baptiste Lampi, 1751—1830). Генерал-фельдмаршал князь Потемкин Таврический. Меццотинто, 1792;

15) Илл. 15. Гравер Франсуа Бонневиль (Francois Bonneville, работал в 1800-е) по собственному рисунку. Портрет Людовика XVI, последнего короля Франции. Акватинта, 1804;

16) Илл. 16. Лубок. Гравер неизвестен. Славный обедала и веселый подпивала. Резцовая гравюра, раскрашенная. 1820—1830-е гг.;

17) Илл. 17. Гравер Шарль Дюмустье (ум. 1782). Трапеза Гаргантюа. Карикатура на Людовика XVI. Гравюра резцом. 1770-е.

К.В. КРАСИЛЬНИКОВА

Художник Ф.Д. Данилов и его акварели с видами Таврического дворца из собрания Государственного Эрмитажа

Федор Данилович Данилов вошел в историю русского искусства XVIII века как талантливый художник-монументалист. Он был крупным мастером своего времени, участвовал в работе над росписями почти во всех дворцах Петербурга и его окрестностей. Существует ряд публикаций о живописце, однако его жизнь и творчество остаются недостаточно освещенными в отечественной историографии.

В сборнике П.Н. Петрова об истории Императорской Академии художеств, опубликованном в 1864 году, имя Данилова упоминается трижды. Вначале речь шла о живописном подмастерье, затем — о живописном мастере, коллежском асессоре, который в 1789 году получил звание «назначенного», а через пять лет стал академиком²¹. В первом случае Данилов выступал как художник, работавший вместе с командой по заказу Академии. В 1890-е годы в приложении к журналу «Вестник изящных искусств» Петров, с большими неточностями, дополнил сведения о художнике. В качестве учителя Данилова он назвал И.Н. Эрланда, ошибочно считая его мастером лакирного дела²². Кроме того, историк впервые привел даты рождения и смерти живописца — 1740—1806 гг., не ссылаясь, однако, ни на какие источники.

Во второй половине XIX века Н.П. Собко задумал издание многотомного сборника, посвященного русским мастерам с древнейших времен до XIX века²³. Идея так и не была осуществлена в

²¹ *Петров П.Н.* Сборник материалов для истории Императорской Академии художеств за 100 лет ее существования. СПб., 1864. С. 227, 298, 333—334.

²² *Петров П.Н.* Русские художники по «лексикону» Наглера // Художественные новости (Приложение к журналу «Вестник изящных искусств», издав. при ИАХ под ред. А.И. Сомова). СПб., 1890. Т. 8. С. 291.

²³ *Собко Н.П.* Словарь русских художников, ваятелей, живописцев, зодчих, рисовальщиков, граверов, литографов, медальеров, мазаичистов, иконописцев, литейщиков, чеканщиков, сканщиков и пр., с древнейших времен до наших дней (XI—XIX вв.). СПб., 1893—1899. Т. 1—3.

полной мере, в свет вышли только три тома, тем не менее, сохранились подготовительные материалы, позволяющие судить о колоссальной исследовательской работе, проделанной автором. В Отделе рукописей Российской национальной библиотеки хранятся его био-библиографические заметки о художниках, в частности о Федоре Данилове²⁴. Главным архивным источником в данном случае для Собко являлся формулярный список 1799 года, благодаря которому оказалось возможным установить дату рождения живописца, его происхождение, этапы прохождения службы, семейное положение. К глубокому сожалению, эти сведения не были сразу введены в научный оборот, что затруднило дальнейшее изучение творчества мастера.

В начале XX века небольшое, но очень важное сообщение о Данилове появилось на страницах журнала «Старые годы», где были опубликованы такие ценные документы, как свидетельство о присуждении художнику звания академика и список его наград, а также воспроизводилась акварель «Вид церкви Св. Александра Невского» 1798 г.²⁵. В 1911 году на исторической выставке архитектуры и художественной промышленности, проходившей в залах Академии художеств, были представлены две акварели Данилова, изображающие интерьеры Таврического дворца. Работы экспонировались под именем театрального живописца Дмитрия Данилова²⁶. Путаница возникла не только по причине совпадения фамилий, но и из-за сходства основных этапов их творческих судеб. Избежать ошибки не удалось и А.И. Успенскому, который в «Словаре русских художников XVIII в., писавших в Императорских Дворцах» (1913), приводил часть одних и тех же данных в заметках об обоих живописцах²⁷. Используя материалы Московского отделения Общего архива Министерства императорского двора (РГАДА), ученый составил подробный список работ Данилова, сосредотачивая свое внимание главным об-

²⁴ ОР РНБ. Ф. 708. Д. 130, 131, 358.

²⁵ Николаев Н. Ф.Д. Данилов. // Старые годы. 1907. № 7—9 (июль-сентябрь). С. 475—477.

²⁶ Каталог Исторической выставки архитектуры и художественной промышленности, устроенной в залах Императорской Академии художеств обществом архитекторов-художников / Сост. И.А. Фомин. СПб., 1911. С. 47.

²⁷ Успенский А.И. Словарь художников, в XVIII в. писавших в Императорских дворцах. М., 1913. С. 73—76.

разом на монументально-декоративных росписях. Однако почти все они не сохранилась до нашего времени. Последнее краткое упоминание о Федоре Данилове в дореволюционной историографии содержится в «Списке русских художников к Юбилейному справочнику Императорской Академии художеств» С.Н. Кондакова²⁸.

Советская историография по данному вопросу открывается книгой В. Белявской «Росписи русского классицизма», вышедшей в 1940 году. Отдельная ее глава была посвящена живописи Таврического дворца. Исследовательница впервые выдвигает предположение о том, что Федор Данилов является автором первоначальной росписи²⁹. К такому выводу Белявская приходит на основании имеющихся в ее распоряжении архивных источников, в частности описания дворца, составленного Гоф-интендантской конторой в 1792 году. В пользу высказанной гипотезы говорит и тот факт, что Данилов исполнил две акварели с видами Купольного зала и Зимнего сада дворца.

В дальнейшем подобную точку зрения поддерживали все ученые. Одну из главных своих задач они видели в расширении знаний о художественном наследии живописца. Так, Н. Белехов и А. Петров в монографии об архитекторе И. Старове не только детально проанализировали отделку комнат Таврического дворца, но и обратились к росписям Троицкого собора Александро-Невской Лавры, часть из которых также была создана усилиями Федора Данилова³⁰. В то же время делались попытки рассмотрения его творчества в контексте всего развития русского искусства XVIII века.

А. Федоров-Давыдов в своем капитальном труде по истории русского пейзажа отводил значительное место Данилову и другим художникам-перспективистам в становлении данного жанра³¹. О монументально-декоративной живописи XVIII столетия писали А.А. Кедринский и В.П. Толстой в трехтомнике «Русское декоративное искусство», уточнив многие положения о сохра-

²⁸ Список русских художников к Юбилейному справочнику Императорской Академии художеств / Сост. С.Н. Кондаков. СПб., 1914. С. 57.

²⁹ Белявская В. Росписи русского классицизма. Л., 1940. С. 27—28.

³⁰ Белехов Н., Петров А. Иван Старов. Материалы к изучению творчества. М., 1950.

³¹ Федоров-Давыдов А. Русский пейзаж XVIII — начала XIX века. М., 1953. С. 191—193.

нившихся оригинальных росписях Данилова³². Стоит также назвать книгу Н. Молевой и Э. Белютина «Живописных дел мастера. Канцелярия от строений и русская живопись первой половины XVIII в.», в приложении к которой была помещена краткая биографическая справка о живописце, составленная как на основе ранее известных материалов, так и с привлечением новых архивных источников³³.

В 80—90-е гг. XX в. имя Данилова часто встречалось в литературе об архитекторах и архитектурных памятниках второй половины XVIII в., ее авторы старались обобщить все имеющиеся сведения о художнике и представить в рамках выбранной темы. Параллельно продолжалась работа по изучению сохранившихся произведений, о чем свидетельствуют каталоги ГРМ, где хранится станковая картина мастера «Архитектурный вид»³⁴. В 2004 году в залах ГЭ проходила масштабная выставка «От мифа к проекту. Влияние итальянских и тичинских архитекторов в России эпохи классицизма», на которой экспонировались акварели Данилова с видами Таврического дворца. В печать вышел прекрасно иллюстрированный каталог³⁵.

На основании обозначенных работ и архивных материалов мы можем представить жизненный и творческий путь мастера.

Вся жизнь Федора Даниловича Данилова была связана с Канцелярией от строений. Он поступил туда в качестве «архитектурного ученика» в возрасте четырнадцати лет, если за дату его рождения принимать 1740 год, на который указывают так называемые «формулярные списки»³⁶. Канцелярия от строений являлась

³² Кедринский А.А., Толстой В.П. Монументально-декоративная живопись // Русское декоративное искусство: в 3-х т. М., 1963. Т. 2. С. 287—288.

³³ Молева Н., Белютин Э. Живописных дел мастера. Канцелярия от строений и русская живопись первой половины XVIII века. М., 1965. С. 202.

³⁴ Государственный Русский музей. Живопись XVIII—XX века. Каталог в 15 т. СПб., 1998. Т. 1. С. 83—84.

³⁵ Dal mito al progetto: La cultura architettonica dei maestri italiani e ticinesi nella Russia neoclassica [Text]: [Каталог выставки]. Т. 1—3. / Cur.: N. Navone, L. Tedeschi. — Mendrisio: Accademia di architettura; Lugano: Museo Cantonale d'Arte, 2003. Т. 3. P. 238—239.

³⁶ РГИА. Ф. 469. Оп. 2. Д. 1284. ЛЛ. 71—72; ОР РНБ. Ф.708. Д. 358. ЛЛ. 37—41.

одним из важнейших центров художественного образования и строительства в Петербурге XVIII в. Обучение происходило по трем ступеням, первой из которых была школа, где учились грамоте и началам арифметики. Эти знания Данилов получил от своего отца, «прапорщичьего ранга архитектурии помощника», поэтому он сразу попал в училище, а значит, «в службу» с назначением оклада, увеличивающегося по мере прохождения учебной программы³⁷. Одним из первых его учителей был «рисовальный мастер» Иоганн Николаус Эрланд, приехавший в Россию в 50-е гг. XVIII века. В 1756 г. Данилов, «будучи в рисовании пред прочими лучшим», перешел в живописные ученики. После училища учащиеся продолжали занятия с мастерами, переходя, таким образом, в «высшие классы».

Несмотря на то, что знакомство с необходимыми навыками в живописи происходило еще в годы ученичества, настоящей квалификации в этой области художники достигали в процессе работы в живописной команде. Данилов был определен под руководство Антонио Перезинотти, который вместе со своими учениками и подмастерьями занимался росписями и театральными декорациями. Звание «подмастерья» Данилов получил в 1773 г. Именно в таком качестве он выполнял с живописной командой заказ ИАХ на следующий год, о чем свидетельствуют архивные материалы. Любопытно, что зарплату за «живописную для театра» Данилов получил «за вычетом двух рублей за изломанную его небрежливостью в передней конференц салы одной ручки у паникадилы»³⁸. Подобное сотрудничество между Академией и Канцелярией от строений было делом обычным в то время. Ведомства относились к «службе Ея императорского величества», она способствовала беспрепятственному приглашению мастера из одного учреждения другим. Не существовало строгой специализации, живописцы выполняли разные виды работ. Так, из списка Успенского следует, что Данилов занимался как монументальной живописью, созданием плафонов в крупнейших сооружениях того времени, так и росписью обоев или качелей в покоях великих князей. В 1779 году он стал мастером, проработав под началом Перезинотти более 10 лет. К Данилову перешли учени-

³⁷ Там же. Ф. 470. Оп. 4. Д. 170. ЛЛ. 1–2.

³⁸ Там же. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 578. Л. 5.

ки последнего после его смерти в 1778 г.³⁹.

В 1785 году художник писал челобитную для получения чина титулярного советника⁴⁰. Просьба была удовлетворена. Через два года его произвели в коллежские ассессоры с правом потомственного дворянства.

В 1780-е годы Данилов много работал по заказам Г.А. Потемкина-Таврического. Например, в Херсоне «исправлял разные прожекты для построений крепостных каменных ворот и для украшения разной работой кораблей»⁴¹. После возвращения мастер переделывал покои светлейшего князя в Зимнем дворце. В те же годы началось строительство Таврического дворца, монументальные росписи которого исполнил Данилов. С последним обстоятельством иногда связывают получение художником звания «назначенного» при АХ (1789)⁴². В 1794 году Данилов был признан академиком перспективной живописи.

В 1805 году живописец VII класса Федор Данилов подал прошение в Гоф-интендантскую контору об отставке «за старости и болезнями». Указ об увольнении с пожизненной пенсией в 800 рублей подписал Александр I. До сих пор вызывает споры дата смерти художника. Существуют разные предположения, однако ни одна из версий не находит твердого подтверждения в архивных материалах.

Несмотря на большой объем заказов, выполнявшийся Даниловым на протяжении многолетней службы, произведений мастера сохранилось очень мало, что делает более ценными дошедшие до нас работы.

В Государственном Эрмитаже хранятся две акварели художника с видами интерьеров Таврического дворца. Они происходят из основного собрания музея. Впервые оригинальные листы были показаны на уже упомянутой выставке архитектуры и художественной промышленности в Академии художеств в 1911 г.

³⁹ *Собко Н.П.* Словарь русских художников, ваятелей, живописцев, зодчих, рисовальщиков, граверов, литографов, медальеров, мазаичистов, иконописцев, литейщиков, чеканщиков, сканщиков и пр., с древнейших времен до наших дней (XI—XIX вв.): в 3-х т. СПб., 1899. Т. 3. Вып. 1. С. 67—68.

⁴⁰ РГИА. Ф. 470. Оп. 4. Д. 170. Лл. 1—2.

⁴¹ Там же. Д. 259. Л. 6.

⁴² Там же. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 1041. Л. 8.

Правда, значились они под другим именем, чему могла способствовать нечеткость авторской подписи. Наиболее ясно она прочитывается в нижнем правом углу на рисунке с изображением Купольного зала: «Даниловъ 1791(2?)». Из архивных источников следует, что в 1794 г. за данную акварель художник получил золотые часы.

В 40-е гг. XX в. рисунки послужили одним из главных аргументом в пользу того, что изначально монументальные росписи в Таврическом дворце были исполнены Федором Даниловым. Как известно, они не сохранились, поэтому акварели служат для нас источником для реконструкции первоначального облика здания.

На рисунках Данилова запечатлены парадные залы центрального корпуса дворца, располагавшиеся, по замыслу архитектора Ив. Старова, на его поперечной оси. Анфилада начиналась в вестибюле и Купольном зале, продолжалась в Большой галерее и заканчивалась ротондой Зимнего сада. Перспективу удаляющихся комнат мы видим на рисунке «Таврический дворец. Вид Купольного зала» (илл. 1), однако, главное свое внимание здесь художник сосредоточил на передаче великолепного убранства самого Купольного зала, интерьер которого напоминает о древнегреческих или древнеримских сооружениях. Неслучайно, Г.Р. Державин сравнивал его с афинским одеумом⁴³.

Основным декоративным элементом в отделке зала, как и во всех парадных помещениях, является колонна. Ряд колонн выступает на переднем затененном плане, представляя собой часть портика. Такой же четырехколонный портик на противоположной стороне обрамляет проход в Большую галерею. В полуциркулярных проемах над антаблементом находились хоры. На боковых стенах иллюзорная живопись воспроизводила перспективу на колоннаду, открывающуюся перед зрителем с двух других сторон. Таким образом, монументальные росписи создавали те же эффекты, которые воплотил Старов в реальной архитектуре. Державин писал, что эти росписи представляли собой «отдаленные виды, освещенные мерцающим светом, который вдыхает некий священный ужас»⁴⁴.

⁴³ Державин Г.Р. Сочинения. Пг., 1915. С. 40—41.

⁴⁴ Там же. С. 40.

В усилении художественного образа интерьера эпохи классицизма большую роль также играла лепка. Использовалась орнаментика античного искусства: розетки, сухарики, ионики, модульоны. Широкое распространение получил кессонированный купол, украшенный розетками. В Таврическом дворце купол покоится на невысоком барабане, прорезанном прямоугольными окнами с незначительными простенками. В начале XIX в. изменился характер отделки купола. Тогда же исчезли печи «лазоревого камня», которые мы еще видим на акварели Данилова.

Для оживления архитектурного вида художник вводит штафажные фигурки людей, осматривающих дворец.

Более строгим в этом плане представляется рисунок Зимнего сада, в центре которого изображена ротонда из восьми ионических колонн, укрывающая мраморную статую Екатерины II работы Ф.И. Шубина (илл.2). Вокруг ротонды мы видим зеленые роши и деревья. На заднем плане выделяется грандиозная колоннада из двух рядов ионических колонн. Сквозь нее просматривается и Большая галерея, составляющая с садом единое целое.

Акварели Данилова выполнены в монохромной цветовой гамме, напоминающей гризайль. Можно предположить, что в том же ключе была исполнена и акварель «Вид Троицкого собора Александро-Невской лавры». Стилистически она очень близка двум листам из Эрмитажа.

Таким образом, Ф.Д. Данилов был не только художником-монументалистом, но и прекрасным рисовальщиком. Его работы отличаются графической прорисованностью и гармоничностью архитектурных форм, дающих нам представление о первоначальном оформлении Таврического дворца, ныне утраченном.

Список иллюстраций к статье

«Художник Ф.Д. Данилов и его акварели с видами Таврического дворца из собрания Государственного Эрмитажа»

1) Илл. 1. Федор Данилов. Таврический дворец. Вид Купольного зала. 1791(2?). Перо, кисть, тушь, акварель. 410x395. ОРГЭ. 11383;

2) Илл. 2. Федор Данилов. Таврический дворец. Вид Зимнего сада и Большой галереи. 1791. Перо, кисть, тушь, акварель. 215x619. ОРГЭ. 11379.

Е.А. СТЕПАНОВА

Церковь Воздвижения Креста при Таврическом дворце

Таврический дворец был построен в 1782—1789 гг. архитектором И.Е. Старовым для князя Г.А. Потемкина. В 1784 г. во дворце была устроена церковь, освященная во имя Святой Великомученицы Екатерины. Помимо возведения храма в этот период велась кладка барабана купола, а также колонн центрального портика главного фасада дворца⁴⁵.

После смерти князя Таврический дворец был взят в казну и стал одной из любимых резиденций Екатерины II. Западный корпус до 1796 г. весной и осенью служил резиденцией императрицы, где был поставлен иконостас походной церкви Святой Великомученицы Екатерины и шли богослужения. Цесаревичу Павлу Петровичу Екатерина II отдала восточный флигель, в большом угловом зале которого архитектором Ф.И. Волковым была устроена постоянная церковь Воздвижения. Образ «Тайной вечери» написал для нее в 1794 г. художник Г. Склаве. Вытянутый в плане храм был двусветным и венчался куполом, который поддерживали 12 колонн. На стенах висели шпалеры и религиозные картины итальянских мастеров, переданные из коллекции Эрмитажа⁴⁶.

В апреле 1798 г. император Павел I отдал приказ возвести купол над церковью Таврического дворца — «Е.И. Величеству благоугодно было повелеть, чтоб в Таврическом замке взвести главу над храмом Божиим <...> или по крайней мере поставить крест, означающей место церкви...»⁴⁷. Выполняя приказ императора, гофмаршал граф И.А. Тизенгаузен 17 апреля 1798 г. повелел архитектору И.Б. Фоку составить проект купольного завершения церкви.

В июне этого же года Иван Фок представил чертежи купольного завершения в окружении восьми колонн ионического ордера, а также смету. В качестве строительного материала предполагалось использовать выдержанное сухое дерево. Сооружение купольного завершения по проекту архитектора должен был осу-

⁴⁵ Таврический дворец. СПб., 2003. С. 17.

⁴⁶ РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3907. Л. 32.

⁴⁷ Там же. Ф. 470. Оп. 2. Д. 1. ЛЛ. 1—2.

ществить «строительного дела мастер» Иван Миллер, а столярные работы взяли на себя Степан Ожигин и Илья Соболев⁴⁸.

Сметы на материалы были также представлены кровельного дела мастером Карлом Лундом, «оконничного» и малярного дела мастерами Носовым и Кошелевым, стропильного дела мастером Иваном Миллером⁴⁹. В РГИА хранится расходная ведомость на постройку купола над церковью в Таврическом дворце на сумму 2 252 руб.⁵⁰. Из рапорта кровельного мастера Карла Лунда в Гоф-интендантскую контору известно, что «...на покрытие вновь сделанного над церковью купола и шпицы, потребно, жести аглицкой тонкой 992 листа на пайку олова аглицкаго 20 фунтов...»⁵¹.

В смете мастера Ивана Миллера от 30 июня 1798 г. на изготовление креста и колоколов были заложены деньги в сумме 2 000 руб.⁵². В итоге необходимая по смете сумма так и не была отпущена, и к работам в 1798 г., вероятно, так и не приступили, отложив их на следующий год. Однако еще до наступления очередного строительного сезона 11 апреля 1799 г. Павел I внезапно издал указ: «Таврический дворец Всемилостивейшее повелеваем отдать лейб-гвардии коннаго полку командиру генерал-лейтенанту князю Голицину»⁵³.

Имущество Таврического дворца было перемещено в строившийся Михайловский замок. Казалось бы, Таврический дворец, от былого великолепия которого, не осталось и следа, закончил свое существование, однако восшествие на престол императора Александра I ознаменовало возрождение его к новой жизни.

В 1801 г. Таврический дворец был возвращен Александром I в собственность императорской фамилии. Тогда же по высочайшему повелению был издан указ: «Таврический дворец привести перестройкою в первобытное состояние»⁵⁴. Разработать проект восстановления дворца поручили одному из опытнейших архитекторов того времени Луиджи Руска. Прежде чем приступить к работам, архитектор составил приблизительную смету необходи-

⁴⁸ Там же. Л. 9.

⁴⁹ Там же. ЛЛ. 5—9.

⁵⁰ Там же. Л. 11.

⁵¹ Там же. Д. 2. Л. 5.

⁵² Там же. Л. 12.

⁵³ Там же. ЛЛ. 1, 7.

⁵⁴ Там же. Д. 3. Л. 1.

мых затрат, в том числе и для воссоздания церкви Таврического дворца. В РГИА хранится смета о переделке церкви в Таврическом дворце на сумму 10429 руб. 50 коп.⁵⁵.

В рапорте члена Гоф-интендантской конторы Н.И. Пушкина за ноябрь 1802 г. зафиксированы работы, которые были выполнены в этот период. К производству работ в церкви Таврического дворца на фундаменты под печи, на заделку окон и для штукатурной работы было принято «от <...> купца Якова Кривоносова извести серой тосненской одиннадцать с половиной кубических сажен»⁵⁶.

В этот период также приступили к реставрационным работам по живописи. Из уведомления, отправленного статскому советнику Н.И. Пушкину, известно, что «исправляющие в Таврическом дворце живописную работу <...> были мастера Фератий, Петр Скотти и Федот Щербаков...»⁵⁷. За исправление плотничьих работ по церкви отвечал плотник Феклист Пудик⁵⁸. Из рапорта Луиджи Руска в Гоф-интендантскую контору известно, что лепные работы в Таврическом дворце в этот период выполняли «лепного дела мастера Бето и Солдатий...»⁵⁹. Путиловскую плиту для ремонтных работ поставлял крестьянин Яким Куксов⁶⁰.

В церкви и примыкающих комнатах печником Иваном Вороновым к 1803 году были установлены печи из красных изразцов: 1 — в сенях; 3 — в церкви; 1 из простых изразцов — в комнате, что позади. Фундаментов под печи было изготовлено — 5⁶¹.

В 1803 г. помещения Таврического дворца очищаются от мусора после ремонта. В этом же году в марте месяце «мастера лепного дела Бето и Солдатий в церкви лепную работу совсем окончили»⁶². Паркетные работы и плитуса были выполнены столярным мастером Изотом Алексеевым в апреле. Клееный сосновый пол был настлан в алтаре, ризнице и в сенях мастером Василием Зыбиным⁶³.

⁵⁵ Там же. Д. 4. Л. 3.

⁵⁶ Там же. Л. 12.

⁵⁷ Там же. Д. 2. Л. 47.

⁵⁸ Там же. Л. 57 об.

⁵⁹ Там же. Л. 62.

⁶⁰ Там же. Л. 113 об.

⁶¹ Там же. Д. 4. Л. 126 об.

⁶² Там же. Д. 2. ЛЛ. 126 об., 178, 209.

⁶³ Там же. Л. 230.

В 1804 г. дворцовая церковь была повторно освящена в честь Воздвижения Честного Животворящего Креста Господня. В это же время были изготовлены для ризницы золотые священные сосуды.

К 1819 г. относится следующий период отделки церкви. Архитектором К.И. Росси был разработан проект новой отделки парадных залов Таврического дворца. Надзор по реставрационным работам осуществлял архитектор Павел Шретер, он же наблюдал за работами в церкви.

На необходимость капитального ремонта церкви указал духовный отец П.В. Криницкий, обративший внимание министра народного просвещения и духовных дел князя А.Н. Голицина на то «что в придворной церкви Таврического дворца иконостас ветх и что оный необходимо <...> возобновить или сделать новый...»⁶⁴. После доклада Голицина императору Александру I последовал указ: «Архитектору Стасову по ветхости в придворной церкви Таврического дворца иконостаса сделать новый»⁶⁵.

На перекрытии церкви в этот период были зафиксированы многочисленные трещины и отслоение штукатурки. Потолочные балки с подбором и подшивкой находились по освидетельствованию архитекторов Павла Писцова и Павла Шретера «в довольно надежном состоянии». Штукатурку с потолка необходимо было отбить и нанести новую. Архитекторами было отмечено, что повреждение штукатурки и живописи потолков происходило от находящихся на чердаке кадок с соленой водой для пожарных случаев. Хотя кадки и были осмолены и поставлены сверх того в другие, но, вероятно, по ветхости кадок соленая вода сквозь них проходила и подвергала балки, подборы, черные полы, подшивки и штукатурку беспрестанной порче⁶⁶.

В РГИА сохранилась смета по замене новой штукатурки с живописью на перекрытии церкви в Таврическом дворце, по ценам, установленным в Гоф-интендантской конторе с разными поставщиками на сумму: 5 759 руб.⁶⁷.

Интерьеры церкви решили оформить заново, кроме купола и расписанных колонн «одного воздухом и других под мрамор...»⁶⁸.

⁶⁴ Там же. Д. 13. ЛЛ. 81—82.

⁶⁵ Там же.

⁶⁶ Там же. Л. 4.

⁶⁷ Там же. Д. 4. Л. 8.

⁶⁸ Там же. Л. 12.

Расписать церковь поручили художнику Ф.А. Щербакову. Сначала он планировал выполнить живопись по старому образцу, но затем последовало приказание обогатить церковь живописью во всех ее частях «в нынешнем вкусе» и по возможности богаче. В архивных делах сохранился список живописцев и маляров, принятых с 1 июня 1819 г. для работ в церкви и Большой галерее, поданный Федотом Щербаковым и подмастерьем Иваном Семеновым — живописцы Александр Федоров, Петр Иванов, Максим Петров; ученики Николай Левонтьев; маляры Никита Дмитриев, Галактион Иванов, Михайла Никитин, Степан Иванов, Федор, Павел Васильев, Василий Васильев, Василий Петров, Диян, Иван Кондратьев, Иван Степанов, Афанасий, Филипп Афанасьев, Флор⁶⁹.

В процессе выполнения живописных работ часть росписей пришлось уничтожить и работу продолжить по новым эскизам архитектора В.П. Стасова. 11 октября 1819 г. Щербаков сообщил в Гоф-интендантскую контору, что живописные работы в церкви закончены⁷⁰.

В рапорте комиссара Мартынова в Гоф-интендантскую контору зафиксировано, что в церковном двореке в этот же период был сделан каменный вход⁷¹.

Что же касается проекта иконостаса, разработанного архитектором Стасовым и высочайше утвержденного, то он был осуществлен, но затем про него забыли.

В 1826 г. «Император высочайше повелеть изволил, чтобы в церкви Таврического дворца сделан был новый иконостас по рисунку, представленному от архитектора Стасова...»⁷². В этот период за реставрационными работами в Таврическом дворце наблюдал архитектор П. Висконти, который обратил внимание управляющего Гоф-интендантской конторой П.Р. Альбедилля на необходимость заменить в церкви «существующий иконостас, с давних времен построенный». Управляющий приказал Висконти разработать проект нового иконостаса, который архитектор вскоре представил вместе со сметой. Однако вспомнили, что в 1819 г. архитектору В.П. Стасову уже был заказан проект иконостаса, который был утвержден. Проект был найден весной 1827 г. и

⁶⁹ Там же. Л. 107.

⁷⁰ Там же. Д. 13. ЛЛ. 211—212.

⁷¹ Там же. Л. 111.

⁷² Там же. Л. 133.

утвержден повторно. Новый иконостас для церкви установили только в 1829 г., после чего последовало освящение церкви⁷³.

Для изготовления иконостаса пригласили резного дела мастера П. Кретена, согласившегося выполнить столярные, слесарные и малярные работы, а вызолотить иконостас лучшим червонным золотом «по левкасу на полимент» согласился золотых дел мастер И. Остергейн⁷⁴.

Для написания 23 икон автор иконостаса В.П. Стасов пригласил академических живописцев А.Е. Егорова, Ф.П. Брюллова, С.А. Бессонова и А.А. Иванова.

Профессором Академии художеств А.Е. Егоровым была написана большая часть икон: «Благовещение» и евангелистов для Царских врат в четырех рамах; шесть местных икон: Спасителя, Богородицы, «Воздвижение креста», святых Александра Невского, Екатерины и Елизаветы, на северных и южных дверях: архангелов Гавриила и Михаила и над царскими вратами: «Святую Вечерю». Всего было написано 13 икон.

Иконы «поверх местных образов и поверх южных дверей» должны были написать другие художники: Ф.П. Брюллов написал «Сретение Господне», «Богоявление Господне», «Воскресение Христово» и «Сошествие Святого Духа»; С.А. Бессонов — «Преображение Господне», «Воскресение Господне», «Введение во храм Богородицы» и «Успение Богородицы». Две иконы — «Рождество Богородицы» и «Рождество Христово» заказали молодому художнику Александру Иванову⁷⁵.

Во время изготовления иконостаса и написания образов было решено капитально отремонтировать помещение церкви. Архитектор П. Висконти в этот период составил для предстоящего ремонта перечень необходимых работ, где в первую очередь предлагалось заново оштукатурить стены, отреставрировать живопись на перекрытиях, сломать обветшавшие голландские печи, чтобы затем сложить новые, починить балюстраду и заменить базы колонн, перестелить дубовый паркет. Однако ремонтные работы начались только в 1828 г. по причине частого «в Таврическом дворце Высочайшего присутствия и богослужения в церкви»⁷⁶.

⁷³ Там же. Д. 34. Л. 14.

⁷⁴ Там же.

⁷⁵ Таврический дворец. С. 75.

⁷⁶ РГИА. Ф. 470. Оп. 2. Д. 34. ЛЛ. 72 об., 98.

По свидетельству П. Висконти, в церкви были сломаны голландские печи только в декабре. Дальнейшие работы шли без остановки, и в начале 1828 г. уже был настелен паркет. Некоторые предметы церковной утвари, и в частности семь серебряных лампад, решено было заменить новыми. 19 декабря 1828 г. Висконти представил в Гоф-интендантскую контору рапорт о том, что церковь Таврического дворца отремонтирована, «иконостас с резьбой и позолотою поставлен по назначению, и в оном 23 живописных образа поставлены»⁷⁷. Иконостас был вырезан в стиле ампир. Прежний иконостас был передан в зимнюю церковь петергофского Большого дворца.

В Таврическом дворце последние годы жизни провел Н.М. Карамзин; в нем он написал последний том «Истории Государства Российского» и в нем умер 26 мая 1826 г. Приехав к гробу писателя, стоявшему в церкви, император Николай I, по свидетельству очевидцев, горько плакал. Мать государя, вдовствующая императрица Мария Федоровна, в 1828 г. служила в церкви благодарственные молебны по случаю побед, одержанных над турками и персами. После ее смерти царская семья во дворце не жила, и ее апартаменты занимали важные гости и чины двора.

В 1835—1836 гг. священником в церкви служил протоирей Герасим Петрович Павский, известный гебраист, профессор Духовной академии и законоучитель юного цесаревича, будущего Александра II.

В 1855 г. настоятелем было предложено возвести колокольню, а в 1861 году К.А. Ухтомский разработал проект приспособления дворца под Екатерининский институт, но оба предложения не были реализованы.

С конца XIX века в день объявления Манифеста об освобождении крестьян в храме служилась панихида по Александру II. День великомученицы Екатерины, 24 ноября, отмечался литургией, на которую приходили выпускницы Екатерининского института. Последним перед революцией настоятелем был протоирей Сергей Александрович Вознесенский, сосланный в 1922 году в Оренбургский край.

В 1890-е гг., недалеко от дворца, на территории Главной водопроводной станции, у Невы, была выстроена из красного кирпича Преображенская часовня с золоченым медным куполом,

⁷⁷ Там же. Д. 18. Л. 65.

изготовленным на заводе Сан-Галли. Главный образ для часовни был написан в мастерской художника А.Е. Петрова.

В 1879 г. в церкви был установлен новый иконостас, а прежний перенесен в Петергофский дворец. В храме на тот момент по описи находились иконы кисти А.Е. Егорова, С.А. Безсонова, Ф.П. Брюллова, А.И. Иванова и других известных художников; на стенах храма размещались шпалеры «Святое семейство», «Рождество Христово», «Святые Апостолы». Великолепны были принадлежавшие храму сосуды из чистого золота с образами из финифти Спасителя, Божией Матери, Распятия и Воскресения Христова, большой золотой дискос и другие предметы церковного обихода также из чистого золота.

В историко-статистических сведениях о Санкт-Петербургской епархии за 1883 год приводится описание домово́й церкви при Таврическом дворце:

«Церковь одноэтажная. В два света. Имеет два ряда окон: больших внизу и малых в верхнем ярусе. 8 окон выходят на Воскресенский проспект, а три на Таврическую улицу.

Церковь представляет вид длинного зала, длина которого 20 саж., ширина 5, а высота — 4 ... Она разделена на три части. Восточная часть, отделенная сплошной стеной, представляет алтарь, и место для ризницы и библиотеки.

С боку ризницы устроена небольшая дверь в алтарь. Длина и ширина алтаря 4 саж. 2 ... арш., купол его поддерживает 12 колонн.

Он раскрашен в виде сеточных обводов; в центре купола голубь в сиянии. Престол и жертвенник деревянные <...> Длина средней части храма от иконостаса до западной стены 11 саж. и 1 арш.; соля возвышается на одну ступень и отделяется деревянной решеткою, открыт по середине. У западной стены — другое возвышение в одну ступень, отделенное 4-мя большими колоннами, поддерживающими хоры.

В южной стене вход в церковь. Пол в алтаре и в церкви паркетный»⁷⁸.

В 1905—1906 гг. архитекторы А.Р. Бах и П.И. Шестов приспособили дворец для Государственной думы. Во время этих работ был отремонтирован и храм, которым пользовались не толь-

⁷⁸ Историко-статистические сведения о Санкт-Петербургской епархии. СПб., 1883. С. 52.

ко депутаты, но и горожане.

Весной 1915 г. в Большом зале дворца, по случаю 300-летия дома Романовых, был поставлен мозаичный, в серебряном окладе образ Феодоровской Божией Матери, св. Николая и св. Михаила Малеина, исполненный по рисунку Н.А. Бруни.

После 1917 г. церковь была взята под охрану правительства.

30 апреля 1919 года Церковь Воздвижения Креста при Таврическом дворце с находящейся в ней утварью, иконами, картинами и гобеленами, как имеющая в целом большое архитектурно-художественное значение, была взята под особую охрану и состояла в ведении Отдела по делам музеев и охране памятников искусства и старины Комиссариата Просвещения. Из документов следовало, что она «не может быть видоизменяема и подлежит сохранению в полной неприкосновенности»⁷⁹.

Но, несмотря на эти указания, в 1920 г. церковь в Таврическом дворце была ликвидирована, а ее помещение переоборудовано под библиотеку и читальный зал Коммунистического университета.

8 июля 1920 г. был составлен акт, где говорилось о закрытии церкви. Из документа следует: на основании постановления «...отдела охраны Юстиции Петросовета от 2 июня 1920 г. за № 620 и удостоверения Отдела Охраны от 7 июня 1920 г. за № 1239 закрыта церковь при дворце Урицкого, взяты 3 ключа от двери, именно от двери, ведущей на хоры. От главной двери и от двери в ризницу и наложены печати за № 10 Отдела охраны, учета и регистрации памятников искусства и старины <...>. Из помещения ризницы членом церковного совета т. Шершневым была изъята для производства ремонта металлическая купель»⁸⁰.

Церковный совет церкви настаивал на открытии церкви и писал письма во все инстанции, но получал лишь отписки.

В архиве КГИОП хранится опись имущества Крестовоздвиженской церкви на момент ее закрытия⁸¹, из описания которой можно представить, как выглядела церковь в 1919—1920 гг. В описи зафиксировано, что церковь при здании бывшего Таврического дворца помещается в первом этаже левого флигеля двор-

⁷⁹ КГИОП. Переписка. П. 157/1. 1919—1928 гг. Л. 158.

⁸⁰ Там же.

⁸¹ Опись имущества Крестовоздвиженской церкви. 1919 г. // КГИОП. П. 157/1. 1919—1928 гг.

ца, она была построена одновременно с главным зданием дворца и представляет собой обширный длинный зал в два света, с колоннами. В западной стороне храма помещаются хоры. С северной стороны церковь освещается пятью большими окнами и столькими же малыми во втором ярусе. Перекрыта церковь потолком, с которого спускается венецианская люстра с 40 свечами с бронзовыми кругами и хрустальными подвесками.

С люстрой перепад пола части помещения церкви возвышается на одну ступеньку и отделяется от основного объема церкви белой деревянной решеткой. Такой же решеткой отделяется и место за колоннами, возвышаясь над основным помещением церкви на 2 ступеньки вверх. Церковь обслуживается отдельным входом с парадного двора дворца, центральным отоплением и мраморным камином в алтаре. Позади алтаря имеется обширная ризница, освещенная 4 окнами.

Иконостас одноярусный деревянный, окрашен белой краской. Царские врата резные золоченые, на них иконы Благовещения, Пресвятой Богородицы и 4-х евангелистов в золоченых рамах. На Вратах также помещены иконы в серебряных рамах: Спасителя и Богоматери и аналогичные иконы, но маленького размера в серебряной и золоченой рамах.

Направо от Царских Врат иконы в золоченых рамах: Спаситель, «Воздвижение Креста Господня»; на южной двери — Св. Архангела Михаила, Св. Великомученицы Екатерины.

Налево от Царских Врат расположены иконы в золоченых рамах: Божьей Матери, Св. Прав. Елизаветы; на северной двери — Св. Арх. Гавриила, Св. Александра Невского.

Над всеми этими иконами и над фронтонами размещены иконы в золоченых рамах: «Двунадесятых праздников», «Тайная Вечеря» (над Царскими Вратами).

На левой стороне расположены живописные полотна в золоченых рамах — «Тайная Вечеря» и «Явления Божьей Матери святому», «Явление ангела женам-Мироносицам» художника Дижеримеса (?), «Успение Божьей Матери» художника Карла Мараза, «Св. Архангел Михаил, низвергающий дьявола» художника Андриана Бокера, «Христос в тельнице» художника итальянской школы, «Св. Апостол Петр», копия с картины художника Гвидо Ренни; «Голгофа», написанная на цинке и наложенная на крест белого дуба с серебряным венчиком. Распятие с подсвечником белого металла с бронзовым ободком и фарфоровой свечей и 7

серебряными золочеными лампадами в стиле ампир.

На правой стороне церкви — живописные полотна в золоченых рамах: «Обручение Св. Екатерины», «Вознесения Божьей Матери» болонской школы, «Св. Екатерина», «Кающаяся Магдалина», копия с итальянской картины XVIII в., гобелен «Святое Семейство», копия с картины художника Батони, тканые иконы в золоченых рамах под стеклом «Рождество Христово», «Св. Апостолы», копия с картины художника Гвидо Рени.

На западной стороне церкви — живописные полотна в золоченых рамах: «Поклонение волхвов» художника Карла Мараза, «Христос, благославляющий детей», «Христос и фарисеи», «Св. Иоанн Креститель в пустыне» художника пармской школы, «Самуил, помазанный на царство Саула».

Сохранилось также описание алтаря. Помещение освещается 3 большими окнами, с колоннами, перекрыто круглым куполом с живописными изображениями херувимов. Престол деревянный с образами живописной работы в золоченых рамах: «Спаситель на Елонской горе», крест запрестольный в серебряном и позолоченном окладе на бронзовой подставке, к которой прикреплен семисвечник с лампадами, дарохранительница серебряная золоченая с 8 колонками и 4 финифтиевыми украшениями, стеклянный футляр на деревянной подставке, жертвенник деревянный, живописное полотно «Распятие на кресте» художника Джузеппе-дель-Сале.

На правой стороне алтаря — живописные полотна в золоченых рамах: «Снятие с креста», копия с картины художника Веронуа, «Распятие» художника Симона Вуа, «Явление Спасителя воину во сне», «Св. Иоанн Богослов» художника Карла Мараза; иконы на дереве: «Явление Христа Аврааму у дуба Мамврийского»; над дверью в ризницу — «Св. Михаил Архангел» московского иконописца Ивана Щербачева.

Иконы, находящиеся в ризнице — Двенадесятых праздников в деревянном резном киоте с лампадой, Св. Георгий Победоносец в деревянном резном киоте с лампадой, Венчание Богоматери в металлическом окладе, Св. Семейство на полотне в золоченой раме.

Кроме того, в церкви находились иконы, перенесенные из зала бывш. Государственной думы: Собор Печерских Угодников, Божьей Матери Федоровской, Св. Николая Чудотворца, Св. Михаила Машина. Все иконы в серебряных рамах с резьбой из бе-

лого дуба, в киоте, с 3 серебряными в золоте лампадами, Св. Николая Чудотворца в киоте.

Из церковной утвари наиболее ценными являлись: чаша золотая с 4 изображениями из финифти, дискос золотой с резными украшениями; звезда золоченая с украшениями из финифти, на ножках с изображением Василия Великого, Григория Богослова, Иоанна Златоуста и Св. Чудотворца Николая; ложки золотые большая и малая, 2 тарелки золотые с накладными украшениями. Все эти вещи были сделаны в Париже в 1798 г. мастером Бусхом.

Опись предметов церковной утвари была составлена сотрудником отдела предметов охраны М.Н. Лодыгиной. В архиве КГИОП сохранилось удостоверение от 1918 г. на ее имя, а опись датируется 1919 г.⁸²

В 1920 г. Университет им. Г.Е. Зинovieва просит разрешения занять помещения церкви Таврического дворца для аудитории⁸³.

В ответ на запрос Университета Отдел по охране и учету и регистрации памятников и старины сообщил, что церковь не может быть приспособлена для какого-либо учреждения, так как признана отделом музеев и охраны памятников искусства и старины памятником выдающегося художественно-исторического значения⁸⁴.

В это же время прихожане церкви продолжают вести борьбу за церковь и пишут письма в Отдел по охране памятников: «Ввиду наступающего праздника Рождества Христова мы, нижеподписавшиеся, члены Церковного Совета Крестовоздвиженской общины при церкви б. Таврического дворца, от лица служащих решили усерднейше просить Вас, как Учреждение, которому предоставлено исключительное право разрешать пользоваться помещениями зданий, находящихся под Вашей охраной, — удовлетворить наше желание выдачею разрешения на пользование церковью б. Таврического дворца для совершения в ней богослужения <...> мы просим разрешить нам снова молиться в закрытой теперь церкви, обещая, в случае ее открытия <...> наложить на себя ограничения, чтобы не нарушать спокойствия и порядков

⁸² КГИОП. П.157/1. Переписка. 1919—1928 гг. Л. 236.

⁸³ Там же. Л. 160.

⁸⁴ Там же. Л. 162.

Учреждения и лиц, проживающих под одной кровлей с нашим храмом, не производить звона, не устраивать процессий и ходить в церковь в часы богослужений через особый вход, обычно который бывает закрытым⁸⁵.

18 апреля 1921 г. в Отдел по охране памятников поступило заявление о возможности передачи некоторых предметов церковной утвари в Св. Николаевскую церковь, расположенную по Шпалерной ул., 49. По-видимому, эти предметы были переданы в церковно-приходской совет этой церкви, так как на архивном документе стоит резолюция, что препятствий не встречается⁸⁶.

Университет им. Зиновьева продолжает настаивать на выделении помещений церкви под учебные аудитории, сетуя на то, что у них мало места и они обязуются не предпринимать каких-либо действий по отношению к художественному убранству церкви, причем Коммунистический университет ручался за всю ее полную сохранность в смысле скульптуры, живописи на стенах и т.п., а все, что представляет историческую ценность: иконы, картины, иконостас просили разместить в одном из музеев гор. Петрограда⁸⁷.

5 августа 1921 г. было осмотрено помещение церкви Таврического дворца на предмет приспособления помещений церкви под учебные аудитории Университета им. тов. Зиновьева.

Против превращения церкви в учебные аудитории вновь выступила церковная община Крестовоздвиженской церкви⁸⁸. На сохранении церковных интерьеров продолжал настаивать и Отдел по охране памятников⁸⁹.

В итоге члены церковного прихода и Отдела по охране памятников не смогли отстоять церковь и в ноябре 1922 г. в Таврический дворец был направлен архитектор Е.И. Катонин для указаний по приспособлению бывшей церкви под библиотеку⁹⁰.

В 1923 г. между Комитетом по охране, ремонту и реставрации монументальных памятников искусства, старины и природы и Университетом был заключен договор, где говорится, что Ко-

⁸⁵ Там же. Л. 166.

⁸⁶ Там же. Л. 168.

⁸⁷ Там же. Л. 170.

⁸⁸ Там же. Л. 172.

⁸⁹ Там же. Л. 182.

⁹⁰ Там же. Л. 172.

митет передает в пользование Университета помещения бывш. церкви «Во имя Воздвижения Креста Господня»⁹¹.

Судя по описи к договору, опись предметов церковного убранства значительно сократилась.

2 ноября 1923 г. в Отдел охраны памятников от Университета поступило прошение об освобождении помещений церкви от находящихся в ней художественно-исторических ценностей⁹².

В 1925 г. в архивных документах зафиксировано, что вместо библиотеки в помещениях церкви был устроен клуб⁹³, где была устроена кинематографическая будка⁹⁴.

После закрытия церкви в 1920 г. иконостас и иконы передали в музей «Старый Петербург», о чем сохранились документы в архиве КГИОП⁹⁵. Музей был вскоре упразднен, а дальнейшая судьба иконостаса и икон неизвестна.

Росписи, иконы и церковная утварь храма к настоящему времени не сохранились, но во время реставрационных работ в 1952—1962 гг. при расчистке стен церковного зала и перекрытия алтаря были обнаружены лики херувимов и апостолов. Возможно, под слоями краски росписи все же сохранились и при последующих реставрационных работах их можно будет восстановить.

В настоящее время в Таврическом дворце заседает Межпарламентская ассамблея СНГ. Помещения церкви используются как залы для заседаний. Хотелось бы надеяться, что церковь Воздвижения Креста Господня в Таврическом дворце будет восстановлена и использоваться по своему назначению.

⁹¹ Там же. ЛЛ. 180—187.

⁹² Там же. Л. 220.

⁹³ Там же. Л. 208.

⁹⁴ Там же. Л. 209.

⁹⁵ Там же. Л. 207—208.

Ю.И. КАШАВЕРСКАЯ

Росписи Таврического дворца и их реставрация

Гаврила Романович Державин, находясь в своей усадьбе на наб. р. Фонтанки, как никто другой мог оценить Таврический дворец на берегу р. Невы, когда писал о нем: «Древний изящный вкус — его достоинство, оно просто, но величественно»⁹⁶. В то время уже существовали Воронцовский дворец (Садовая ул., д. 26), Шуваловский дворец (наб. р. Фонтанки, д. 21), здание Коллегии иностранных дел (Английская наб., д. 32) и другие сооружения, но Таврический дворец явился новым словом в архитектуре строгого классицизма. Он поражал современников мастерством и изяществом интерьеров. Каждый из приезжавших в Петербург иностранцев старался посетить дворец, ставший образцом дворянской усадьбы конца XVIII века⁹⁷.

Выполнить основные росписи во дворце архитектор Иван Егорович Старов пригласил уже известных в то время своими работами в императорском Зимнем дворце русских художников-декораторов Федора Данилова и Федота Щербакова⁹⁸.

Ф. Данилов расписал плафон в Купольном зале и стены в латерне купола, а также стены зала «перспективою». Ф. Щербаков участвовал в росписи дворцовых помещений. В девяти комнатах Иван Чернов выполнил росписи на плафонах. В Большой галерее живописец Кирмов исполнил живопись на плафоне, а «лакирный мастер» Григорьев расписал под мрамор фриз. Декорации театра написал живописец Франческо Градици, который так же, как и его отец, работал в Зимнем дворце⁹⁹.

Первая реставрация живописи началась в 1802 году, когда последовал указ императора Александра I «о приведении Таврического дворца в прежнее состояние». К работам по воссозданию росписей привлекли уже хорошо известных художников Ф.А. Щербакова, Д. Феррари, Пьетро и Джованни Батиста Скотти. Щербаков и Феррари участвовали в росписях помещений Стрельнин-

⁹⁶ Таврический дворец. [Л.], 1988. С. 3.

⁹⁷ Васильева Н.И., Петров А.Н. Историческая справка. Таврический дворец // КГИОП. Н-779. 1953. Л. 64.

⁹⁸ Там же. Л. 14.

⁹⁹ Там же.

ского дворца. Пьетро Скотти, проявившийся как художник-орнаменталист, украсил арабесками Галерею арабесок Михайловского замка, расписал Зал заседаний Опекунского совета (ул. Казанская, д. 7) и другие сооружения. И, конечно, во все императорские дворцы и многие дома петербургской знати приглашали непревзойденного мастера-декоратора Джованни Батиста Скотти, в росписях которого преобладали мифологические и пейзажные сюжеты. Одним из основных элементов стиля Скотти стали «гризайльные» изображения. При восстановлении дворца художники Д. Скотти и Д. Феррари выполнили росписи плафонов на холстах в Комитетской (в XVIII в. — Картинная) — № 5*¹⁰⁰ (нумерация дана по плану XIX в.), Готлисовой гостиной — № 6*, Столовой (в XVIII в. — Диванная) — № 31* и Кавалерской (в XVIII в. — Китайская гостиная) — № 32*, примыкающих к Купольному залу. Федот Щербаков восстановил роспись плафона Большой галереи и Купольного зала, а также написал две большие картины на стенах Купольного зала. Таким образом, была возобновлена перспективная живопись, изображенная на акварели Ф. Данилова 1792 года¹⁰¹.

После выполненных реставрационных работ общий характер росписи дворцовых залов был близок к первоначальному оформлению интерьеров при И.Е. Старове и Ф.И. Волкове.

В 1819 году обнаружилось провисание перекрытий над Купольным залом, Большой галереей, Зимним садом и церковью. После ремонта перекрытий потолки были заново оштукатурены и расписаны Д.Б. Скотти по проекту архитектора К.И. Росси в духе позднего классицизма. Вместо перспективных панно, исполненных в 1803 г. Ф.А. Щербаковым в Купольном зале, Скотти написал два живописных панно на сюжеты поэмы «Илиада» Гомера — «Спор Агамемнона и Ахилла из-за пленниц» и «Агамемнон посылает посольство к Ахиллу». Свод был расписан двадцатью уменьшающимися кверху рядами кессонов, что усиливало

¹⁰⁰ Здесь и далее помещения, отмеченные *, указаны по плану XIX века, прилагаемому к сборнику (План Таврического дворца с указанием назначения помещений. Начало XIX века // Таврический дворец / Рук. проекта Н.П. Головки. Автор. кол.: В.К. Шуйский и др. СПб., 2003. [С. 174]). Не отмеченные * помещения даны по не выявленному плану советского времени.

¹⁰¹ Васильева Н.И., Петров А.Н. Указ. соч. ЛЛ. 39—41.

ощущение высоты и глубины подкупольного пространства. Вся роспись выполнена в технике «гризайль» (илл. 1).

До начала XX века реставрация живописи парадных комнат не проводилась¹⁰². Существенный ущерб дворцу был нанесен в 1906—1907 годах, когда его передали Государственной думе. Интерьеры XVIII века безжалостно уничтожили: Зимний сад превратили в зал Заседаний. Бывший театр (илл. 2, 3) — помещение № 23* — в читальный зал и библиотеку. Готлисовую гостиную — помещение № 6* и симметричный ей Китайский зал — помещение № 32* уменьшили за счет коридоров, уничтожив роспись. Холсты с живописью в залах № 5* (илл. 4), 6*, 31* (илл. 5) и 32* были сняты. Существенно пострадал и Колонный зал¹⁰³.

В 1907 году произошло обрушение потолка в зале Заседаний, что заставило обследовать перекрытия над Большой галереей. При этом обнаружился прогиб потолка и отставание подшивки. Комиссия по перестройке дворца поручила художнику Александрову снять на коленкоровую кальку четверть фриза и выполнить копии в красках с отдельных фигур. Полотно с изображением грифонов сняли целиком.

В 1912 году реставрировалась роспись в Колонном зале и зале Заседаний бригадой художников под руководством академика архитектуры Владимира Алексеевича Шуко. Тогда же были сняты копии с росписи потолков, которым грозило падение. Одновременно снимались фрагменты живописи, выполненные на холсте.

Война 1914 года прервала все работы во дворце. Только через три года по эскизу архитектора В.А. Шуко, воспроизводившему мотивы росписи плафона Большой галереи, исполненной Д.Б. Скотти в 1820 году, художник Орест Карлович Аллегери написал живописный фриз¹⁰⁴.

В мае 1919 года на заседании археологического отдела Комиссариата по просвещению В.В. Суслов огласил протокол осмотра комиссией Таврического дворца, где отметил порчу живописи Екатерининского времени и указал на сырость в домашней церкви Воздвижения Креста в результате неисправности крыши.

¹⁰² Там же. ЛЛ. 42—43.

¹⁰³ Там же. Л. 53; Таврический дворец. [Л.], 1988. С. 11.

¹⁰⁴ Васильева Н.И., Петров А.Н. Указ. соч. ЛЛ. 56—57; Отчет по научно-исследовательским работам по интерьерам фасадов Таврического дворца // КГИОП. Н-9311. 2007. Л. 42.

В декабре того же года архитектор дворца Георгий Александрович Голубев, он же автор доходного дома на ул. Подрезова, сообщил в Комиссию по охране памятников искусства и старины о разрушении живописи в комнате № 27* (б. Церковь). Он писал: «...гибель живописи, имеющейся в этой комнате не только на потолке, но и по стенам, будет большой утратой для истории отечественного искусства, так как представляет собой исключительную ценность, вследствие большой сохранности и отсутствия следов реставрации, как установлено было это при обмерах под наблюдением академика архитектуры В.А. Щуко в 1912 году». О разрушении живописи и в других помещениях писал сотрудник Археологического отдела Н.В. Купцов, прося принять неотложные меры по устранению причин, вызывающих разрушение росписей¹⁰⁵. Но ограниченность материальных ресурсов и нехватка специалистов в 1920-е годы не позволяли систематически наблюдать за памятниками архитектуры и выполнять реставрационные работы. В эти же годы обмеры и копии живописи, выполненные бригадой В.А. Щуко в 1912 году, хранились в помещении дворца, а фрагменты росписи, снятые вместе со штукатуркой и подшивкой потолков, находились в сарае при дворце¹⁰⁶. В 1924 году они были найдены, но росписи полностью погибли из-за разрушенной кровли сарая. В 1930-х годах сохранившиеся холсты и копии с холстов сдали в музей Академии художеств¹⁰⁷.

При техническом осмотре дворца в 1924 году архитектор Комитета по ремонту и реставрации В.В. Данилов отметил, что поврежденная роспись в ряде комнат осталась неисправленной, а в зале Заседаний в падугах потолка холст с росписью частично отклеивается¹⁰⁸.

В 1935 году в связи с подготовкой к XV Международному конгрессу физиологов, который должен был проходить во дворце, начались реставрационные работы¹⁰⁹. Через два года Николай Васильевич Перцев, художник-реставратор, один из членов комиссии, осматривая дворец, обнаружил в помещении (в со-

¹⁰⁵ Переписка. КГИОП. П. 157. Д. 192. Т. II. ЛЛ. 224, 227, 230, 235.

¹⁰⁶ Там же. Л. 212.

¹⁰⁷ Отчет по научно-исследовательским работам по интерьерам фасадов Таврического дворца. Л. 44.

¹⁰⁸ Переписка. КГИОП. П. 157. Д. 192. Т. II. Л. 213.

¹⁰⁹ *Кючарианц Д.А.* Иван Старов. [Л.], 1982. С. 61.

ветское время под № 88) сохранившуюся высокохудожественную роспись на стенах и потолке. Живопись частично исполнена на штукатурке, частично на холсте. Требовалось принять меры к сохранению старого лепного карниза и живописных падугов, которые после смены перекрытия необходимо было прикрепить к новым конструкциям потолка. Комиссия посчитала необходимым произвести полную фиксацию росписи путем обмера, фотосъемки и выполнения калек, кроме того, снять с потолка участки штукатурки с росписью и использовать их для образца при раскраске нового плафона. Часть живописи плафона, выполненной на холсте, было решено аккуратно снять и произвести пробную расчистку холста для выяснения первоначального характера росписи, имеющей позднейшие наслоения. В виду отсутствия средств для производства полной научной реставрации комиссия предложила оставить холст без изменения, исправив только утраты и повреждения¹¹⁰.

При реставрации 1933 года кессоны, выполненные на холсте в Купольном зале, были наклеены на непросохшие железобетонные перекрытия, отчего на них появились темные пятна, а нижний ряд больших кессонов отклеился. Комиссия сочла возможным оставшиеся на потолке кессоны закрепить путем подклеивания отстающих мест, а почерневшие и недостающие изображения кессонов написать вновь на холсте и наклеить на плафон; те же меры принять в отношении живописного фриза вокруг барабана купола¹¹¹.

В комнате № 8 (нумерация дана после 1917 года) живописный орнаментальный плафон выполнен в значительной части от руки с применением трафарета. Комиссия сочла возможным при замене конструкций перекрытия заново выполнить живопись по новой штукатурке, строго сохраняя прежний рисунок и цвета раскраски. При этом необходимо снять кальки с рисунка росписи, вынуть образцы существующей живописи для подбора колеров и произвести фотофиксацию росписи¹¹².

В 1938 году Н.В. Перцев, возглавив бригаду художников-реставраторов, приступает к реставрационным работам, которые

¹¹⁰ *Кашаверская Ю.И.* Николай Васильевич Перцев — реставратор ГИОПа // Н.В. Перцев. Материалы по реставрации. СПб., 2001. С. 61.

¹¹¹ Там же.

¹¹² Переписка. КГИОП. П. 157. Д. 192. Т. II. ЛЛ. 162—164.

были завершены в следующем году. В помещении Круглого зала произведена реставрация росписи фриза барабана и купола путем расчистки белым хлебом, частичной подправки и восстановления заново в местах утрат¹¹³ (илл. 6, 7).

В Колонном зале выполнены работы по перекраске зеркала плафона в виду того, что зеркало было окрашено несоответствующим цветом. При перекраске колер изменен и несколько утеплен¹¹⁴.

В комнате № 91 бригадой художников-реставраторов восстановлена роспись плафона и трафаретная роспись стен.

Были обследованы еще два помещения №№ 88 и 89 в связи с началом реставрации и восстановления живописных плафонов, снятых при смене перекрытий в 1936—1937 годах. Однако при изучении материалов выяснилось, что на обмерном картоне плафона помещения № 88, имеющемся в музее Академии художеств, композиция исполнена схематично и не дает полного представления о тематике. Кроме того, на нем отсутствует композиция четвертого клейма. За неимением достаточного материала комиссия сочла возможным как временную меру допустить воспроизведение сохранившегося подлинного клейма (с 4-мя фигурами) в остальных трех местах¹¹⁵.

В феврале 1940 года реставрация плафонной живописи в комнатах №№ 88, 89 и 91 была выполнена в соответствии с требованиями Отдела охраны памятников¹¹⁶.

В помещении № 8, где в советское время располагались парткурсы, после смены перекрытия в 1937 году роспись плафона уничтожили. Материалы предварительной фиксации и отдельные фрагменты образцов со временем утратили, и данные о характере бывшей росписи обнаружить не удалось. В результате научного исследования установили: живопись была выполнена после 1912 года и, по мнению комиссии, художественно-исторической ценности не имеет. В тот период времени художники еще не могли достаточно объективно оценить творчество мастеров начала XX века. Поэтому решили подготовленный плоский

¹¹³ Там же. Л. 150.

¹¹⁴ Там же. ЛЛ. 146—147.

¹¹⁵ *Кашаверская Ю.И.* Николай Васильевич Перцев — реставратор ГИОПа. С. 61.

¹¹⁶ Там же.

потолок окрасить клеевой краской с легким тоном в цвете фриза, а живопись настенного фриза полностью восстановить на трех стенах и реставрировать на четвертой. Многие помещения дворца требовали реставрации, но начавшаяся Великая отечественная война прервала все намеченные работы¹¹⁷.

В 1942 году в результате прямого попадания фугасной бомбы в кровлю над залом Заседаний была повреждена декоративная роспись потолка и стен зала, роспись на плафоне Купольного зала и в помещениях восточного крыла здания¹¹⁸.

В 1946 году начинались реставрационные работы в помещениях Таврического дворца, главным образом по восстановлению декоративной живописи. При этом была проведена большая научно-исследовательская работа. Районный архитектор Государственной инспекции по охране памятников Мария Михайловна Налимова обнаружила в Музее архитектуры Всероссийской Академии художеств холсты с росписью, снятые в 1905 году. Среди бесценной находки были живописные холсты, выполненные талантливыми мастерами монументально-декоративной живописи эпохи классицизма и материалы с фиксацией росписи отдельных фрагментов, исполненные бригадой художников под руководством Щуко в 1912 году. Кроме того, архитектору Д.В. Красовскому удалось определить их принадлежность к комнатам дворца¹¹⁹.

В июне 1946 года Н.В. Перцев снова возвращается к работам во дворце, но уже в качестве консультанта. Осмотрев выполненные реставрационные работы по росписи плафона в Овальном зале и Аванзале, он отметил, что роспись плафона Овального зала подверглась грубому искажению с утратой авторской подлинности. В части расписной орнаментальной каймы на плафоне (у стены, смежной с Аванзалом) группа живописцев под руководством Андреева выполнила грубое прописывание бликов и освещенных деталей орнамента и фигурных композиций в более интенсивном ярком цвете, что вызвало потерю формы орнамента и первоначального колорита. В Аванзале Н.В. Перцев рекомендовал на плафоне в местах снятия холстов с росписью тща-

¹¹⁷ Там же.

¹¹⁸ Переписка. КГИОП. П.157. П-781. Л. 160.

¹¹⁹ Белова Л.Н. Пояснительная записка о работе, произведенной по разборке холстов с росписью интерьеров в зд. Таврического дворца // КГИОП. Н-3732. 1947. ЛЛ. 1—2.

тельно удалить клей и остатки других материалов вплоть до применения металлических щеток и специального раствора¹²⁰.

Осматривая состояние живописи в зале Заседания, Николай Васильевич Перцев отметил, что росписи на падугах, исполненные на холстах, вследствие потери прочности клея, местами отстают от штукатурки. Для обеспечения сохранности живописи на длительное время он рекомендовал все мелкие детали, исполненные на холстах, а именно кайму из венка лавровых листьев на падуге, снять и вновь исполнить опосредственно на штукатурке. Холсты с росписью крупных медальонов с орлами в обрамлении растительного орнамента на падуге укрепить на прежних местах путем подклеивания клеевым раствором из клейстера, столярного клея и меда, обеспечивающим эластичность клеевого раствора¹²¹.

В Колонном зале живопись загрязнена, есть утраты, поэтому необходимо удалить загрязнения и набел с помощью белого хлеба, восстановить роспись только в утраченных местах, не допуская ненужного прописывания¹²².

В октябре того же года реставрационные работы в зале Заседаний и Аванзале были выполнены.

В 1947 году комиссия, осматривая зал № 2, установила, что декоративная полихромная роспись плафона и стен зала подвергалась позднейшим реставрационным переделкам и прописываниям, что исказило первоначальный характер живописи. Обнаруженная после расчисток сохранившаяся живопись и существующая носят заурядный шаблонный характер. Однако, учитывая историческое значение дворца, имеющего ряд помещений с высокохудожественной отделкой интерьеров, живопись зала следует сохранить, проведя реставрационные работы.

В том же году были выполнены живописные работы в помещениях № 57 («синяя комната») и № 48¹²³.

Живопись плафона и стен кабинета № 1, в котором размещался Отдел истории ВКП (б), обследовал профессор Александр Петрович Удаленков. Хотя живопись, исполненная в 40-х годах

¹²⁰ Переписка. КГИОП. П.157. П-781. Л. 50.

¹²¹ *Кашаверская Ю.И.* Николай Васильевич Перцев — реставратор ГИОПа. С. 63.

¹²² Переписка. КГИОП. П.157. П-781. Л. 56.

¹²³ Там же. П-782. ЛЛ. 131, 191.

XIX века, носит трафаретный характер, ее следует сохранить, произвести расчистку и реставрацию утраченных мест. При обследовании помещения №2, также занимаемого Отделом истории ВКП (б), Удаленков установил, что сохранившаяся орнаментальная живопись в средней части плафона относится к концу XVIII века (гирлянды цветов). Вся остальная выполнена трафаретно в 40-е годы XIX века на холстах. Реставрационные работы в обоих помещениях были выполнены в следующем году¹²⁴.

В 1950-х годах продолжалось обследование помещений и реставрационные работы. Известно, что часть росписей и их копии сохранились в музеях. Удалось выяснить, что семь панно с фрагментами росписи по штукатурке, выполненные Д.Б. Скотти по проекту арх. К.И. Росси в 1819 году, были переданы в 1911—1913 годах на хранение в Музей Центрального училища технического рисования барона Штиглица. Все эти материалы использовались при реставрации дворца¹²⁵.

Во время проводимых реставрационных работ в первой комнате западного крыла — Уборная и фонарик (№ 34*), примыкающей непосредственно к центральному корпусу, бригадой художников под руководством Черновой при расчистке были обнаружены следы старых декоративных росписей. Под существующей розеткой в центре перекрытия выявлены следы более старой розетки из тонких растительных орнаментов; вдоль края перекрытия — первоначальные тяги, на стенах фрагменты расписных орнаментов типа меандра и пояса из иоников. Документация, позволяющая установить автора росписей и время, пока не обнаружена. По мнению профессора Г.Г. Гримма, характер и композиция существующей живописи может быть отнесена к первой четверти XIX века. Следовательно, наиболее целесообразным является сохранение существующей и восстановление утраченных частей росписи¹²⁶.

При осмотре живописи в помещении, занятом кабинетом русского языка партийных курсов ВКП (б), установлено, что росписи на плафоне и стене неоднократно прописывались при ремонтных работах. Искажено первоначальное письмо живописи, как по гамме тонов, так и по манере техники письма. В боль-

¹²⁴ Там же. Л. 123.

¹²⁵ Там же. П-790. ЛЛ. 48—49.

¹²⁶ Там же. П-783. ЛЛ. 95—96.

шей мере роспись плафона пострадала во время блокады Ленинграда. В результате нарушения связи штукатурки с грунтовкой и красочным слоем живопись местами уже отпала и продолжает отпадать при прикосновении к ней. На стенах живопись Екатерининского времени сохранилась лучше, так как главные композиционные панно и фриз выполнены на холстах, наклеенных на стенах. Частично холсты отклеились, местами имеются вставки позднейших реставраций¹²⁷. При реставрации плафона в алтаре Крестовоздвиженской церкви (позднее Шахматная комната) в 1952 году во время пробных расчисток мастерами Ленинградских архитектурно-реставрационных мастерских было установлено, что под кессонированной росписью купола имеется более ранний слой живописи, исполненной в зеленовато-голубых тонах. Рисунок росписи не совпадает полностью, изменен порядок чередования розеток. По заключению научного сотрудника А. Ховив обнаруженная роспись была выполнена художником Ф. Щербаковым в 1819 году по проекту архитектора Василия Петровича Стасова¹²⁸.

В 1958 году реставрированы фигурные композиции, изображающие сцены из «Илиады» Гомера на стенах Купольного зала (илл. 8)¹²⁹.

Через два года бригада художников под руководством П.В. Кондрашовой выполнила реставрацию живописи на плафоне и карнизе в помещении, занимаемом 6-м лекционным залом (правое крыло). В левом крыле дворца в комнате № 12 художниками под руководством Н.В. Бычкова произведена реставрация росписи плафона и стен¹³⁰. В опочивальне Елизаветы Алексеевны и в комнате 53 (б. Уборная Александра Павловича), занимаемой кабинетом проректора Высшей партийной школы, реставрировались росписи потолка и стен (илл. 9). Работы были выполнены в помещении № 25, в кабинете ректора, в комнате секретаря ректора¹³¹.

Реставрационные работы проводились планомерно.

В 1975—1979 годах все работы выполнялись художниками-реставраторами под руководством М.М. Швабского на высоком

¹²⁷ Там же. ЛЛ. 114—115, 117—118.

¹²⁸ Там же. П-784. Л. 144.

¹²⁹ Там же. П-786. Л. 33.

¹³⁰ Там же. П-788. ЛЛ. 31, 41.

¹³¹ Там же. П-791. ЛЛ. 101—105, 113—122.

профессиональном уровне и принимались комиссией с оценкой «отлично». В основном реставраторы удаляли загрязнения на росписях, укрепляли красочный слой, восполняли утраты грунта и красочного слоя живописи.

Была реставрирована живопись в Синем зале, в Овальной гостиной, в комнате, занимаемой Высшей партийной школой на бывшей половине Елизаветы Алексеевны.

В бывшей Приемной, в советское время помещение № 1, роспись плафона, выполненная в клеевой технике в 1803 году художником Ф.А. Щербаковым, расчищена, в местах утрат красочного слоя выполнена мастиковка. Для восполнения утрат живописи в местах бывших протечек сняты кальки с фрагментов живописи, повторяющих рисунок в местах утрат.

Произведена реставрация росписей перекрытия и стен лекционного зала № 1 (б. Гостиная Александра Павловича), выполненная в начале XIX века художником Д.Б. Скотти (илл. 10, 11, 12). В аудитории № 6 укреплен роспись плафона и фриза, выполненная в начале XIX века художником Щербаковым. Удалены записи, искажающие живопись в рисунке, цвете и тоне, восполнены утраты росписи, произведена ретушь потертостей и мелких выпадов красочного слоя. Фриз стен воссоздан по согласованному с ГИОПом эскизу¹³².

В 1980-х годах работала бригада художников под руководством Б.Н. Косенкова. Кроме плановых работ проводилась реставрация росписей в связи с протечками в помещениях. В 1982 году в зале Заседаний в результате протечки на живописи плафона появились пятна, высолы, осыпи красочного слоя, утраты на гирлянде, обрамляющей падугу.

В Ротонде был укреплен красочный слой живописного фриза, удалены загрязнения и поздние записи. В процессе послойных расчисток выявлен первоначальный колер фонов в промежутках между орнаментальными элементами. После расчисток обнаружилось, что роспись значительной части фриза выполнена заново, по новой штукатурной основе после 1945 года, и имеет отличия от частично сохранившейся старой. Проведена реставрация живописи кессонов и розеток в куполе и фриза купола¹³³.

В 1987 году завершены реставрационные работы в помеще-

¹³² Там же. П-792. ЛЛ. 131—135, 138—140, 144.

¹³³ Там же. П-793. ЛЛ. 15, 200, 213, 221.

ниях № 6 и № 7. В помещении № 7 (б. Секретарская Александра Павловича) живопись фриза со стороны лицевого фасада была утрачена и воссоздана по сохранившимся участкам.

С 1994 года во дворце работала бригада реставраторов под руководством художника Л.А. Любимова. Ими была выполнена реставрация живописи плафона и стен 3-х залов Гостиной (бывшая Диванная, 1-й этаж восточного флигеля), кабинета и сени. Комиссия ГИОП отметила высокое качество произведенных работ¹³⁴.

В дальнейшем проводились реставрационные работы в отдельных залах. Почти все работы сопровождались раскрытием фрагментов авторского слоя.

В ряде помещений западного и восточного крыльев дворца сохранилась полихромная роспись стен и плафонов, выполненная в 1803 году, которая в дальнейшем не обновлялась и не переписывалась заново. Это бывшие Секретарская комната (№ 10*), Диванная Александра Павловича (№ 13*) (илл. 13), Опочивальня (№ 14*) и Уборная (№ 15*) в восточном крыле дворца, а также помещения, называвшиеся половиной Елизаветы Алексеевны. Среди них Диванная (№ 18*) выделяется по качеству живописи и ее сохранности (илл. 14, 15). В западном крыле дворца таковыми являются Секретарская (№ 33*), Уборная и диванная (№№ 34* и 35*), Опочивальня (№ 37*), фонарик (№ 34*), Кавалерская (в XVIII в. — Китайская гостиная, № 32*) и Столовая (в XVIII в. — Диванная, № 31*)¹³⁵.

Учитывая гибель интерьеров Павловского и Стрельнинского дворцов, где живопись выполнялась в те же годы, что и в Таврическом дворце, росписи последнего стали особенно ценны и могут служить эталоном при их восстановлении.

*Иллюстрации к статье
«Росписи Таврического дворца и их реставрация»*

- 1) Илл. 1. Купольный зал. Фрагмент интерьера;
- 2) Илл. 2. Бывший Театр;
- 3) Илл. 3. Бывший Театр. Фрагмент росписи плафона;

¹³⁴ Там же. П-794. ЛЛ. 30, 42, 57, 67.

¹³⁵ Отчет по научно-исследовательским работам по интерьерам фасадам Таврического дворца. Л. 46.

- 4) Илл. 4. Комитетская комната. Роспись плафона;
- 5) Илл. 5. Диванная. Фрагмент росписи плафона;
- 6) Илл. 6. Купольный зал. Фрагмент фриза барабана до реставрации;
- 7) Илл. 7. Купольный зал. Фрагмент фриза барабана после реставрации;
- 8) Илл. 8. Купольный зал. Фрагмент декоративной отделки стены с живописным панно;
- 9) Илл. 9. Бывшая Уборная Александра Павловича. Фрагмент росписи потолка и стен;
- 10) Илл. 10. Бывшая Гостиная Александра Павловича. Фрагмент росписи плафона;
- 11) Илл. 11. Бывшая Гостиная Александра Павловича. Фрагмент росписи плафона с живописным панно на мифологический сюжет «Кузница Вулкана»;
- 12) Илл. 12. То же. Панно на мифологический сюжет «Юпитер и Меркурий»;
- 13) Илл. 13. Диванная Александра Павловича. Фрагмент росписи плафона;
- 14) Илл. 14. Диванная Елизаветы Алексеевны. Фрагмент росписи плафона;
- 15) Илл. 15. То же. Фрагмент росписи в алькове.

С.О. АНДРОСОВ

«Венера Таврическая» и другая скульптура в Таврическом дворце

Античная статуя, известная как «Венера Таврическая», ныне находится в Эрмитаже (илл. 1). Она получила широкую популярность не столько из-за своих художественных достоинств, сколько из-за драматической истории ее приобретения. Неоднократно в самых различных публикациях рассказывалась история ее обмена на мощи святой Бригитты. Однако на самом деле никакого обмена не было. Источником разнообразных фантазий стала одна фраза из серьезного и основанного на документах исследования, посвященного юбилею Императорского кабинета: «...после продолжительных переговоров с папой, кардиналом и императором Рагузинский, с согласия Государя, предложил в обмен на статую Венеры мощи святой Бригитты...»¹³⁶. Выхваченные из контекста слова явились основой для домыслов и вымыслов. Так, например, П. Канн в 1982 г., как бы продолжая повествование, писал: «Пришлось священнослужителям сделать вид, что они рады такому обмену (хотя и требовали приплаты). В Рим были отправлены останки Бригитты, а «Мраморовую Венус» повезли в Россию»¹³⁷.

В ряде наших публикаций история приобретения «Венеры Таврической», ее реставрации и перевозки в Россию, а также перемещений в Петербурге прослежена на основании подлинных архивных документов¹³⁸. Нам не хотелось бы повторяться, поэтому ранняя история статуи будет освещена здесь достаточно кратко, с тем, чтобы иметь возможность остановиться более подробно на том времени, когда «Венера» находилась в Таврическом дворце.

Интерес, можно даже сказать, увлечение Петра Великого скульптурой, ранее запрещенной в России православной церковью, привело к созданию в короткое время замечательного со-

¹³⁶ 200-летие Кабинета его императорского величества. 1704—1904. СПб., 1911. С. 115.

¹³⁷ Канн П. Мраморная скульптура // История одного экспоната. Л., 1982. С. 61.

¹³⁸ Андросов С.О. История «Венеры Таврической» // Музей. 1987. № 8. С. 122—133; он же. Итальянская скульптура в собрании Петра Великого. СПб., 1999. С. 92—106.

брания пластики. В основном скульптуру заказывали и покупали в Венеции, где этим занимался граф Савва Лукич Владиславич (ок. 1669—1738), обычно называвшийся в России Рагузинским. Не имея официального статуса, он жил в Венеции в 1716—1722 гг., торгуя с Россией и выполняя отдельные поручения Петра Великого (илл. 2). Именно ему 8 сентября 1716 г. царь поручил «поискать из самых старинных римских штатов»¹³⁹. Однако найти хорошую античную статую в Венеции оказалось не так легко. Только летом 1718 г. Рагузинский отправил в Петербург статую, названную «Ерколе старого дела»¹⁴⁰. К сожалению, этот «Геркулес», считавшийся античным, не дошел до наших дней.

В начале 1718 г. царь направил в Рим для приобретения скульптуры Юрия Ивановича Кологривова (1685/90—1754), ранее обучавшегося архитектуре в Риме и потому считавшегося знатоком искусства (илл. 3). Первую партию скульптуры Кологривов направил в Петербург летом 1718 г. Среди этих произведений были и антики, в том числе статуя «Старого раба», ныне также хранящаяся в Эрмитаже. Кологривов уже возвращался в Петербург, но заболел по дороге и получил разрешение Петра I продолжить свою деятельность в Италии. В начале 1719 г. он еще находился в Риме и 7 марта в письме к царю впервые упоминал о статуе Венеры: «Всенижайше вашему величеству доношу на сих днях купил я статую мраморную венуса старинная и найдена с месяц... У незнаемых людей попалась и ради того заплатил за нее 196 ефимков...»¹⁴¹. Отсюда можно заключить, что будущая «Венера Таврическая» была найдена в начале 1719 г., по-видимому, в Риме при производстве каких-то работ. Кологривов тут же приобрел ее за очень умеренную цену (ефимок, по терминологии того времени, это талер, скорее всего, речь идет об эквивалентной римской серебряной монете, называемой скудо). Примерно так могла стоить мраморная статуя, созданная современным мастером. В материалах Кабинета Петра Великого хранится зарисовка статуи, стоящей на пьедестале, сделанная тогда же, вероятно, по просьбе Кологривова.

Поскольку статую нашли без рук и с «отшибенной» головой, Кологривов отдал ее для реставрации известному скульптору Пьеру

¹³⁹ Андросов С.О. Итальянская скульптура. С. 31.

¹⁴⁰ Там же. С. 42.

¹⁴¹ Там же. С. 93.

Легро (1666—1719). Однако в Риме уже существовали законы, запрещавшие вывоз антиков без особого разрешения. В мастерской Легро «Венеру» обнаружили представители римской власти и конфисковали как приобретенную незаконно. В письме к А.В. Макарову, секретарю Кабинета Петра Великого, Кологривов умолял о помощи: «Пожалуй мой государь донеси Его величеству какую помощь дать чтоб у меня не отнесли тое статуи...а я лутче умру нежели моими трудами им владеть...»¹⁴². Тем не менее повлиять на ход событий сам Кологривов не мог. Его давно уже призывали вернуться в Россию, и в июне 1719 г. он покинул Рим.

Петр I проявил заинтересованность к статуе и поручил канцлеру Г.И. Головкину заняться ее судьбой. 17 июля 1719 г. Головкин направил два письма с просьбой об освобождении «Венеры» кардиналу Аннибале Альбани, племяннику папы Климента XI, и уже известному нам Рагузинскому. Последний, в свою очередь, обратился за помощью к вице-канцлеру церкви кардиналу Пьетро Оттобони (1667—1740), с которым он был знаком с юности. Кроме того, в октябре 1719 г. Рим посетил русский торговый агент в Венеции Петр Иванович Беклемишев, который также вел переговоры о статуе. В результате в ноябре кардинал Оттобони сообщил Петру Великому и Рагузинскому о решении папы подарить статую царю в знак благодарности за помощь католическим миссионерам и пропуск через Россию в Китай. Тем самым сделка Кологривова была признана аннулированной.

Несмотря на достигнутые успехи, проблемы оставались. Прежде всего статуя, как и ранее, нуждалась в реставрации. Пьер Легро к тому времени уже умер. На помощь пришел кардинал Оттобони, который поручил работу не названному по имени «наилутчему скульптору римскому». По нашему мнению, им мог быть Франческо Модерати (около 1680—1728), работавший тогда для кардинала и занимавшийся также реставрацией антиков. Реставрация, начатая в январе 1720 г., была закончена к апрелю. Петр I поручил проследить за отправкой статуи Рагузинскому, который побывал в Риме в мае, получил «Венеру» и отправил ее морем в Ливорно, а далее сушей — в Венецию. Рагузинский в письме к царю от 10 июня 1720 г. рассказывает об аудиенции, полученной им у папы Климента XI, который принял его «преизрядно с

¹⁴² Там же. С. 94.

шпагою, как принимают полномочных министров» и всячески выражал свое уважение Петру Великому¹⁴³. Царь, очень беспокоясь о сохранности драгоценной статуи, повелел везти ее в Петербург не на корабле, а по суше, хорошо известным ему маршрутом, через Вену и Краков. Она была отправлена Рагузинским из Венеции в середине ноября 1720 г. в сопровождении Джузеппе Франки из Бергамо, ранее неоднократно бывавшего в России. Что касается технических деталей, то в письме к Петру I от 28 ноября 1720 г. Рагузинский не без гордости подчеркивал: «...она в Риме крепко вложена, в Ливорне и здесь увязана прилежностью, и запечатана, которой я здесь и нарошну карету велел сделать на пружинах и обвил так что хотя б кристалная была [кроме последнего нещастия] неповредилась б»¹⁴⁴.

Джузеппе Франки (и статуя Венеры) находились в путешествии довольно долго, около четырех месяцев. При этом маршрут, указанный царем, пришлось изменить, так как нельзя было миновать Вену без таможенного досмотра. Наконец, 13 марта 1721 г. Макаров сообщил Рагузинскому: «Иосиф Франки сюды приехал и статуу Венуса счастливо довес, которая Его царскому величеству зело угодна»¹⁴⁵. Таким образом, статуя через три года попала наконец в Россию.

Святая Бригитта и ее мощи действительно упоминались в переписке, связанной со статуей Венеры. Интерес к ним проявлял так много помогавший Рагузинскому кардинал Пьетро Оттобони. Он просил предоставить мощи святой, находившиеся в шведском городе Вадстене, чтобы поместить их в римской церкви Сан Лоренцо ин Дамазо, покровителем которой являлся, потому что святая часто там молилась. Кардинал прекрасно понимал, что мощи хранятся в Швеции, но надеялся получить их в результате переговоров или военных действий русского правительства. Пока в его помощи нуждались, его обнадеживали и канцлер Головкин, и даже сам Петр Великий (письмо от 14 августа 1720 г.). Однако после получения статуи ему перестали отвечать. После заключения Ништадтского мира 30 октября 1721 г. Оттобони неоднократно писал царю, а также президенту Коммерц-коллегии П.А. Толстому, напоминая о своей просьбе, но так и не

¹⁴³ Там же. С. 99.

¹⁴⁴ Там же. С. 102.

¹⁴⁵ Там же.

дождался ответа. Не смог помочь ему и Рагузинский, вернувшийся в Россию летом 1722 г. Статуя была получена, и в продолжении отношений с Оттобони уже не было никакой необходимости. Как кажется, эта информация вполне опровергает легенду об обмене мраморной Венеры на мощи, которых ныне нет в церкви Сан Лоренцо ин Дамазо.

Интересна по-своему и история «Венеры Таврической» в России. Сначала ее поместили в деревянной галерее у входа в Летний сад со стороны Невы, а около нее был установлен караул, чтобы предотвратить возможность повреждения. По-видимому, вскоре после смерти Петра Великого статую перенесли в Грот Летнего сада, построенный на берегу Фонтанки, в котором хранились наиболее ценные статуи петровской коллекции (в том числе антики), а также произведения небольшого размера. Здесь она находилась до начала XIX в., о чем сохранилось немало свидетельств (сведения о пребывании «Венеры» в Царском Селе не подтверждаются никакими документами) (илл. 4).

Теперь, несколько отвлекаясь от истории одной статуи, следует сказать пару слов о коллекционировании скульптуры в России. Первым собирателем и любителем пластики был, как уже отмечалось, Петр Великий. Его коллекция насчитывала не менее трехсот скульптурных групп, статуй, бюстов, рельефов из мрамора, не считая сотни статуй и бюстов из свинца. В основном мраморная скульптура привозилась из Италии, а свинцовая — из Голландии. Эти произведения украшали сады и парки в Петербурге и его пригородах. Летний сад стал первым музеем пластики в России. Примерно такой же характер имели и коллекции А.Д. Меншикова и Ф.М. Апраксина, подражавших царю. Вскоре их собрания вошли в состав императорской коллекции, которая в течение многих лет не нуждалась в пополнении. Так, в 1743—1744 гг. царица Елизавета украсила парк в Царском Селе, перевезя статуи и бюсты из того же Летнего сада.

Положение несколько изменилось с приходом к власти Екатерины II. Основав в 1764 г. Эрмитаж, царица рассматривала его почти исключительно как картинную галерею. К скульптуре она, по крайней мере, на первых порах, не имела особого пристрастия. Она приобретала произведения современной пластики, которые представляли философов и ученых, может быть, из интереса к их личностям. Такие произведения собирались не в Петербурге, а в Гроде Царского Села. Здесь первоначально нахо-

дились, например, «Сидящий Вольтер», «Диана» и портретные бюсты работы Жана Антуана Гудона. И только в 1785 г. Екатерина II приобрела крупную коллекцию скульптуры, в основном античной, у английского банкира Джона Лайд Брауна, которая также попала в Царское Село.

В то же время Летний сад и его Грот, перестав быть местом постоянного пребывания царицы, постепенно приходили в запустение. После наводнения 1777 г. решено было не восстанавливать часть фонтанов и построек Летнего сада. Однако статуя Венеры продолжала обращать на себя внимание знатоков. Один из них, антиквар Альфонсо Милиотти, в 1792 г. даже счел необходимым обратить внимание Екатерины II на замечательную статую, находящуюся в небрежении. Этот эпизод 20 октября 1792 г. нашел свое отражение в записках А.В. Храповицкого, секретаря царицы: «Докладывал по записке Милиотти о Венере Медицинской, находящейся в гроте Летнего сада, что статуя редкая, но не в бережи и худыя руки к ней приделаны. Отзывались:... Венеры не трогать, пусть стоит там, где Петр I поставил ее»¹⁴⁶.

После смерти Екатерины II Павел I предпринял реорганизацию коллекций, которая коснулась, в первую очередь, собрания скульптуры. Он приказал вывезти произведения пластики из любимого им Царского Села в Петербург и частично в Павловск. С завершением строительства Михайловского замка в конце 1800—начале 1801 гг. здесь собрались основные коллекции антиков. К ним добавились мраморные группы и статуи, купленные в Италии во второй половине 1790-х гг. На короткое время Михайловский замок стал главным музеем скульптуры в России. Павел I имел свои планы также и на Летний сад. В феврале 1801 г. он распорядился вывезти скульптуру из Грота, который предполагалось перестроить или даже разобрать совсем. Однако в ночь на 12 марта царь был убит в результате дворцового переворота. Вступивший на престол Александр I уже 19 марта распорядился остановить работы по Гроту. К этому моменту большинство скульптур, среди них и «Венера Таврическая», были уже вывезены из Грота.

¹⁴⁶ [Храповицкий А.В.] Памятные записки А.В. Храповицкого // Отечественные записки. 1822. Ч. 31. С. 423; [он же] Памятные записки А.В. Храповицкого статс-секретаря Императрицы Екатерины Второй. М., 1990. С. 277.

Новым местом сосредоточения скульптуры стал Таврический дворец. Именно сюда в 1803 г. были перевезены многочисленные произведения, ранее находившиеся в Михайловском замке. Согласно описи, составленной в апреле 1803 г., в Таврическом дворце находились тогда 141 статуя или скульптурная группа, 137 бюстов, 45 барельефов, 99 ваз и 22 «комелька», то есть камина¹⁴⁷. Согласно этой описи «Венера Таврическая» («в рост среднего человека антик венус») находилась рядом с двумя другими скульптурами из Грота (античный «Старый раб», названный в описи «Эзопом», и группа «Амур и Психея», приписываемая Джулио Картари, купленные Кологривовым в Риме) «в Галлерей между колонн»¹⁴⁸.

Неожиданно статуя Венеры, еще не ставшей «Венерой Таврической», вновь привлекла к себе внимание в 1827 г. После смерти царицы Елизаветы Алексеевны, жены Александра I, последовавшей в 1826 г., среди бумаг ее кабинета была найдена рукопись под названием «О купленной в Риме Императором Петром I-ым Статуи Венеры и протчих вещей». Это сочинение практически тождественно статье, опубликованной в 1848 г. под другим названием и подписанной инициалами Ю.Ф.¹⁴⁹. На самом деле рукопись представляет собой компиляцию, составленную на основании подлинных документов, хранящихся в Кабинете Петра Великого. Язык рукописи современному читателю может показаться архаичным, но это не язык петровского времени, а скорее язык конца XVIII в., в котором цитаты документов почти полностью отсутствуют. Можно отметить здесь также небольшие неточности. Так, скульптор Пьер Легро назван «Легри». Автор не был знаком с перепиской Рагузинского, из которой следует, что маршрут доставки статуи в Россию был изменен. Тем не менее в основном содержание этой рукописи соответствует историческим фактам, и об обмене «Венеры» на мощи святой Бригитты здесь нет ни слова.

¹⁴⁷ РГИА. Ф. 470. Оп. 2. Д. 7. Лл. 57—95 об.

¹⁴⁸ Там же. Л. 62 об. №№ 71, 72, 73.

¹⁴⁹ Ю.Ф. Археологическое исследование о статуе Таврической Венеры и акты, относящиеся к ее приобретению // Чтения в Императорском обществе истории и древностей российских при Московском университете. М., 1848. Кн. 7. С. 144.

Записка о статуе Венеры, по-видимому, пробудила любопытство в придворных кругах, возможно, и у Николая I. 4 февраля 1727 г. министр Императорского двора П.М. Волконский обратился в Гоф-интендантскую контору с запросом о том, где находится статуя Венеры и другие произведения, упоминаемые в рукописи. Однако статуи не оказалось ни в Таврическом дворце, ни в Эрмитаже, ни в Летнем саду. Положение разъяснил скульптор В.И. Демут-Малиновский в рапорте от 16 апреля 1827 г. Оказалось, что статуя находится в Академии художеств, потому что «у статуи сей нашел я руки непропорциональны и не того мрамора как статуя... равно и в ногах была чрезвычайно худо поставлена...» Скульптор «сделал вновь руки по силе возможности в искусстве, подражая стилю столь превосходной и древней статуи и переставив благополучно в ногах лучшим образом». Демут-Малиновский сообщал, что работает над статуей с 1824 г. и об этом осведомлены начальник Гоф-интендантской конторы П.Р. Альбедиль и президент Академии художеств А.Н. Оленин. В заключение своего рапорта Демут-Малиновский предлагал установить статую «в лучшем месте, чтобы видеть искусство и красоту ее», а также сделать для нее специальный пьедестал с надписью, рассказывающей о том, что она была подарена Петру Великому папой Климентом XI¹⁵⁰. Однако у нас есть все основания утверждать, что Демут-Малиновский, вероятно, невольно ошибся в датах. Еще в 1822 г. журнал «Отечественные записки», издававшийся известным П.П. Свиным, советовал любителям искусства посетить Академию художеств, чтобы осмотреть статую «Венеры», уже отреставрированную Демут-Малиновским, и убедиться в ее превосходстве над «Венерой Медичи»: «...голова у нее несравненно пропорциональнее, уборка волос отделана окончательно... и в самом корпусе — еще больше привлекательности, еще больше красоты»¹⁵¹. Остается неясным, привлек ли внимание к статуе Демут-Малиновский, обративший внимание на ее высокие художественные достоинства, что побудило искать ее происхождения, или же процесс шел в обратном направлении:

¹⁵⁰ Полностью рапорт цитируется: *Андросов С.О.* Итальянская скульптура. С. 103, 104.

¹⁵¹ [*Свинин П.П.*] Мраморная статуя Венеры, подобная Медицинской. Греческий антик // *Отечественные записки.* 1822. Ч. 32. С. 403—404.

собранные материалы о статуе, приобретенной Петром Великим, вызвали к ней интерес, что привело к ее реставрации и замене «непропорциональных» рук.

Так или иначе, но теперь статуей заинтересовался и сам Николай I. В июле 1827 г. «Венеру», вместе с двумя другими антиками, упомянутыми в рукописи, поставили в «Большой круглый зал» Таврического дворца. Осмотрев их, Николай I в декабре 1828 г. приказал «Мраморную статую Венеры, подаренную Императору Петру I папою Климентом XI, поставить на избранном месте в Зимнем садике Таврического дворца и сделать к оной означенную надпись»¹⁵².

Можно сказать, что роль Таврического дворца как основного места хранения императорской коллекции скульптуры сохранялась до конца 1830-х гг. В 1839 г., например, отсюда были взяты многочисленные произведения пластики для украшения Зимнего дворца, заново отстроенного после страшного пожара 1837 г. В 1840-е гг., когда еще только начиналось строительство Нового Эрмитажа, стали составляться списки скульптуры в Таврическом дворце, предназначенной для экспонирования в новом музее. С 1843 г. в них значится и «Венера превосходнейшая Антик в рост с надписью на бронзе вызолоченной...». Из этого можно заключить, что статуя еще не называлась «Венерой Таврической». Можно подумать, таким образом, что впервые это название появляется все в той же публикации таинственного Ю.Ф., опубликованной в 1848 г. и сделавшей нашу статую широко известной. Таврический дворец она покинула в сентябре 1850 г. и с тех пор выставляется в залах Нового Эрмитажа.

История «Венеры Таврической», можно сказать, уникальна, потому что архивные документы позволяют проследить всю ее судьбу — от нахождения в Риме в далеком 1718 г. до экспозиции в залах античного мира Эрмитажа. Далее же, как ни странно, начинаются вопросы, которые ждут еще своего решения. Мы не знаем, например, когда были демонтированы руки, дополненные Демут-Малиновским. Можно только предполагать, что это произошло в конце XIX в. Вызывает разночтения и датировка статуи. До недавнего времени она рассматривалась как хорошая римская копия I—II вв. с древнегреческого оригинала. Недавно А.В. Круглов выдвинул аргументы в пользу авторства древнегре-

¹⁵² РГИА. Ф. 470. Оп. 1. Д. 13. Л. 29.

ческого мастера II в. до н.э.¹⁵³. Таким образом, изучение «Венеры Таврической» еще продолжается...

В заключение хотелось бы подчеркнуть, что история «Венеры Таврической» в России соответствует истории коллекционирования скульптуры в нашей стране. Сначала она находилась в Летнем саду, который Петр Великий рассматривал как естественное местонахождение своей скульптурной коллекции. В 1803 г. она попала в Таврический дворец, и этот момент отмечает объединение собраний пластики Екатерины II и Павла I (из Михайловского замка) с первоначальной петровской коллекцией. И все-таки только с созданием Нового Эрмитажа, открытого в феврале 1852 г., скульптура, в том числе и античная, стала активно участвовать в музейной экспозиции, доступной для публики. С открытием Нового Эрмитажа историческая роль Таврического дворца как хранилища скульптуры оказалась в основном выполненной. Согласно описи 1870 г., здесь находились, главным образом, скульптурные произведения из гипса (статуи, бюсты, вазы), постаменты, поврежденные мраморные статуи¹⁵⁴. К тому же некоторые памятники скульптуры были перевезены в Эрмитаж в конце XIX в. В результате перестройки дворца в начале XX в. остатки этой скульптуры исчезли, и в настоящее время древней скульптуры в Таврическом дворце, насколько нам известно, больше нет.

Список иллюстраций к статье

«Венера Таврическая» и другая скульптура в Таврическом дворце»

- 1) Илл. 1. Греческий мастер III в. до н. э. (?). Венера Таврическая. ГЭ;
- 2) Илл. 2. Антон Мария Дзанетти. Граф Савва Владиславич (рисунок-карикатура). Венеция, Фонд Джорджо Чини;
- 3) Илл. 3. Неизвестный художник около 1718 г. Портрет Юрия Кологривова. Государственный музей-заповедник «Останкино»;
- 4) Илл. 4. Михаил Земцов. Грот в Летнем саду. Рисунок. ГЭ.

¹⁵³ Круглов А.В. «Венера Таврическая» как греческий подлинник // Горный журнал. 2004. № 1. С. 9–14.

¹⁵⁴ РГИА. Ф. 469. Оп. 12. Д. 962.

Ю.Н. СЕМЕНОВ

Орган Ротонды Конногвардейского (Таврического) дворца

Среди авторов, писавших об органе, принимавшем участие в празднике у Потемкина, нет единого мнения об этом инструменте. Видимо, причиной тому является впечатление от двух проектов органов, представленных Потемкину приехавшим в Петербург из Ревеля органным мастером И.Ф. Гребнером. Гребнер, очевидно, информированный об органных увлечениях князя, представил ему 5 апреля 1789 года два проекта органов. Строитель органов брался изготовить для Петербурга два инструмента: 45-регистровый 3-мануальный орган для церкви (за изготовление которого мастер запрашивал 45 000 рублей) и 60-регистровый 3-мануальный орган для некоего дворца. Дворцовый орган мастер предлагал украсить четырьмя фигурами, выполненными в натуральную величину. Две из них ударяли в литавры, другие трубили в трубы. В органе предусматривался также *Cimbelstern*¹⁵⁵. Стоимость этого инструмента по оценке Гребнера составляла 60 000 рублей¹⁵⁶.

¹⁵⁵ Цимбельштерн (нем. *Zimbelstern*) — звезда, расположенная на вершине органного фасада. Маленькие колокольчики, издающие несколько разных звуков, крепились к краю колеса; вращаясь, оно заставляло их звучать. Одно, два, три таких колеса независимо друг от друга могли самостоятельно обращаться на фронтоне органа под воздействием потока воздуха, поступавшего через кондукты от мехов. При открытии специального вентиля (*Sperventil*) сжатый воздух дул, словно ветер, на лопасти турбины, спрятанной в корпусе инструмента, вращал и ее, и звезду на фасаде. Устройство было очень популярно на севере Германии с конца XV до конца XVIII столетий. Вероятно, самый знаменитый пример такого рода — так называемый «Солнечный орган», построенный в 1704-м году органным мастером Каспарини для церкви Петра и Павла в Горлитце. Колокольчики цимбельштерна могли иметь определенный звукоряд, но могли быть и не настроены. Музыкальное применение цимбельштерна связано с особо торжественными моментами: например, с исполнением заключительных фуг в органных композициях Северогерманской школы или музыкальной символикой Рождества.

¹⁵⁶ РГАДА. Ф. 17. Д. 285. ЛЛ. 7—20 об.

Впервые предположение, что покупка Потемкиным органа Гребнера для Конногвардейского дворца состоялась, было высказано Л.И. Ройзманом в 1979 году в его книге «Орган в истории русской музыкальной культуры». Ройзман в своей гипотезе опирался на известные описания праздника и диспозиции¹⁵⁷ Гребнера, но, очевидно, не был знаком с описью дворца 1792 года. Главным аргументом в пользу того, что 60-регистровый орган Гребнера мог быть участником праздника 28 апреля 1791 года, московский исследователь считал необходимую, на его взгляд, сопоставимость звучания 300 певчих и музыкантов, рогового оркестра и органа. Таким образом, по Ройзману, певчие и музыканты, орган и роговой оркестр оказывались соединены в главном зале дворца в одно время, соревнуясь в мощи звучания и образуя впечатляющие антифоны. Состязание звуковых масс, в которых принимало участие и *Organo Pleno*¹⁵⁸, надо полагать, произвело бы на гостей Потемкина грандиозное впечатление, если бы оно состоялось. Однако Ройзман заблуждается: роговой оркестр играл в саду, а покидавшей праздник Екатерине была пропета нежная прощальная песнь под аккомпанемент органа, «притаившегося» на хорах Ротонды. И все же, Ройзман не утверждает, что именно проект Гребнера нашел воплощение в Конногвардейском дворце, и намекает на возможность английского происхождения органа¹⁵⁹. А.Л. Порфирьева в работе 1998 г. пишет, что Потемкин «купил орган работы И.Ф. Гребнера»¹⁶⁰, однако, свою точку зрения не поясняет.

В статье «Органы Мальтийской капеллы в Санкт-Петербурге московский органист П.Н. Кравчун высказывает мнение о том, что «описания органа, звучавшего на празднике в Таврическом дворце, и органа Мальтийской капеллы не могут относиться к позитиву с часами, находящемуся в Меншиковском дворце»¹⁶¹.

¹⁵⁷ Список регистров органа с указанием их распределения по мануалам, указание вида игровой и регистровой трактур, диапазона клавиатур и педали.

¹⁵⁸ Звучание полного органа.

¹⁵⁹ *Ройзман Л.* Орган в истории русской музыкальной культуры. М., 1979. С. 108—111.

¹⁶⁰ Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. СПб., 1998. Т. 1. Кн. 2. С. 393.

¹⁶¹ Рыцари Мальтийского креста. Материалы научной конференции. Гатчина; СПб., 2006. С. 196.

Исследователь цитирует документ, из которого следует, что в органе Мальтийской капеллы, помещенном на правые от входа в церковь хоры, были «флейты позолоченныя. Сей орган находился прежде в Таврическом Дворце, а потом подарен Мальтийской церкви блаженной памяти Государем Императором Павлом Первым»¹⁶². В органе Дворца Меншикова автор статьи ищет блистающий золотом органный проспект и, к сожалению, не замечает, что на позолоченных бронзовых аппликациях четырех дверей позитива Уинроу и двух покрытых золотом орнаментальных решетках часов шесть раз повторяется мотив музыкальных инструментов, среди которых флейты, трубы, лютни, скрипки, литавры. Вызывает удивление и знак тождества между словами станок (из цит. автором документа: «станок красного дерева, который впоследствии для симетрии выкрашен белою краскою») и орган («позитив»¹⁶³ с часами Меншиковского дворца, насколько нам известно, никогда не покрывался белой краской), который ставит органолог. Он делает вывод: «Этот маленький инструмент, в облике которого доминирует циферблат часов (трубы снаружи вообще не видны), вряд ли может быть охарактеризован как «раззолоченные великие органы»»¹⁶⁴. Однако с этим вряд ли можно согласиться.

По распоряжению князя Потемкина, лучшим петербургским органным и инструментальным мастером, работавшим для Императорского двора, Иоганном Габраном в 1791 году приобретается орган. «По приказанию вашей Светлости куплен мною Орган за 3000 <р.>...Габран Мая дня 1791»¹⁶⁵. Стоимость работ по ремонту, настройке и установке органа на место мастер оговаривает отдельно. Здесь же стоит ремарка: «заплачено». Приобретенный Габраном инструмент звучал на празднике у князя Потемкина, данном в Конногвардейском (Таврическом) дворце 28 апреля 1791 года в честь взятия Измаила.

Сохранилось несколько свидетельств современников об участии органа в знаменательный день.

¹⁶² Там же. С. 183.

¹⁶³ Название «позитив» происходит от лат. *positivum* — небольшой самостоятельный орган, который подходит для небольшого помещения, зала или капеллы.

¹⁶⁴ Рыцари Мальтийского креста. С. 196.

¹⁶⁵ РГАДА. Ф. 11. Оп.1. Д. 950. Ч. 1. Л. 132.

Из описания события Т.П. Кирьяка в письме к И.М. Долгорукому: «...Сии <врата> ведут в зал с куполом, представляющий некий род храма. <...> Стены сего пантеона и купол расписаны перспективною живописью, представляющею внутренность чертогов, и увешаны гирляндами, к первому карнизу прикрепленными. Печки, по всем углам стоящие, убраны китайскими сосудами и фигурами. Все карнизы и окна уставлены различной величины и цвета стеклянными фонарями. На хорах, поддерживаемых первым рядом столбов от входа, устроен орган; а на противоположной стороне для симметрии поставлен китайский комод, имеющий вид органа. Весь сей храм, быв освещен множеством разноцветных огней, представлял прекрасное зрелище»¹⁶⁶.

В описании того же праздника, сделанном Г.Р. Державиным, сказано: «... наверху вкруг висящие хоры с перилами, которые обставлены драгоценными китайскими сосудами, с двумя раззолоченными великими органами разделяют внимание и восторг усугубляют»¹⁶⁷. Ошибался ли Державин, сообщая о втором «великом» органе, введенный в заблуждение популярной в XVIII веке «обманкой»? Сохранилось официальное описание Конногвардейского дворца, сделанное в 1792 году. Согласно ему, орган был один и находился на северных хорах, «красным деревом покрытый, на полуденном же фигура сделана в симметрию органу красною краскою выкрашенная, имея по сторонам куклы китаица и китаинку представляющия»¹⁶⁸.

Неизвестный автор, оставивший описание потемкинского праздника, дополняет сведения об органе, приобретенном к торжеству и установленном на хорах Ротонды дворца Габраном. Орган, согласно анонимному автору, звучал на празднике дважды: сначала играл механический орган — большие музыкальные часы с флейтами — «в вышине к куполу окружала сей зал галерея, на которой стояли часы с органами, кои попеременно игра-

¹⁶⁶ Кирьяк Т.П. Письмо И.М. Долгорукому // Г.А. Потемкин. Последние годы. Воспоминания. Дневники. Письма / Сост. и подгот. текста З.Е. Журавлевой. СПб., 2003. С. 176—177. (Серия «Государственные деятели России глазами современников»).

¹⁶⁷ Грот Я.К. Примечания к описанию потемкинского праздника // Державин Г.Р. Сочинения: в 9 т. СПб., 1864. Т. 1. С. 265.

¹⁶⁸ Цит. по: Грабарь И. История архитектуры. М., б. г. Т. 3. С. 351—352.

ли музыку славнейших сочинителей, и, быв неприметны, в каждом входящем возбуждали приятные ощущения»¹⁶⁹. Второй раз орган звучал в конце праздника. «Стол продолжался за полночь; после стола проиграл орган, и была вокальная и инструментальная музыка. Императрица, послушав мало, изволила отбыть со своею фамилиею...»¹⁷⁰. Другой источник сообщает: «Императрица уехала во втором часу. Когда она уходила из залы, послышалось нежное пение под орган. Пели итальянскую кантату...»¹⁷¹. По одним данным, это была кантата Чимарозы «La Serenata non preveduta» («Неожиданная серенада»), по другим — хор Козловского «Hymne a` la souveraine».

На основании сведений, излагаемых источниками, можно заметить, что: а) орган, участвовавший в празднике, помещался именно в Купольном зале (Ротонде); б) в том же зале, на противоположных хорах, присутствовала искусно выполненная, но беззвучная «фигура» — имитация органа; в) принимавший участие в празднике орган не был обыкновенным музыкальным инструментом, а совмещал в себе функции музыкального автомата и собственно органа.

Упомянутая уже «Опись домов и недвижимого имущества князя Потемкина-Таврического, купленных у наследников его Императрицею Екатериною II», содержит сведения о нескольких органах, находившихся в Конногвардейском дворце в 1792 году:

— в разделе № 11 — «Регистр мебелиам, в конногвардейском доме — находящимся, и что оные стоят — Орган большой в красном дереве — 3.650 руб.»;

— в разделе № 13 — «Орган с деревянными трубами, разобранный, неполный — 300 руб.»

— в разделе «Находящиеся в покоях вещи» — «Орган, украшенный зеркалами, от покойной герцогини Кингстон — 4.000 руб.».

Кроме трех органов, отмеченных в описи, Кирьяк, в цитирувавшемся выше письме, особо упоминает звучавшие на празднике *люстры с органами*: «...Для освещения сего просторного портика, кроме множества разноцветных с воском стаканчиков, расставленных по карнизам и при гирляндах, повешено еще под-

¹⁶⁹ Москвитянин. 1852. Т. 1. № 3. Стб. 23—32.

¹⁷⁰ Кирьяк Т.П. Указ. соч. С. 181—182.

¹⁷¹ Пыляев М.И. Старый Петербург. СПб., 1903. С. 304.

ле колонн, параллельно с оными, тридцать два люстра и по обоим концам галереи по одному отменного искусства и величины, с органами внутри. Сии принадлежали некогда герцогине Кингстон»¹⁷². Люстры герцогини, выполненные из стекла, состояли из трех ярусов больших и малых кружал, которые приводились в движение и начинали вращаться в противоположных направлениях при помощи скрытого внутри них механизма. Одновременно с движением кружал раздавалась тихая музыка. Каждая люстра была снабжена музыкальным автоматом, исполнявшим подряд 12 небольших одноголосных пьес. Кирыак, впрочем, не точен: своеобразный концерт музыкальных люстр, длившийся 50 минут, давался не на органе. Внутри центрального шара каждой люстры звучали переливы колокольцев.

Какой из органов, упоминаемых в описи дворца, находился на хорах Ротонды 28 апреля? Мог ли эту роль исполнить заключенный в зеркала орган герцогини Кингстон?

В марте 1777 года, тайно приехав в Лондон, герцогиня заказала роскошную яхту, на которой имелись салон, картинная галерея, столовая и большая кухня. Когда к отплытию все было готово, она пустилась в плавание с французским экипажем и под французским флагом. Екатерина II приняла герцогиню в Царском Селе. Ответный прием герцогиня устроила на своей яхте: «как только подали обед, заиграл оркестр, в котором были флейты, барабаны, кларнеты и французские рожки; они играли английские марши и другую подобающую случаю музыку. После обеда было исполнено несколько концертов на органе, размещенном в вестибюле»¹⁷³. Вернувшись в Петербург летом 1779 года, герцогиня приобрела здесь дом на наб. реки Фонтанки недалеко от Измайловского моста. Ее старший садовник Ричард Моуэт в письме к Чарльзу Стэндли (апрель 1781 года) так описывал его: «Отделан...в наиэлегантнейшем стиле, шторы из малинового дамаста, пять изумительнейших музыкальных люстр, большой орган, гравюры, картины! Все украшения размещены с величайшим вкусом»¹⁷⁴. Обращает на себя внимание сходство фразы из письма англичанина : «большой орган» (в англ. вар. письма «Grand

¹⁷² *Кирияк Т.П.* Указ. соч. С. 177.

¹⁷³ *Кросс Э.* Британцы в Петербурге: XVIII век / Пер. с англ. Н.Г. и Ю.Н. Беспярых. СПб., 2005. С. 389—390.

¹⁷⁴ *Кросс Э.* Указ. соч. С. 391.

Organ») и державинского «великие ... органы». Впрочем, что значило это определение для панегирического описания конца XVIII века? Зеркальный орган герцогини, после ее смерти приобретенный Потемкиным и перевезенный в Конногвардейский дворец, представлял собой музыкальный автомат — напольные музыкальные часы, снабженный двумя флейтовыми органными регистрами и валиком со спиралевидным ходом; он не имел клавиатуры и, следовательно, не мог аккомпанировать хору. Кроме того, опись зафиксировала место, где располагался этот орган — в личных покоях Потемкина.

Вряд ли можно предполагать, что главным органом великолепного праздника мог быть к 1792 году уже «неполный», «разобранный» орган, оцененный в описи в десять и более раз ниже других инструментов. Вероятнее всего, данный орган, несущий на себе следы многолетнего служения музыке, перевозок, повреждений и нуждающийся в ремонте, мог использоваться князем ранее. Возможно, именно этот инструмент упоминается в описании маскарада и бала с фейерверком, данным Потемкиным на даче в Озерках 25 июня 1779 года в присутствии Екатерины II: «...хор певцов под звуки органа пел в честь славной посетительницы строфы...» и «...сему сладкопению соответствовал звучный Орган...»¹⁷⁵.

Наконец, среди органов описи на первом месте значится «Орган большой в красном дереве», оцененный в 3.650 рублей — орган английского мастера Уильяма Уинроу. Еще осенью 1745 года он привез в Петербург оригинальный ансамбль, состоящий из 4-регистрового органа-позитива (мастер называл его «большой органной машиной») и механического органа. Автоматический орган исполнял 14 пьес, 13 из которых были сочинены Генделем. Уинроу полагал, что построил совершенный музыкальный автомат и что соперничать с ним музыкант не в состоянии. Чтобы подтвердить свое заявление, англичанин устраивал в домике у пруда в Летнем саду своеобразные концерты, в которых музыкант-органист и механический орган играли поочередно¹⁷⁶. Участником спора между человеком и машиной была...кукла,

¹⁷⁵ Грот Я.К. Указ. соч. С. 377.

¹⁷⁶ Семенов Ю. Об органе мастера Уинроу, или приключения англичанина в России // Русско-британские музыкальные связи. СПб., 2009. С. 42—44.

прятавшаяся до поры позади инструмента. Кукла, одетая в черный камзол и белый парик, имела поразительное сходство с мастером музыки Генделем. Появившись из-за органа, она, к восторгу публики, начинала отбивать такт правой рукой, в которой держала свиток нот. Возможно, в этот момент органист и автомат исполняли вместе одну из пьес Генделя, набитых на валике часов, на всех совместно звучащих регистрах обоих органов. С 1746 года органы Уинроу находились в Летнем дворце императрицы Елизаветы Петровны, куда были перенесены по ее распоряжению. Там они участвовали в музыкальных забавах елизаветинского двора.

Подробное описание «музыкальных машин» оставил Я. Штелин. Согласно Штелину, «часы-орган, изобретенные и изготовленные мастером Уинроу из Лондона, внешне были похожи на предназначавшийся для украшения зала или комнаты английский cabinet из красного дерева, с легкими золочеными планками и резьбой; он имел 10 футов в высоту, в нижней половине — 7—8 футов, а в верхней — 5 футов ширины. На переднем плане, под зеркальным стеклом, помещался огромный циферблат с обозначением часов, минут и секунд. Кроме него здесь же было изображение солнца и вечный календарь, над которым у фронтона cabinet'a вращался большой шар, представляющий суточные фазы луны. Открывая замаскированный карниз подставки, в которой помещался большой орган — так же, как в верхней части часовой механизм и связанный с ним второй, малый орган, — вы обнаруживали перед собой клавиатуру. У подставки для ног выдавалась наружу головка педали. Играть можно было на обоих органах одновременно или на одном из них, снабженным очень легкой как на клавишине механикой, и из 12 различных регистров извлекать все, что дает орган средней величины»¹⁷⁷. Помимо этого инструмент самостоятельно исполнял «каждый час одну арию или один концерт, или — после того как оно было для этого заведено, в течение многих часов — целые дюжины прекраснейших и труднейших концертов...»¹⁷⁸.

¹⁷⁷ Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века / Пер. Б.И. Загурского. Л., 1935. С. 104—105.

¹⁷⁸ Штелин Яков, фон. Известия о музыке в России / Пер. М. Штерна // Музыкальное наследство. Сборник материалов по истории музыкальной культуры в России. М., 1935. Вып. 1. С. 138—139.

Заметим, что количество регистров (12) указано Штелином ошибочно. Рукоятки переключения трех регистров механического органа располагались на корпусе часов справа. Видимо, Штелин по какой-то причине не имел возможности осмотреть противоположную (левую) сторону часов (возможно, из-за находившейся там в тот момент механической куклы). Пересчитав видимые им 9 рукояток (но не регистров!) и добавив к ним три предполагаемые, Штелин сделал ошибочные выводы.

Описания органа свидетелями его звучания на потемкинском празднике в деталях совпадают с описанием Штелина. Стоимость «большого органа в красном дереве» из описи сопоставима с затратами на покупку органа Габраном и суммой, выплаченной Габрану же, за ремонт органа и установку его на хорах. Таким образом, в начале 1790-х годов судьба органов Уинроу оказалась тесно связана с именем князя Потемкина и легендарным торжеством.

В чем состояла работа инструментального и органного мастера Габрана по подготовке к отведенной ему роли уже не нового, прослужившего к тому времени полвека английского органа?

К празднику старый валик органа в часах был перебит заново или, возможно, заменен новым. Однако валик этот в результате спешки оказался изготовлен неправильно: он не подходил к органу в часах Уинроу, так как предполагал иную расстановку органных труб. Не располагая временем на исправление ошибки, Габран, с конца 1780-х годов содержавший в порядке флейтовые часы в императорских дворцах, принимает решение: мастер изготавливает специальные накладки из дерева, которые маскируют старые отверстия для установки труб и позволяют развернуть органные регистры на виндладе¹⁷⁹ в обратном порядке. На валике музыкальных часов, выполненном специально для праздника, были набиты 14 новых пьес современных авторов. Каждая пьеса звучала 40 секунд; за это время валик совершал один оборот. Под порядковым номером 12, там, где в часах Уинроу находился фрагмент из генделевской «Музыки на воде», теперь помещался отрывок из симфонии Моцарта «Юпитер». Часы исполняли и британский королевский гимн «God save the King». Перемена пьес происходила при переводе стрелки на малом циферблате часов. Пьесы из подобранного к празднику (возможно, при участии са-

¹⁷⁹ Специальный деревянный ящик, в котором находятся клапаны, открывающие или прерывающие доступ воздуха к органным трубам.

мого Потемкина) репертуара механического органа могли быть исполнены в разнообразных комбинациях регистров, переключавшихся часовщиком вручную (илл. 2).

Габран перестраивает и позитив. Он удаляет так называемую короткую октаву¹⁸⁰. Передние и боковые дверцы инструмента мастер украшает накладками из золоченой бронзы по образцу мебели Рентгена¹⁸¹ (илл. 3).

По смерти Потемкина орган, звучавший на празднике, вывозится из Конногвардейского дворца в так называемую Мальтийскую капеллу, построенную рядом с Воронцовским дворцом архитектором Кваренги и освященную 17 июля 1800 года. Там он находится еще в начале XX века. «На хорах справа поставлен хороший орган, перенесенный из прежнего Таврического дворца»¹⁸². В 1909 году капелла приобретает новый орган немецкой фирмы Walcker, в связи с чем было решено старый орган продать. Орган был выставлен на аукцион, где приобретен Эрмитажем за 1.000 рублей как «Часы Таврические» (с фисгармонией, как гласила помета, сделанная карандашом). Часы эти долгое время находились на площадке 2-го этажа Театральной лестницы, а в 1987 году после реставрации были установлены в Большом зале Меншиковского дворца (илл. 1).

Сегодня музыкальные инструменты конца XVIII века представляют интерес для каждого музыканта. Два столетия назад этими инструментами восхищались. Сегодня их исследуют, о них спорят искусствоведы.

¹⁸⁰ В старинных органах самая низкая октава, отличающаяся некоторыми особенностями.

¹⁸¹ Вероятно, во время ремонта позитива и подготовке его к празднику Габран мог также заменить язычковый регистр органа на новый язычковый регистр особой конструкции, который применялся в инструментах работы Габрана под именами *Vox humana* или *Clarinet*. Для удобства его настройки мастер сделал горизонтальную прорезь под клавиатурой органа.

¹⁸² *Левшин Д.М.* Пажеский его императорского величества корпус за сто лет. СПб., 1902. Т. 1. С. 267.

*Иллюстрации к статье
«Орган Ротонды Конногвардейского (Таврического) дворца»*

1) Илл. 1. Орган английского мастера Уильяма Уинроу в Меншиковском дворце (рядом с органом — автор статьи Ю.Н. Семенов);

2) Илл. 2. Большой циферблат часов мастера Уинроу и 4 малых циферблата, управляющих работой механического органа в часах;

3) Илл. 3. Одна из накладок, изготовленная из золоченой бронзы, украшающая дверцу органа-позитива.

А.Л. ПУНИН

Старинные металлические мосты Таврического сада

С 1792 года, когда Таврический дворец и Таврический сад стали владением Екатерины II, все работы, проводившиеся в новой резиденции императрицы, возглавил архитектор Ф.И. Волков. Им была сооружена ограда парадного двора-курдонера со стороны Шпалерой улицы, очень тактично дополнившая ансамбль. В 1793—1794 гг. Волков построил в западной части Таврического сада усадьбу садового мастера Вильяма Гульда, который продолжал руководить работами в саду — но теперь уже по заданиям Екатерины II. Живописные пруды, созданные Гульдом в Таврическом саду, и связывающие эти пруды протоки требовали построить в соответствующих местах мосты — для прокладки прогулочных маршрутов в соответствии с эстетикой пейзажных садов. Поначалу эта задача решалась постройкой пешеходных деревянных мостиков. Но это не удовлетворяло императрицу, убедившуюся на примере парков Царского Села в том, насколько целесообразно — и к тому же престижно — иметь в резиденции парковые мосты новейшего типа, с металлическими конструкциями.

Не исключено, что инициатива сооружения таких мостов могла исходить и от военных инженеров, руководивших работой Сестрорецкого оружейного завода, на котором в 1780-х годах под руководством архитектора Карла Шпекле были изготовлены металлические конструкции пролетных строений серии пешеходных мостов, построенных тогда в парках Царского Села¹⁸³. Война с Турцией победоносно закончилась, заказы военного ведомства стали сокращаться, и руководству завода следовало искать новые заказы. Железные мосты оказывались в этом отношении очень выгодной продукцией.

В 1793 году было решено построить в Таврическом саду несколько пешеходных металлических мостов. Вероятно, к их проектированию был привлечен и архитектор Ф.И. Волков (хотя прямых свидетельств нет, ибо проекты мостов пока не обнаруже-

¹⁸³ Степаненко И.Г. Сюита парковых мостов // Ленинградская панорама. 1984. № 4. С. 34—35.

ны, а в найденных текстовых документах и в литературных источниках конца XVIII — начала XIX вв. фамилия Волкова в этой связи не упоминается).

Очень интересным и важным документом, освещающим историю строительства железных мостов в Таврическом саду, является рапорт артиллерии генерал-поручика фон Бригмана в Кабинет Ея Императорского Величества от 7 сентября 1793 года. Из этого документа явствует, что в Таврическом саду было задумано построить целую серию из пяти железных мостов — все это опять же напоминает опыт проектирования и строительства железных мостов в парках Царского Села. И заказ на изготовление этих мостов был снова передан на Сестрорецкие оружейные заводы (это производственное предприятие в документах того времени часто именовалось во множественном числе).

Рапорт фон Бригмана от 7 сентября 1793 года гласил:

«По повелению Вашего Императорского Величества сделано на Сестрорецких оружейных заводах...» Далее идет перечень изделий, завершающийся просьбой произвести оплату изготовленной продукции.

«...За сделанные Таврического дворца в сад железные двенадцать канаве (т.е. двенадцать садовых скамеек — А.П.) 1248 рублей 54 копейки, и в число пяти, один железной с чугунными досками малой мост... 4368 рублей 3 копейки». В рапорте перечисляются и другие изделия, за которые заводу надлежит уплатить 9652 рубля 611/2 копейки, «которые деньги весьма теперь нужны», ибо «теперь особливо потребен в заводе чугуна на выливку к делающемуся ныне в Таврический же сад болшему мосту досок» (речь идет о чугунных плитах настила мостов — А.П.). Автор рапорта просит распорядиться об уплате названной выше суммы, а также отпустить сумму в 3000 рублей, необходимую «на покупку к делающемуся ныне болшему мосту железа, чугуна и протчего»¹⁸⁴.

Екатерина II наложила на рапорт резолюцию: «Уплатить».

Приведенный документ поясняет историю появления в Таврическом саду тех двух мостов: «болшого» и «малого» — которые и сейчас стоят на своих местах, опираясь на мощные каменные устои. Что касается постройки трех остальных мостов из числа заказанных императрицей пяти, то их судьба не ясна. Скорее

¹⁸⁴ РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3908. Л. 283.

всего они так и не были сделаны. В ноябре 1796 года Екатерина II скончалась, а Павел I, ненавидевший Г.А. Потемкина и все то, что было с ним связано, прекратил всякое строительство в Таврическом саду, а дворец распорядился передать для размещения лейб-гвардии Конного полка.

Два моста в Таврическом саду, построенных в 1793—1794 гг., по общим принципам конструирования их пролетных строений повторяли те мосты, которые были сооружены в 1780-х гг. в парках Царского Села. Основные несущие конструкции были выполнены из железа, а плиты настилов отлиты из чугуна.

«Малый» мост в Таврическом саду имеет расчетный пролет (т.е. расстояние между точками опирания его железных арок на устои) равный 10,6 метра. Ширина моста около трех метров. Пролетное строение состоит из четырех тонких железных арок и опирающихся на них четырех продольных балок-прогонов. Прогоны опираются на центры арок и на небольшие наклонные стойки, расположенные примерно в четвертях пролетов (эти стойки, в свою очередь, передают давление от балок-прогонов на арки). Своими концами продольные балки-прогоны опираются на каменные устои. При этом размеры поперечного сечения арки весьма невелики. Такая конструкция для конца XVIII века является очень смелой и поражает необычайным для того времени совершенством инженерного решения. Компонировка сооружения привлекает какой-то особой ясностью и элегантностью. С трудом верится, что мост был построен более двухсот лет назад, ибо по абрису его пролетного строения он выглядит удивительно современно. Перила предельно простого и прозрачного рисунка очень удачно дополняют композицию моста и хорошо отвечают его лаконичному абрису.

Второй мост, названный в рапорте фон-Бригмана «болший», имеет расчетный пролет арки, равный 13,15 метра. Пролетное строение состоит из пяти главных арок и, соответственно, из пяти продольных балок-прогонов. Балки-прогоны опираются в средней части пролета на главные арки, а своими концами — на каменные устои и на дополнительные наклонные концевые стойки, наполовину заглубленные в кладку устоев; на своих концах балки-прогоны имеют крюки, заделанные в кладку устоев. Вблизи середины пролета опирание прогонов на главные арки создается еще и поперечными железными балочками (расстояние между ними в продольном направлении составляет 2,94 метра). Эти

поперечные балочки играют роль связей, соединяющих между собой главные арки.

Помимо главных арок балки-прогоны опираются еще и на дополнительные ребра — «полуарки», расположенные в крайних четвертях пролета. Осуществленная в конструкции этого моста система усиления главных несущих арок дополнительными «полуарками», соединенными с основными арками кольцевыми элементами, представляет собой очень оригинальное техническое решение, не имеющее аналогий в зарубежном мостостроении конца XVIII века. Оно свидетельствует о несомненной зрелости инженерного мышления того, кто проектировал этот мост. Эти боковые «полуарки» не только создают дополнительные точки опирания для длинных балок-прогонов, но и увеличивают устойчивость основных арок.

Обследование моста показало, что все соединения были выполнены при помощи металлических штырей, плотно загнанных в предназначенные для них отверстия, просверленные в соединяемых элементах.

Поперечные сечения всех основных несущих элементов моста представляют собой прямоугольники. Размеры поперечного сечения основных арок — 80 х 100 мм, верхних «полуарок» — 70 х 90 мм, продольных балок-прогонов — 85 х 95 мм. Все несущие конструкции пролетного строения «большого» моста выполнены (как и у «малого» моста) из «сварочного» железа. На балки-прогоны уложены чугунные плиты настила. Их размеры в плане — 3600 х 430 мм, при толщине 30 мм.

Легкие железные перила завершают композицию моста. В их рисунок включены дуги и круги, создающие тонко найденную ритмическую переключку с дугами и кольцами пролетного строения. На устоях перила закреплены в каменных тумбах, а в пролете поддерживаются тонкими наружными вертикальными кронштейнами, прикрепленными к крайним прогонам (эти кронштейны играют роль своего рода «контрфорсов», препятствующих опрокидыванию перил).

Оба этих старинных моста в Таврическом саду выглядят настолько «современно», что об их истинном возрасте в минувшие годы никто особенно не задумывался. Не интересовал этот вопрос и Управление садово-паркового хозяйства (УСПХ), в ведении которого находился Таврический сад и «на балансе» которого эти мосты числились просто под номерами: «малый» мост на-

звался «мост № 3», а «большой» мост — «мост № 5». Незнание истинного возраста этих сооружений едва не обернулось их утратой.

Но их сохранению способствовала цепочка счастливо сложившихся обстоятельств.

В 1972 году состоялось мое знакомство (поначалу заочное), а в 1975 году мой английский коллега приехал в Ленинград, и мы встретились с замечательным специалистом и энтузиастом своего дела инженером-исследователем Джоном Джеймсом. Он занимался изучением истории строительных конструкций и мостов эпохи Промышленной революции и опубликовал ряд обстоятельных исследований в английских научных сборниках и журналах. Наша переписка постепенно перешла в большую дружбу, и в письмах мы стали называть друг друга просто по именам. Один из результатов нашей переписки и нашей дружбы — те два железных моста конца XVIII века, которые остались на своих местах, хотя был момент, когда они едва не попали в металлолом...

Однажды во второй половине 1970-х годов я получил от мистера Джеймса письмо с ксерокопией нескольких страниц из книги Джона Лаудона «Энциклопедия садоводства» (она была издана в Лондоне в 1824 году, а затем была несколько раз переиздана). В главе «St. Petersburg Gardens» рассказывалось о Таврическом саде и были воспроизведены чертежи двух металлических мостов в этом саду, а на плане сада показано местоположение этих «iron bridges in the pleasure-ground». В тексте книги отмечалось, что оба моста «are considered handsome». В письме Джон Джеймс спрашивал: существуют ли эти мосты? Когда они были построены? И что Вы, dear Andrei, знаете об истории этих мостов?

Я тотчас же отправился в Таврический сад, прихватив фотоаппарат с цветной пленкой. Мосты, чертежи которых были воспроизведены в книге Лаудона, стояли на своих местах. Один, более длинный, пересекал начало кругового протока, огибающего большой остров. А неподалеку от него, ближе к южной ограде сада, берега того же протока соединял еще один мост — меньшего пролета, но удивительно элегантный по своим очертаниям. На железных арках обоих мостов лежали чугунные плиты настилов.

Был чудесный летний вечер, и по мостам прогуливались отдыхающие в саду ленинградцы и бегали детишки. Снятые в тот вечер слайды я храню, и с них были сканированы иллюстрации, дополняющие эту статью.

К тому времени, благодаря книгам и статьям, присланным Джоном Джеймсом, я уже много знал о первых английских металлических мостах, построенных в последней четверти XVIII века. А мосты 1780-х годов в парках Царского Села были детально осмотрены и изучены.

Стало сразу же ясно: оба эти моста в Таврическом саду явно возведены в конце XVIII века, а скорее всего — в первой половине 1790-х годов, когда там велись большие работы под руководством Федора Волкова и Вильяма Гульда.

Осенью 1979 года я опубликовал заметку об этих мостах в «Ленинградской правде», а затем сделал сообщение о них в Государственной инспекции по охране памятников Ленинграда (ГИОП).

Затем благодаря совету и помощи коллег из инспекции и через имеющуюся в ее архиве научную справку об истории Таврического сада мне удалось выйти на хранящееся в РГИА дело, в котором лежал тот рапорт артиллерии генерал-поручика фон Бригмана, который был процитирован выше. Так прояснилась история этих двух металлических мостов в Таврическом саду, и даты их постройки были установлены документально.

Однако вскоре мне позвонила сотрудница ГИОП и встревоженным голосом сообщила, что «два старых моста» в Таврическом саду Садово-парковое хозяйство решило заменить новыми якобы из-за их недостаточной несущей способности.

К счастью незадолго до того, минувшей зимой, Александра Кострак, студентка факультета Мосты и тоннели моего родного ЛИИЖТа, где когда-то учился и я, а в 1970-х годах читал курс «Архитектура мостов», выполнила детальные обмеры этих мостов в Таврическом саду. Я попросил ее срочно произвести детальный расчет прочности пролетных строений мостов. Ее расчеты показали, что прочность мостов вполне достаточна и соответствует действующей норме нагрузки от пешеходов. Мы подписали расчеты и отнесли их в ГИОП. Инспекция срочно оформила «охранные грамоты», и мосты остались стоять, теперь уже официально учтенные и охраняемые как ценные памятники архитектуры. Но это еще не конец нашей истории.

В мае 1994 года Петербург должен был посетить наследник английского королевского престола Чарльз — Принц Уэльский. Генеральный консул Великобритании обратился к дирекции «Международного благотворительного фонда спасения Санкт-Петербурга», созданного по инициативе мэра города А.А. Соб-

чака, с просьбой подготовить к приезду Принца Уэльского выставку, рассказывающую об истории англо-русских культурных связей. Срочно, в течение одного месяца, мы успели подготовить эту выставку. Она называлась: «Великобритания — Санкт-Петербург: архитектура, садовое искусство, инженерное дело. Идеи и мастера». Два стенда выставки были посвящены истории появления и развития металлических мостов в Англии и в России в конце XVIII века. Рядом с фотографиями двух старинных мостов Таврического сада, которым в тот год исполнилось ровно двести лет, мы поместили фотографию инженера Джона Джеймса, сообщив в подписи, что эти старейшие железные мосты Петербурга удалось сохранить благодаря научным исследованиям, начатым по инициативе нашего английского коллеги.

Джон Джеймс об этом уже не узнал: он скончался в конце февраля 1988 года — через месяц после получения премии Ассоциации гражданских инженеров за исследования в области исторического наследия.

Прошло несколько лет. Железные мосты в Таврическом саду, простоявшие в непростом петербургском климате уже более двух веков, все же требовали детального технического обследования для их последующей реставрации — тем более, что у большего моста 13-метрового пролета стало обнаруживаться некоторое «провисание» арок, свидетельствующее о том, что один из устоев моста под давлением распора арки немного «пополз». А в облицовке устоев стали расходиться швы, что говорило о начавшемся разрушении внутренних массивов кладки.

Обследование мостов было поручено кафедре «Мосты» Петербургского государственного университета путей сообщения. В 1997 году был детально обмерян и подробно обследован «мост № 5» — «большой» мост 13-метрового пролета. Хранящийся в Научно-технической библиотеке ПГУПС отчет «Техническая диагностика и разработка рекомендаций по капитально-реставрационному ремонту моста № 5 в Таврическом саду» (СПб., 1998) можно с полным основанием оценить как замечательный образец научно-исследовательской работы. В механической лаборатории ПГУПС было выполнено исследование механических характеристик металла пролетного строения. Испытания показали, что расчетное сопротивление металла может быть принято равным 1600 кг/см, что было расценено как вполне положительный результат, подтверждающий достаточную прочность старин-

ного «сварочного» железа.

Педагоги кафедры «Мосты» ПГУПС Г.И. Богданов, Е.Д. Максарев и В.И. Ярошно на основе проделанных точных обмеров моста и результатов испытаний металла его пролетного строения произвели детальный поверочный расчет несущих конструкций моста. Наибольшее беспокойство вызывали длинные и при этом довольно тонкие элементы главных несущих арок: надо было выяснить, в какой мере обеспечивается при нормативной загрузке моста устойчивость этих арок, работающих «на сжатие с изгибом». Расчеты показали, что конструкция пролетного строения соответствует нормам эксплуатации пешеходных мостов и что дальнейшее существование моста вполне возможно при условии бережного отношения к нему и при запрещении проезда транспорта, в том числе и снегоуборочных машин. Однако «расползание» устоев, вызвавшее провисание арок, все же ставило вопрос о демонтаже пролетного строения и капитальном ремонте опор моста.

Кафедрой «Мосты» была разработана «щадящая» технология демонтажа конструкций моста для их последующей реставрации. Принцип, определяющий эту технологию, гласил, что «капитальный ремонт моста, начатый в связи с его неудовлетворительным состоянием, должен выполняться с учетом сохранения его исторического облика и конструкций».

В процессе демонтажа требовалось все работы вести с предельной осторожностью, бережно сохраняя все конструктивные элементы пролетного строения, облицовки устоев и «малых форм» моста — его перильных ограждений. Разбирать пролетное строение следовало без применения газорезки — чтобы нагрев не нарушил структуры старого металла. Штыри, соединявшие элементы моста, аккуратно высверливались с тем, чтобы потом осуществить соединения элементов аналогичными штырями. При демонтаже были использованы временные опоры, позволившие спокойно разъединить элементы пролетного строения. А для демонтажа и складирования длинных и тонких арок, требовавших особо «деликатного» обращения, были сконструированы по предложению кафедры особые балки-«траверсы» из двух стальных швеллеров, между которыми зажимались ребра арок, когда автокран их подымал с устоев, переносил и укладывал на землю «плашмя». Все делалось с предельной осторожностью, чтобы не повредить конструктивные элементы столь почтенного возраста.

Три века под сенью Таврического дворца...

После усиления фундаментов были заново смонтированы каменные устои моста, а затем, после осуществления необходимых реставрационных работ, смонтированы и установлены на обновленных устоях пролетные строения моста. Работы были завершены в 1998 году.

Позднее, в 1999 году, аналогичными приемами была осуществлена и реставрация «малого» моста.

Так были сохранены два самых старых металлических моста Санкт-Петербурга.

А.В. ЯРЦЕВА

**Таврический дворец на открытках
(по материалам фондов Отдела эстампов Российской национальной библиотеки)**

Время становления, расцвета и развития отечественной открытки совпало с периодом, когда Таврический дворец в силу тех или иных причин притягивал к себе внимание русского общества. Предпринимаемый обзор охватывает открытые письма 1900-х-1970-х гг. Сегодня они различаются по степени известности, но есть то, что их объединяет: некогда все эти изображения дворца, будучи напечатаны на открытках, получали возможность для широчайшего распространения по всей стране.

В фондах Отдела эстампов Российской национальной библиотеки самая ранняя открытка с видом Таврического дворца (илл. 1) относится к 1903 г. На ней можно видеть фасад дворца, украшенный по случаю проведения в нем международной выставки «Детский мир». Ее торжественное открытие состоялось 22 ноября 1903 г., и до 25 января 1904 г. первая в России международная выставка предметов, относящихся к жизни ребенка, работала ежедневно¹⁸⁵.

Открытка, приуроченная к экспозиции, получила цензурное разрешение на печать 13 ноября 1903 г. Оригиналом для нее послужила фотография Александра Адольфовича Оцуа. Петербургского фотографа и выставку «Детский мир» связывает не только

¹⁸⁵ На открытии выставки присутствовали великая княгиня Елисавета Маврикиевна (Августейшая покровительница Общества попечения о бедных и больных детях), члены Государственного совета, министр народного просвещения, петербургский градоначальник, иностранные дипломаты и другие почетные лица. Экспозиция заняла три зала дворца, ряд смежных с ними комнат и пристройку во внутреннем саду. Материалы были предоставлены отечественными и зарубежными правительственными и общественными организациями, а также частными лицами (преимущественно — врачами и педагогами). Главными на выставке являлись отделы гигиены и физического развития и научно-учебный, их дополняли исторический, этнографический, художественный и промышленный.

это открытое письмо. В каждом выпуске печатного «Листка» выставки можно обнаружить рекламное объявление: «Фотограф А. Оцуп. (Бассейная, 2). Снимает на выставке отдельные витрины гг. экспонентов и экспонаты для составления альбома выставки и для помещения в листке “Детский мир”»¹⁸⁶. Среди экспонентов, получивших в январе 1904 г. награды на выставке, тоже есть А. Оцуп¹⁸⁷ из С.-Петербурга: в «Художественной группе» он стал одним из тех, кого международная экспертная комиссия удостоила Золотой медали за фотографические снимки.

Выставка «Детский мир», хотя и имела художественный отдел, не оставила такого запоминающегося следа в истории культуры, как «Историко-художественная выставка русских портретов» 1905 г. Самая значительная в ряду временных экспозиций, которые проводились в Таврическом дворце, она с исключительной полнотой отражена на открытых письмах издательства Общины св. Евгении. Открытки, воспроизводящие экспонаты выставки¹⁸⁸, надолго стали некоторой заменой для иллюстративной части экспозиционного каталога, которая не увидела свет. Не касаясь данной специальной темы и обращаясь лишь к тем открыткам Общины, которые, с одной стороны, связаны с «Портретной выставкой», а с другой стороны, показывают собственно Таврический дворец, можно заметить своего рода подготовитель-

¹⁸⁶ Листок международной научно-промышленной выставки «Детский мир». № 1. С. 12. В 1900-х гг. А.А. Оцуп владел фотографическим ателье на Бассейной ул., 2 вместе с братьями Иосифом и Петром (Санкт-Петербург в светописи 1840—1920-х годов: Кат. выст. СПб., 2003. С. 297).

¹⁸⁷ Листок международной научно-промышленной выставки «Детский мир». № 16. С. 30. Второй инициал «С.», вероятно, опечатка.

¹⁸⁸ Уже к августу 1905 г. было издано восемьдесят репродукционных открыток (*Третьяков В.П.* Открытые письма Серебряного века. СПб., 1999. С. 21). Интересно, что именно к опыту «Таврической выставки» обращался В.Я. Курбатов, заочно полемизируя с В.В. Стасовым, который считал распространение произведений искусства посредством почтовых карточек неэстетичным и антихудожественным: «То, что часть открыток пропадет и уничтожится, не беда, потому что остальная часть сохранит хоть понятие о тех оригиналах, напр., портретах Исторической Выставки, которые составят истинную славу русского искусства» (*Обзор художественных изданий Общины св. Евгении.* СПб., 1909. С. 16).

ный этап этой работы: девять открыток 1904 г., которые зафиксировали фасады¹⁸⁹ и интерьеры¹⁹⁰ дворца. Существуют также экземпляры данных открыток с цензурным разрешением от 3 февраля 1905 г.: они тоже предварили выставку, проходившую с марта по июнь 1905 г.

Фотография, послужившая оригиналом для одной из них — «Вид из колоннады в купольную» (илл. 2), впоследствии была использована как иллюстрация в известном художественно-историческом очерке «Петербург» В.Я. Курбатова, изданном Общиной св. Евгении в 1913 г.¹⁹¹ И именно на такой открытке, хранящейся в фонде Отдела эстампов РНБ, есть штамп: «Из собрания В.Я. Курбатова»¹⁹².

Напомним, что Владимир Яковлевич Курбатов был одним из тех, кто при образовании на рубеже 1902—1903 гг. Комиссии художественных изданий (она приняла на себя руководство издательской деятельностью Общины) вошел в ее состав от объединения «Мир искусств»¹⁹³. И как раз в 1905 г. роль Курбатова в издательской работе стала более значительной: как писал «начинатель издательства»¹⁹⁴ И.М. Степанов, «выставка исторических портретов в Таврическом дворце, устроенная С.П. Дягилевым в 1905 году, дала колоссальный исторический материал для вос-

¹⁸⁹ Главный фасад (с оградой, со стороны Шпалерной ул.), дворовый (т.е. боковой) флигель и садовый фасады (номера открыток по издательскому каталогу 1092—1094).

¹⁹⁰ Колоннада и ротонда (номера открыток по издательскому каталогу 1095—1100).

¹⁹¹ *Курбатов В.Я.* Петербург: Худож.-ист. очерк и обзор худож. богатства столицы. СПб., 1913. С. 143. По словам Курбатова, «Таврический дворец (1782) снаружи не интересен, хороша только великолепная ограда дворца. Внутри удалось восьмигранное зало, покрытое плоским потолком (эффект свода получен росписью) и колоссальное Екатерининское зало, прилегающее к обширному зимнему саду. Оно, как и сад, установлено рядами ионических колонн. Может быть, эти ряды и были несколько монотонны, но производили сильное впечатление своей протяженностью» (Там же. С. 144). Показательно, что с этим мнением хорошо согласуется как количественное соотношение открыток с видами фасада и интерьеров дворца, так и их сюжеты.

¹⁹² РНБ. Отдел эстампов. Э ОТ63/Л452, Эот32607.

¹⁹³ *Третьяков В.П.* Указ. соч. С. 16.

¹⁹⁴ *Степанов И.М.* За тридцать лет. 1896—1926. Л., 1928. С. 10.

произведения на открытых письмах. Этой серьезной работой руководил сначала Александр Н. Бенуа, а за отъездом его за границу В.Я. Курбатов»¹⁹⁵.

Фотографии, с которых печатали эти открытки, послужили для иллюстрирования не одного только курбатовского «Петербургга». В 1912 г., то есть уже через восемь лет после выхода в свет открытых писем, оригиналы еще трех из них («Колоннада», «Ротонда или купольный зал», «Деталь купольного зала») были воспроизведены в таком значительном искусствоведческом труде начала XX в., как «История русского искусства» И.Э. Грабаря¹⁹⁶.

Среди открыток, появившихся уже после начала работы выставки, к нашей теме относятся только общие виды залов (на открытках представлены не все из них, а лишь посвященные царствованиям от Петра I до Александра I) и сада¹⁹⁷. Таким образом, издатели словно подчеркивали, что в экспозиции достойно внимания не только прошлое (собственно экспонаты), но и современность (и сама организация выставочного пространства, и авторство оформителей — Л.С. Бакста, Н.Е. Лансере, А.И. Таманова).

Несколько нарушая хронологию повествования, но завершая тему выставок, обратимся к открытке 1914 г. (илл. 3). Она была приурочена к состоявшейся в мае - июне того же года на территории Таврического сада IV Международной выставке садоводства¹⁹⁸. Таврический дворец представлен на изображении весьма фрагментарно, но зато на дальнем плане очерчивается новая постройка — здание Императорского Российского общества садоводства (впоследствии приспособленное под кинотеатр «Ленинград»). Выставка была юбилейной и посвящалась 300-летию Дома Романовых, о чем и напоминает аллегорическая статуя на пер-

¹⁹⁵ Там же. С. 29. А.Н. Бенуа уехал за границу в феврале 1905 г. и, как писал Е.Е. Лансере, «все свои текущие дела с Красным Крестом поручил Владимиру Яковлевичу Курбатову, которому он передал громадную кипу фотографий, материалов и, если я не ошибаюсь, наставлений» (Цит. по: *Третьяков В.П.* Указ. соч. С. 21—22).

¹⁹⁶ *Грабарь И.Э.* История русского искусства. М., [1912]. Т. 3. С. 355, 357.

¹⁹⁷ Номера открыток по издательскому каталогу 1311—1315, 1327—1330.

¹⁹⁸ Сроки, приведенные на открытке (апрель - май 1914 г.), немного не точны. Выставка проходила с 13 (26) мая по 3 (16) июня 1914 г.

вом плане изображения. Являлась ли она только фантазией художника — автора оригинала для хромофотографированной открытки, или действительно украшала выставочную территорию, сложно утверждать с достоверностью; впрочем, ни на плане выставки, ни на многочисленных фотографиях, которые были сделаны во время ее проведения, она не видна.

Вероятно, не будет ошибкой сказать, что появление Государственной думы познакомило со словосочетанием «Таврический дворец» гораздо более широкий круг граждан Российской империи, чем это могла сделать, к примеру, «Портретная выставка». Естественно, что новый факт политической жизни издатели открытых писем тоже не обошли вниманием.

Открытки, выполненные на основе фотографий дворца, можно условно разделить на несколько групп. К первой из них отнесем издания, демонстрирующие внешний вид дворца. Наверное, самая интересная из открыток этой группы — двойная, показывающая главный фасад здания, боковые корпуса и часть двора с высоты, при съемке с Водонапорной башни¹⁹⁹.

Чрезвычайная лаконичность архитектуры Таврического дворца и его местоположение дают немного выигрышных точек для съемки. Поэтому фотографии его фасадов, даже сделанные разными авторами и в разное время, могут быть однотипными. Так, например, вид со Шпалерной улицы, при котором в кадр попадает и ограда дворца.

В случае с открыткой, вышедшей в издательстве, которое работало под аббревиатурой «J.J.W» (илл. 4), можно предположить, что надпись «Государственная дума» является более поздней надпечаткой на тираже открытки «С. Петербург. Таврический дворец», изданной все-таки еще прежде созыва законодательного учреждения. На этой открытке, кроме того, не видны и деревья в парадном дворе, различимые на других снимках думского здания.

Нередко один и тот же снимок появлялся на открытках разных издательств. Так, негатив, хранящийся в ЦГАКФФД СПб²⁰⁰,

¹⁹⁹ Сходный снимок вошел и в состав фототипического альбома «Государственная Дума в портретах», выпущенного московским фотографом Карлом Андреевичем Фишером (Государственная дума в портретах. 27/IV 1906 8/VII. М., [1906]. С. 57).

²⁰⁰ ЦГАКФФД СПб. Е 14886.

можно соотнести с двумя открытками: одна была выпущена издательством, использовавшим аббревиатуру «Г.М.Б.», на другой издательство не обозначено.

Чаще всего на открытках воспроизводилась фотография, на которой главный фасад, снятый с парадного двора, представал в перспективном сокращении (илл. 5). Ее негатив тоже находится в ЦГАКФФД СПб²⁰¹. Существуют подобные открытки двух неизвестных издательств (одну из них в 1906 г. выпустил, предположительно, А.Л. Кононов) и открытка издательства А.Л. Кононова, которая увидела свет уже после 1914 г. Есть цветной ее вариант, отпечатанный К.П. Леонтьевым в технике хромо-фото-литографии. И очевидно, что все тот же оригинал послужил основой для хромо-литографированной открытки (илл. 6), которая входит в серию, выпущенную неизвестным издательством. В ней петербургские достопримечательности (Адмиралтейство, Петропавловская крепость и др.) показаны словно сквозь морозную дымку, на фоне желтоватого неба. В соответствии с общим решением серии художник несколько переработал исходную фотографию Таврического дворца, поместив его в зимний пейзаж.

Вторая условно выделяемая группа открыток, в основе которых лежат фотографические снимки, показывает интерьеры Думы. Переустройства, которым подвергнулся Таврический дворец после 1905 г., вызвали протесты культурной общественности: «...Главную гибель нашло это вдохновенное творение одного из одареннейших зодчих мира во время «приспособления Таврического дворца под заседания Государственной думы»²⁰². Издатели открыток, конечно, не ставили задачей обличить «вандалов», а ориентировались на вполне понятное любопытство обывателя: как же выглядит место работы нового органа власти?

На открытках уже упоминавшегося петербургского издателя А.Л. Кононова представлен и общий вид зала заседаний, и специально сделанное для него оборудование. Один из экземпляров открытки «Зал собраний» (илл. 7), хранящийся в РНБ, был отправлен по почте, согласно штемпелю, 29 апреля 1906 г. — то есть через два дня после того, как состоялось первое заседание I Государственной думы. В фондах Библиотеки имеется также открытка неизвестного издательства, представляющая собой от-

²⁰¹ Там же. Е 14884.

²⁰² *Грбарь И.Э.* Указ. соч. С. 354.

печатак того же негатива на фотобумаге. Она, в свою очередь, прошла почтовое гашение в сентябре 1913 г.: снимку, таким образом, удалось долго бытовать в русском обществе.

Наряду с открытками, достоверно выпущенными А.Л. Кононовым, существуют издания, весьма сходные с ними по характеру оформления адресной стороны и подписей под изображениями («Герб на кафедре», «Кресла и пюпитр перед ними в зале собраний», «Вход на хоры для публики»). Фотографические оригиналы двух последних находятся в ЦГАКФФД СПб²⁰³, причем негатив, использованный для открытки «Кресла и пюпитр перед ними в зале собраний», датирован 27 апреля 1906 г. Можно, в свете этого, связывать и ее выход в свет с самыми первыми днями функционирования I Государственной думы.

Вероятно, тогда же были сделаны и снимки, по которым выпустило открытые письма издательство «Ришар». В ЦГАКФФД СПб есть оригиналы, соответствующие открыткам «Вестибюль» и «Общий вид зала собраний»²⁰⁴ (для нее негатив датируется апрелем 1906 г.).

Таврическому дворцу после его превращения в Государственную думу Община св. Евгении тоже уделила внимание. Зал для думских заседаний появлялся на ее двойных открытках дважды. Первая (номер по издательскому каталогу 2107) была получена из типографии 15 мая 1906 г., то есть в период работы I Государственной думы. Вторая (номер по издательскому каталогу 2511) — 2 апреля 1907 г., то есть во время деятельности II Государственной думы. В отношении этих открыток возникают два вопроса. Во-первых, поразительное сходство двух изображений во всем, кроме деталей дальнего плана (окон и балконов во втором ярусе, между колоннами), рождает предположение: не достигнута ли эта разница просто ретушью более раннего негатива? Во-вторых, связан ли выпуск второй открытки только с началом работы II Государственной думы в феврале 1907 г., или интерес к залу заседаний более объясним обрушением потолка, которое произошло в нем в марте того года?

Открытки, впрочем, запечатлели не только безлюдные помещения Государственной думы. Карл Карлович Булла, в данном случае выступивший и как издатель, выпустил в свет двойную открытку «Заседание Государственной думы в Таврическом двор-

²⁰³ ЦГАКФФД СПб. Е 16233, Е 16388.

²⁰⁴ Там же. Е 16376, Е 16267.

це под председательством С.А. Муромцева, в июне 1906 года». (Ее же — без указания авторства, в обычном формате и поэтому с немного обрезанным правым краем — перепечатал К.П. Леонтьев). Булле принадлежит и другая открытка: вид думских кулуаров, оживленный стаффажными фигурами.

Иногда здание Таврического дворца попадало на открытки с групповыми портретами депутатов: так, «Трудовая группа» I Думы сфотографировалась у садового фасада (илл. 8). Датировать открытку периодом работы именно I Думы и, следовательно, 1906 г., помогает то, что на снимке есть А.Ф. Аладьин — организатор «Трудовой группы», не проходивший в другие созывы Думы. На открытке с «трудовиками» IV Думы в центре уже А.Ф. Керенский: фракцию он возглавил в 1915 г., и, соответственно, к этому времени можно отнести открытку. Она представляет собой коллаж, в котором групповая фотография Н.Н. Ольшанского соседствует с уже известным снимком Думы с Водонапорной башни, сделанным девятью годами ранее.

Таврический сад встречается на открытках не только в связи с временными выставками. «Часть Таврического дворца, выходящая в сад», — называется открытка неизвестного издательства. А к уже названным открытым письмам Общины св. Евгении, которые изображают собственно Таврический дворец с необычайной всесторонностью, можно прибавить еще четыре издания, связанных уже с прилегающей к нему территорией. В 1910 г. вышли из печати открытки по фотографиям Петра Сергеевича Радецкого, показывающие деятельность учреждений С.-Петербургского городского попечительства о народной трезвости, которые находились в Таврическом саду²⁰⁵.

Существует, кроме того, множество открыток, на которых изображение Таврического дворца служит легко узнаваемым, однозначным обозначением Государственной думы. Например, рисованный вид Таврического дворца используется в однотипно

²⁰⁵ В Таврическом саду ежедневно давал драматические представления театр и проходили народные гулянья, во время которых действовала общедоступная столовая-чайная. В саду находились павильон для танцев и народная столовая, а зимой устраивался каток. Кроме того, здесь действовала бесплатная амбулатория для алкоголиков, а посетители могли получать медицинскую помощь (Краткий очерк деятельности С.-Петербургского городского попечительства о народной трезвости, 1898—1912. СПб., 1913. С. 40—41).

оформленных открытках петербургской фото-печати В.А. Метальникова: это портреты представителей кадетской партии, избранных во II Государственную думу.

Среди открыток, напечатанных на фотобумаге, встречаются оппозиционные или даже антиправительственные; по понятной причине, издательство на них зачастую не указано. Таков, к примеру, мрачный коллаж на тему I Думы: здесь и фигура Свободы (во фригийском колпаке, с факелом и со знаменем, на котором дата «Октябрьского манифеста»), и гора черепов, над которой водружена фотография дворца с датой первого заседания, и фотопортреты депутатов, и текст-напоминание: «Граждане! Помните всегда, что к свободе вы пришли по трупам ваших братьев!!».

На открытках распространялось и «Выборгское воззвание» — обращение 180 депутатов, составленное 9—10 июля 1906 г., после роспуска I Думы, и призывавшее к гражданскому неповиновению властям. Текст воззвания сопровождается нарочито надорванная фотография Таврического дворца (как и в предыдущем случае, использовано изображение, знакомое по «официальным» открыткам) (илл. 9).

Таврический дворец можно видеть и на карикатурных открытках. На его фоне разворачивается действие двух карикатур на С.Ю. Витте, в 1906 г. председателя Совета министров Российской империи. На одной из открыток (на них не обозначено ни издательство, ни имя художника) Витте поднимает из гроба «булыгинскую думу» (илл. 10), на другой его союзниками предстают «истинно-русские люди».

То, что деятельность «Черной сотни» беспокоила «левых», заметно еще по двум фотооткрыткам: у А.И. Центр гидра с головой В.М. Пуришкевича обвивает Таврический дворец (рисунок П. Мартенса), у В.А. Метальникова «истинно русский витязь» остановился перед пропастью, отделяющей его от здания Думы.

В отличие от этих изданий, художественно слабых, открытка противоположного политического лагеря отличается и профессиональной графикой, и не лишённой остроумия подписью, воспроизводящей диалог двух мужичков на фоне Таврического дворца (илл. 11). Ее автор — карикатурист Лука Тимофеевич Злотников, «черносотенец». В декабре 1911 г. — марте 1913 г. он выпускал журнал «Паук»²⁰⁶, и поскольку на обороте открытки она

²⁰⁶ Степанов А. Злотников Лука Тимофеевич // Черная сотня. Историческая энциклопедия / [Отв. ред. О.А. Платонов]. М., 2008. С. 215.

именуется изданием этого журнала, ее выход можно отнести ко времени работы III или IV Думы.

Завершая обзор открыток-карикатур, отметим, что и на них показывали не только фасад, но и интерьеры Думы: например, зал заседаний (еще одна карикатура на Пуришкевича (илл. 12), выпущенная А.И. Центер по рисунку П. Мартенса) и думские кулуары (открытое письмо неизвестного издательства).

На созыв 20 февраля 1907 г. II Государственной думы издатель В.А. Метальников откликнулся открыткой (илл. 13) — аллегорией, выдержанной в стилистике модерна (в его сниженно-массовом варианте). Рисунок Александра Николаевича Деспальдо примечателен тем, что содержит характерное изображение Таврического дворца, над которым встает солнце — такой симбиоз встретится еще на ряде открыток. Государственная дума, очевидно, и есть то «солнце правды» (выражение из текста на открытке), которое должно осушить слезы «матери-отчизны».

Таврический дворец — то ли над ним восходит солнце, то ли сам он сделался солнцем — появляется и на открытке В.А. Метальникова, которая относится к разряду поздравительных и, формально, Пасхальных. Это издание, конечно, можно расценивать как курьез, поскольку в оболочку привычного «благочестия» автор упаковал более близкие его сердцу демократические идеалы. Представляется, впрочем, что эти две открытки — серьезные свидетельства изменившегося мировосприятия общества, которое демонстрирует, что нашло себе иное «Солнце Правды»²⁰⁷.

В пространную аллегорическую композицию Нины Жук (илл. 14) тоже введен окруженный лучами света Таврический дворец: к нему по ступеням восходит освободившаяся от оков женщина. Эта открытка была выпущена в память I Всероссийского женского съезда, который начал работу в декабре 1908 г. Интересен ее экземпляр, хранящийся в РНБ: на его обороте — автограф врача Анны Николаевны Шабановой, инициатора проведения съезда (илл. 15). Шабанова приобрела известность борьбой за предоставление женщинам избирательных прав, и ей, вероятно, был приятен этот рисунок — наглядная реализация мечтаний об участии в думских выборах.

²⁰⁷ В христианской традиции «Солнцем Правды» именуется Господь Иисус Христос.

В 1917 г. Таврический дворец тоже не был на исторической обочине, и события тех дней нашли отражение в открытках. Многолюдные манифестации у стен дворца показаны на изданиях Якова Владимировича Штейнберга по собственным снимкам. В виде фотооткрыток расходился кадр «Временный исполнительный комитет Государственной думы» (в момент Февральской революции комитет «нашел себя вынужденным взять в свои руки восстановление государственного и общественного порядка» в стране).

Тем, кого Февральская революция переполняла восторгом, средств фотографии было явно недостаточно для выражения всего диапазона чувств: требовался цвет и графическая экспрессия. «Да здравствует Революция!» — написано на красном флаге, и снова над Таврическим дворцом сияют лучи. На следующей открытке над куполом дворца водружен красный флаг с надписью «Свобода России». «Да здравствует свобода!» — слова с красного полотнища на другой открытке, представляющей оживленную революционную массу где-то перед Таврическим дворцом (илл. 16); а то, что это издание И.Ю. Резникова называется «Расправа с “фараонами”» — нужно еще рассмотреть.

Над Таврическим дворцом развевается и лозунг «Созыв Учредительного собрания». Издатель открытки едва ли предвидел, что работа собрания начнется и завершится в один январский день 1918 г. и что расправятся со сторонниками напечатанного на открытке лозунга не без ведома того человека, чье имя вскоре получит дворец — М.С.Урицкого.

В советскую эпоху было выпущено немного открыток с видами Таврического дворца. В довоенных изданиях обращает на себя внимание то, что посредством открыток настойчиво напоминали о новом названии дворца — «имени Урицкого», иногда с прибавлением «бывший Таврический».

Около 1930 г.²⁰⁸ были опубликованы открытки ГИЗа: на одной — фасад дворца (надпись в тимпане сообщает о том, что это «Дворец Урицкого») (илл. 17), на другой — сад, место полноценного отдыха трудящихся (илл. 18). В 1940 г. выходит открытка (илл. 19) издательства «Ленфотохудожник» (в 1941 г. ее повторяют, но в тонах сепии). Композиционно оригинальная по

²⁰⁸ Приблизительная датировка дается по штампу о поступлении обязательного экземпляра открытки в РНБ.

сравнению с дореволюционными, она включает фрагмент художественной ограды на переднем плане. Предположительно тогда же²⁰⁹ печатает открытку, весьма невысокого полиграфического качества, издательство «Искусство».

В 1945 г. увидела свет поэтичная автолитография Соломона Борисовича Юдовина (илл. 20). В силу выбранной точки зрения она перекликается с открыткой «Ленфотохудожника» 1940 г. — вид на Таврический дворец от въездных ворот на Шпалерной улице. В варианте 1945 г. она названа «Ленинград», в варианте 1946 г. — «Ленинград. Вид бывшего Таврического дворца зимой». Показательно, что с этого момента из названий открыток исчезает имя Урицкого.

На открытке 1949 г.²¹⁰ с фотографией С. Сергеева уже не используется и эпитет «бывший» в отношении дворца. Послевоенные открытки показывают только его внешний вид, и никаких сведений о находящихся в нем организациях не предлагают. Ограниченный набор точек съемки приводит к тому, что на протяжении трех десятилетий издаются очень сходные виды, созданные, тем не менее, разными авторами. Так, фронтальный вид со стороны Шпалерной ул. выбирали, кроме уже упомянутого С. Сергеева, Рафаил Абрамович Мазелев (1957 г.) и А. Петров (1962 г.).

Перспективный вид со двора — опробованный еще в 1900-х гг. — встречается на фотографиях Леонида Леонидовича Зиверта (1954 г.) и неизвестного автора (1953 г., переиздана в 1954 и 1955 г.).

В 1950-х гг. к черно-белым прибавляются цветные открытки. В Ленинграде в январе 1955 г. к печати была подписана работа Зиверта (главный фасад дворца) (илл. 21), а в мае того же года — Ильи Борисовича Голанда (садовый фасад и пруд). В следующем году снимок Зиверта лучшего качества переиздают в Москве.

Из длинного ряда однообразных фотографий выделяется открытка «Ленинград» (илл. 22), вышедшая в свет в 1960 г. и по-

²⁰⁹ Обязательный экземпляр получен РНБ в 1940 г.

²¹⁰ Даты на штампах о поступлении обязательного экземпляра: 1949 г. — издание Фотокомбината Главкурортторга Министерства торговли СССР, 1950 г. — издание Фотокомбината «Союзторгреклама» того же министерства.

вторенная в 1961 и 1962 гг. В работе художника М. Григорьева Таврический дворец введен в число десяти городских видов, расположенных по сторонам от Смольного. Остается только предполагать, произошло ли это из-за того, что Таврический дворец — признанный архитектурный памятник, или из-за его революционного прошлого, или благодаря его партийному настоящему (во дворце проводятся городские и областные партийные конференции, с 1920-х гг. в нем размещается Высшая партийная школа).

Последние из рассматриваемых открыток, изображающих Таврический дворец, были выполнены во второй половине 1960-х — первой половине 1970-х гг. по фотографиям Владимира Александровича Стукалова. Они свидетельствуют как об авторских поисках выразительности при съемке архитектуры, так и о значительно улучшившемся качестве цветной печати.

Подводя итоги, отметим, что ни у одного из петербургских дворцов нет такой богатой иконографии на открытых письмах, как у Таврического. В числе оригиналов для этих открыток — и фотография, и графика; в жанровом диапазоне есть даже аллегория и карикатура. Хронологически открытки 1900—1970-х гг. четко делятся на две группы. В первом периоде, до 1917 г. включительно, они обращены к современной жизни Таврического дворца, использовался ли он как выставочная площадка или как место работы Государственной думы. В следующем периоде, напротив, главенство постепенно завоевывает прошлое, так что, в конце концов, единственно важным становится показать на открытке памятник архитектуры второй половины XVIII века.

Список иллюстраций к статье

*«Таврический дворец на открытках (по материалам фондов
Отдела эстампов Российской национальной библиотеки)»*

1) Илл. 1. Международная выставка «Детский мир». Петербург, Таврический дворец. 1903. Фотограф А.А. Оцуп. Автотипия. С.-Петербург: Типография А.К. Вейерман. Открытка. РНБ, Отдел эстампов;

2) Илл. 2. Вид из колоннады в купольную. Таврический дворец. 1904. Фототипия. С.-Петербург: Издательство Общины св. Евгении (Товарищество Голике и Вильборг). Открытка. РНБ, Отдел эстампов;

3) Илл. 3. Состоящая под Высочайшим Его Императорского Величества покровительством Международная выставка садоводства, плодоводства и огородничества, устраиваемая Императорским Российским обществом садоводства. Апрель — май 1914 г. в С.-Петербурге в Таврическом саду. 1914. Хромофотография. С.-Петербург: Литография А.А. Каспари. Открытка. РНБ, Отдел эстампов;

4) Илл. 4. С.-Петербург. Таврический дворец. Государственная дума. Между 1904 и 1907. Фототипия. Издательство «J.J.W.». Открытка. РНБ, Отдел эстампов;

5) Илл. 5. С.-Петербург. Таврический дворец — здание Государственной думы: Открытка. [Б.м.: б.и., между 1906 и 1914]. Фототипия. РНБ, Отдел эстампов;

6) Илл. 6. Неизвестный художник (монограмма «Н.М.»). С.-Петербург. Государственная дума: Открытка. [СПб.: б.и., между 1906 и 1914]. Хромофотография. РНБ, Отдел эстампов;

7) Илл. 7. Государственная дума. Зал собраний (заседаний): Открытка. СПб.: Изд. А.Л. Кононова, [1906]. Фототипия. РНБ, Отдел эстампов;

8) Илл. 8. Трудовая группа Государственной думы: Открытка. [Б.м.: б.и., 1906]. Фототипия. РНБ, Отдел эстампов;

9) Илл. 9. Народу от народных представителей: Открытка. [Б.м.: б.и., 1906]. Фотография. РНБ, Отдел эстампов;

10) Илл. 10. «Вставай поднимайся “Булыгина Дума”»: Открытка. [Б.м.: б.и., 1906]. Хромофотография. РНБ, Отдел эстампов;

11) Илл. 11. Л.Т. Злотников. «Почему это Дума называется “высокой”...»: Открытка. [СПб.]: Изд. журнала «Паук», [между 1911 и 1913]. Тип. отт. РНБ, Отдел эстампов;

12) Илл. 12. П. Мартенс. «Врешь, никто меня не вытащит отсюда...»: Открытка. [СПб.]: Изд. А.И. Центр, [между 1907 и 1914]. Фотография. РНБ, Отдел эстампов;

13) Илл. 13. А.Н. Депальдо. 20 февраля 1907: Открытка. [СПб.]: Изд. В.А. Метальникова, [1907]. Фотография. РНБ, Отдел эстампов;

14) Илл. 14. Н. Жук. В память I-го Всероссийского женского съезда: Открытка. [СПб.: б.и., 1908] (Т-во Р. Голике и А. Вильборг). Фототипия. РНБ, Отдел эстампов;

15) Илл. 15. Автограф А.Н. Шабановой на оборотной стороне открытки: Н. Жук. В память I-го Всероссийского женско-

го съезда. [СПб.: б.и., 1908]. РНБ, Отдел эстампов;

16) Илл. 16. Расправа с «фараонами»: Открытка. Пг.: Изд. И.Ю. Резникова, [1917]. Хромофотография. РНБ, Отдел эстампов;

17) Илл. 17. Ленинград. Дворец им. Урицкого (б. Таврический, стр. Старов 1782 — 83 г.): Открытка. М.: ГИЗ, [1930?] (Тип. «Изв. ЦИК СССР и ВЦИК»). Глубокая печать. РНБ, Отдел эстампов;

18) Илл. 18. Ленинград. В саду дворца им. Урицкого (б. Таврического): Открытка. М.: ГИЗ, [1930?] (Тип. «Изв. ЦИК СССР и ВЦИК»). Глубокая печать. РНБ, Отдел эстампов;

19) Илл. 19. Ленинград. Дворец Урицкого: Открытка. Л.: Изд. «Ленфотохудожник», 1940. Фотография. РНБ, Отдел эстампов;

20) Илл. 20. С.Б. Юдовин. Ленинград: Открытка. Л.: Искусство, 1945 (Лит. К-Ф). Автофотография. РНБ, Отдел эстампов;

21) Илл. 21. Л.Л. Зиверт. Ленинград. Таврический дворец: Открытка. [М.]: ИЗОГИЗ, 1955 (Л.: 21-я тип. им. И. Федорова). Офсет. печать. РНБ, Отдел эстампов;

22) Илл. 22. М. Григорьев. Ленинград. [М.]: Изд. ИЗОГИЗа, 1960 (Л.: 3-я ф-ка офсет. печати ЛСНХ). Офсет. печать. РНБ, Отдел эстампов.

Н.В. ОКУРЕНКОВА

К открытию «Историко-художественной выставки русских портретов» в Таврическом дворце в 1905 году

В богатом прошлом Таврического дворца было немало незабываемых и ярких событий: балов, приемов, праздников с фейерверками и интересных выставок (илл. 1).

Устроенная в 1905 году в Таврическом дворце Сергеем Павловичем Дягилевым «Историко-художественная выставка русских портретов», справедливо признанная самым грандиозным выставочным проектом и выдающимся событием в художественной жизни России начала XX века, в литературе и музейной практике чаще всего так и именуется Таврической (илл. 2).

Действительно, по замыслу — показано историческое развитие портретного жанра за двести лет, по масштабу — отобрано и показано более двух тысяч портретов, художественному оформлению экспозиции — были привлечены лучшие художники объединения «Мир искусства», Таврическая выставка превзошла многие известные к тому времени проекты, среди которых и знаменитая «Выставка исторических лиц», организованная историком П.Н. Петровым в 1870 году в Петербурге, представившая 879 экспонатов.

«Заслуги Дягилева в области истории русского искусства истине огромны. Созданная им портретная выставка была событием всемирно-исторического значения, ибо выявила множество художников и скульпторов, дотоле неизвестных, притом столько же русских, сколько и западноевропейских, среди которых был не один десяток мастеров первоклассного значения. С дягилевской выставки начинается новая эра изучения русского и европейского искусства XVIII и первой половины XIX вв.: вместо смутных сведений и непроверенных данных здесь впервые на гигантском материале, собранном со всех концов России, удалось установить новые факты, новые истоки, новые взаимоотношения и взаимовлияния в истории искусства. Все это привело к решительным и частью неожиданным переоценкам, объяснившим многое до тех пор непонятное и открывавшим новые заманчивые перспективы для дальнейшего углубленного изучения», —

так оценивал значение уникальной портретной выставки И.Э. Грабарь, один из участников проекта²¹¹.

Открытие «Историко-художественной выставки русских портретов» пришлось на непростое время первой революции в России — еще «болели раны» после кровавого воскресения, гибли люди на фронтах русско-японской войны, разрасталось революционное движение в стране. И все же события общественного и политического характера не заслонили грандиозного историко-культурного явления.

Все основные петербургские газеты и журналы широко освещали выставку со дня ее открытия и до завершения работы экспозиции. Бесценны сохранившиеся объявления в разделах хроники событий, обзорные и дискуссионные статьи — всего более девяноста публикаций, являющихся порой единственным источником информации по организации портретной выставки. Исторически сложилось так, что ни один из государственных архивов не хранит материалы, к примеру, выставочного комитета, как цельный фонд, лишь небольшие упоминания встречаются фрагментарно в собрании Российского государственного исторического архива.

Таким образом, основными источниками по истории устройства Таврической выставки можно считать лишь каталог выставки, публикации в прессе 1905 года и немногие воспоминания друзей и соратников С.П. Дягилева²¹², уникальные негативы и

²¹¹ Цит. по: *Лифарь С.* Дягилев. СПб., 1993. С. 153.

²¹² *Стасов В.В.* Итоги нашей портретной выставки // *Новости и Биржевая газета.* 1905. 2 и 3 июля; *Гинцбург И.* Историко-художественная выставка русских портретов в Таврическом дворце // *Сын отечества.* 1905. 14 апреля; *Косоротов А.* Феерия Таврического дворца // *Русь.* 1905. 10 марта; *Шумигорский Е.* Историческая выставка русских портретов в Таврическом дворце // *Новое время.* 1905. 5 марта; *Панов Н.З.* Историко-художественная выставка русских портретов // *Живописное обозрение.* 1905. № 15. С. 373—374; *он же.* Историко-художественная выставка русских портретов // *Живописное обозрение.* № 18. С. 446—448; *Ростиславов А.* Историко-художественная выставка русских портретов // *Слово.* 1905. 12 марта; *он же.* Историко-художественная выставка русских портретов // *Слово.* 1905. 21 марта; В.Г. [Горленко]. Портретная выставка // *Новое время.* 1905. 2 апреля, (приложение); *Добужинский М.В.* Воспоминания. М., 1987. С. 221—229; *Лифарь С.* Указ. соч. С. 148—154.

фотографии, сохранившие облик уникального выставочного ансамбля и собственно портретов — экспонатов выставки.

Таврическая выставка всегда притягивала исследователей — одни писали о историко-культурном значении дягилевского проекта, другие — о приемах художественного оформления выставочного ансамбля, а третьи — пытались идентифицировать музейные предметы с экспонатами выставки, ссылаясь на каталог. Наши интересы сосредоточились в основном именно на каталоге выставки, точнее, на реконструкции дягилевского каталога в нынешних условиях с учетом достижений музейной науки последних десятилетий.

Разумеется, приступив к работе и ограничив себя вроде бы только рамками каталога, мы не могли не познакомиться и не погрузиться во все известные и вновь найденные материалы о выставке. И мелочей здесь не было, интерес представляло все: и обнаруженные в ГРМ эскизы оформления М.В. Добужинским екатерининского зала, позволившие уточнить как был устроен центральный шестиугольный павильон, и фотографии экспозиции, на которых можно было «вычислить» портреты, чьи изображения не сохранились в негативах 1905 года, и затем идентифицировать их в музейных или частных коллекциях, и большие или маленькие статьи в газетах и журналах, из которых мы могли узнать имена членов выставочного комитета, высочайших особ и официальных лиц, посетивших экспозицию, когда и какой выпуск каталога ожидали в продаже, сколько посетителей было на выставке в будние или воскресные дни, сколько стоил входной билет для взрослых и учащихся, кто из графинь или княгинь занимался продажей билетов и каталогов, каковы были расходы и доходы от устройства выставки и еще многое другое.

Идея о создании выставки русских портретов возникла у С.П. Дягилева еще в начале 1900-х годов, но укрепиться в правоте своего замысла ему помогла экспозиция «Русская портретная живопись за 150 лет», представленная бароном Н.Н. Врангелем в 1902 году в залах Академии наук. «...Ультрадилетантским и неудачным предприятием является последняя благотворительная выставка портретов. ...Десять человек соединили вместе то, что у них было хорошего, и вышла выставка. Разве в этом цель такого грандиозного предприятия, как историческая выставка русских портретов?...С этой точки зрения выставка принесла большой вред...», — гневно высказывался Дягилев об этой выставке, не

без причины опасаясь, что дворцовые учреждения и частные собрания могут отказать в предоставлении необходимых экспонатов на задуманную им выставку²¹³.

Открытие такой грандиозной выставки предшествовала почти двухлетняя работа выставочного комитета по выявлению и собиранию портретов, находившихся в императорских и великокняжеских дворцах, государственных учреждениях, музеях, а также у многочисленных владельцев не только в столице и других городах, но и старинных помещичьих усадьбах, разбросанных по всей России.

Почти за год до открытия экспозиции в Таврическом дворце в журнале «Мир искусства» появилась информация об устройстве выставки. «В пользу вдов и сирот, павших в бою воинов в феврале 1905 года устраивается, под Высочайшим Его Величества Государя Императора покровительством, историко-художественная выставка русских портретов за время с 1705 по 1905 год. Выставка будет открыта в залах Таврического дворца и составляется из портретов, писанных русскими художниками и иностранцами, изображавшими русских людей. Председателем организационного комитета выставки состоит Его Императорское Высочество Великий Князь Николай Михайлович. В состав комитета входят: И.А. Всеволожский, гр. И.И. Толстой, гр. А.А. Бобринский, П.Я. Дашков, С.А. Панчулидзеv, С.П. Дягилев, А.Н. Бенуа и Г.И. Франк. Генеральным комиссаром выставки назначен С.П. Дягилев. Бюро выставки помещается во дворце великого князя Николая Михайловича (Миллионная, 19). Задача выставки — собрать русские портреты, находящиеся во дворцах, частных коллекциях и, главным образом, у многочисленных собственников как в столицах, так и провинциальных городах и усадьбах. Было бы крайне желательно, чтобы лица, имеющие портреты художественной работы, заявили о том бюро выставки и таким образом содействовали успеху этого крупного культурно-исторического предприятия»²¹⁴.

Покровительство и авторитет великого князя Николая Михайловича во многом способствовали успешному разрешению проблемы получения на выставку портретов, отобранных членами комитета у частных лиц.

²¹³ Дягилев С. Выставка русских исторических портретов // Мир искусства. 1902. № 2. С. 34—36.

²¹⁴ Мир искусства. 1904. № 5. С. 113.

«Владельцы портретов, в особенности провинциальные, вообще неохотно расстаются с этими переходящими из поколения в поколение фамильными сокровищами. Великий Князь Николай Михайлович написал владельцам около восьмисот собственноручных писем с приглашением дать портреты для выставки. Разумеется, эти письма погасили всякие сомнения и владельцы откликнулись с большой охотой.

Генеральный комиссар С.П. Дягилев в несколько месяцев совершил настоящую одиссею. Для ознакомления с портретами он объехал около ста помещичьих усадеб. Самый процесс доставки портретов в Петербург, во избежание пропажи и порчи, обставлен более чем тщательно. Комитет отправляет в усадьбу доверенного человека с официальной бумагой, свидетельствующей его личность. Вручая ему портрет, владелец получает квитанцию. Затем картины старательно упаковываются в ящики. Зная наши милые железнодорожные порядки, комитет решил снабжать каждый ящик большим печатным ярлыком: *С.-Петербург, дворец Великого Князя Николая Михайловича*, — анонсировали выставку «Биржевые ведомости» в декабре 1904 года²¹⁵.

Когда стали прибывать ящики с портретами, возникла необходимость разобраться с этим материалом. В экспертной и атрибуционной работе приняли участие молодые историки искусства, художественные критики, коллекционеры — барон Н.Н. Врангель, С.Н. Тройницкий, П.П. Вейнер, С.П. Яремич, А.А. Трубников, С.Н. Казнаков, князь В.Н. Аргутинский-Долгоруков, приглашенные С.П. Дягилевым. Немало открытий, сделанных в этот подготовительный период, определили в дальнейшем всплеск и подъем в изучении истории русской живописи, разработке проблем портретного искусства. А сколько новых, не известных даже специалистам, портретов было впервые представлено публике, введено в научный оборот для последующих исследований!

«Еще задолго до начала работ по устройству выставочных зал стали прибывать ящики с портретами со всех концов России и ими начали заполняться все помещения Таврического дворца. Я часто присутствовал при том, как вынимали картины из вороха стружек и сортировали их, и было много сюрпризов и любований, а держать в руках и временно, так сказать, «обладать» ка-

²¹⁵ [Б.] К исторической выставке русских картин // Биржевые ведомости. 1904. 8 декабря (утр. вып.).

ким-нибудь Боровиковским или Росленом и рассматривать эти портреты вплотную было огромным удовольствием. Тут я видел Дягилева во всем его блеске. Портреты часто бывали анонимные, и тогда приходилось устанавливать и авторство художника, и личность изображенных персон; среди устроителей бывали разногласия и споры. Дягилев же поражал своей необыкновенной интуицией в определениях, всегда безошибочных, поражал и памятью, и вообще всеми своими сведениями в области портретной живописи. Он носился по холодному дворцу в шубе внакидку, совсем как полководец на поле сражения, и изо всех углов дворца доносился его командирский голос: «брак!» или «взять!». Многие портреты из огромного количества присланного были забракованы»²¹⁶.

Стараниями оргкомитета были получены на выставку портреты из зарубежных частных коллекций и учреждений — «Портрет Дидро» работы Д.Г. Левицкого из Женевской библиотеки, «Портрет Петра I» письма А. Гельдера из Амстердамского музея, два портрета принцессы Софии Фредерики Августы Ангальт-Цербстской в детском возрасте — будущей императрицы Екатерины II, написанные А.Р. Лисчевской, из Веймара и другие.

Самой сложной задачей для устроителей было приспособление помещений Таврического дворца и размещение, развеска в них колоссального количества собранных портретов. Идея показа портретов «по царствованиям» была разработана С.П. Дягилевым, оформление же образовавшихся залов было поручено художникам — Л.С. Баксту, А.Н. Бенуа, И.Я. Билибину, М.В. Добужинскому, Е.Е. Лансере и архитекторам — Л.Н. Бенуа, Н.Е. Лансере, А.И. Таманяну. Усилиями друзей и соратников С.П. Дягилева по объединению «Мир искусства» был создан удивительный выставочный ансамбль.

Все пространство первого этажа главного корпуса Таврического дворца, как парадную анфиладу — Купольный зал, Колонный зал, Зимний сад, так и другие примыкающие помещения — гостиные, картинные залы, экспозиционеры не только сумели приспособить под выставку, но наилучшим образом показать огромное и многоликое собрание портретов. Для каждой эпохи художники сотворили свой, неповторимый образ архитектурно-пространственного решения — будь то палаты XVII века или спе-

²¹⁶ Добужинский М.В. Указ. соч. С. 225—226.

циально «выстроенное» пространство залов для искусства XVIII—XIX веков, или разбитый под сводами дворца зимний сад с мраморными бюстами (илл. 3—9). Не только концепция, но и приемы оформления выставки в полной мере выражали идейно-эстетические и художественные принципы художников объединения «Мир искусства»: декоративность, изящная линейность, иногда переходящая в орнаментику, изысканное сочетание тонов, признание художественного обаяния прошлого, старины, увлечение театральными эффектами. При нашей попытке «разложить» залы и отделы выставки на плане Таврического дворца, в тех его помещениях, где разместились портреты, бюсты, витрины и мебель, проявляется удивительный рисунок из изящных виньеток, выстраивающих пространство всей выставки — нет ни одной прямой линии в пространстве, кроме величественных мраморных колонн, и те были обстроены перетекающими, скругленными или вогнутыми стендами, построенными перегородками.

С.П. Дягилев, всегда относившийся к любой из своих выставок как к произведению искусства, тем паче при построении главной для него портретной экспозиции, стремился создать ясный и цельный художественный образ всего ансамбля, учитывая разновременность и многоликое разнообразие экспонатов. Многие идеи, использованные в оформлении залов и отдельных произведений, были применены впервые.

Новым приемом на Таврической выставке стало и цветовое решение всей экспозиции — для каждого из основных разделов выставки подобран и использован свой цвет обивки стен (стендов, щитов) и полов, усиливавший смысловое построение выставочного ансамбля в целом. «На выставке в Таврическом дворце впервые была применена цветовая драматургия, что было характерно вообще для искусства тех лет. Цвет занимал важное место в декоративно-метафорической системе модерна. Ему отводилась ответственная роль в создании эмоциональной атмосферы спектакля и экспозиции. Первая ротонда, в которой находились памятники петровского времени, была выдержана в темно-зеленых тонах, конец XVIII века — в густо-красных, первая половина XIX века — в синих, 1860—1870-е годы — в светло-кофейных, последняя комната была серой. Постепенное угасание цвета передавало истощение сил, “омертвление”. Экспозиционеры хотели этим показать, что этап русской истории, начав-

шийся при Петре I, подошел к концу»²¹⁷. Автор приведенных строк, рассматривая архитектурно-художественный ансамбль выставки портрета в Таврическом дворце, интересно и убедительно применила к разбору экспозиции метод анализа художественного произведения, рассмотрев все главные составляющие выставки: принцип показа портретов, композиционное построение и оформление залов, цветовое решение экспозиции.

Важную роль устроители выставки отводили украшению экспозиции цветами, лавровыми и миртовыми деревьями в кадках, предоставленными оранжереей Таврического дворца. Не смог Дягилев обойтись и без своих любимых гиацинтов. Почти все залы были оформлены в большей или меньшей степени декоративными растениями, но особенно в залах искусства XVIII века, мотив «озеленения» получает свое завершение в образе удивительного старинного сада, созданного Л.С. Бакстом. Среди лавровых деревьев, белоснежных скамеек, белых и зеленых решеток, с помощью которых художник устроил ажурные трельяжи, были установлены на белых постаментах, утопающих в зелени, мраморные и гипсовые бюсты императрицы Екатерины II и ее сподвижников — всего более двадцати портретов. Сад занимал центральную часть колонного зала, соседствуя с залами Павла I и Елизаветы Петровны, и как бы воссоздавая существовавший в Таврическом дворце при князе Г.А. Потемкине большой зимний сад.

Для «оживления» и придания выставочным залам парадности были привезены из Петровского, Екатерингофского, Елагинского, Каменноостровского дворцов соответствующая каждой из представленных на выставке исторических эпох мебель, старинные предметы декоративно-прикладного искусства: вазы, люстры. С этой задачей блестяще справился М.В. Добужинский, обследовавший по поручению Дягилева огромные склады мебели, где были обнаружены остатки прежних празднеств в Таврическом дворце: «золоченые орлы, трофеи и короны екатерининского времени, которые пригодились для убранства выставки», а также отобраны самые лучшие предметы мебели из упомянутых императорских и великокняжеских дворцов²¹⁸.

²¹⁷ *Гаврюсева Т.В.* Архитектурно-художественный ансамбль выставки портрета в Таврическом дворце // Музей-8: Художественные собрания СССР. М., 1987. С. 229—236.

²¹⁸ *Добужинский М.В.* Указ. соч. С. 225.

М.В. Добужинский разработал эскизы позальных экспликаций и этикетки для оборотов экспонатов. К открытию выставки по рисунку художника Е.Е. Лансере изготовили изящную афишу. По инициативе А.Н. Бенуа Общиной Св. Евгении выпущены открытки с видами Таврического дворца, выставки и отдельных экспонатов.

С.П. Дягилев сумел устроить праздник открытия выставки с особой торжественностью, с приглашением высочайших особ.

Петербургские газеты подробно освещали собственно вернисаж, информировали читателей о новостях с выставки. «На открытие прибыли августейший председатель выставочного комитета великий князь Николай Михайлович, великий князь Борис Владимирович и герцог Георгий Георгиевич Мекленбург-Стрелицкий. Среди собравшихся находились послы: французский — Морис Бомпар, австро-венгерский — барон Лекса-Эренталь, посланники: датский — де-Левенер, персидский — Мирза-Хасанхан и др. Из государственных сановников и высокопоставленных лиц здесь были: члены Государственного совета М.Н. Галкин-Враской, инженер-генерал П.Ф. Рерберг, сенатор князь А.Д. Оболенский, егермейстер граф С.А. Толь, министры: путей сообщения — статс-секретарь кн. М.И. Хилков, народного просвещения — генерал-лейтенант В.Г. Глазов, товарищ обер-прокурора Святейшего Синода сенатор В.К. Саблер, генерал-адъютанты граф А.В. Олсуфьев и князь Н.С. Долгорукий, гофмейстер двора великого князя Михаила Николаевича генерал-лейтенант П.П. Баранов, начальник канцелярии Министерства Императорского Двора свиты Его Величества генерал-майор А.А. Мосолов, с.-петербургский градоначальник генерал-егермейстер В.А. Дедюлин, обер-егермейстер А.П. Балашев, начальник с.-петербургского дворцового управления свиты Его Величества генерал-майор С.И. Сперанский, генерал-лейтенанты: А.И. Оприц, Н.Ф. Мешетич, Беляев, Жилинский и Щербов-Нефедович, вице-адмирал Н.И. Скрыдлов, с.-петербургский губернатор шталмейстер А.Д. Зиновьев, князь Юсупов, граф Сумароков-Эльстон, с.-петербургский комендант генерал-майор Н.С. Крылов и др.»²¹⁹.

«В залах Таврического дворца открыта ...историко-художественная выставка русских портретов, устроенная в пользу вдов и сирот, павших в бою воинов. Цена за вход 50 коп. Учащиеся в

²¹⁹ Новое время. 1905. 8 марта.

форме 25 коп. По понедельникам 1 руб. Выставка открыта с 10 ч. утра до 11 ч. вечера. По вторникам, четвергам, субботам и воскресениям на выставке с 8—11 ч. вечера играет оркестр музыки. При выставке имеется буфет»²²⁰.

«На выставке портретов в последнее воскресенье было продано тысяча билетов. Вышел второй выпуск каталога — царствование Елизаветы Петровны. Остальные выпуски выйдут, вероятно, к 20-му марта»²²¹.

С первых дней на выставке ежедневно было много посетителей, всего же выставку с 6 марта по 26 сентября посетило более 45000 человек. Залы Таврического дворцаместили 2308 произведений, исполненных почти 400 художниками, принадлежащих почти 500 владельцам. Экспонаты выставки составили поистине энциклопедию, вобравшую иконографию почти 1500 персонажей, жизнь и деяния которых отразили историю Российского государства с конца XVII до начала XX века.

Вскоре после открытия выставки, 24 марта 1905 года, творческая интеллигенция Москвы организовала в ресторане «Метрополь» торжественный обед в честь С.П. Дягилева.

На обеде присутствовало около 30 человек, среди них — В.А. Серов, И.С. Остроухов, К.А. Коровин, М.Ф. Якунчикова, С.И. Мамонтов, И.А. Морозов, С.А. Виноградов, К.К. Первухин, В.В. Переплетчиков, В.Я. Брюсов, Ф.О. Шехтель и др. (илл. 10). «Говорил Вал. Брюсов, он говорил о том, какое влияние оказал журнал «Мир искусства» на книгу вообще в России, на ее внешность, на ее художественную сторону... Говорил Мамонтов, говорил Серов. Ответ Дягилева был печальный, лирический и очень художественный»²²².

В своей речи, опубликованной позже в журнале «Весы» под названием «В час итогов», С.П. Дягилев сказал: «Всякое празднование есть символ, и всякое чествование больших или малых заслуг принято распространять от лица, которое чествуют на ту идею, выразителем которой оно является. Однако мне не хотелось бы говорить теперь о правоте наших убеждений и о действительности наших попыток. Мы привыкли думать, что мы правы

²²⁰ Петербургская газета. 1905. 16 марта.

²²¹ Петербургский листок. 1905. 10 марта.

²²² [Переплетчиков В.В.] Дневниковые записи В.В. Переплетчикова (1890—1905) // РГАЛИ. Ф. 827. Оп. 1. Д. 14. ЛЛ. 309 и 309 об.

и только сила того убеждения, что «или мы или никто» и могла поддерживать нас в такой неравной борьбе за слишком очевидные истины. Я позволил бы себе взглянуть на смысл сегодняшнего вечера несколько иначе. Нет сомнения, что всякое празднование есть итог, всякий итог есть конец... Не чувствуете ли вы, что длинная галерея портретов великих и малых людей, которыми я постарался заселить великолепные залы Таврического Дворца, — есть лишь грандиозный и убедительный итог, подводимый блестящему, но увы и омертвевшему периоду нашей истории? Пропитанный эстетическим мирозерцанием, я умиляюсь пред театральным блеском фаворитизма XVIII-го века так же, как пред сказочным престижем султанов 18-го года. Но сказки эти помнят теперь лишь старые няни, да плодовитый Доу с ноткой неуловимого сарказма наводит нас на мысль, что мы не способны верить в романтический героизм страшных касок и непобедимых жестов. Я заслужил право сказать это громко и определенно, так как с последним дуновением летнего ветра я закончил свои долгие объезды вдоль и поперек необъятной России. И именно после этих жадных странствий я особенно убедился в том, что наступила пора итогов. Это я наблюдал не только в блестящих образах предков, так явно далеких от нас, но главным образом в доживающих свой век потомках. Конец быта здесь налицо. Глухие заколоченные майораты, страшные своим умершим великолепием дворцы, странно обитаемые сегодняшними милыми, средними, невыносящими тяжести прежних парадов людьми. Здесь доживают не люди, а доживает быт. И вот, когда я совершенно убедился, что мы живем в страшную пору перелома; мы осуждены умереть, чтобы дать воскреснуть новой культуре, которая возьмет от нас то, что останется от нашей усталой мудрости. Это говорит история, то же подтверждает эстетика. И теперь, окунувшись в глубь истории художественных образов, и тем, став неуязвимым для упреков в крайнем художественном радикализме, я могу смело и убежденно сказать, что не ошибается тот, кто уверен, что мы — свидетели величайшего исторического момента итогов и концов во имя новой неведомой культуры, которая нами возникнет, но и нас же отметет. А потому, без страха и недоверия, я подымаю бокал за разрушенные стены прекрасных дворцов, так же как и за новые заветы новой эстетики. И единственное пожелание, какое я как неисправимый сенсуалист могу сделать: — чтобы предстоящая борьба не оскорбила эстети-

ку жизни и чтобы смерть была так же красива и так же лучезарна, как и Воскресенье!»²²³ (илл. 11).

Выставка была закрыта немного раньше, поскольку Таврический дворец должен был отойти по указу императора Николая II к Государственной думе. Последствия этого решения оказались губительными для архитектурного ансамбля Таврического дворца: при строительстве зала заседаний был уничтожен зимний сад дворца, еще недавно наполненный портретами екатерининского времени, безвозвратно «нарушена» неповторимая торжественная красота колонн большого овального зала, в котором сумели разместиться в дни выставки эпохи Павла I, Елизаветы Петровны и екатерининский дивный сад.

Еще во время экспонирования выставки, при поддержке художественной общественности С.П. Дягилев стал хлопотать о передаче Таврического дворца под постоянные выставки, которые проходили во дворце уже с конца XIX века, в том числе и международные. Серж Лифарь в своей книге о Дягилеве писал: «Надо было как-то сохранить дягилевское дело — его первую по своему значению выставку в России. Как это можно было сделать? <...> в Таврическом же дворце должны были, по его мысли, сохраняться портреты, доставленные из помещичьих усадеб, — само собой разумеется, с разрешения их владельцев. При том беспокойном времени, которое переживала Россия 1905 года, конечно, многие, если не большинство владельцев согласились бы оставить на хранение в Таврическом дворце принадлежавшие им портреты.хлопоты Дягилева не увенчались успехом, — пришлось возвращать портреты в усадьбы для того, чтобы... почти все они погибли в «иллюминациях» 1905 года (а почти все без исключения, уцелевшие в 1905 году, погибли в революцию 1917 года).

Таким образом, единственная выставка-чудо, устроенная Дягилевым в 1905 году, более никогда в истории России не повторится, не воскреснет. Старшие поколения видели ее и сохранили в своей памяти, мое поколение, родившееся в это время (я лично родился как раз в первые дни выставки) принуждены только завидовать видевшим и из книг убеждаться в громадной значительности этого события»²²⁴.

Судьба большого количества портретов оказалась не так трагична, как писали позже. Многие портреты избежали трагичес-

²²³ Дягилев С. В час итогов // Весы. 1905. № 4. С. 45.

²²⁴ Лифарь С. Указ. соч. С. 153—154.

кой судьбы — после выставки они возвращались не в усадьбы, часть из которых уже сгорела к тому времени, а в столичные дворцы и дома их владельцев. Справедливости ради надо отметить, что большая часть портретов-экспонатов сохранилась и занимает свое достойное место в экспозициях музеев, в частных коллекциях России и по всему миру, несмотря на две революции и две войны.

Трудно и сегодня переоценить значение проделанной небольшой группой единомышленников, одержимых любовью к истории, искусству и подлинной красоте, работы по организации «Историко-художественной выставки русских портретов» в 1905 году. Эта экспозиция остается и по сей день непревзойденной по грандиозности идеи. И в наши дни исследователи нередко возвращаются к экспозиции, рассматривая ее как неиссякаемый источник для изучения русского портретного искусства.

Изданный к выставке весьма обстоятельный каталог, состоящий из восьми отдельных выпусков, общим объемом в 512 страниц, точно отражает структуру всей экспозиции, расстановку скульптуры и витрин с рисунками по залам. Он дает полное представление о составе выставки, отражает группировку портретов «по царствованиям» и по художникам, полностью соответствует размещению портретов на стенах, так как каталог был «собран» уже по готовой повеске, что и подтверждают сохранившиеся фотографии экспозиции Таврической выставки.

Над изданием каталога 1905 года работала группа историков во главе с бароном Н.Н. Врангелем — автором биографий изображенных лиц и художников²²⁵. Текст каталога в значительной части не утратил своей ценности, актуален и сегодня, а подчас остается единственным источником для исследователей.

С.П. Дягилев рассматривал первое издание лишь как подготовительную работу для «последующего полного и обстоятельно составленного указателя, имеющего выйти вскоре после откры-

²²⁵ В Отделе рукописей ГРМ хранятся личные документы и записные книжки, подготовительные материалы к научным работам, переписка с художниками и разными лицами, отдельные заметки, картотеки на портреты и художников, составленные бароном Н.Н. Врангелем, которые он использовал в работе над каталогом Таврической выставки и впоследствии над изданием великого князя Николая Михайловича «Русские портреты XVIII—XIX столетий» (ОР ГРМ. Ф. 96. 166 ед. хр. 1872—1919 гг.).

тия выставки»²²⁶. Он вновь и вновь подчеркивал именно историко-художественную ценность собранных по всей России портретов, будучи твердо убежденным в необходимости иллюстрированного издания. «По закрытии выставки весь этот неоцененный как с исторической, так и с художественной точки зрения материал разошлется вновь в те сотни отдаленных и запущенных имений, где он был найден и где он чрезвычайно мало доступен для лиц, интересующихся и исследующих вопросы развития русского искусства. Чтобы оставить память о выставке, а также желая облегчить исследователям их сложную задачу, я считал вполне своевременным предпринять чисто научное и документальное издание по возможности всех портретов, бывших на выставке. С этой целью я приступил уже к собиранию материалов и по окончании фотографических работ надеюсь немедленно начать печатание названного издания, которое будет состоять из 4-х томов большого формата, заключающих в себе две тысячи снимков с портретов, а также объяснительный текст к каждому из них. Цену за все 4 тома я намерен назначить 50 рублей, издание выйдет в 1200 экземплярах»²²⁷. Таким представлял свое будущее издание С.П. Дягилев в письме к президенту Императорской Академии художеств графу И.И. Толстому, желая заручиться финансовой поддержкой. Под будущий проект С.П. Дягилев получал большие суммы денег, которых, видимо, все-таки было недостаточно для издания. Со свойственной Дягилеву энергией он предпринимал многочисленные попытки для осуществления задуманного «Словаря русских портретов», но отсутствие достаточных денежных средств на оплату издания, фотографирования оказалось все же непреодолимым для него препятствием. Думается, что финансовые и прочие организационные трудности способствовали тому, что Дягилев постепенно «охладел» к своей идее и с не меньшим азартом увлекся театром, новыми идеями, которые принесли ему мировую славу.

Итак, «Словарь русских портретов» не состоялся, но сохранились фотоматериалы: негативы, фотографии почти всех экспона-

²²⁶ Дягилев С.П. Предисловие // Историко-художественная выставка русских портретов, устраиваемая в Таврическом дворце, в пользу вдов и сирот, павших в боях воинов: Каталог. СПб., 1905. Ч. I. С. [1].

²²⁷ Письмо С.П. Дягилева — графу И.И. Толстому, президенту ИАХ от 4 апреля 1905 г. (Цит. по: Сергей Дягилев и русское искусство. М., 1982. Т. 2. С. 93—94).

тов, хотя многие годы считалось, что они утрачены. В течение двух месяцев пять фотографов, по сведениям Дягилева, работали на выставке. Ими были сняты около 2000 портретов и экспозиция выставки. Судьба по-разному распорядилась уцелевшими материалами, раскидав их по различным музеям, учреждениям, архивам. Уже в процессе работы непосредственно с обнаруженными материалами нам удалось частично установить имена фотографов: И.Н. Александров, Ф.Л. Николаевский, К.А. Фишер, К.К. Булла (на фотографиях сохранились именные клейма всех мастеров). Характерно, что известные ныне отпечатки по Таврической выставке чаще являются составной частью отдельных коллекций фотопортретов — фотоархив великого князя Николая Михайловича (ОИРК ГЭ), П.Я. Дашкова (ГРМ), архив редакции журнала «Старые годы» (РГИА. Ф. 788). Отдельные негативы с портретов и экспозиции выставки сохранились в фондах фотоархива Института истории материальной культуры РАН и Санкт-Петербургского центрального архива кино- фото- фонодокументов (негативы фотографа К.К. Буллы); негативы с отдельных экспонатов хранятся в фотоархиве ГЭ. Самый полный комплект фотографий с видами залов Таврической выставки является собственностью Государственного Эрмитажа (ОИРК). Научно-справочный отдел фотокиноматериалов Государственной Третьяковской галереи обладает наиболее полным комплектом негативов и отпечатков с портретов, исполненных фотографами И.Н. Александровым и Ф.Л. Николаевским, поступившими в музей в 1920 году непосредственно от И.Н. Александрова. Позже, уже в 1961 году, в Отдел рукописей Третьяковской галереи в числе прочих документов личного архива И.Э. Грабаря (Ф. 106) поступили фотографии с экспонатов выставки, во многом повторяющие и частично дополняющие комплект фототеки. Таковы основные известные нам хранилища фотоматериалов по Историко-художественной выставке русских портретов.

Понимая уникальность Таврической выставки и ее значение для истории искусства, с одной стороны, и владея значительной частью сохранившихся бесценных фотоматериалов, с другой, мы задумали реконструировать, но уже иллюстрированным, издание 1905 года, дабы ввести в научный оборот столь широкий круг произведений, среди которых немало портретов, неизвестных в настоящее время или утраченных. При этом представлялось недостаточным просто «соединить» текст каталога и имеющиеся

фотографии (многих не доставало до полного комплекта).

Для реализации задуманного проекта, прежде всего, нужно было подготовить к изданию оригинальный текст каталога 1905 года, ставший раритетом уже при выходе в свет и мало доступный ныне даже специалистам, собрать наиболее полный комплект фотографий для воспроизведения портретов, идентифицировать экспонаты Таврической выставки с произведениями в музейных и частных коллекциях, получить каталожные сведения от музеев и владельцев и обработать эти описания уже по единой схеме для переиздания каталога. При всей определенности поставленной задачи останавливал объем каталога — 2308 произведений. Стало очевидным, что нужно привлекать к этой работе сотрудников музеев, в чьих собраниях находятся экспонаты выставки. Отрадно, что первые же общения с хранителями музеев утвердили нас в необходимости переиздания каталога, коллеги сразу же поддержали проект большой заинтересованностью и практическим участием.

Приступая к работе в 1983 году, мы предполагали, какие объективные трудности могли нас ожидать: ведь редкий музей имел оборудованные и приспособленные для «тотального» просмотра произведений хранилища, немногие даже крупные музеи имели изданные каталоги своих коллекций. Эти обстоятельства в значительной мере осложняли поиск экспонатов Таврической выставки. Рассчитывать приходилось лишь на знание хранителями своих фондов, «опознание» происходило в основном по имеющимся фотографиям, а при необходимости уже сравнивали их с оригиналами. Невозможно описать все многообразие методов (способов) поиска «нужных» портретов.

Не менее важным подспорьем в поиске оказались фотоотпечатки экспозиции Таврической выставки, любезно предоставленные для съемки хранителем А.Г. Побединской (ОИРК ГЭ). Фотографии с видами зал нередко служили единственным источником сведений о том, как выглядел экспонат, на который не сохранилась «персональная» фотография, или какой из нескольких существующих вариантов портрета был включен в каталог. Это было особенно важно, поскольку известно, что для выставки С.П. Дягилевым было собрано более 3000 портретов, а в каталоге опубликованы только 2308 произведений. На остальных, не представленных на экспозиции, портретах также имелись выставочные бумажные этикетки; на некоторых портретах они сохра-

нились и в настоящее время. Кроме того, фотографии экспозиции помогли разобраться при возникавших разночтениях текстов издания 1905 года и музейных каталогов, если интересующее нас произведение хранится в музее.

По фотографиям экспозиции выставки мы пытались примерно определить размеры портретов, местонахождение которых пока неизвестно, используя размеры расположенных рядом «опознанных» портретов. Конечно, здесь следует делать поправку на погрешность таких расчетов, так как ракурс при фотографировании допускает неточность, но лишь незначительную.

Свою главную роль автор проекта видел в организации и координации деятельности широкого круга участников, каждый из которых весьма загружен повседневными музейными заботами. Кроме того, предстоял и немалый объем собственной авторской работы по каталогу — сбор и унификация каталожных описаний, атрибуционные проблемы с «безымянными» портретами, особенно не музейной принадлежности, поиск сведений о художниках, чьи имена не встречаются в каталогах музеев, написание недостающих биографий изображенных, подбор иллюстраций и проведение фотографирования, сканирования, консультации со специалистами. Но это уже отдельная тема, связанная с работой над републикацией каталога «Историко-художественной выставки русских портретов».

Большая многолетняя совместная с другими музеями работа по собиранию сведений и необходимых материалов проводилась в стенах Третьяковской галереи и была завершена еще к 100-летию открытия Таврической выставки, и главным образом для того, чтобы осуществить задуманное С.П. Дягилевым, в память об этом гениальном человеке. Справедливости ради следует заметить, что издание иллюстрированного каталога Таврической выставки — единственный проект, оставшийся незавершенным в яркой творческой биографии С.П. Дягилева. Хочется надеяться, что все же удастся найти средства на публикацию в полном объеме подготовленного издания, включающего в себя оригинальный текст каталога 1905 года, новые каталожные описания с комментариями, фотографии портретов, архивные материалы, газетные и журнальные статьи издания, столь необходимого для исследователей, истории, памяти, а финансовые проблемы сегодня, как и в прежние времена, не возникнут на нашем пути.

«Историко-художественная выставка русских портретов» в Тав-

рическом дворце не стала последним выставочным проектом С.П. Дягилева. В 1906 году он представил, но уже в Париже, тоже грандиозную экспозицию русского искусства за два столетия. В выставке участвовало немало портретов, впервые показанных в Таврическом дворце.

Список иллюстраций к статье

*«К истории устройства в Таврическом дворце в 1905 году
“Историко-художественной выставки русских портретов”»*

1) Илл. 1. Патерсен Б. Вид Таврического дворца со стороны Невы. 1797 (?) ГТГ. Воспроизведено с открытого письма Общины Св. Евгении. 1905. Фототипия;

2) Илл. 2. Лансере Е.Е. Афиша Историко-художественная выставка русских портретов. 1905. Литография. ГТГ;

3) Илл. 3. Экспозиция Историко-художественной выставки русских портретов. Зал Петра I. 1905. Фотография. ОИРК ГЭ;

4) Илл. 4. Экспозиция Историко-художественной выставки русских портретов. Зал Елизаветы Петровны. 1905. Фотография. Санкт-Петербургский государственный архив кинофотодокументов;

5) Илл. 5. Экспозиция Историко-художественной выставки русских портретов. Зал Павла I. 1905. Фотография. ОИРК ГЭ;

6) Илл. 6. Экспозиция Историко-художественной выставки русских портретов. Третий зал Екатерины II. 1905. Фотография. ОИРК ГЭ;

7) Илл. 7. Экспозиция Историко-художественной выставки русских портретов. Первый зал Николая I. 1905. Фотография. ОИРК ГЭ;

8) Илл. 8. Экспозиция Историко-художественной выставки русских портретов. Палаты XVII века. Оформлены по эскизам И.Я. Билибина. 1905. Фотография. ОИРК ГЭ;

9) Илл. 9. Экспозиция Историко-художественной выставки русских портретов. Сад с бюстами. Выполнен по эскизу Л.С. Бакста. 1905. Фотография. ОИРК ГЭ;

10) Илл. 10. Автографы участников торжественного приема в честь С.П. Дягилева 24 марта 1905 г. ОР ГТГ. Ф. 10. Ед. хр. 2784;

11) Илл. 11. Серов В.А. Портрет Сергея Павловича Дягилева. 1904. ГРМ.

Три века под сенью Таврического дворца...

Н.В. БОЛЬШАКОВА

Константин Маковский на «Историко-художественной выставке русских портретов» 1905 года в Таврическом дворце

«В годину тяжелых для русского чувства событий, совершающихся на Дальнем Востоке, в момент перелома во внутренней жизни России, в залах Таврического дворца создается в лицах живописная русская история XVIII и XIX вв. Сколько страниц славы и горя народного напоминают собой эти пожелтевшие от времени лица... Страдные эпохи русской истории оживают в своих деятелях, как оживают пред восхищенным зрителем и люди русской мысли и культуры за прошедшие два столетия».

*Евг. Шумигорский. Историческая выставка русских портретов в Таврическом дворце*²²⁸

В обширном творческом наследии Константина Егоровича Маковского (1839—1915) основное место занимают знаменитые картины «боярского» цикла и роскошные портреты, изображающие признанных красавиц своего времени. Именно эти произведения широко прославили имя художника при жизни и возродили к нему интерес спустя много десятилетий после его смерти. Выполненные с блестящим живописным мастерством и артистизмом, они затмевали более сдержанные по колориту и простые по композиционному решению портреты представителей русской культуры, науки, искусства, а также исторических, государственных и общественных деятелей. Изображения последних были вообще «забыты» на долгие годы по причинам идеологического порядка.

Ряд таких произведений К.Е. Маковского экспонировался на грандиозной выставке исторических портретов, устроенной С.П. Дягилевым в 1905 году в залах Таврического дворца. Благодаря этому событию давно состоявшийся художник в начале XX века вновь привлек к своему творчеству пристальное внимание не только любителей, но и просвещенных ценителей искусства: «Для многих в новом освещении является К. Маковский с его

²²⁸ Новое время. 1905. 5 марта.

старыми работами, очень для него серьезными, вроде, например, портретов Александра II, когда-то очень нашумевшего Веймарна и Муравьева-Амурского»²²⁹.

Даже анализ периодики того времени позволяет оценивать выставку как особо значимую в формировании представлений о портретном творчестве художника у нового поколения зрителей и критиков. Выявленные в печатных источниках сведения о портретах, представленных на выставке, — и сохранившихся, и не дошедших до нас, — позволят расширить существующие представления о К. Маковском-портретисте. Обширный круг явлений художественной жизни и художественной проблематики, связанных с участием К.Маковского в этой уникальной экспозиции, делают ее еще более интересным и важным событием в культурной жизни России рубежа веков.

По мнению современников, Таврическая выставка 1905 года стала явлением не только ярким, но и своевременным. Один из талантливых представителей культуры Серебряного века художник М. Добужинский позже писал: «Время для того, чтобы разыскать эти скрытые сокровища, собрать и показать их, было самое подходящее, так как вместе с разными изменениями в быту, особенно помещичьей жизни, когда стали вырубаться «вишневые сады», наступало полное равнодушие к окружающему, и «культ предков» уже выдыхался.

...Помимо своего огромного художественного значения, портретная выставка Таврического дворца была и исторической. Эта незабываемая «ассамблея» изображений представителей всего петербургского периода нашей жизни, придворной, официальной и интимной, была как бы история этого времени и его быта в лицах»²³⁰.

Активный пропагандист творчества художников-передвижников влиятельный критик В.В. Стасов так же высоко оценил эту выставку, подчеркнув, что за ней «останется навсегда заслуга и слава первой пробы включения замечательных людей в общую историческую картину»²³¹.

²²⁹ *Ростиславов А.* Историко-художественная выставка русских портретов: (очерк 6) // Слово. 1905. 7 апреля.

²³⁰ *Добужинский М.* Воспоминания. М., 1987. С. 223.

²³¹ *Стасов В.В.* Итоги нашей портретной выставки // *Стасов В.В.* Избранное. Живопись. Скульптура. Графика. В 2-х т. М.; Л., 1950. Т. 1. С. 402.

Однако Дягилеву был предъявлен и ряд претензий, например, в субъективности отбора работ. По этому поводу, в частности, возник конфликт между ним, как организатором выставки и профессором живописи К.Е. Маковским. Художник, приближающийся к пятидесятилетнему юбилею своей насыщенной и плодотворной творческой деятельности, был в недоумении, увидев в ее экспозиции всего пять своих произведений. Его не устраивал ни количественный, ни качественный подбор этих портретов²³²: графа Н.Н. Муравьева-Амурского (1864, собственность гр. Муравьева-Амурского в С.-Петербурге) (илл. 1); императора Александра II, (наход. в Мужском городском училище имени Александра II, в Москве)²³³ (илл. 2); сенатора Александра Федоровича Веймарна (1785—1882), (наход. во Втором страховом от огня общества, в С.-Петербурге); гр. Петра Александровича Валуева²³⁴ (1814—1890) (1887, собств. художника) и г-жи Аристовой (собств. г-жи Аристовой, в С.-Петербурге)²³⁵. Знаменитый жи-

²³² Портреты и их владельцы указаны в соответствии с составленным С. Дягилевым и его помощниками «Каталогом состоящей под высочайшим его императорского величества государя императора покровительством историко-художественной выставки русских портретов, устраиваемой в Таврическом дворце, в пользу вдов и сирот павших в бою воинов» (СПб., 1905. Вып. IV).

²³³ Художником было написано несколько вариантов-повторений портрета Александра II (1881). На Таврической выставке был представлен один из вариантов, ныне принадлежащий собранию Государственной Третьяковской галереи (ГТГ).

²³⁴ Портрет П.А. Валуева в числе работ К.Е. Маковского критиками не упоминался из-за ошибки в каталоге, где рядом с фамилией *Маковский* инициал «К.» был заменен на «В.», а следом шел перечень портретов работы В.Е. Маковского (См.: Каталог состоящей под высочайшим его императорского величества государя императора покровительством историко-художественной выставки русских портретов, устраиваемой в Таврическом дворце, в пользу вдов и сирот, павших в бою воинов. СПб., 1905. Вып. IV. С. 45).

²³⁵ Из указанных в каталоге портретов работы К.Е. Маковского ныне известны только два: Александра II (1881, ГТГ) и Н.Н. Муравьева-Амурского (1864, ГРМ). Однако почти все представленные на выставке изображения, созданные этим художником, были знакомы любителям искусства 2-й половины XIX в., которые могли видеть их на выставках, читать о них в периодике и даже сравнивать их с изображениями тех же персонажей, выполненными другими портретистами.

вописец был представлен гораздо скромнее даже своих сверстников, работавших в области портретного жанра. Так, в экспозицию вошел целый ряд лучших работ Н.Н. Ге, созданных в самые разные периоды его творчества. И.Н. Крамской был продемон-

Так, например, портрет гр. П.А. Валуева (его первый вариант), экспонировался в 1881 году на 9-й выставке ТПХВ рядом с его же портретом, выполненным И.Н. Крамским. По этому поводу один из критиков делился с читателями своими впечатлениями: «Портрет графа Валуева, принадлежащий Крамскому, понравился мне менее. Строгий рисунок и здесь обнаруживает мастера, но на всем облике лежит печать некоторой официальности, условности какой-то. Совсем иным, живым лицом является портрет графа Валуева, выставленного г. Маковским. В деталях сказался колорист. Кисть с любовью уловила краски, оттенки, малейшие выпуклости, впадины и морщинки. В этом портрете (работы К. Маковского) больше жизни, мягкости, теплоты, чем в суховатом портрете Крамского» (*А.И. [Урусов А.И.] Наше искусство. (Из экскурсий хроникера. 1) На 9-й передвижной выставке // Порядок. 1881. 2 марта*). Напомним, что портрет Валуева работы Крамского экспонировался также и на Таврической выставке.

Портрет Александра Федоровича Веймарна помимо Таврической выставки экспонировался неоднократно: и ранее — в 1882 году на Всероссийской в Москве и в 1886 на юбилейной выставке К.Е. Маковского в Соляном городке (СПб); и позже — в частности, в 1915 году на посмертной выставке художника в Петрограде. В обзоре последней, его автор, литератор и критик П. Гнедич обратил на этот портрет особое внимание: «Лучшей вещью Маковского надо считать портрет сенатора Веймарна... Сделанный в три-четыре сеанса, он отличается и поразительным сходством, и прекрасным колоритом. Это тот самый сенатор Веймарн, который первоначально вел дело Петрашевского и не усмотрел в нем и его единомышленниках вины, так что оно было от Веймарна отобрано и подвергнуто пересмотру, окончившемуся, как известно, смертным приговором судимых» (*Гнедич П. О Константине Егоровиче Маковском. (К открывшейся выставке) // Биржевые ведомости. 1915. 2 декабря (утр. вып.)*).

Гнедич также выразил сожаление о том, что после экспонирования портрета «репродукция его так и не вышла в свет, хотя устроители выставки и обещали издание замечательнейших вещей». По этой же причине о большинстве портретов К. Маковского с Таврической выставки можно получить частичное представление только по их описаниям в газетных и журнальных статьях того времени. Сведения из приведенных здесь цитат могут оказать помощь в поиске и атрибутировании этих произведений.

стрирован десятью произведениями, И.Е. Репин — более чем десятью изображениями и большим групповым портретом «Заседание Государственного Совета». Только творчество В.Г. Перова было представлено всего тремя его работами и двумя — творчество В.Е. Маковского, но он значительно более прославился своими картинами бытового содержания.

На Таврической выставке существенно преобладали портреты мастеров XVIII — начала XIX веков, в то время как изначальной задачей Дягилева был широкомасштабный показ исторических портретов, созданных на протяжении двух столетий. Как известно, в своем отношении к представителям того или иного этапа русской культуры Дягилев руководствовался вкусами и пристрастиями, присущими деятелям объединения «Мира искусства». Они получили выражение в высказываниях его единомышленников, противопоставлявших мастеров XVIII века и передвижников: «Русские портретисты: Крамской, Ярошенко, Перов, братья Маковские, и даже Ге поражают в сравнении с их предшественниками: Брюлловым, Кипренским и Левицким полным отсутствием школы, знания рисунка и любви к нему... При падении интереса к чисто живописным задачам — произошло и падение портретного искусства, где техника живописи передает вместе с тем и внутреннее содержание портрета. ... Несмотря на то, что эти художники искали главного в портрете, психологии, они не передали ее, забыв, что главное оружие в их руках это — краски и кисти»²³⁶.

В некоторых рецензиях на выставку, в экскурсах в историю отечественного портретного искусства имя К. Маковского не было даже упомянуто: «...В шестидесятых годах зарождается русский портрет второй половины столетия, который ... явился изображением людей с точки зрения интеллигентности, ... как людей размышляющих, партийных, идейных. Русский портрет этого периода ... представляется четырьмя художниками: Ге, Перовым, Крамским и Репиным»²³⁷. В другой части рецензий в той или иной степени был ощутим оттенок некоторой снисходительности их авторов по отношению к художнику. Его работы на выс-

²³⁶ *Врангель Н.* Портретная выставка в Таврическом дворце // Искусство. 1905. № 5, 6, 7. С. 138—139.

²³⁷ *Степанов Н.* Выставка исторических портретов // Весы. 1905. № 9—10. С. 62.

тавке, по мнению Н. Врангеля, вполне характеризовали деятельность Маковского «как портретиста времен Александра II, игравшего в свое время некоторую роль. Портрет графа Муравьева-Амурского (1864) ...доказывает, что Маковский в первый период своей деятельности мог писать вполне художественные портреты»²³⁸.

Представители и приверженцы передвижнического направления встали на защиту своих товарищей, и К. Маковского²³⁹ в том числе, несмотря на их прежние претензии к художнику: «Портретисты 60-х, 70-х и 80-х годов представлены в непозволительно скверном виде. Диаметрально противоположные XVIII веку портреты Перова и др., пропущены, а то, что представлено, не характерно и не важно...То же самое относительно художников Ге, бр. Маковских, Крамского и других. Если бы г. Дягилев стал на точку зрения исключительно историческую, а не личного вкуса, то он не пренебрег бы Перовым, Крамским и Маковским, которые создали новый взгляд на портретную живопись»²⁴⁰.

²³⁸ Врангель Н. Портретная выставка в Таврическом дворце. С. 140.

²³⁹ К. Маковский в 1870 г. стал одним из инициаторов создания и учредителем Товарищества передвижных художественных выставок. Однако в силу житейских обстоятельств (из-за смерти первенца, болезни жены и связанных с ней длительных поездок на Ближний Восток) ни в первой, ни в последующих выставках ТПХВ не участвовал, за что уже в 1872 г. был исключен из его состава. Вместе с тем, наблюдая за успехами Маковского, правление товарищества стало активно выражать желание видеть его произведения на своих выставках. В 1879 г. он вновь становится членом ТПХВ. В течение ряда лет его произведения в значительной степени способствовали привлечению на выставки передвижников огромного количества посетителей. В 1883 году художник представил свою картину «Боярский свадебный пир XVII века» на отдельной выставке, что противоречило уставу ТПХВ и вызвало порицание его поступка. Маковский по своей инициативе вышел из Товарищества. Дальнейшие взаимоотношения передвижников и К.Маковского вошли в историю русской живописи как противостояние представителей реалистического и салонно-академического искусства.

Во время Таврической выставки споры и борьба передвижников против К. Маковского были забыты, преобладающими стали «корпоративные» интересы, когда требовалось отстоять историческое значение вклада передвижников в историю русской портретной живописи.

²⁴⁰ Гинцбург И.Я. Историко-художественная выставка русских портретов в Таврическом дворце // Сын Отечества. 1905. 14 апреля.

В.В. Стасов раньше всех заявил о значительности вклада Константина Маковского в развитие портретного жанра²⁴¹. Анализируя достижения русской школы в области портрета, он сообщал: «Первым выступил на сцену К.Е. Маковский. К писанию портретов у него была страсть, истинное призвание с ранних лет с 16—17-летнего возраста. Результатом вышло, что портреты — лучшие создания Маковского. Одна «Масленица» составляет исключение... Все вообще портреты Маковского написаны широкой, иногда даже слишком размашистой кистью; они отличаются изяществом, элегантностью, блестящим колоритом, что вполне к ним идет...»²⁴². Еще в конце 1860-х годов по рекомендации В.В. Стасова к К.Е. Маковскому обратился П.М. Третьяков, в это время формировавший свою галерею портретов «лиц, дорогих нации» (по определению И.Е. Репина). Изображения композитора А.С. Даргомыжского (1869) и оперного певца О.А. Петрова (1870), выполненные К. Маковским, стали одними из первых в портретной галерее нового типа. Этим, уже в полной мере передвижническим портретам предшествовала работа художника над изображением Петра I (1860-е) для Романовской галереи Зимнего дворца, хранившей портреты членов царской династии. Занимаясь широкой просветительской деятельностью, и пользуясь близким знакомством с художником, Стасов и сам неоднократно обращался к нему с просьбами написать портрет той или иной выдающейся личности к какой-либо знаменательной дате или событию. Он высоко ценил талант К. Маковского создавать посмертные портреты с высокой степенью художественности, (их в творческом наследии художника немало), а также его способность быстро работать. Так, например, портрет

²⁴¹ Роль В.В. Стасова в жизни и творчестве К. Маковского велика и неоднозначна. Их знакомство завязалось в начале 1860-х гг. С этого времени критик пристально следил за успехами художника. Но восторженные отзывы со временем сменились на негативную критику, не всегда справедливую и оправданную, и сыгравшую в определенный момент творчества художника отрицательную роль в его дальнейшем развитии. Под влиянием Стасова находилась значительная часть русских художников, и это также имело негативные последствия для Маковского, всегда отличавшегося своей независимостью.

²⁴² *Стасов В.В.* Двадцать пять лет русского искусства. Наша живопись // *Стасов В.В.* Избранное. Т. 1. С. 500.

М.И. Глинки к организованному критиком в 1870 году в С.-Петербургском Дворянском собрании концерту из сочинений известного композитора был выполнен за один день. Маковским было создано значительное количество портретов деятелей культуры, преимущественно мужских, в которых сочеталось мастерство художника, его умение подчеркнуть национальный характер и высокие этические качества моделей, отвечавшие запросам современников эпохи позитивизма. Таврическая выставка дала повод передвижникам вспомнить об этих портретах Маковского.

Дягилева и его единомышленников отличали иные взгляды на искусство, перед которым в эпоху Серебряного века вставали новые художественные и эстетические задачи, зарождавшиеся в полемике с передвижниками. Пристальное внимание к проблемам формы, мастерства, более совершенной техники, обостренный интерес к достижениям западноевропейской живописи были связаны с поисками красоты и особой возвышенной духовности, ставшие для мирискусников важнейшими критериями ценности произведений искусства. В этом свете Маковский-художник представлялся им банальным и архаичным²⁴³. Тогда еще не каза-

²⁴³ Отношение участников объединения «Мира искусства» к К.Е. Маковскому имеет свою историю. В 1890 году Л. Бакст решил просвещать своих товарищей, читая им лекции по русской живописи, знакомя их с творчеством Г. Семирадкого, Ю. Клевера и К. Маковского. Юношеские интересы друзей в искусстве вскоре изменились. Происходили изменения и в творчестве Маковского, получивший в конце столетия обидную популярность создателя «очаровательных» женских головок. Прошло время. Весной 1915 года в периодике появилась заметка: «...Константин Егорович очень удивлен тем, что получил приглашение от комитета «Мир искусства» участвовать в художественном аукционе, устраиваемом этим обществом... С каких пор общество «Мир искусства» сделалось беспартийным?» — удивлялся также и ее автор (*Петроградский обозреватель. Эскизы и кроки.* // Петроградская газета. 1915. 24 марта). В действительности этот факт — прямое отражение эволюционных процессов в русской культуре. В 1910-х годах творческое наследие К. Маковского уже не вызывало отторжения у мирискусников, идеалы которых в художественном отношении имели характер охранительный. Они видели в искусстве прошлого вечную ценность, сокровищницу духа, в отличие от русского авангарда, начавшего революцию в искусстве современности, и это примиряло их с К. Маковским, что еще раз свидетельствует о преходящем характере противоречий между художниками разных поколений и о глубинной преем-

лось очевидным, что его творчество открыло в русском искусстве прямую дорогу к символизму и модерну с их упоением ослепительной красотой, и что именно этот художник во многом подготовил почву для блестящих светских портретов В. Серова и феерических театральных эскизов Л. Бакста.

В то время, когда готовилась выставка, художник переживал, пожалуй, один из самых тяжелых периодов в своей жизни. Серьезная критика почти забыла о нем, и хотя его имя по-прежнему не сходило с газетных страниц, его творчество не было отмечено значительными художественными достижениями. Возможно, по этой причине комплектуя выставку исторических портретов, ее организаторы не уделили творчеству Маковского того внимания, на которое он рассчитывал.

Между тем, представляется важным тот факт, что С. Дягилев, один из самых выдающихся представителей эпохи Серебряного века, по стечению обстоятельств рос и формировался в том кругу любителей и поклонников музыкального, театрального и изобразительного искусства, в центре которого был Константин Маковский. В этот круг входили родители юного Дягилева. С ними семью художника свела тесная дружба с блистательной певицей Александрой Валерьяновной Панаевой²⁴⁴, родной сестрой мачехи Сергея, заменившей ему умершую при родах мать. (В 1881 году Маковский написал портрет А.В. Панаевой)²⁴⁵.

ственности в развитии национального искусства. Критик А. Бенуа не боялся менять свои взгляды и оценки творчества К. Маковского, и в своих неоднократных и порой противоречивых высказываниях оказал большое влияние на формирование мнения о нем (См.: *Бенуа А.* Русская школа живописи. СПб., 1904; Русский музей. М., 1906 и др.).

²⁴⁴ Впервые история этих дружеских и культурных взаимоотношений была освещена автором данной статьи в сообщении на «Панаевских чтениях» (1990, Музей-квартира Н.А. Некрасова, филиал Пушкинского дома). Материалы, изложенные на «Чтениях», были частично опубликованы (См.: *Большакова Н.* Блистательное видение: (к 155-летию со дня рождения Константина Маковского) // Вечерний Петербург. 1994. 5 сентября).

²⁴⁵ Портрет певицы А.В. Панаевой (в замужестве Карцовой), написанный К.Маковским под впечатлением от ее исполнения партии Татьяны в опере П.И. Чайковского «Евгений Онегин», экспонировался на IX выставке ТПХВ. В Доме-музее композитора в Клину хранится повторение этого портрета, датированное 1889 годом.

Юный Сережа Дягилев хорошо знал знаменитого Константина Маковского не только по его известным картинам, представленным на петербургских выставках. Широкую известность получили его постановки «живых» картин, устройство театрализованных представлений, праздников и тематических балов. К. Маковский, будучи одной из центральных фигур петербургского художественного мира (по определению А. Бенуа, его «последним художественным церимонимейстером»), воплотил и в жизни, и в своем творчестве новый тип художника-артиста, художника-универсала²⁴⁶. Именно в это время юный Дягилев входил в петербургскую культуру. Просвещенный дилетантизм, окружавший его в детстве, способствовал формированию всех его художественных склонностей, что и стало основой созданного им нового типа культурной деятельности. Между тем, трудно не заметить преемственности в деятельности Маковского и Дягилева, вскоре прославившегося в Европе организацией неподражаемых русских сезонов. К. Маковский в этом смысле был предшественником Дягилева, сумевшим обозначить некоторые направления дальнейшего развития культуры.

Однако для того, чтобы осознать преемственность в культурной деятельности таких знаковых личностей, какими являются К. Маковский и С. Дягилев понадобилась историческая дистанция.

В начале XX века они казались друг другу антиподами с диаметрально противоположными взглядами на искусство.

Сразу же после открытия Таврической выставки обиженный художник публично выступил против Дягилева. В «Петербургской газете» появилось интервью с Константином Егоровичем, в котором он высказал свои упреки в адрес организатора выставки. Его не устраивало, например, что Дягилев выставил уменьшенные повторения портретов Александра II и Н.Н. Муравьева-

²⁴⁶ Некоторые современники К. Маковского считали: «...В том, что он вызволил русского художника из почти крепостнической зависимости и поднял его на ту высоту, которую он заслуживает своим, Богом данным талантом, — в этом громадная культурно-историческая заслуга К. Маковского и его долго не забудут и будут помнить даже тогда, когда потемнеют сказочные краски его колоритных картин... (Брешко-Брешковский Ник. Певец красоты. (На юбилейном обеде Константина Маковского) // Голос Москвы. 1910. 21 декабря).

Амурского, которые сам художник, видимо, в полемическом запале назвал «копиями». Это, с точки зрения автора картин, умаляло ценность и значимость его художественных достижений, практически позорило маститого художника. Не могло не возмутить Маковского и игнорирование его мнения при отборе экспонатов и фактическое отстранение художника от подготовки выставки. «...К.Е. Маковский сильно негодовал на С.П. Дягилева, — рассказывал репортер одного из столичных периодических изданий. — Поступок г. Дягилева относительно меня я считаю возмутительным, — говорил он нам. Когда выставка еще только устраивалась, г. Дягилев обратился ко мне и просил меня указать ему, где и у кого находятся мои портреты. Я, конечно, желал, чтобы на выставку попали мои лучшие произведения, и дал г. Дягилеву соответствующие указания. Больше меня он ни о чем не спрашивал, а я, в свою очередь, не считал удобным ехать незванным на выставку, и в приготовлении к ней я не принимал никакого участия. Я получил приглашение лишь на открытие выставки, и тут только увидел, как со мной поступили. Из огромного числа моих портретов г. Дягилев только и выбрал, что копию с портрета императора Александра II и копию портрета графа Муравьева-Амурского и незначительный дамский портрет, который я никогда не выставил бы и который я даже не знаю, откуда достали...

На мой вопрос, где же остальные вещи, почему на выставку не попал ни один из тех портретов, которые я рекомендовал, г. Дягилев ответил, что собственники отказались дать мои портреты.

Но если действительно собственники не пожелали давать портретов, то не лучше ли было вовсе не выставлять моих произведений, чем позорить меня такой мелочью, точно бы я за свою многолетнюю деятельность ничего лучшего не написал!...»²⁴⁷.

Буквально через день в этом же издании появилось ответное «письмо в редакцию» С. Дягилева. В ответ на претензии художника устроитель выставки выразил свое убеждение в том, что представленные в экспозиции вещи «принадлежат лучшей поре творчества Маковского и удивляют, насколько в то время худож-

²⁴⁷ *Spectator*. Историческая выставка портретов и современные художники (Из беседы с К.Е. Маковским) // Петербургская газета. 1905. 10 апреля.

ник владел рисунком и с какой серьезностью относился к своей задаче»²⁴⁸. Дягилев предположил, что обида Маковского определяется отношением его к периоду царствования Александра II, и не стал отрицать «что с исторической точки зрения, значение его (Маковского — *Н.Б.*) выражается исключительно в вещах этой эпохи, пока он не был избалован успехом и не сводил свое творчество к слащавой банальной живописи с расплывчатым, сбитым рисунком, которые мы беспрерывно встречаем в вещах, написанных за последние десять лет»²⁴⁹.

Публичная перепалка художника с организатором выставки завершилась его высказыванием в прессе: «Теперь я даже доволен, что моих вещей мало: по крайней мере, публика не вынесет обо мне ложного представления...»²⁵⁰. Радикальность таких заявлений объясняется глубокой обидой немолодого живописца, воспринявшего позицию Дягилева как пренебрежение и к своим достижениям в искусстве, и к своей личности, хорошо при этом понимая историческое значение этой уникальной экспозиции.

В чем же заключалась действительная причина недовольства художника?

Воспитанный в духе романтизма, на культе Брюллова²⁵¹ и Тропинина, считая себя продолжателем традиций Рубенса и Ван Дейка, К. Маковский в портретном искусстве особенно ценил умение создавать красивые по колориту, композиционно-выразительные произведения, которые принято называть портрет-картина²⁵². Изображая известных современников он отдавал пред-

²⁴⁸ Дягилев С. Историческая выставка портретов и г. Маковский: (письмо в редакцию) // Петербургская газета. 1905. 12 апреля.

²⁴⁹ Там же.

²⁵⁰ Р. У К.Е.Маковского // Петербургская газета. 1905. 3 июня.

²⁵¹ П.М. Третьяков, говоря о портретах, представленных в 1880 году на 9-й выставке ТПХВ, в письме от 14 мая рассказывал И.Н. Крамскому: «Егор Иванович (Маковский, отец художника — *Н.Б.*) говорит: лучшая вещь на выставке Костинькин портрет; сам Карл Павлович не отказался бы подписаться под ним!» (Переписка И.Н. Крамского. И.Н. Крамской и П.М. Третьяков. 1869—1887. М., 1953. С. 271).

²⁵² Современники неоднократно отмечали эту особенность портретного творчества художника, и в качестве примеров указывали на те его портреты, которые экспонировались на различных выставках, и в том числе на выставке в Таврическом дворце. «У К.Е. Маковского картинность портретов так сказать в крови... В ущерб ли картинность сход-

почтение большим портретным формам, в чем проявлялось его постоянное стремление к большому стилю. Не случайно поэтому, Маковский особенно остро отреагировал на включение в экспозицию Таврической выставки портрета графа Н.Н. Муравьева-Амурского, поскольку, вопреки его ожиданиям, зрителям было представлено не большое репрезентативное изображение 1863 года, в свое время принесшее молодому художнику громкую славу, а созданное годом позже его уменьшенное повторение.

История создания и бытования этих портретов представляет особый интерес. Первый был заказан жителями Иркутска на народные деньги. К этому времени Муравьев-Амурский уже ушел с государственной службы и покинул Россию, но в памяти и в представлении жителей восточносибирского края он остался выдающейся личностью, оставившей значительный след в отечественной истории²⁵³. Представленный на годичной академичес-

ству?...Мужские портреты г. Маковского, поэтому многими отвергаются... Я лично не знаю непохожих портретов г. Маковского, который, напротив, схватывает сходство необыкновенно легко и скоро, — писал П. Ковалевский. — Припомните портрет генерала Тимашева... Г. Валуева, небезызвестного тоже. Но, скажут, оба они очень красивы, а красоту отмежевал себе г. Маковский. В таком случае посмотрите... на портрет старого сенатора А.Ф. Веймарна. Покойный всю жизнь не отличался красотой; а в то время, когда с него писал г. Маковский, он был и полуслеп. Но более поразительно-похожего, совсем живого портрета нельзя себе и представить. Старческая голова, мягкие морщины щек, с особенно сложенными губами, взгляд этих стеклянных глаз, которые смотрят, но уже не видят, — это само воскрешение умершего. Работа замечательная по сходству и письму. Жаль только, что руки намечены слишком наскоро и не соответствуют достоинствам головы» (*Ковалевский П.* Современное искусство. Выставки картин: в академии художеств, в Академии наук (14 передвижная) и в Соляном городке (К.Е. Маковского) // Русская мысль. 1886. Весна. С. 174).

²⁵³ Известный государственный деятель и дипломат, граф происходил из старинного русского рода Муравьевых. Его богатая биография была наполнена событиями, среди которых и воинские подвиги, и активная государственная деятельность. Участник русско-турецкой, Кавказской войны и ряда других военных походов, он был удостоен множества боевых наград. Будучи губернатором Тульской губернии, он отличился либеральным образом мыслей, выступив сторонником освобождения крестьян. Но особенно прославился Муравьев-Амурский как

кой выставке портрет, написанный в 1863 году привлек особое внимание современников, которых поразила свобода и раскованность его живописного исполнения и смелость в решении его композиции, а в одной из рецензий подчеркивалось: «Ловкая и смелая постановка, решительность работы, блестящий колорит, все это обратило внимание публики. Портрет графа Муравьева-Амурского, с его ловкой, так сказать, устойчивой позой, так хорошо выражающей деятельность графа — в то же время и картина»²⁵⁴.

Это большое, парадное по форме изображение генерала почти в рост является достойным продолжением традиций военных портретов 1-й половины XIX века. Персонажи военных портретов долгое время были окружены романтическим героическим ореолом. Такие изображения всегда были связаны с определенной нормативностью, которая в свою очередь определяла их художественные особенности: образ должен быть подан в героическом плане, победитель обязательно изображался в торжественной позе, с аксессуарами, свидетельствующими о его боевой славе. Поэтому Муравьев-Амурский представлен в орденах²⁵⁵, на фоне корабельной мачты и грозового неба. Однако, хотя позой

генерал-губернатор Восточной Сибири, где он проводил активную политику по изучению и освоению края, стал инициатором присоединения к России Приамурья, за что получил графский титул, а к его фамилии была присоединена вторая часть — Амурский. Инициатор исследования Приамурья и Приморья, организатор первых сплавов по Амуру в годы крымской войны (1854—1858), основатель Усть-Зейского поста (будущего Благовещенска), он заключил Айгуньский договор с Китаем, по которому границей между двумя странами стала река Амур. Но не только ратными подвигами, экономическими преобразованиями и государственными деяниями прославил свое имя генерал: он покровительствовал ссыльным декабристам, при его помощи был направлен в С.-Петербургскую Академию художеств начинающий, талантливый иркутский художник М. Песков.

²⁵⁴ *Варнек К. К.Е. Маковский // Северное сияние. Русский художественный альбом. 1864. С. 51.*

²⁵⁵ Через левое плечо генерала перекинута орденская лента Александра Невского. На груди — звезды Св. Александра Невского и Св. Владимира с мечами, георгиевский крест и орден Белого орла, у пояса золотая шпага и крест на Владимирской ленте. На эполетах императорский вензель — «шифр» — признак чина генерал-адъютанта.

подчеркнута гордая независимость генерала, в его осанке не ощущается пафоса, традиционного для таких изображений, а в лице уже нет той твердости и резкости выражения, которые отличали, например, портреты Дж. Доу из галереи 1812 года. Напротив, в нем ощутимы усталость и болезненное разочарование — следы прожитой жизни, что давало основание для психологической характеристики образа. Молодой художник увидел в прославленном генерале зрелого человека, прошедшего по жизни боевыми походами, испытавшего немало житейских бурь.

Когда спустя год после появления первого портрета Муравьева-Амурского, Маковский получил заказ на создание второго — уже от частного лица, — то он, отказавшись от большой формы парадного изображения в рост, написал поясное изображение, в котором избавился и от значительной части аксессуаров. С одной стороны формат и размеры этого портрета были оговорены условиями частного заказа, с другой — художник явно стремился к углублению психологизма. Это впечатление достигнуто за счет разницы в размерах и небольших изменениях в его композиционном решении, что привело к изменению соотношения фигуры изображенного, окружающих его аксессуаров и значительно срезанного фона. Усиливается выразительность его лица, доминирующими становятся оттенки чувств и эмоций. Таким образом, художник сумел добиться сочетания идеального представления о героической личности с естественностью живого человека.

Этот портрет является выразительным примером того, как в романтическую трактовку героической личности проникали новые тенденции. После поражения России в Крымской войне 1855 года пафосность таких изображений сменилась более трезвой, более реалистической трактовкой образов. На смену героизму пришли чувства гражданственности, ответственности и озабоченности судьбой страны. Маковский неоднократно писал такие портреты. В лучших из них портретный образ передает личное, конкретное, и в то же время историческое: характер эпохи, место в ней изображенного, национальный облик и типаж²⁵⁶.

²⁵⁶ К числу таких изображений, относятся, например, портреты генерала К.П. фон-Кауфмана и барона П.И. Рокасовского. Не случайно в 1867 году за эти портреты в числе других своих произведений молодой, 28-летний живописец был удостоен звания академика.

Два варианта портрета графа Муравьева-Амурского положили начало развитию в творчестве Маковского двух типов портретных изображений. Первый — большой, репрезентативный, еще сохранявший некоторые формальные признаки академизма и привлекавший к художнику большое внимание высокопоставленных заказчиков, эволюционировал в светский портрет. К этому типу произведений относится созданный позже портрет императора Александра II (1881) (он также экспонировался на Таврической выставке), представленного художником без пафоса и величия, свойственных изображениям монархов прошлых эпох, и даже с некоторым оттенком обыденности.

Второй вариант изображения Муравьева-Амурского приблизил его автора к созданию портретов передвижнического типа с их углубленным психологизмом, утверждением в них нравственной ценности человека и его общественной значимости. Новый тип портрета приобрел новые композиционные формы, утверждая новый художественный метод. Для этих произведений были характерны достоверность, аналитичность и простота выразительных художественных средств. Вскоре в творчестве К. Маковского появится целый ряд портретов в новой образности: писателей А.Н. Островского (1871) и И.С. Тургенева (1871), композиторов А.С. Даргомыжского (1869) и Н.А. Азанчевского (1877), певца О.А. Петрова (1870, повторение 1871) и других выдающихся деятелей, внесших важный вклад в историю русской культуры.

Таким образом, портрет Н.Н. Муравьева-Амурского стал важной вехой в творчестве его создателя, открывшей длинный ряд изображений его современников. Маковский работал над этим портретом на переломном этапе истории культуры России. В этом смысле рассматриваемое произведение (в обоих вариантах) подлинно историческое²⁵⁷, а биография портрета из собрания Русского музея к тому же является ярким примером сохранения «культуры предков» (по выражению М. Добужинского)²⁵⁸.

²⁵⁷ Иркутский портрет Муравьева-Амурского К. Маковского послужил образцом для скульптурного памятника графу, созданного известным русским скульптором А.М. Опекушиным и в 1891 году установленного в Хабаровске.

²⁵⁸ Если первый портрет Н.Н. Муравьева-Амурского (1863) прямо с годичной академической выставки 1862—1863 года был отправлен в Иркутск, где надолго занял почетное место в зале Дворянской Думы, а сейчас является одним из ценнейших экспонатов Иркутского художе-

Дягилев отобрал для выставки работы художника допередвижнического и передвижнического этапов его творчества, которые ственного музея им. В.П. Сукачева, то в отличие от него судьба второго портрета, ныне хранящегося в Русском музее (СПб), оказалась более сложной. Долгое время она оставалась неизвестной. Из музейного Каталога живописи, изданного в 1980 г., следует, что портрет попал в его собрание после 1925 г. Исследования, проведенные автором данной статьи, позволили проследить историю произведения со дня его создания до момента поступления в ГРМ. Их результаты частично были отражены в газетной публикации об этом портрете (См.: *Большакова Н.* Губернатор в смелой постановке // *Вечерний Петербург.* 1994. 28 апреля).

Сведения собирались по разным источникам, но наиболее полная информация была обнаружена в мемуарах Валериана Валериановича Муравьева-Амурского, племянника знаменитого генерала, унаследовавшего его титул и вторую часть фамилии. Он сообщал, что портрет «был приобретен Н.Н. Аносовым, почитателем дяди; после же его смерти куплен В.И. Базилевским, другим его почитателем; в 1897 году В.И. Базилевский прислал его мне как свадебный подарок. Я его выставлял на выставке русских исторических портретов в 1905 году в Таврическом дворце. Красный Крест воспроизвел его в своих открытых письмах» (*Муравьев-Амурский В.В., гр.* Граф Николай Николаевич Муравьев-Амурский. 1809—1909. Варшава, 1909. С.13).

Однако мемуарные сведения дают немного, если ничего не знать о личностях владельцев портрета. Выяснилось, что их перечень не случаен, а определение «почитатели» означало сподвижников и единомышленников Муравьева-Амурского, связанных с ним в свое время одним общим делом — освоением и изучением природных богатств восточно-сибирских земель и Дальнего Востока, и участием в присоединении этих земель к России. Желание Н.П. Аносова (горного инженера, автора научных трудов по добыче золота, по заказу которого, очевидно, и был выполнен уменьшенный портрет), а затем и В.И. Базилевского (потомка известного золотопромышленника и мецената) иметь у себя портрет почитаемого ими героя было в духе времени. Тогда выдающаяся личность воспринималась в качестве «учителя жизни», а портрет — «как своего рода «новая икона» эпохи материалистического и позитивистского сознания, выполнявшая роль нравственного ориентира». Таким образом, если начальный вариант портрета Муравьева-Амурского был создан для иркутской общественности и ей принадлежал постоянно, то уменьшенное и слегка измененное его повторение долгое время поочередно находилось в частных домашних собраниях, которые во второй половине XIX века приобретали новый характер по сравнению с прежними родовыми, фамильными галереями. Только в самом конце XIX

по собственному признанию считал лучшими²⁵⁹. Между тем, критик Сергей Константинович Маковский в своих воспоминаниях назвал портретное наследие отца галереей современников, в которой была представлена «почти вся Россия последних царей, Россия аристократическая, чиновная, деловая, литературная, научная, артистическая»²⁶⁰. По его убеждению, этих портретов было больше, чем созданных И.Н. Крамским, В.А. Серовым и И.Е. Репиным, взятыми вместе, и они являются «ценнейшим документом эпохи».

века владельцем изображения стал племянник графа, который обладал портретом до революции 1917 года.

Сведения о дальнейшей судьбе произведения были обнаружены в документах ГРМ 1918 года. К этому времени портрет уже находился у Дмитрия Владимировича Юферова, бывшего камергера высочайшего двора, бывшего действительного статского советника, члена Попечительного комитета о сестрах милосердия Красного Креста и художника-любителя, которому В.В. Муравьев-Амурский, видимо, поручил сбечь эту семейную реликвию. (Сам граф после корниловского наступления был арестован, но сумел бежать из Крыма). 25 сентября 1918 года Юферов передал портрет Н.Н. Муравьева-Амурского в Русский музей на временное хранение, сроки которого потом продлевал неоднократно. (См.: ВА ГРМ. Ф. ГРМ (1). Оп. КП ХО. Ед. хр. 52. ЛЛ. 1—7). Архивные документы позволяют получить информацию не только о судьбе портрета, но и об отраженных в ней перипетиях того сложного времени, трагически повлиявших на судьбу его последнего владельца. В конечном итоге в 1925 году портрет перешел в музей на постоянное хранение.

²⁵⁹ Представление о портретном творчестве К. Маковского С. Дягилев, как и другие его современники, получал преимущественно на выставках Петербургского общества художников. О портретах более раннего времени он мог знать по каталогам выставок, рецензиям и иллюстрациям в периодике, и некоторые из них видеть в дворянских собраниях. Основная часть портретных работ художника, заказных по преимуществу, и широкой публике и критикам рубежа веков оставалась неизвестной. Разыскивать их с тем же энтузиазмом, с каким Дягилев собирал произведения Левицкого, Рокотова и Шукина, открывая современникам их имена, он как организатор выставки не был заинтересован, поскольку искусство второй половины XIX века привлекало его меньше и с точки зрения новизны материала, и с точки зрения эстетических качеств самих произведений.

²⁶⁰ *Маковский С.* Портреты современников. Нью-Йорк, 1955. С. 73.

Все портретные работы Маковского, представленные на выставке со временем обрели статус исторических. Интерес к классическому историческому портрету был привит Маковскому еще в детстве. Тогда юный художник под руководством своего отца Егора Ивановича копировал старинные гравюры из его коллекции с изображениями выдающихся личностей прошлого, а позже, став профессионалом, писал исторические портреты и в составе сюжетных картин и в качестве самостоятельного жанра. Модели в портретах К. Маковского, ставшего «бытописцем» духа, моды, вкуса нескольких поколений современников, всегда несли «печать времени», а иногда являли «образы эпохи». Так, в 60-х годы XIX века художник стал одним из первых создателей таких изображений, которые можно причислить к портретам «просветительского» типа, убедительно воплотившим представления о нравственных идеалах той эпохи. Присущее художнику мастерство и добросовестность передачи облика человека сделали лучшие из них ценными и интересными и в художественном, и в иконографическом аспекте. Однако историческими являются не только портреты выдающихся лиц, оставивших след в истории государства, общественной жизни, национальной культуры, — и Маковский «...фиксирует тип русской женщины высшего круга второй половины минувшего века, подобно тому, как Фландрен и Рикар определили для истории тип придворной дамы императрицы Евгении»²⁶¹ Лучшие женские портреты К. Маковского, среди которых главное место занимали изображения Юлии Павловны Маковской, ставшие олицетворением восплаемого художником его идеала красоты, в то же время ярко характеризуют искусство эпохи историзма, получившее в творчестве художника особенно выразительное воплощение.

Дягилевскую выставку украсили бы многие из портретов кисти Маковского. Согласимся с художником: выставочный комитет во главе с Сергеем Павловичем мог бы более ответственно подойти к отбору его произведений, представленных в Таврическом дворце довольно скромно в количественном отношении и по принципу доступности. Однако, нельзя не признать и того факта, что устроителями в основном были показаны лучшие работы художника, (как следует из их высоких оценок в периодике пре-

²⁶¹ Л-нъ А. Памяти Константина Георгиевича Маковского // Речь.1915. 18 сентября.

дыдущих лет), и Константин Егорович явно недооценивал значения некоторых своих произведений, включенных в эту экспозицию²⁶². Вместе с тем, их незначительное количество — одна из ряда причин, по которой молодые критики того времени не могли объективно охарактеризовать разные этапы и стороны портретного творчества К.Маковского и реально оценить его вклад в русскую портретную живопись. Хотя в контексте времени было достижением уже то, что работы художника вообще попали в эту экспозицию. (В состав следующей выставки, состоявшейся в 1906 году, Дягилев не включил ни К. Маковского, ни современных ему передвижников).

Без сомнения, это событие способствовало пробуждению новой волны интереса к его творческому наследию, что позволило, например, Александру Бенуа не только самому «увидеть» его по-новому, но и в дальнейшем обратиться к ценителям искусства с призывом: «Попробуйте «открыть» Маковского...»²⁶³. Сама ак-

²⁶² Например, «поэтичный, хотя немного олеографичный, портрет г-жи Аристовой на берегу моря» (*Врангель Н. Указ. соч. С. 140*), вызвавший особый протест живописца против включения его в состав выставки, вероятно, не случайно оказался в экспозиции. Подобное композиционное решение было редким в русском портретном искусстве 2-й половины XIX века и этот, пока неизвестный нам портрет, мог привлечь внимание Дягилева с точки зрения новизны образной концепции. По описанию, полученному из периодики можно предположить, что это изображение относится к тому времени (рубеж 70—80-х гг. XIX в.), когда критики стали отмечать, что «пейзаж окончательно завладевает русским искусством», и «даже портреты, более прежнего, начинают писать с пейзажем. К. Маковский и Крамской пишут их на террасе с видом на море, или на город, в саду, на крыльце» (*Ковалевский П. Указ. соч. С. 170*).

²⁶³ *Бенуа А. Константин Маковский // Речь, 1915, 19 сентября*

Автор одного из некрологов на смерть К.Е. Маковского, вкратце проследивший эволюцию его успеха у современников, отмечал: «Редкая популярность художника объясняется, помимо его таланта, присущей ему жизнерадостностью, ярко отражающейся в его произведениях... Деньги, популярность, почести сыпались на художника. Но времена меняются, и дети, не разделявшие вкусов отцов, осудили это искусство. Переоценка являлась неизбежной при такой продолжительной жизни, сопровождавшейся кипучим, всегда искренним творчеством. Однако и тут счастье не отвернулось от удачливого художника: критика, столь низводившая под влиянием общего течения его произведения,

тивность полемики, вызванной экспозицией портретов Маковского на выставке Дягилева, показывает деятельность художника неким катализатором явлений изобразительного искусства, особенно проявившихся в переломное время судеб русской культуры.

*Список иллюстраций к статье
«Константин Маковский на «Историко-художественной
выставке русских портретов» 1905 года в Таврическом дворце»*

1) Илл. 1. Портрет графа Н.Н. Муравьева-Амурского. 1864. Х., м. 105,2x84,5 ГРМ.

2) Илл. 2. Портрет Александра II (1818—1881). 1881/ Х., м. 163,5x108. ГТГ.

за последние годы в лице своих наиболее талантливых представителей и еще при жизни покойного была вновь покорена силой и блеском его дарования и отвела Константину Маковскому то почетное место, которое по праву он должен занимать в истории Русского искусства» (М.М. К.Е.Маковский // Архитектурно-художественный еженедельник. 1915. 7 ноября)

Н.А. МОЗОХИНА

Портретная выставка 1905 года в Таврическом дворце и открытки Общины св. Евгении

Организованная в 1905 году С.П. Дягилевым и А.Н. Бенуа грандиозная выставка исторических портретов в Таврическом дворце стала значительным событием в художественной жизни России периода Русско-японской войны. Менее известна связанная с ней история издания благотворительной Общиной св. Евгении большой серии открыток, или открытых писем, как их тогда называли, инициатором выпуска которой также был Александр Николаевич Бенуа. Исторически принято считать, что выставка вызвала большой резонанс в обществе. Однако история издания «Таврической» серии открыток позволяет внести некоторые коррективы в это устоявшееся мнение.

Издательство Общины св. Евгении было основано в 1896 году по инициативе ее делопроизводителя И.М. Степанова, поддержанной ее председательницей Е.Ф. Джунковской. Художественную сторону изданий поначалу консультировала Варвара Петровна Шнейдер, художница, специалист по древнерусскому орнаменту и прикладному искусству. В 1902 году у издательства появился новый художественный лидер — А.Н. Бенуа, который с большой готовностью принял за работу над издательскими планами. Им была кардинально изменена программа изданий. Во-первых, в своей работе он опирался на молодые художественные силы — бывших экспонентов выставок объединения «Мир искусства». Во-вторых, своей главной задачей как издателя он считал не столько извлечение прибыли для нужд Общины, сколько, и даже в гораздо большей степени, пропаганду творчества современных художников и воспитание художественного вкуса публики высшими образцами искусства прошлого.

Именно этой последней линией издательской политики и объясняется намерение А.Н. Бенуа издать на «евгениинских» открытках по возможности максимум того, что предполагалось к экспонированию на портретной выставке, то есть своего рода ее иллюстрированный каталог с полным художественно-историческим описанием ее экспонатов: с указанием художника, личности портретируемого с краткой биографической справкой о нем и

местонахождения картины. При этом обстоятельства для издания такой серии были для российских условий открыточного бизнеса уникальные. Обычно репродукционные открытки выпускались издателями, за очень редким исключением не имевшими никакого отношения не только к музею или месту проведения выставки, но и вообще к искусству. Здесь же и организатор выставки и издатель открыток выступал в одном лице.

Серия «Портретная выставка 1905 года в Таврическом дворце» стала самой значительной серией репродукционных открыток, созданных при непосредственном участии А.Н. Бенуа. Во многом это было обусловлено тем, что сама выставка давно им задумывалась и вынашивалась, поэтому не удивительно его трепетное отношение к выпускаемым Общиной открыткам, приуроченным к ее открытию.

Серия выходила несколькими выпусками в течение всей первой половины 1905 года, иногда добавляясь и отдельными открытками. Однако есть открытки, цензурное разрешение которых датируется осенью 1905 года и даже февралем 1906 года, то есть после закрытия выставки, что, по-видимому, было связано с задержкой в типографии печати тиража из-за забастовок.

Серия предварялась одним историческим изображением Таврического дворца работы Бенждамена Патерсена и девятью его современными фотографиями, увидевшими свет еще в 1904 году. Причем для воспроизведения на открытках были выбраны виды совсем не «открыточные». Лишь на одной фотографии дворец был изображен со стороны парадного подъезда со Шпалерной улицы (илл. 1). Интересно, что именно этот снимок был снабжен поясняющей надписью с указанием авторства дворца. Для изданий Общины св. Евгении весьма характерны подобного рода исторические комментарии в названиях открытых писем. Остальные открытки — это виды дворовых фасадов и интерьеры здания, исполненные с очень нетривиальных ракурсов (илл. 2), снимки деталей отделки и убранства, которые вряд ли могли быть интересны широкой аудитории — основному адресату иллюстрированных открыток.

Тематически портретным открыткам «Таврической» серии предшествовал выпуск открыток серии «Знаменитые русские полководцы», исполненной со старинных гравюр и вышедшей сразу же вслед за видами дворца, а также появившаяся ранее серия репродукционных открытых писем с гравированными и живо-

писными русскими женскими портретами, распространявшаяся в специальном художественном конверте. Эти гравюры и картины на выставке не экспонировались, но некоторые изображенные на них лица присутствовали на других живописных портретах выставки.

К открытию выставки 6 марта 1905 г., по мысли А.Н. Бенуа, предполагалось издать как минимум серию видов дворца и три серии портретов. Сейчас сложно установить, была ли осуществлена эта задумка, так как только виды дворца датированы 1904 г., а последующие выпуски серии — 1905-м без точной даты цензурного разрешения. Идея художника о создании подписки на новые издания «Таврической» серии и о приеме заказов на фотографирование портретов осуществлена не была²⁶⁴.

Из представленных на выставке свыше двух тысяч портретов на открытках были изданы всего около ста пятидесяти произведений (илл. 3). В целом, по подсчетам автора, Таврической выставке было посвящено 168 открыток, хотя точно определить принадлежность тех или других открыток «Таврической» серии достаточно сложно, поскольку на открытках это не всегда указано. Отсюда и разница в подсчетах общего количества открытых писем серии: у И.И. Выдрина — только 80²⁶⁵, у организаторов выставки «Дягилев. Начало» в Государственном Русском музее — 182²⁶⁶.

«Значительное количество» фотографий для этой серии открыток было сделано самим А.Н. Бенуа²⁶⁷. Также в издательский пакет поступили снимки, сделанные на выставке С.П. Дягилевым²⁶⁸. Кроме того, заказ на фотографирование картин на выставке для «евгениинских» открытых писем получили фотографы Ф.Л. Николаевский, К.К. (?) Кубеш и И.Н. Александров²⁶⁹. Судя по сохранившимся архивным документам, А.Н. Бенуа наиболее плотно сотрудничал с Федором Львовичем Николаевским, в недалеком будущем ставшим фотографом Императорского Эр-

²⁶⁴ ЦГИА СПб. Ф. 202. Оп. 2. Д. 1161. ЛЛ. 106 об.—107.

²⁶⁵ См.: Александр Николаевич Бенуа и Сергей Павлович Дягилев. Переписка. (1893—1928). СПб., 2003. С. 57.

²⁶⁶ Дягилев. Начало. [Каталог выставки]. СПб., 2009. С. 66.

²⁶⁷ См. коммент.: Бенуа А.Н. Дневник 1905 года // Наше наследие. 2001. № 57. С. 62.

²⁶⁸ ОР ГРМ. Ф. 137. Оп. 1. Д. 1580. Л. 14.

²⁶⁹ ЦГИА СПб. Ф. 202. Оп. 2. Д. 1160. Л. 48.

митаж²⁷⁰. В материалах по поводу выставки встречаются сведения, что ее и экспонаты также фотографировали К.К. Булла, К.А. Фишер, Ф.Н. Никольский²⁷¹, однако в фонде Общины св. Евгении на настоящий момент не обнаружено данных об их участии в работе над «евгениинскими» открытками.

Одновременно с изданием «евгениинских» открытых писем велась работа над проектом обширного иллюстрированного каталога выставки, коррелирующего с их планом выпуска и задачами. В связи с этим В.Я. Курбатов, будучи одним из ближайших сотрудников издательства, писал А.Н. Бенуа: «Дягилев пристаёт все, чтобы я сообщил о том, какие портреты у нас сняты. Потому что решил издать всю выставку, и он просит одолжить ему то, что уже сдано»²⁷².

Хотя над каталогом и открытками С.П. Дягилев и А.Н. Бенуа работали по отдельности, они часто при этом пересекались и дополняли уже сделанное друг другом. Этот метод одновременной работы над открытками и более серьезным научным изданием практиковался еще в 1902—1903 годы, когда А.Н. Бенуа занимался редактированием журнала «Художественные сокровища России». Тогда, как и в случае с выставочными снимками, фотографии в журнале и на открытках часто печатались с одного и того же негатива, поэтому «евгениинские» издания того периода можно условно назвать своеобразным «филиалом» журнала, позволявшими ему выйти за пределы узкого круга подписчиков и обратиться к более массовому зрителю. Именно с той поры тянется длинная история сотрудничества художника с фотографом И.Н. Александровым, снимавшим и портретную выставку.

Естественно, что большая часть воспроизведенных на открытках экспонатов выставки имела отношение к излюбленному «мирискусниками» XVIII столетию и началу XIX века. Однако среди них встречаются произведения и более ранних эпох, как, например, парсунные портреты (илл. 4). Причем они не группируются в отдельные выпуски, а естественным элементом входят в минисерии из четырех-шести открытых писем, в которые включались и репродукции с произведений петровского, елизаветинс-

²⁷⁰ См.: Письмо В.Я. Курбатова А.Н. Бенуа от 3 мая [1905 г.] // ОР ГРМ. Ф. 137. Оп. 1. Д. 1113. Л. 44.

²⁷¹ Дягилев. Начало. С. 66.

²⁷² ОР ГРМ. Ф. 137. Оп. 1. Д. 1113. Л. 44.

кого, екатерининского, павловского, александровского или николаевского времени, а также с произведений современных художников. Таким образом, каждая такая минисерия представляла собой историю развития русского искусства в сжатом изложении. Открытки предназначались для распространения на выставке, а постоянное пополнение их ассортимента свидетельствует об их ориентации не на случайного посетителя, а на человека, неоднократно посещавшего экспозицию.

Специально для выставки Общиной св. Евгении была выпущена первая двойная открытка издательства с репродукцией картины И.Е. Репина «Торжественное заседание Государственного совета» (илл. 5). Интересно, что с Таврическим дворцом связаны и другие две редкие двойные «евгениинские» открытки, на которых изображены панорамный вид дворца с птичьего полета, но уже в ранге здания Государственной думы, и интерьер зала заседаний, преобразованного из Ротонды²⁷³.

Помимо репродукционных открыток интерес представляют снимки интерьеров выставки, которые, по-видимому, и были исполнены С.П. Дягилевым. На некоторых открытых письмах особо отмечалось авторство оформления залов: сад — Л.С. Бакста, зал Александра I — А.И. Таманова (Таманяна) (илл. 6), зал Павла I — Н.Е. Лансере. Однако небольшой размер бланка почтовой карточки вряд ли способствовал популярности такого рода открыток, на которых, несмотря на высокое качество фотографии и воспроизведения, было все-таки сложно различить детали (илл. 7).

Исследование архивных материалов показало, что издание открыток «Таврической» серии имело большое значение для истории издательства Общины св. Евгении и во многом предопределило его дальнейшую судьбу. В значительной степени это было обусловлено тем, что как открытие самой выставки, так и выпуск в свет открытых писем происходили уже без личного участия А.Н. Бенуа, который из-за болезни сына был вынужден сме-

²⁷³ В 1906 г. после открытия в Таврическом дворце I Государственной думы издательство Общины св. Евгении направило ее председателю С.А. Муромцеву просьбу об устройстве в нем специального киоска для продажи «евгениинских» изданий. Однако в этом Общине было отказано из-за невозможности «уделить одну из приемных» (ЦГИА СПб. Ф. 202. Оп. 2. Д. 1263. Л. 39).

нить петербургский климат на парижский. Перед отъездом в Париж им был составлен подробный план изданий экспонатов выставки, которому должно было следовать издательство, а все дела по изданиям переданы одному из ближайших сотрудников издательства с 1902 года, химику и историку искусства В.Я. Курбатову²⁷⁴. Ранее, отсутствуя по делам или уезжая в отпуск, художник доверял фотографирование именно ему²⁷⁵. Более того, в 1903—1904 годы он был вторым лицом в руководстве издательства после А.Н. Бенуа и занимался решением многих вопросов по изданиям, более непосредственно прикасаясь к издательскому процессу, чем его художественный лидер.

Из Парижа А.Н. Бенуа пытался не только следить за всеми изданиями Комитета, но и руководить издательством. По предварительной договоренности В.Я. Курбатов должен был посылать ему подробные отчеты о проделанной работе, поскольку именно к нему теперь попадали корректуры всех отпечатанных открыток. Он должен был их рассмотреть, «отбросить ненужный хлам» и отослать «дельные вещи» А.Н. Бенуа²⁷⁶. В одном из писем делопроизводителю Общины И.М. Степанову художник пишет: «Уже в Париже я передал В.Я. Курбатову мысли мои вперед готовить серии, объяснив на словах то, что я считаю нужным сделать, что надо добавить и прочее, и взяв с него слово, что корректуры будут мне посылаться в Париж»²⁷⁷. С целью правки и уточнения корректур художник взял с собой во Францию, по его словам, «целую библиотеку».

Однако В.Я. Курбатов имел свои взгляды на художественную политику издательства и то, что, как и когда выпускать, причем его позиция была более близка финансовым и благотворительным нуждам Общины, чем позиция А.Н. Бенуа, несколько идеалистически смотревшего на свою работу по изданию открытых

²⁷⁴ *Степанов И.М.* За тридцать лет. 1896—1926. Л., 1928. С. 29; ОР ГРМ. Ф. 137. Оп. 1. Д. 1580. Л. 17. В одном из писем Е.Е. Лансере указано следующее: «Уезжая, Александр Николаевич все свои текущие дела с Красным Крестом поручил Владимиру Яковлевичу Курбатову, которому он передал громадную кипу фотографий, материалов и целый ряд, если не ошибаюсь, наставлений» (См.: ЦГИА СПб. Ф. 202. Оп. 2. Д. 1161. Л. 96).

²⁷⁵ ЦГИА СПб. Ф. 202. Оп. 2. Д. 2221а. ЛЛ. 17—17 об.

²⁷⁶ ОР ГРМ. Ф. 137. Оп. 1. Д. 1580. ЛЛ. 14, 17.

²⁷⁷ РГАЛИ. Ф. 873. Оп. 1. Д. 1. Л. 1.

писем. Например, при руководстве В.Я. Курбатова в издательский пакет поступили уже упоминавшиеся выше снимки, сделанные на выставке С.П. Дягилевым²⁷⁸. Корректуры отпечатанных с этих фотографий открыток были посланы вместо А.Н. Бенуа их автору, о чем упоминает художник в переписке с ним: «Я здесь не при чем и очень зол на нашего соловья за его бесцеремонность»²⁷⁹. В одном из писем В.Я. Курбатов объясняет свои действия огромной задержкой, которая имела бы место, если бы корректуры совершали путешествие в Париж и обратно²⁸⁰. Действительно, нельзя было задерживать издание открытых писем, предназначенных для распространения на ограниченной строгими временными рамками выставке, поскольку они могли остаться нераспроданными.

Таким образом, уже из этого факта следует, что «руководство издалека» не очень удастся А.Н. Бенуа. Из Парижа он постоянно шлет негодующие письма, в которых возмущается тем, что «мне ровно ничего не высылают (и до сих пор) и что вследствие этого я совершенно потерял всякую связь с делом и не знаю даже, что вышло, что нет»²⁸¹. В письме Е.Е. Лансере он указывает, что из-за того, что В.Я. Курбатов не выслал ему корректуры, «портретные открытки вышли совершенно не в том виде, без тех пространных подписей, как я хотел»²⁸². Наконец, когда И.М. Степанов прислал ему открытку с портретом А.Н. Радищева с надписью, содержащей только фамилию изображенного, без указания фамилии художника, местонахождения картины и без перевода текста на французский язык (илл. 8), в дневнике А.Н. Бенуа за 22 апреля 1905 года появляется следующая запись: «Красный Крест мне надоел»²⁸³. Художник даже высказывает желание покинуть издательство, в ответ на которое И.М. Степанов умоляет его этого не делать, «иначе рухнет весь пятилетний труд; лишаясь Вас, мы лишаемся всего лучшего, что создано и имеется в виду»²⁸⁴.

²⁷⁸ ОР ГРМ. Ф. 137. Оп. 1. Д. 1580. Л. 14.

²⁷⁹ Александр Николаевич Бенуа и Сергей Павлович Дягилев. Переписка. С. 57.

²⁸⁰ См. коммент.: *Бенуа А.Н.* Дневник 1905 года // Наше наследие. 2001. № 57. С. 57.

²⁸¹ ОР ГРМ. Ф. 71. Оп. 1. Д. 31. Л. 2об.

²⁸² Цит. по: *Бенуа А.Н.* Дневник 1905 года. С. 56 (коммент.).

²⁸³ Там же. С. 56.

²⁸⁴ ОР ГРМ. Ф. 137. Оп. 1. Д. 1580. Л. 13.

Эти внутренние конфликты в руководстве издательством во многом были обусловлены финансовым положением, в котором оно оказалось в годы Первой русской революции. Следует подчеркнуть, что собственно революция на это положение повлияла мало. Основными виновниками экономических проблем Общины следует считать избыточность выпуска открытых писем «Таврической» серии и посвященных бесславно окончившейся русско-японской войне. Практически весь репертуар «евгениинских» изданий 1904—1905 гг. и составляли эти две серии, резко диссонирующие друг с другом по теме. Причем покупательский интерес к ним был теоретически ограничен по времени и всецело зависел от закрытия выставки и окончания войны, что исторически и подтвердилось. После заключения мира с Японией огромные тиражи посвященных войне открытых писем из-за не востребованности были списаны со складов по заготовительной стоимости. Ситуация с открытками «Таврической» серии имела несколько иной характер, но также вела издательство к банкротству.

Хотя делопроизводитель И.М. Степанов в одном из писем успокаивал находящегося в Париже А.Н. Бенуа, что «на портретной выставке наши открытки идут прекрасно несмотря на то, что там продаются только лучшие вещи и не во вкусе большой публики»²⁸⁵, дело обстояло не столь благополучно. В.Я. Курбатов, оценивая большие планы А.Н. Бенуа по изданию открыток-репродукций с экспонировавшихся на выставке портретов, прямо указывал: «Конечно, нечего и думать снимать все это; и так Федор Валерианович [Богданов-Березовский, сотрудник издательства — *Н.М.*] и Иван Михайлович [Степанов — *Н.М.*] в ужасе, что снято так много, говорят, что не на выставке портреты эти и подобного типа совсем не идут. Даже просят, нельзя ли остановить еще не напечатанные серии и продать фотографии Голике»^{286, 287}. И его прогнозы относительно успеха этих открыток сбылись: «Было решено не печатать все, потому что уже весной было ясно, что три четверти открыток Исторической выставки принесут лишь убыток, что раскупаются лишь красивые или очень ро-

²⁸⁵ Там же. Л. 21.

²⁸⁶ Голике Р.Р. — владелец типографии Товарищества Р. Голике и А. Вильборг.

²⁸⁷ ОР ГРМ. Ф. 137. Оп. 1. Д. 1113. Л. 44.

мантические персонажи»²⁸⁸. Подтверждением этому является практически полное отсутствие переизданий открыток Таврической серии, а незначительные отличия в цветовом решении изображений, но не адресных сторон открытых писем, могут объясняться повторной печатью открытки еще в период работы выставки.

Таким образом, несмотря на коммерческий успех выставки, чистая прибыль с которой составила 60 000 рублей, и большое количество ее посетителей, общественный интерес к ней был вызван не столько художественностью представленных экспонатов или стремлением познакомиться с неизвестными памятниками русского искусства, сколько желанием посетить выставку как современный грандиозный проект, о котором очень много говорили в печати²⁸⁹. Открытки в этом контексте получили только сувенирное назначение как метки памяти о посещении данного события и не стали, таким образом, как это мыслил А.Н. Бенуа, пособиями по изучению русского искусства. Именно поэтому хорошо распродавались «романтические персонажи», а парсунные портреты могли оставаться совсем невостребованными.

С другой стороны, обращение к выпуску подобной «длинной» серии открытых писем, строго продуманной по составу Комиссией по изданиям Общины и научно обоснованной текстами подписей, во многом импонировало желанию А.Н. Бенуа издавать полноценные книги. В этих открытках ясно вырисовывается стремление продублировать функции научной монографии или путеводителя по выставке. Но в отличие от них серия все-таки имела одно преимущество — возможность своего продолжения в течение неопределенного времени, поскольку являлась изданием, дополняемым и усовершенствуемым с большей легкостью, чем сброшюрованная книга.

Только в 1909 г. издательство, выйдя из финансового кризиса благодаря обращению по инициативе В.Я. Курбатова к выпуску популярных у публики видовых открыток, смогло обратиться к книгоизданию. В этот период издание Общиной открыток перестало носить образовательную направленность и строгую тенденциозность, а продолжалось словно по инерции. Отли-

²⁸⁸ Там же. Л. 50.

²⁸⁹ Согласно подсчетам исследователей, в периодической печати выставке было посвящено около 60 отзывов и рецензий (См.: Дягилев. Начало. С. 68—69).

чительной чертой издательской политики фирмы стал выпуск небольших серий открыток к временным выставкам. При этом грандиозные выставочные проекты, как, например, «Сто лет французской живописи» или «Ломоносов и Елизаветинское время» 1912 года, не получали в «евгенинских» открытках такого же грандиозного отображения, как это было в 1905 году в связи с «Исторической выставкой портретов», что, по-видимому, во многом было обусловлено финансовой неудачей с изданием «Таврической» серии открытых писем.

*Список иллюстраций к статье
«Портретная выставка 1905 года в Таврическом дворце
и открытки Общины св. Евгении»*

1) Илл. 1. Таврический дворец со стороны Шпалерной (строил Старов в 1780-х гг.). 1904. Личная коллекция Н.А. Мазохинной (далее – ЛКМ);

2) Илл. 2. Таврический дворец. Вид из колоннады в купольную. 1904. ЛКМ;

3) Илл. 3. И.Н. Крамской. Н.А. Некрасов (1821—1877). Императорская публичная библиотека. 1905. ЛКМ;

4) Илл. 4. Князь Иван Борисович Репнин. Ближний боярин царя Алексея Михайловича (161...—1697). Императорская Академия художеств. 1905. ЛКМ;

5) Илл. 5. И.Е. Репин. Торжественное заседание Государственного совета 7 мая 1901 г. Мариинский дворец. Двойная открытка. 1905. ЛКМ;

6) Илл. 6. А.И. Таманов. Таврический дворец. Выставка исторических портретов. Зал Александра I (оформление). 1905. ЛКМ;

7) Илл. 7. Таврический дворец. Выставка исторических портретов. Зал Петра I. И.П. Аргунов. Конный портрет Б.П. Шереметева. 1905. ЛКМ;

8) Илл. 8. А.Н. Радищев. 1905. ЛКМ.

Л.А. МАРКИНА

Портреты с Таврической выставки 1905 года на современных западноевропейских аукционах

Распродажа сокровищ из частных русских коллекций на западноевропейских аукционах — тема весьма актуальная, но все еще мало разработанная. В своей статье хотелось бы привести некоторые примеры, в том числе последних распродаж на знаменитых аукционах «Кристи» и «Сотбис». Эти аукционные дома Великобритании существуют уже не одно столетие и стали «китами» в области антикварного рынка. Центральные залы «Сотбис» располагаются в Лондоне на элегантной New Bond Street и в Нью-Йорке на респектабельной авеню Йорк. Именно здесь разыгрываются подчас драматические «спектакли» на миллионы долларов. Автор этой публикации неоднократно был свидетелем того, как уникальные произведения искусства переходят в частные коллекции Европы и Америки. Подчеркнем, что ограничений на вывоз художественных шедевров из Великобритании, в отличие от других стран, не существует.

История аукционного дома «Sotheby's» имеет давние, более чем двухсотлетние традиции. Появление этого аукционного дома датируется 1744 годом, когда предприимчивый торговец Сэмюэль Бейкер, решивший заняться бизнесом, сделал ставку на продажу библиотек после смерти их владельцев. В марте того же года Бейкер провел распродажу книжного собрания сэра Дж. Стэнли. По нынешним меркам выручка была незначительной — чуть больше 800 фунтов стерлингов. После смерти Бейкера в 1778 году его собственность была поделена между Дж. Леем, партнером по бизнесу, и Джоном Сотби, племянником Бейкера. Менялись владельцы, изменялось название фирмы, но, начиная с 1845 года, «Сотбис» (в английской транскрипции «Sotheby's») прочно закрепилось в названии дома. Определился и его профиль деятельности: крупнейший в мире аукцион по реализации книжных раритетов. В начале своей деятельности лондонская штаб-квартира «Сотбис» находилась на Веллингтон-стрит, а с 1917 года обосновалась в строении XVIII века на New Bond Street. Когда-то дом принадлежал виноторговцам, потом там создал свою студию французский художник и гравер Гюстав Доре. Не исклю-

чено, что именно переезд в дом, в котором работал известный живописец, сыграл судьбоносную роль в дальнейшей истории «Сотбис». Смена месторасположения аукциона ознаменовала начало новой эры. Компания обратила взор на картины и другие произведения искусства, торговля которыми заняла ведущее место.

5 декабря 1766 года Джеймс Кристи провел первые торги антиквариатом. С тех пор аукционный дом, получивший название по имени владельца, был тесно связан со становлением многих известных частных и музейных коллекций. Так, представители «Кристи» вели переговоры с императрицей Екатериной Великой о продаже коллекции сэра Роберта Уорпола, которая впоследствии стала основой коллекции Эрмитажа.

Коммерческий интерес к русскому искусству на западном рынке активизировался к середине 70-х годов XX века. В итоге, в 1974 году «Сотбис» решился на первый аукцион искусства России круга С.П. Дягилева в Нью-Йорке. Но регулярные торги начались с 1984 года, признав тем самым не только высокохудожественную, но и коммерческую ценность работ русских художников. С целью расширения рынка «Сотбис» провел в 1988 году свой первый аукцион в Москве, считающийся до сего дня сенсационным. Он показал не только рекордные цены на искусство русского авангарда начала века, но и впервые на современное искусство.

Однако пиком коммерческого интереса к искусству России стал 1989 год. Его результаты оказались ошеломляющими. Вещи уходили, по сравнению со стартовой ценой, с громадным отрывом. Последствием этих аукционов стал настоящий бум на русский авангард. Пример тому — полмиллиона фунтов стерлингов — за работы Л. Поповой или 800 000 долларов — за пейзаж А. Экстер. Тогда же сенсационно, десятикратно, выросли цены и на полотна русских реалистов XIX века и живописцев «Мира искусства». Таким образом, стоимость картин русских художников стала приближаться к ценам на работы известных европейских мастеров. Усилия «Сотбис» в немалой степени способствовали моде на старое искусство России и повальному интересу к авангарду. Время расцвета этих торгов связано с именами блестящих знатоков русского искусства и экспертов «Сотбис» — Джона Стюарта и Ивана Самарина, а также специалиста по восточно-европейскому рынку Питера Баткина. Именно они опреде-

ляли до 1996 года уровень и качество русских аукционов.

Спрос последних лет определяется значительным количеством покупателей из России. Их число достигает пятидесяти процентов. В коммерческую «игру» вступили не только частные лица и коммерческие галереи, а также банки, покупающие в основном живопись XIX века. Среди громких продаж последнего периода (1995 год) можно назвать «Портрет Авроры Демидовой» кисти К. Брюллова, за который пыталась бороться и Третьяковская галерея. Эффектный спектакль закончился в пользу Галины Вишневской. При стартовой цене 60 000 фунтов стерлингов шедевр достался известной обладательнице коллекции русского искусства за 189 500 долларов. В 2007 году, после смерти М.Л. Ростроповича, коллекцию музыканта было решено продать. Стартовая цена на полотно кисти Брюллова достигла 800 тысяч — 1 млн. 200 тысяч евро.

Периодически на западноевропейских аукционах появлялись портреты русских художников и представителей так называемой «россики» (иностранцев мастеров, работавших в России), которые в свое время демонстрировались на знаменитой Таврической выставке 1905 года. Среди них — работы В.Л. Боровиковского и В.А. Тропинина, И.Е. Репина и В.А. Серова, Г. Гроота и Ризинера. В нашей статье ограничимся лишь примерами творчества славного русского портретиста восемнадцатого столетия Д.Г. Левицкого.

В 1982 году в Третьяковскую галерею поступила картина кисти замечательного живописца Д.Г. Левицкого. «Портрет М.И. Мюссар» приобрело Министерство культуры Советского Союза на аукционе «Сотбис» в Лондоне. Тогда это было важным событием культурной жизни. Тем более что галерея обрела полотно, которое еще в начале двадцатого века хотел купить ее Совет, возглавляемый И.С. Остроуховым.

Определение изображенной и введение произведения в научный оборот принадлежало С.П. Дягилеву. Он разыскал этот портрет в одном из частных собраний Петербурга и опубликовал в первой монографии о Левицком, вышедшей в 1902 году²⁹⁰. Тогда же он прислал письмо И.Е. Остроухову, в котором сообщал, что «есть возможность за недорогую цену 1500—2000 рублей приоб-

²⁹⁰ Русская живопись в XVIII веке. Т. 1. Д.Г. Левицкий. 1735—1822 / Составил С.П. Дягилев. СПб., 1902. С. 49.

рести от одной барыни чудесный портрет Левицкого г-жи Мюссар»²⁹¹. По неизвестным причинам покупка не состоялась. В 1905 году произведение экспонировалось в залах Таврического дворца на Историко-художественной выставке русских портретов²⁹². После этого история бытования портрета остается не до конца известной. Возможно, после революции 1917 года он был вывезен за границу и надолго исчез из поля зрения советских специалистов.

На портрете представлена дама средних лет, одетая в нежно-голубое платье, на плечах — легкий серебристый шарф. Ее полноватый стан энергично вылеплен густыми широкими мазками. В немолодом, но сохранившем следы привлекательности лице воля и характер. Кто же она?

Известны немногочисленные факты ее биографии. Мария Ивановна Гетц (установить даты жизни пока не удалось) была немкой по происхождению. Она вышла замуж за известного петербургского купца и часовщика Даниила Франсуа Мюссара (ок. 1747—?). Старинный род Мюссаров, уходящий своими корнями в шестнадцатое столетие, был хорошо известен в Женеве. Великий «гражданин женеvский» Ж.Ж. Руссо упоминал в «Исповеди» о нескольких Мюссарах, своих родственниках. Отец Даниила Франсуа, профессор Николя Мюссар вследствие политических распрей должен был покинуть родной город. В 1760-е годы он вместе со всей семьей, в том числе и с тринадцатилетним сыном, прибыл в Петербург. По семейному преданию, благодаря протекции самого Вольтера он занял должность инспектора в Академии художеств, а его жена стала инспекторшей в Смольном институте.

Даниил Франсуа обучался в Берлине у приятеля отца — часового мастера и овладел этим ремеслом в совершенстве. По возвращении в Россию его коммерческие и ремесленные дела пошли в гору. Пользуясь старыми связями, Мюссар выписывал из Женевы дорогие карманные часы и легко сбывал их во многих домах богатых русских вельмож. В его магазине собирались важные особые, иностранные дипломаты под предлогом проверки часов. Среди них был «светлейший князь» А. Безбородко, фран-

²⁹¹ ОР ГТГ. Ф. 10. Д. 3457. Л. 1.

²⁹² Историко-художественная выставка русских портретов. СПб., 1905. № 899.

цузский посланник А. Сегюр, австрийский посланник Л. Кобенцель, английский лорд Мамсбери. По-видимому, Мюссар был замешен в какой-то политической игре.

По воспоминаниям современников, Д. Мюссар был мужчиной весьма привлекательной внешности. Родственники юного повесы, желая укротить его нрав, женили его на весьма воспитанной и добропорядочной немке. Однако Мария Ивановна, обремененная детьми, так и не смогла удержать мужа в строгих семейных рамках. Если верить мнению ее зятя, писателя Н.И. Греча, с возрастом, она сделалась сварливой и ревнивой женщиной.

Портрет М.И. Мюссар не имеет даты написания. Однако фасон платья и прическа изображенной позволяют датировать произведение 1790-ми годами. Строгие линии костюма, модная деталь туалета — шарф с греческим орнаментом и, наконец, пышная прическа «а ля Титус» с мелкими кудряшками на лбу и широкой лентой характерны для того времени. В портрете присутствуют черты стиля сентиментализма: применение пейзажного фона, нежная блеклость цветовой гаммы. В то же время в облике Мюссар отсутствует мечтательная чувствительность современных ей героинь кисти В. Боровиковского. В портрете Марии Ивановны дается типичная для Левицкого правдивая характеристика пышущей здоровьем, добродетельной матроны. Присутствует характерная для манеры живописца пластическая осязательность формы, осязаемая материальность одежды. Композиционное расположение фигуры в пространстве, ее соотношение с фоном, направление взгляда — все подчинено разработанной Левицким схеме, ставшей обязательной в большинстве его портретов 90-х годов XVIII века. Похожая прическа и кружевной лиф платья встречаются в женской модели на двойном портрете супругов Митрофановых (ГРМ), исполненном Левицким в те же годы²⁹³.

По сведениям С.П. Дягилева, в 1899 году портрет М.И. Мюссар реставрировался. Авторская живопись загнута на подрамник, кромки отсутствуют. Это позволяет предположить, что первоначально произведение было иного размера и формата. Скорее всего, это был овал, вписанный в прямоугольник (как, на-

²⁹³ *Маркина Л.А.* Портрет кисти Левицкого // *Художник.* 1984. № 4. С. 296—319.

пример, в портрете священника из ГТГ), но, следуя моде конца XIX — начала XX века, холст был вырезан под овальную раму. Слишком заглаженная поверхность полотна объясняется вторичной реставрацией, которая придала «товарный вид» произведению. Применение вакуумной дублировки, почти полное снятие лака привело к тому, что произведение не может демонстрироваться в основной экспозиции Третьяковской галереи.

Возможно, Левицкий написал портрет М.И. Мюссар непосредственно после работы над циклом портретов дочерей Павла I. Рекомендовать художника богатым заказчикам мог А. Безбородко, бывший влиятельным покровителем художника на протяжении ряда лет. Наиболее вероятно, что художник создал парные портреты супругов. С.П. Дягилев писал, что в собрании внучки Мюссар находились изображения обоих. Однако портрет Д.Ф. Мюссар до нас не дошел. Будем надеяться, что скрытое под анонимом полотно когда-нибудь будет найдено и обретет достойное место в коллекции Третьяковской галереи.

В заключении хотелось бы привести совсем «свежий» пример. Первого декабря 2009 года в Лондоне на «Сотбис» состоялась очередная аукцион, где продавался «Портрет А. Прозоровского» кисти Д.Г. Левицкого²⁹⁴. Первоначальная цена составила 55 000 — 76 500 евро. Автору этих строк пришлось выступать в качестве эксперта и подтверждать подлинность данного произведения. Полотно подвергалось реставрации, и на обороте подрамника, к сожалению, не сохранилась этикетка «Таврической» выставки, но в каталоге портрет зафиксирован²⁹⁵. Позднее «Портрет А.А. Прозоровского» (собрание З.Д. Бирчанского, Москва) демонстрировался на первой монографической выставке Д.Г. Левицкого 1922—1923 годов в Третьяковской галерее, приуроченной к столетию со дня смерти художника²⁹⁶. Организатором экспозиции был директор галереи, художник и историк искусства И.Э. Грабарь. Выставка собрала пятьдесят одно произведение из государственных и частных собраний московского региона. Старая фотография, сохранившаяся в фототеке ГТГ, дает пред-

²⁹⁴ Sothebys. Russian Art Paintings. Auction in London Tuesday 1 december 2009. P. 12—13, (лот № 305).

²⁹⁵ Историко-художественная выставка русских портретов. СПб., 1905. № 889 а

²⁹⁶ Выставка произведений Д.Г. Левицкого. М., 1922. № 8.

ставление о местонахождении произведения в экспозиции. Однако с тех пор, в течение почти столетия о портрете А.А. Прозоровского ничего не было известно, хотя в литературе о портретисте эта работа была отражена²⁹⁷. Так что появление шедевра кисти Д. Левицкого на лондонском аукционе стало настоящей сенсацией.

Изображенный на портрете князь Александр Александрович Прозоровский (1732—1809) был одним из видных военных деятелей екатерининской эпохи. В 1744 году он успешно окончил Шляхетский Кадетский корпус. Храбрый поручик А. Прозоровский во время Семилетней войны в сражении при Грос-Егерсдорфе (1757) получил ранение в ногу. В сражении при Цорндорфе вновь был ранен в плечо. Личное мужество Прозоровский проявил и во время взятия Берлина. Доблестный воин в 1768 году получил орден Святой Анны 1-й степени. Когда началась русско-турецкая война (1768—1774), А. Прозоровский уже командовал (1769) авангардом российских войск и переправился вплавь через реку Днестр. В бою под Хотинном его отряд разгромил воинов Караман-Паши, овладел турецким обозом и захватил три знамени, чем содействовал разгрому двадцатитысячной армии крымских татар. А. Прозоровский лично участвовал в занятии местечка Яссы в Молдавии. В 1770 году во время осады Очакова отряд под командованием А. Прозоровского блокировал Бендеры и успешно отражал вылазки турецкого гарнизона крепости.

Под началом талантливого полководца В.М. Долгорукова-Крымского А.А. Прозоровский участвовал в покорении Крыма (1771) и установлении власти Шагин-Гирея — союзника России. С 1775—1780 гг. он командовал Украинской дивизией. За боевые действия в Крыму князь А. Прозоровский был награжден чином генерал-поручика, Александровской лентой и вотчиной в Белоруссии, а также удостоен орденами Св. Георгия 2-й (1777) и 3-й степени.

Портрет был исполнен Д.Г. Левицким в 1779 году, когда боевой генерал, за плечами которого богатый опыт побед и поражений, пребывал в зените своей славы. Несмотря на репрезен-

²⁹⁷ Гершензон-Чегодаева Н.М. Дмитрий Григорьевич Левицкий. М., 1964. С. 389; Дмитрий Григорьевич Левицкий. 1735—1822. Л., 1987. С. 125.

тативный вид: мундир, боевые награды, пудренный парик, художник правдиво изображает прежде всего мудрого и просвещенного вельможу, а не вояку.

Действительно, в следующем 1780 году Прозоровский был назначен генерал-губернатором Орловского и Курского наместничеств (1780—1784). В 1790 году он исполнял должность главнокомандующий «в престольном городе Москве и ее губернии». Прозоровскому было вменено в обязанность (после суда над А.Н. Радищевым) наблюдать за книжными лавками и типографиями в Москве. На этом посту А. Прозоровский рьяно занимался розыском авторов пасквилей, полученных в Петербурге многими лицами. В 1792 году он лично допрашивал масонов Н.Н. Трубецкого, И.В. Лопухина и Н.И. Тургенева, замешанных в деле Н.И. Новикова. По свидетельствам современников, А.А. Прозоровский не терпел вольнодумства и ненавидел якобинцев и масонов. Светлейший князь Г.А. Потемкин-Таврический в своем письме Екатерине II так характеризовал Прозоровского: «Ваше величество выдвинуло из Вашего арсенала самую старую пушку, которая непременно будет стрелять в Вашу цель, потому что своей собственной не имеет, только берегитесь, чтобы она не запятнала кровью в потомстве имя Вашего Величества»²⁹⁸.

Согласно завещанию, князь А.А. Прозоровский был похоронен в Киево-Печерской лавре. На его могильной плите была высечена надпись: «Те только памятники прочны, которые сооружает благородное отечество, прочие, воздвигаемые гордостью — ничтожны». Эти пророческие слова хотелось бы повторить и по отношению к Таврическому дворцу, шедевру русского зодчества, юбилею которому посвящена эта статья.

²⁹⁸ Русские портреты XVIII и XIX веков. Издание великого князя Николая Михайловича Романова. М., 2000. Т. III. С. 360, № 98.

Сведения об авторах

(на декабрь 2009 г.)

Андросов Сергей Олегович — доктор искусствоведения, заведующий отделом западноевропейского искусства ГЭ;

Базарова Татьяна Анатольевна — кандидат исторических наук, СПб ИИ РАН;

Большакова Надежда Валентиновна — старший научный сотрудник ГРМ;

Демидова Анна Ростиславовна — кандидат исторических наук, ассистент кафедры методики преподавания истории и обществознания РГПУ;

Григорьев Сергей Игоревич — кандидат исторических наук, старший научный сотрудник ГММ А.В. Суворова;

Исмагулова Тамара Джакешевна — научный сотрудник сектора источниковедения Российского института истории искусств (Зубовского института);

Кашаверская Юлия Ивановна — старший инспектор КГИОП;

Красильникова Карина Владимировна — сотрудник ГЭ;

Кросс Энтони Глен — профессор Фицвиллиам колледжа, почетный профессор Кембриджского университета, член Британской академии;

Ландер Инга Георгиевна — кандидат искусствоведения, доцент СПб ГУТД, библиотекарь Отдела эстампов РНБ;

Лукоянов Игорь Владимирович — доктор исторических наук, старший научный сотрудник, зав. Отделом источниковедения и Научно-историческим архивом СПб ИИ РАН, член научно-методического совета при Музее истории парламентаризма в России;

Маркина Людмила Алексеевна — доктор искусствоведения, профессор, зав. отделом живописи ГТГ;

Мозохина Наталья Александровна — старший научный сотрудник ГРМ;

Николаев Андрей Борисович — доктор исторических наук, профессор кафедры русской истории РГПУ, член научно-методического совета при Музее истории парламентаризма в России;

Окуренкова Надежда Владимировна — зав. научно-справочным отделом фотокиноматериалов ГТГ, заслуженный работник культуры РФ;

Три века под сенью Таврического дворца...

Пунин Андрей Львович — доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой истории и теории архитектуры СПб ГАИЖ-СиА им. И.Е. Репина, заслуженный деятель искусств РФ, член Совета по сохранению культурного наследия при Правительстве Санкт-Петербурга;

Рейман Андрей Леопольдович — главный специалист КГИОП, председатель Совета по ландшафтной архитектуре СПб Союза архитекторов;

Семенов Юрий Николаевич — преподаватель кафедры органа и клавесина СПб Государственной Консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова;

Степанова Елена Алексеевна — главный специалист ООО «АРМ «Вега»;

Соколов Александр Ростиславович — доктор исторических наук, профессор, директор РГИА;

Эдельман Ольга Валериановна — кандидат исторических наук, сотрудник ГА РФ;

Ярцева Алина Владимировна — главный библиотекарь Отдела эстампов РНБ.

Список основных аббревиатур

- АРМ** — архитектурно-реставрационная мастерская;
- ВА ГРМ** — Ведомственный архив Государственного Русского музея;
- ГА РФ** — Государственный архив Российской Федерации;
- ГИОП** — Государственная инспекция охраны памятников;
- ГММ А.В. Суворова** — Государственный мемориальный музей А.В. Суворова;
- ГРМ** — Государственный Русский музей;
- ГТГ** — Государственная Третьяковская галерея;;
- ИАХ** — Императорская академия художеств;
- ИРЛИ РАН** — Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук;
- КГИОП** — Комитет по государственному контролю, использованию и охране памятников Правительства Санкт-Петербурга;
- ЛИИЖТ** — Ленинградский институт инженеров железнодорожного транспорта — ныне Петербургский государственный университет инженеров путей сообщения;
- НИМ РАХ** — Научно-исследовательский музей Российской академии художеств;
- ОИРК ГЭ** — Отдел истории русской культуры Государственного Эрмитажа;
- ОРГЭ** — Отделение рисунков Государственного Эрмитажа;
- ОР ГРМ** — Отдел рукописей Государственного Русского музея;
- ОР ГТГ** — Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи;
- ОР РНБ** — Отдел рукописей Российской национальной библиотеки;
- ПГУПС** — Петербургский государственный университет путей сообщения;
- РАН** — Российская академия наук;
- РГАДА** — Российский государственный архив древних актов;
- РГАЛИ** — Российский государственный архив литературы и искусства;
- РГИА** — Российский государственный исторический архив;
- РГПУ** — Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена;

Три века под сенью Таврического дворца...

РНБ — Российская национальная библиотека;

СПб ГАИЖСиА им. И.Е. Репина — Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина;

СПб ГУТД — Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна;

СПб ИИ РАН — Санкт-Петербургский институт истории Российской академии наук;

ТПХВ — Товарищество передвижных художественных выставок;

ЦГАКФФД СПб — Центральный государственный архив кинофотофонодокументов Санкт-Петербурга;

ЦГИА СПб — Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга.

Таврические чтения 2009

**Три века под сенью Таврического дворца:
политика, дипломатия, литература, искусство**

Международная научная конференция

Подписано к печати 00.00.00. Формат 00x00 1/16.
Печ. л. 00,0. Усл. печ. л. 00. Тираж 200 экз. Заказ 0000

Отпечатано методом оперативной полиграфии
в ООО «ЭлекСис», СПб, ул. Моисеенко, д. 10.