



ГАТЧИНА

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
МУЗЕЙ-ЗАПОВЕДНИК

материалы конференции

ВОЛШЕБСТВО ВОСТОКА

*Искусство подражания
или подражание как искусство*

*XX Всероссийская научно-практическая конференция
7.12.2023 — 9.12.2023*

Гатчина

Санкт-Петербургское государственное бюджетное учреждение
культуры «Государственный историко-художественный
дворцово-парковый музей-заповедник «Гатчина»

Волшебство Востока.

Искусство подражания
или подражание как искусство

Материалы
научно-практической конференции

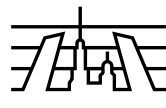
7.12.2023–9.12.2023

Санкт-Петербург
Папирус
2023

УДК (.лр)(ев.)
ББК во-(р)7р,р9а31
В 79



ГАТЧИНА
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ-ЗАПОВЕДНИК



**КОМИТЕТ
ПО КУЛЬТУРЕ
САНКТ-
ПЕТЕРБУРГА**

В 69 Волшебство Востока. Искусство подражания или подражание как искусство: материалы научно-практической конференции. – Санкт-Петербург: Папирус, 2023. – 484 с. : илл.

ISBN 978-5-6046845-8-0

**УДК (470)(082)
ББК 63.3(2)-75я431**

Руководитель проекта: В. Ю. Панкратов
Научный руководитель: А. Н. Фарафонова
Организационная группа:
М. В. Кирпичникова, А. Л. Калиновская

© Санкт-Петербургское государственное бюджетное учреждение культуры «Государственный историко-художественный дворцово-парковый музей-заповедник «Гатчина», 2023

ISBN 978-5-6046845-8-0

Оригинал-макет: ООО «ИА «Папирус». Санкт-Петербург, Средний пр., 86
тел. (812) 718-23-60 www.paryu.ru

Отпечатано в типографии «Эталон». Санкт-Петербург, ул. Трефолева, 2
Формат 60x90/16. Усл.-печ. л.: 30,25. Тираж 500 шт.

Печать офсетная. Заказ №

Содержание

<i>Введение</i>	6
<i>М. Ф. Альбедиль. Образы Индии в России: музейные и выставочные проекции</i>	7
<i>В. Е. Андреев. Тема Востока в интерьерах Мраморного дворца и в жизни великого князя Константина Константиновича</i>	17
<i>С. А. Астаховская «Черные с золотом китайские табуреты»</i>	32
<i>Г. Ю. Афанасьев, А. П. Кошельков. Тайна павильона «Турецкая палатка» и вопрос «восточных мотивов» в Дворцовом парке Гатчины в конце XVIII века</i>	38
<i>Ю. А. Борисов. Японские мотивы в художественном стекле эпохи модерн на примере работ Эмиля Галле и Императорских фарфорового и стеклянного заводов в Санкт-Петербурге (на примере личной коллекции автора)</i>	46
<i>А. В. Выскочков. Индийские грезы Павла I. Центральноазиатский вектор внешней политики</i>	53
<i>В. В. Герасимов. Кабинет А. А. Половцова в доме на Большой Морской улице в Петербурге. К истории создания и бытования «мавританского» интерьера для экспонирования предметов китайского искусства</i>	63
<i>Н. И. Дозорова. Собрание литературы о Китае в усадебной библиотеке князя Н. Б. Юсупова (1751–1831) в Архангельском</i>	81
<i>Т. А. Дудина. Мекка в Архангельском</i>	96

<i>Т. А. Егерева.</i> Восток в жизни и в усадебных коллекциях князя П. П. Вяземского	108
<i>Е. И. Жерихина.</i> Экзотические (восточные) стили в интерьерах петербургских особняков 1880–1900 годов	122
<i>Т. Н. Зверева.</i> Восточная тема в фильме «Миссия в Кабуле» (по документам ЦГАЛИ СПб)	132
<i>Т. И. Кожух.</i> Переатрибуция японского панно «Пейзаж с сосной» из коллекции музея «Замковый комплекс “Мир”»	143
<i>Н. В. Майкова.</i> Научные экспедиции отдела Дальнего Востока МАЭ РАН 1920-х годов: задачи и проблемы	156
<i>М. А. Меньшикова.</i> Подарки наследнику русского престола Николаю Александровичу от китайского императора Гуансюй в 1895 и 1896 годах ..	166
<i>О. В. Новикова.</i> Влияние Востока на оформление интерьеров Мраморного дворца конца XVIII века	179
<i>А. Н. Пермякова.</i> Предметы Востока по фондам Канцелярии конфискации и комиссий описи имущества опальных лиц в 1730-х годах	187
<i>О. В. Плотникова.</i> Тема «китайщины» в исследовательской деятельности А. С. Дахновича и музейной жизни Ораниенбаума 1930-х годов	202
<i>П. К. Романов.</i> Торговля с Хивой, Бухарой, Персией и Индией в контексте финансовой политики императора Павла I	212
<i>И. Н. Слюнькова.</i> Китайская тема в оформлении личных комнат и сада императрицы Марии Александровны в Ливадии	227
<i>О. А. Соснина.</i> Восток «по-русски» в выставочных проектах Музея- заповедника «Царицыно»: от концепции к экспозиции	236
<i>А. В. Тарханова.</i> Китайский зал Екатерины II в Царском Селе: имитация и реставрация (починка) восточных лаков в 1779–1781 годах ..	251
<i>Ю. В. Трубинов.</i> Архитектор А. П. Брюллов как создатель Турецкого кабинета в Мраморном дворце	270
<i>Я. И. Тышкевич.</i> Декоративно-прикладное искусство Китая и Японии в экспозиции музея «Лошицкая усадьба»	281

<i>С. С. Фомина.</i> История художественного убранства Китайской галереи в Гатчинском дворце.	295
<i>О. А. Ходякова.</i> Панно «Сто мальчиков» из собрания предметов прикладного искусства Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства. Версии происхождения. Толкование сюжетов. Символика деталей.	310
<i>И. А. Хухка.</i> Штрихи к истории создания книги Э. Э. Ухтомского «Путешествие на Восток»	325
<i>А. С. Шульгат.</i> Убранство Кабинета великого князя Павла Петровича в Китайском дворце	335
<i>В. В. Кошелев.</i> “Zurna” – “сурна”: источниковедческие заметки о русскости восточного музыкального инструмента	342
<i>Список сокращений</i>	395

Уважаемые коллеги!

В 2023 году в Государственном музее-заповеднике «Гатчина» состоится двадцатая, юбилейная международная конференция из цикла «Императорская Гатчина» – «Волшебство Востока. Искусство подражания или подражание как искусство».

Несмотря на то, что гатчинские конференции посвящены исторической тематике, они всегда современны и связаны с актуальными событиями сегодняшнего дня.

Еще в начале XX века философ Н. А. Бердяев писал: «Россия не может определять себя как Восток и противопоставлять себя Западу. Россия должна сознать себя и Западом, Востоко-Западом, соединителем двух миров, а не разделителем». Само положение между восточной и западной цивилизациями определяет роль России как посредника между этими культурами, интерпретатора и одновременно создателя своей самобытной духовной и материальной традиции.

На протяжении нескольких веков Российское государство впитывало в себя как восточные, так и европейские мотивы. Обращение к восточной тематике особенно широкое распространение получило в XVIII–XIX веках. Сложно представить российскую культуру без предметов декоративно-прикладного искусства, декорированных в мавританском или японском стилях, малой архитектуры «тюнкери» и интерьеров «шинуазри». Термин «подражание» нередко вызывает негативный отклик, однако практика исторического подражания великим предшественникам является одним из способов сохранения культурного наследия.

Материалы конференции, где специалисты из различных музеев, университетов, архивов, библиотек, а также частные коллекционеры и независимые исследователи рассуждают о бытовании подлинных восточных предметов в Российской империи, об азиатском влиянии на формирование интерьеров дворцов и усадеб российской знати, станут новым вкладом в имеющуюся базу знаний, посвященных искусству Востока.

*Василий Юрьевич Панкратов,
директор ГМЗ «Гатчина»*

Образы Индии
в России:
музейные и выставочные
проекции

DOI 10.48466/3128.2023.70.32.001

М. Ф. Альбедиль¹



Аннотация. Сложный и многомерный образ Индии складывался в России в течение веков, меняясь от эпохи к эпохе. В XX–XXI веках он, в числе прочего, формировался под влиянием музейной и выставочной деятельности.

Ключевые слова: образ Индии, музейная деятельность, выставочные проекции.

Images of India in Russia: Museum and Exhibition Reflections

Summary. The complex and multidimensional image of India has been developing in Russia over the centuries changing from era to era. In the XX–XXI centuries, among other things, it was formed under the influence of museum and exhibition activities.

Keywords: *image of India, museum activities, exhibition reflections.*

Введение

Сложный, многомерный и многогранный образ Индии складывался в России много веков, меняясь от эпохи к эпохе. Он зародился еще во времена Киевской Руси, когда страна была вовлечена в интенсивный торговый обмен с Востоком на оживленном волжско-балтийском торговом пути. Благодаря непосредственным контактам русских и индийских купцов русские люди знакомились с Индией. Сведения о ней попадали и из письменных

¹ Альбедиль Маргарита Федоровна, доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник. Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН, Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 3.

Albedil Margarita Fedorovna. Grand PhD in Historical sciences, Leading Researcher Fellow. Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera), RAS, 3, Universitetskaya emb., St. Petersburg, 199034, Russian Federation.

источников, главным образом византийского происхождения, которые стали известными через греческие и южнославянские книги, хлынувшие на Русь после ее крещения¹.

Поначалу образ Индии, сказочно-былинный, полный причудливых вымыслов, был весьма далек от реальности: Индия воспринималась как страна невиданных чудес, несметных богатств и праведных мудрецов, расположенная у самого края земли, где сходятся небо и земля. Примерно с XVI века, благодаря путешественникам и собирателям, а позже – ученым-востоковедам, в Россию стали проникать достоверные факты и свидетельства об Индии. Постепенно, от эпохи к эпохе ее образ приобретал реалистические черты. Со второй половины XIX века он обрел глубину: началось научное изучение страны, сложилась отечественная школа индологии. Образ Индии разнообразно отражался в художественной литературе и изобразительном искусстве, театре и балете, кинематографии и культуре повседневности.

Разными путями попадали в нашу страну непривычные, а часто и диковинные индийские вещи. В начале XVIII века хаотическое собирательство перешло в целенаправленное коллекционирование, положившее начало становлению и развитию музейного дела и тесно связанной с ним выставочной деятельности. Так образ Индии обрел новые грани – музейную и выставочную. Им и посвящена настоящая статья.

Образ Индии в музейном контексте

Индийские коллекции и отдельные предметы хранятся в нескольких российских музеях, а в самых крупных имеются специальные индийские экспозиции. Среди них – Государственный Эрмитаж², Государственный музей Востока³, Государственный музей истории религии и Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН. В первых двух музеях представлено искусство Индии, в третьем – религии страны, а в Кунсткамере можно познакомиться с традиционной культурой Индии и сопредельных стран.

Одну из музейных проекций образа Индии в России можно рассмотреть на примере индийской экспозиции МАЭ РАН. Репрезентативное собрание

¹ Шохин В. К. Древняя Индия в культуре Руси (XI – середина XV в.). Источниковедческие проблемы. М. : Наука, 1988. С. 174; Вигасин А. А. Представления об Индии в Древней Руси // Индия 1981–1982. Ежегодник. М. : Восточная литература, 1983. С. 274–288.

² Дешпанде О. П. Индийская скульптура в Эрмитаже. Древность и средневековье. СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2008.

³ Карлова Е. М. Искусство и культура Индии. Путеводитель по постоянной экспозиции и коллекции ГМВ. М. : Государственный музей Востока, 2013.

индийских предметов в музее формировалось более трех веков, со времени основания Кунсткамеры. Индийские диковинки были в числе ее первых экспонатов. Уже в первом музейном каталоге «*Musei Imperialis Petropolitani*» и в путеводителе под названием «Палаты Санкт-Петербургской Императорской Академии наук» упомянута «коллекция скифских, китайских, индийских вещей»¹. В других каталогах начала XVIII века также названы различные индийские сосуды, украшения, монеты, оружие, изделия из металла, рога, слоновой кости и другие. Однако достоверно неизвестно, когда и как эти предметы попали в Кунсткамеру. Ситуация осложняется тем, что большая часть ранних коллекций музея погибла при пожаре 1747 года. Но примерно в течение двух десятилетий после него были приобретены равноценные коллекции, и экспозиция восстановлена в прежнем объеме.

Первой тематической коллекцией по Индии музей обязан основателю российской индологической школы И. П. Минаеву (1840–1890)². В его коллекции, насчитывающей около трехсот экспонатов, содержатся преимущественно культовые предметы³. О пополнении индийского фонда музея заботились российские императоры, представители знати, общественные деятели, врачи, художники, дипломаты и простые люди. В 1891 году около 250 образцов индийского ремесла и искусства привез из своего путешествия на восток цесаревич Николай Александрович, будущий император Николай II. Среди собирателей встречаются имена выдающихся представителей науки: индологов А. Сталь-фон-Гольштейна (1877–1937) и С. Ф. Ольденбурга (1863–1934), ботаников В. И. Липского (1863–1937) и А. Н. Краснова (1862–1914), директора Кавказского музея и Тифлисской публичной библиотеки А. Н. Казнакова (1871–1933), востоковеда М. С. Андреева (1873–1948), этнографов В. В. Радлова (1837–1918) и А. И. Иванова (1877–1937) и многих других.

В 1914 году в Индию и на Цейлон для полевых изысканий и целенаправленного сбора коллекций поехали супруги А. М. и Л. А. Мерварты. Однако вскоре началась Первая мировая война, изменившая планы, так что собиратели и коллекции прибыли в МАЭ лишь в 1924 году. Они привезли несколько тысяч этнографических предметов и фотографий, около трети современ-

¹ Палаты Санкт-Петербургской Императорской Академии наук, библиотеки и кунсткамеры с кратким показанием всех находящихся в них художественных и натуральных вещей, сочиненное для охотников оные вещи смотреть желающих / [текст составил И. Д. Шумахер]. СПб. : при Императорской Академии наук, [1744]. С. 24.

² Минаев И. П. Путешествие в Индию и на Цейлон. М. : Эксмо, 2019.

³ Альбедиль М. Ф., Бабин А. Н. Этнографическая коллекция И. П. Минаева : проблемы атрибуции и интерпретации // Кунсткамера. 2019. № 1. С. 229–238.

ной экспозиции в зале Индии наполнено материалами этих сборов. А. М. и Л. А. Мервартов можно по праву считать ее создателями¹. К открытию новой экспозиции был приурочен написанный А. М. Мервартом первый путеводитель по залу Индии².

В настоящее время количество экспонатов по южноазиатскому региону достигает почти тринадцати тысяч – это один из самых богатых отделов музея. На экспозиции в зале Южной Азии МАЭ РАН представлена лишь их небольшая часть – около тысячи, остальные богатства хранятся в фондах музея. Больше всего предметов из Индии, но есть вещи из соседних стран, объединенных с Индией не только границами Индийского субконтинента, но и общей историей, а также родством языков и культурных традиций: из Бангладеш, Непала, Бутана, Пакистана, Шри-Ланки и с Мальдивских островов.

Современная экспозиция Индии знакомит посетителей с разными сторонами ее традиционной культуры. Этот зал может послужить, по сути, своеобразным кратким овеществленным конспектом по истории и культуре индийского субконтинента, а прогулка по нему может превратиться в интересное виртуальное путешествие, которое совершается не только в пространстве, но и во времени (илл. 1)³.

Самобытная традиционная культура Индии предстает перед посетителем в ее развитии от древних истоков до этнографической современности. Благодаря археологическим коллекциям, подаренным Кунсткамере Департаментом археологии Индии и Центральным музеем Пакистана, можно увидеть сохранившиеся «послания» из далекого прошлого от одной из древнейших цивилизаций мира, протоиндийской, или харапской (III–II тыс. до н. э.): образцы печатей со старинными иероглифами и рисунками, скульптуру, керамику.

Экспозиция дает представление о разных сторонах жизни и быта народов, населяющих Индию. Большая часть населения традиционно занята в сельском хозяйстве, и земледельческий труд всегда задавал ритм повседневной жизни. Представление о нем дают макет бенгальской деревни и орудия сельскохозяйственного труда. Неотделимая часть повседневности – магия, а маг, колдун, чародей, заклинатель (как бы его ни называть) – важная фигура в каждом селении. Немногие народы сохранили магию в такой полноте, как

¹ Краснодембская Н. Г., Котин И. Ю., Соболева Е. С. Экспедиция МАЭ на Цейлон и в Индию в 1914–1918 гг. История. Коллекции. Научное наследие. СПб. : МАЭ РАН, 2018.

² Мерварт А. М. Отдел Индии: Краткий очерк индийской культуры по материалам Отдела Индии МАЭ. Л. : Изд-во Академии наук СССР, 1927.

³ Альбедиль М. Ф., Кисляков В. Н., Ревуненкова Е. В. Индия. Индонезия. Путеводитель. СПб. : МАЭ РАН, 2012.

индийцы. Формировавшиеся веками национальные традиции проявляются прежде всего в особенностях образа жизни и, конечно, в характере индийского жилища и его убранства. Под воздействием местных традиций складывалась и индийская одежда, образцы которой представлены в экспозиции.

Органично вплетена в традиционную культуру Индии история ремесел. Местные мастера возводят свою родословную к богу-ремесленнику Вишвакарману; они и сейчас, приступая к работе, обращаются к нему за вдохновением. Многочисленные индийские ремесла – до сих пор – наследственное профессиональное занятие специальных каст, в числе которых ткачи, гончары, кузнецы, плотники, резчики по камню и сотни других тружеников.

Главной отраслью индийского ремесла в течение веков оставалось ткачество, развитое с незапамятных времен. В древности Индия наряду с Египтом считалась одним из главных поставщиков хлопчатобумажной ткани на азиатские и европейские рынки, мастера производили ткани также из шерсти и шелка. Ткачество выросло из еще более древнего искусства плетения, сохранившегося до сих пор.

Одним из древнейших в Индии является и гончарное ремесло. Гончары кумбхары, которые обязательно есть в каждой деревне, веками обслуживали самые разные нужды населения. В разных областях Индии по традиции существуют свои методы обработки дерева. Обычно они сводятся к трем главным видам: резьбе, инкрустации и росписи под лак. Образец искусной резьбы по дереву находится сразу при входе в индийский зал: его обрамляет старинный деревянный портик с затейливой резьбой. Это часть внутренней террасы из тикового дерева, оставшаяся от трехэтажного дворца XVIII века Хингнас-вара, что значит «Дворец асафетиды (целебной смолы) и нюхательного табака». Некогда он принадлежал маратхским пешвам, наследственным правителям одного из индийских государств, Махараштры (ныне – один из штатов Республики Индия). Этот портик – уникальный экспонат: даже в Индии не сохранилось подобных сооружений (илл. 2).

С глубокой древности была известна народам Индии и обработка металлов. Сохраняя древние традиции, ремесленники и сейчас делают из бронзы, меди, латуни, олова и других металлов не только посуду и предметы домашнего обихода, но и изображения богов, людей, животных, обрядовую утварь. В немногих странах мастера так виртуозно умеют обрабатывать слоновую кость, как в Индии.

Индия всегда славилась оружием. По преданию, его даровал людям верховный бог Брахма, а его старшая дочь Джая придумала разные способы его изготовления и использования. С глубокой древности в Индии изготавливали мечи и кинжалы разных видов и размеров. Эфесы и ножны украшали

драгоценными камнями, золотой и серебряной насечкой, финифтью, слоновой костью. Ко всем видам оружия относились как к одушевленным существам, давали им имена и почитали во время праздников. В средние века была выработана особая идеология применения оружия, способы обращения с ним, ритуалы почитания.

Органической частью общеиндийской традиционной культуры на протяжении веков оставался театр. Панорама театрального искусства разнообразна и многолика, но при этом сохраняется общий эстетический склад, в котором запечатлена глубоко самобытная индийская система отражения мира. Многие формы народного театра и танца исходно связаны с ритуалами, с обычаем читать в дни праздников и религиозных торжеств эпосы «Махабхарата» и «Рамаяна».

Главной опорой индийской жизни, ее прочным и нерушимым фундаментом всегда была религия. Экспозиция знакомит посетителей с самыми популярными образами главной религии – индуизма, а также джайнизма и сикхизма, племенными верованиями. Есть экспонаты, представляющие буддизм, самую древнюю мировую религию, родиной которого является Индия.

Таков краткий обзор современной индийской экспозиции в МАЭ РАН.

Образы Индии: выставочный ракурс

Развитие полноценных культурных связей с Индией стало возможным только после 1947 года, когда страна получила независимость от британского владычества и между СССР и Республикой Индия были установлены дипломатические отношения. Уже в 1950-х годах прошли три выставки из Индии, познакомившие советских граждан с произведениями индийского искусства¹. Культурный обмен Индии и России стал еще более активным после грандиозного Фестиваля советско-индийской дружбы, прошедшего в 1987–1988 годах и имевшего феноменальный успех². Весной следующего года в составе посольства Индии в Москве был открыт Культурный центр им. Джавахарлала Неру. С тех пор традиционно богатые и разносторонние культурные связи России и Индии неуклонно развивались, отражаясь в том числе и в активной выставочной деятельности.

Не ставя перед собой задачу давать обзор этой деятельности, отметим лишь, что в последнее время одной из самых ярких и впечатляющих была

¹ Шинкарева Е. Выставки индийского искусства в СССР. 1950–1960-е годы // Индия в культурном пространстве России XV–XX века. М. : ГМЗ «Царицыно»; Кучково поле музей, 2023. С. 274–281.

² Классическое искусство Индии с 3000 г. до н. э. до XIX в. н. э. // Фестиваль Индии в СССР. Каталог. Л. : Аврора, 1987.

выставка «Индия: Драгоценности, покорившие мир», прошедшая в 2016 году в Музеях Московского Кремля. Около трехсот великолепных произведений ювелирного искусства, впервые представленных публике, были собраны из многих музейных и частных собраний Европы, Азии и Америки. Они во всем блеске продемонстрировали уникальные разнообразные и самобытные традиции индийских мастеров. Стоит упомянуть и крупнейшую в России выставку современного индийского искусства, прошедшую в 2020 году в Государственной Третьяковской галерее. На ней экспонировались работы около шестидесяти индийских художников, создавшие представление о современном искусстве Индийского субконтинента.

Пожалуй, самая масштабная и репрезентативная выставка под названием «Невероятная Индия. Взгляд из России» прошла в Государственном музее-заповеднике «Царицыно» (20.06–22.10.2023). «Чем привлекала Индия наших соотечественников в разные времена? Как постепенно развивались знания о ее древней культуре? Как менялось ее восприятие в русской, а затем и советской ментальности? Ответом на эти вопросы и является проект, который мы представляем вашему вниманию», – написала в каталоге, изданном к открытию выставки, куратор выставочного и издательского проекта О. А. Соснина¹ (илл. 3). Отбор богатого и разнообразного материала опирался на междисциплинарный подход, «соединяя опыт специалистов различных сфер гуманитарного знания: исследователей-индологов, искусствоведов и этнографов, историков театра и хранителей музейных собраний, сотрудников ведущих библиотек и архивов России»².

На выставке было представлено более 400 самых разнообразных экспонатов, воссоздающих разные грани и смыслы образов Индии, складывавшихся в России за период с XV по XX век. Среди них – произведения изобразительного и театрального искусства, редкие книги, изделия ремесленников и авторские произведения декоративного искусства, кинофильмы. Экспонаты и дизайнерские инсталляции разместились в восьми залах Царицынского дворца. В первом зале «Индия – страна чудес и древних сказаний» воссоздан средневековый образ далекой страны, который складывался главным образом на основе свидетельств, заимствованных из письменных источников. Наиболее выразительно он воплотился в русских фольклорных сказаниях и в миниатюрах рукописей XVI–XVII веков. В их числе – изображения неведомых индийских зверей, таких, например, как вепреслон, ихелона,

¹ Соснина О. А. Индия. Взгляд из России // Индия в культурном пространстве России XV–XX века. М. : ГМЗ «Царицыно»; Кучково поле музеев, 2023. С. 12–31.

² Там же.

мраволев, ноздророг, известных благодаря «Слову о животных индейских» из книги «Христианская топография» Космы Индикоплова, переведенной с греческого. В этом же зале можно увидеть один из самых ранних списков текста «Хождения за три моря» – уникальных воспоминаний тверского купца Афанасия Никитина, первого русского, побывавшего в Индии почти за тридцать лет до португальского мореплавателя Васко да Гамы.

Второй зал «Познавая Индию: путешественники, коллекционеры, ученые» воссоздает картину постепенного знакомства России с Индией, благодаря которому далекая экзотическая страна со временем приобретала все более реалистические черты. Романтическое увлечение путешественников диковинным Востоком соединялось с его научным изучением, когда в России во второй половине XIX века сложилась собственная индологическая школа. Росло и увлечение самобытными индийскими вещами: кашмирскими шальями, драгоценной парчой, редким оружием.

Часть предметов, представленных в экспозиции, принадлежала российским коллекционерам П. И. Шукину (1853–1912) и Д. Г. Бурьлину (1852–1924). Стоит особо отметить ценную коллекцию индийских миниатюр из собрания П. И. Шукина. Особенно интересны 57 листов с иллюстрациями к «Бабур-наме» – воспоминаниям Захир-ад-дина Мухаммада Бабур (1483–1530), основателя династии Великих Моголов.

Во второй половине XIX – начале XX века коллекционеры приобретали индийские артефакты в основном на ярмарках или через антикваров. Побывать в Индии в то время удавалось лишь немногим: слишком долгим и трудоемким было это путешествие. Среди первопроходцев был писатель и художник князь А. Д. Салтыков (1806–1859), прозванный индийцем за свое увлечение Индией. Он сумел дважды посетить ее в 1840-е годы, несмотря на тяготы пути. Позже, в 1870-х и 1880-х годах там побывал выдающийся русский художник Василий Верещагин (1842–1904), пополнивший галерею образов Индии превосходными живописными полотнами. Индию посетил и цесаревич Николай Александрович, будущий последний российский император, во время путешествия на Восток в 1890–1891. Он провел в стране 49 дней и привез превосходные коллекции; они хранятся в Кунсткамере.

На протяжении веков Россию неудержимо влекла к себе и индийская мудрость, сохраненная в богатом религиозно-философском наследии страны. Свой «индийский путь» был у каждого искателя вечных истин, которых было немало, особенно на рубеже XIX–XX веков. Наиболее известен в этом ряду выдающийся художник и мыслитель Н. К. Рерих, считавший изучение Индии очень важным для постижения глубин русской культуры. На его полотнах, представленных на выставке, запечатлены мотивы и образы ин-

дийского искусства, храмы, священные места, святые, отшельники, обряды, основатели религиозных учений, отражающих «Индию духа».

Репрезентация индийской культуры осуществлялась и на театральной сцене; экзотические и красочные индийские образы и сюжеты с середины XIX века вошли в моду и утвердились на европейской и русской сценах. Они служили источником вдохновения для театральных деятелей Серебряного века. Режиссер А. Я. Таиров, пытаясь освободиться от устаревших пут современного театра, рискнул поставить драму древнеиндийского поэта Калидасы «Сакунтала» («Шакунтала»), театральным перевод которой сделал знаменитый поэт Константин Бальмонт. С этой постановки, имевшей шумный успех, в 1914 году началась история Московского камерного театра. В 1970-х годах в Музыкальном театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко был поставлен балет «Шакунтала» на музыку Сергея Баласаняна.

Около полутора веков в репертуаре российских театров остается балет «Баядерка», один из признанных шедевров, впервые поставленный в 1877 году знаменитым хореографом Мариусом Петипа, который не раз обращался к индийской теме. Образ баядерки, храмовой танцовщицы, был центральным и в других балетах на темы Индии. Он служил не только источником экзотического сюжета и любовной линии, осложненной кастовыми запретами, но и помогал решать актуальные задачи отечественной культурной политики того времени. На выставке впервые экспонируется подлинно индийский шелковый костюм, подаренный от имени Джавахарлала Неру советской балерине Майе Плисецкой за ее выступление в Индии в 1954 году. В XIX веке в репертуар театров вошли «индийские» оперы: «Король Лахорский» Жюль Массне, «Лакме» Лео Делиба, «Искатели жемчуга» Жоржа Бизе, «Фераморс» А. Г. Рубинштейна и другие.

В этом же визуальном ряду стоит и индийское кино, феномен популярности которого в Советском Союзе трудно переоценить. Здесь же, на выставке, можно посмотреть отрывки из кинофильмов и кинохронику 1950–1960-х годов. Авторские эскизы дают возможность погрузиться и в волшебный мир индийских образов, созданных советскими мультипликаторами в середине XX века. Фильмы «Золотая антилопа», «Маугли», «Рикки-Тикки-Тави» с увлечением смотрели несколько поколений детей. Эффекту погружения также способствует воссозданный дизайнерами мир джунглей с экзотическими растениями и животными.

Значительный раздел выставки посвящен теме «Индия в СССР – СССР в Индии». Он отражает период середины прошлого века, когда началось политическое сближение двух стран, и в СССР был популярен слоган «хин-

ди руси бхай бхай» («индийцы и русские – братья»). Страны обменивались делегациями, художественными выставками, проходили гастроли советских и индийских артистов. Обширную галерею художественных образов Индии создали советские графики, скульпторы, художники. Изделия индийских ремесленников, товары и киногерои стали в тот период заметной частью повседневной культуры нашей страны.

Завершающий «аккорд» выставки – последний зал, приглашающий к путешествию по невероятной Индии и предлагающий совершить виртуальный тур по стране. Погрузиться в ее экзотическую атмосферу помогает картина Д. А. Налбандяна «Джайпур. Индия» (1974), изображающая оживленный рынок в Джайпуре¹.

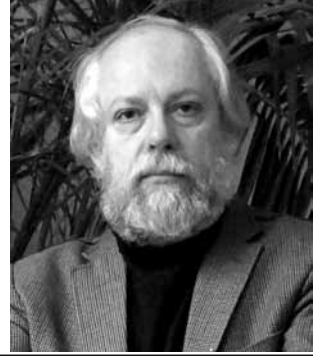
Так, переходя из одного зала в другой, посетители выставки могут составить полное и всестороннее впечатление о том, как наши соотечественники открывали и познавали Индию и как менялось ее восприятие от эпохи к эпохе (илл. 4).

Заключение

Таким образом, формировавшийся на протяжении нескольких веков сложный и глубокий образ Индии в наше время обрел новые краски и смыслы. Они выразительно воплотились в отечественных музейных экспозициях и тесно связанных с ними выставочных проектах. В музеях представлено искусство Индии, ее религия и традиционная культура, а благодаря выставкам можно познакомиться с отражениями индийских образов в литературе, искусстве, театре, кинематографе и других сферах жизни. В итоге наши соотечественники могут получить достаточно полное и всестороннее представление о своеобразии русского пути в Индию, о масштабной картине познания русской культурой богатого и самобытного индийского наследия.

¹ Выражаю глубокую благодарность О. А. Сосниной за консультации по структуре выставки и предоставленные фотографии.

Тема Востока в интерьерах
Мраморного дворца
и в жизни великого князя
Константина Константиновича



DOI 10.48466/6747.2023.70.90.002

*В. Е. Андреев*¹

Аннотация. В работе рассматриваются вопросы, связанные с восточными мотивами, в частности с неомавританским стилем, использованным А. П. Брюлловым при создании Зимнего сада в Мраморном дворце в середине XIX века. Появление восточных мотивов являлось не только данью моде, но и отражением личных вкусов и пристрастий владельца дворца – великого князя Константина Николаевича. Его сын – великий князь Константин Константинович – тоже интересовался Востоком, но, не имея возможности создать полноценный восточный интерьер, вынужден был ограничиться созданием в своем Приемном кабинете камин с изображениями двух мавров, поддерживающих каминную полку. Восточная тема нашла свое отражение не только в интерьерах дворца, но и в литературном творчестве великого князя Константина Константиновича – поэта «К. Р.». В первую очередь это стихотворение «Будда». Находясь на посту президента Императорской Академии наук, великий князь принимал участие в организации различных экспедиций в Азию. Первая из них состоялась в 1891 году в Монголию, в долину реки Орхон (Каракорумская экспедиция). На ее организацию великий князь выделил 12 тысяч рублей из своих личных средств.

Ключевые слова: *А. П. Брюллов, великий князь Константин Константинович, неомавританский стиль, Зимний сад, камин с маврами, стихотворение «Будда», Академия наук, Каракорумская экспедиция.*

¹ Андреев Владимир Евгеньевич, старший научный сотрудник ГРМ, филиал «Мраморный дворец». Российская Федерация, 191186, Санкт-Петербург, Русский музей (филиал Мраморный дворец), Миллионная ул., 5/1.

Andreev Vladimir Evgenyevich, Senior Researcher of the State Russian Museum (The Marble Palace). The Russian Federation, 191186, 5/1 Millionnaya Str., St. Petersburg.

Eastern motives in inner decoration of the Marble Palace and in the life of Grand Duke Konstantin Konstantinovich

Summary. The article is about eastern motives and Neo-Moorish style in particular that was used by Brullov A.P. in the design of the Winter Garden of the Marble Palace in the middle of the XIX century. The usage of oriental style was not only a trend but also the reflection of the personal tastes and preferences of the owner of the palace – Grand Duke Konstantin Nikolaevich. His son, Grand Duke Konstantin Konstantinovich, was also interested in the East, but, unable to create a full-fledged oriental interior, he had to limit himself to creating a fireplace in his Reception Room with images of two Moors supporting the mantelpiece. заменить на это предложение The oriental topic is reflected not only in the interiors of the palace, but also in the literary work of Grand Duke Konstantin Konstantinovich – the poet “K. R.” Firstly, it is his poem “The Buddha”. Being the president of the Emperor’s Academy of Science, the Grand Duke took part in organization of scientific tours to Asia. The first tour was in 1891 to Mongolia, to the river valley of Orkhon (Karakoram expedition). Konstantin Konstantinovich paid 12 000 rubles from his own savings.

Keywords: *Brullov A. P., Grand Duke Konstantin Konstantinovich, Neo-Moorish style, the Winter Garden, a fireplace decorated with the figures of two Moors, poem “The Buddha”, Emperor’s Academy of Science, Karakorum expedition.*

Обращение к восточной тематике для интерьеров Мраморного дворца было характерно с самого начала его существования. Свидетельством тому являются барельефы работы Ф. И. Шубина на тему «Освобождение военнопленных», в частности «Великодушные действия к свободе военнопленных графа Алексея Григорьевича Орлова-Чесменского в 1770 году», которые располагались в Орловском зале дворца. На одном из них было показано освобождение турецких мужчин, на другом – турецких женщин. Создание барельефов выражало не только стремление подчеркнуть особое отношение императрицы к семейству Орловых, но и являлось отражением внешней политики Российской империи в Восточном вопросе. Примечательно, что когда интерьер Орловского зала был изменен, барельефы не покинули пределы Мраморного дворца, а были демонтированы и установлены в Передней, граничащей с площадкой второго этажа Парадной лестницы¹.

Развитие архитектуры вносило свои коррективы в интерьеры Мрамор-

¹ См. Трубинов Ю. В. Мраморный дворец в Санкт-Петербурге. История в избранных деталях. СПб.: Композитор, 2022. С. 172.

ного дворца. В XIX веке архитекторы все чаще стали использовать в своем творчестве стилистические приемы зодчества от античности до классицизма, что определяется ныне понятием «историзм»¹. Зодчие обращаются к искусству прошлых эпох, смешивая характерные черты и приметы различных стилей. Такое смешение стилей, примененное, в частности, архитектором Брюлловым в интерьерах Мраморного дворца, можно обозначить термином эклектика². Ее развитие в 1830–1840-х годах в определенной степени связано с кризисом эстетики классицизма и стремлением архитекторов к большей творческой свободе. Это было отмечено Н. В. Гоголем: «*Архитектор-творец должен иметь глубокое познание во всех родах зодчества <...> Он должен быть всеобъемлющ, изучить и вместить в себе все бесчисленные изменения их. Но самое главное – должен изучить все в идее, а не в мелочной наружной форме и частях. Но для того, чтобы изучить в идее, нужно быть ему гением и поэтом*»³. В заключение своей статьи Гоголь дает пояснение, в котором он упоминает имя архитектора Брюллова: «...здания которого исполнены истинного вкуса и оригинальности»⁴.

В предлагаемой работе речь пойдет о роли восточных мотивов не только в архитектурном убранстве Мраморного дворца как элемента эклектики, но и в жизни его владельцев – великих князей Константина Николаевича и Константина Константиновича, вошедшего в литературу как поэт «К. Р.». Создание апартаментов в «восточном вкусе» в этой великокняжеской резиденции было в первую очередь связано с именем А. П. Брюллова, проводившего реконструкцию здания в 1845–1850 годах для великого князя Константина Николаевича. Наиболее ярко восточные мотивы прослеживаются в Турецком кабинете владельца Мраморного дворца⁵.

Еще один интерьер Мраморного дворца, где можно встретить черты Востока, правда, не столь ярко выраженные, как в Турецком кабинете, – это Зимний сад, который Брюллов создал на месте ранее существовавшего под открытым небом Висячего сада Ринальди, превратив его во внутренний объем. Вместо прежнего ограждения Брюллов воздвигает южную стену, прорезанную тремя высокими и широкими полуциркульными оконными проемами.

¹ Иконников А. В. Историзм в архитектуре. М. : Стройиздат, 1997.

² Эклектика (др.-греч. ἐκλεκτός «избранный, отборный» др.-греч. ἐκλέω «выбираю, отбираю, избираю») – смешение, соединение разнородных стилей, идей, взглядов и т. п.

³ Гоголь Н. В. Об архитектуре нынешнего времени // Собрание сочинений в четырех томах. Библиотека «Огонек». Т. 4. М. : Правда, 1968. С. 47.

⁴ Там же. С. 52.

⁵ См. статью Ю. В. Трубинова «Архитектор А. П. Брюллов как создатель Турецкого кабинета в Мраморном дворце» в данном сборнике.

Пол Зимнего сада зодчий декорирует мозаикой, кроме того украшает зал мраморным фонтаном из трех чаш и перекрывает кессонированным потолком из железных балок с металлической обрешеткой для связи с арками и чугунными колоннами и полуколоннами. Будучи поклонником эклектики, А. П. Брюллов часто применял ее в своих работах: в здании Лютеранской церкви Св. Петра на Невском проспекте в Петербурге (1833–1838), где соединил черты романской, готической и классической архитектуры; при оформлении интерьера Александровского зала Зимнего дворца (1839) архитектор соединил элементы готики, ампира и русской символики. Не стали исключением и его работы в Мраморном дворце. Исследователи И. А. Лапис и Б. М. Матвеев отмечают: «Новый интерьер был решен в "готическом вкусе" с включением мотивов "мавританского стиля"»¹. Мавританский стиль – ретроспективное направление в эклектической архитектуре второй половины XIX – начала XX века. Это имитация архитектурных приемов испанского, португальского, мавританского и исламского средневекового зодчества. Для культовых и светских построек этого стиля характерно обилие стрельчатых или дуговых арок, фриз, карнизов и настенной резьбы (в данном случае лепного бордюра). В РГИА сохранился выполненный А. П. Брюлловым графический эскиз общего предполагавшегося композиционного и декоративного оформления Зимнего сада, который был «высочайше утвержден» 21 августа 1845 года². Брюллов перекрыл Зимний сад плоским кессонированным потолком. В центре кессонов были расположены лилии и круглые розетки по краям. «Потолок, разделенный на шесть секторов, поддерживают ажурные стрельчатые кронштейны. Боковые кронштейны, опирающиеся на каннелированные трехчетвертные колонки, укреплены на стенах верхнего яруса, а центральные симметрично расходятся на четыре стороны от двух опорных, также каннелированных колонн, расположенных в центре зала на центральных осях междуоконных простенков»³. Следует обратить внимание на следующее обстоятельство: архитектором были составлены пять проектных чертежей с различными вариантами металлических конструкций и декора Зимнего сада. На трех из них кронштейны образуют стрельчатые арки, а на двух – дуговые (илл. 1). Именно последний вариант и был «высочайше утвержден» 20 августа 1845 года. На это прямо указывают резолюции на листах. Но поскольку рабочие чертежи были утверждены на один день

¹ Лапис И. А., Матвеев Б. М. Зимний сад и цветник Мраморного дворца // Памятники истории и культуры Санкт-Петербурга : исследования и материалы. Вып. 6. СПб. : Белое и Черное, 2002. С. 83.

² РГИА. Ф. 425. Оп. 2. Д. 84. Л. 9.

³ Лапис И. А., Матвеев Б. М. Зимний сад и цветник Мраморного дворца... С. 83.

раньше общего эскиза с «готическими» конструкциями, это давало возможность Брюллову самостоятельно принять окончательное решение в пользу дуговых арок (илл. 2). Потолок был выполнен из железных балок с металлической обрешеткой, колонны и кронштейны – из чугуна. Несмотря на использование такого материала, данные конструкции не кажутся тяжелыми, а наоборот – создают ощущение легкости и объема. Это как раз то, о чем писал Гоголь: *«Восточная архитектура имеет у себя то, чего никогда еще не употребляли европейцы: это – колонны, не гладкие, но расщепленные украшениями от пьедестала до капители. Иногда эти колонны бывают совершенно сквозные и прозрачные: резьба проникает их насквозь. Они составляют пленительнейшее изобретение восточного вкуса. Здание, как бы ни было громоздко, но с такими колоннами кажется воздушно. Почему бы, казалось, нам не перенести их на свою почву?»*¹.

Пол в Зимнем саду был каменный, мозаичный. Выполнение этих мозаичных работ было поручено мастеру Стафири. Половое покрытие было разбито на квадраты с овалами внутри, соответствующие разбивке потолка с кессонами. Это подчинялось концепции сада мусульманского стиля, состоящего из одного или нескольких квадратов. В центре сада между колоннами Брюллов поместил фонтан, выполненный Павлом Катоцци и состоявший из трех последовательно уменьшающихся круглых мраморных чаш. Нижняя – чаша фонтана, а две верхние поставлены друг на друга на фигурных ножках. Лепные украшения были исполнены бригадой лепных дел мастера Тимофея Дылева.

Зимний сад мусульманского стиля, выражаясь современным языком, в первую очередь служил для снятия у человека психологического напряжения. Этому должны были способствовать звуки журчащей воды, капли искрящейся на солнце влаги на листьях растений и цветах, пение птиц в клетках. О том, что в Зимнем саду предполагалось разместить птиц, свидетельствует счет «О расходе сумм на мебель для Константиновского дворца по условию с фабрикой Гамбса в 1849–1851 гг.»: *«В зимний сад <...> клетка большая для попугая – 1 к оной сделан чехол из зеленого клинсеца с подкладкою – 1»*². Растения были поставлены садовником Альвардтом.

О важности изучения вопроса личных апартаментов владельцев дворца указала старший научный сотрудник – хранитель филиала Государственного Русского музея Мраморный дворец Е. Б. Кочетова: *«Создаваемые в разное время и отвечающие стилевым особенностям каждого периода, жилые поло-*

¹ Гоголь Н. В. Об архитектуре нынешнего времени... С. 47.

² РГИА. Ф. 537. Оп. 1. Д. 1301. Л. 59.

вины несли на себе отпечаток личности, вкуса, образа жизни хозяев»¹. В своем дневнике 11 марта 1845 года фрейлина императрицы Александры Федоровны А. О. Смирнова-Россет сделала следующую запись: «К<онстантин> Николаевич помещался на Константинополе, пишет по-турецки, рисует виды <Константинополя>; только и разговору, что про путешествие, которое совершит летом. Он точно умен, и ум его живой и деятельный <...> Щедро одаренный, он впился жадно в разные книги, читал историю Гаммера «*L'empire Ottomane*»². Думается, что об этих пристрастиях и о путешествии в Константинополь великого князя, совершенного им в 1845 году, Брюллов не мог не знать. Следовательно, нельзя исключить и тот факт, что при создании данного интерьера архитектор не только руководствовался своими вкусами, но должен был считаться с мнением великого князя, который не просто интересовался Востоком, но и серьезно занимался этой темой.

Непросто сложилась дальнейшая судьба этого «уголка Востока». В 1912 году специально образованная комиссия начала обсуждать проект поэтапной реконструкции Зимнего сада в связи с нехваткой жилых помещений для всех членов дома Константиновичей. По этому проекту Зимний сад предполагалось уничтожить, превратив его в односветный зал, устроив на третьем этаже помещение площадью в 26,32 квадратных саженей³. Но начавшаяся вскоре Первая мировая война помешала осуществлению этого странного решения.

В 1919 году Мраморный дворец был передан Российской академии истории материальной культуры. Интерьер Зимнего сада просуществовал без изменений вплоть до 1924 года, когда под наблюдением председателя Комитета по охране и реставрации памятников искусства и старины А. И. Удаленкова и академика архитектуры Г. И. Котова были произведены первые крупные разрушения с целью создания фотографического павильона и лаборатории. В частности, был разобран мраморный фонтан, снято каминное зеркало, разобран камин.

Второй этап разрушений интерьера Зимнего сада был связан с процессом приспособления дворцовых залов для экспозиции музея Ленина. Осуществленная реконструкция помещения бывшего сада осуществлялась по проекту архитектора Л. Ю. Гальперина. Был заложен арочный проем в бывшую Царскую комнату и изменено его декоративное оформление. Верхние

¹ Кочетова Е. Б. Личные апартаменты великого князя Константина Константиновича в Мраморном дворце. // Дворцы Русского музея. Сборник статей. СПб. : Palace Editions, 1999. С. 162.

² Смирнова-Россет А. О. Дневник. Воспоминания. М. : Наука, 1989. С. 11, 215.

³ РГИА. Ф. 538. Оп. 1. Д. 268. Л. 23 об.

части стен были перештукатурены и протянуты новые штукатурные тяги. Арочные проемы, ведущие в Цветник, были полностью переделаны¹.

Следующий рассматриваемый нами интерьер предназначался для великого князя Константина Константиновича, которому хотелось в своих апартаментах иметь «восточный уголок», подобно Турецкому кабинету его отца. 6 июля 1883 года он делает в дневнике запись: «Я уже вижу перед собой турецкую комнату моим кабинетом, отделанную во вкусе Возрождения, с деревянным низом у стены, таким же потолком и большим камином, как в комнате «Похищение Европы» во Дворце дождей»². Однако фантазиям великого князя не суждено было сбыться. Причины, по которым этого не произошло, нам неизвестны. Возможно, он опасался, что его кабинет будет хуже кабинета великого князя Константина Николаевича. Тем не менее, фактом является то обстоятельство, что из всех планов великого князя по созданию второй Турецкой комнаты в интерьере Приемного кабинета появились лишь «деревянный низ у стены» и камин с маврами. «Обозревая в Венеции великолепное убранство зала Антиколлегии Дворца дождей, <...> великий князь заметил и взял на заметку оригинальный большой камин, портал которого фланкировали наподобие атлантов скульптурные фигуры мускулистых мавров»³ (илл. 3). Вероятно, камин зала Антиколлегии и вдохновил великого князя заказать камин с маврами для своей Приемной. По периметру помещение обшито панелями орехового дерева, отсюда еще одно бытовое название данного интерьера – Ореховая гостиная.

В фондах ИИМК РАН есть фотография северо-восточного угла Приемного кабинета, выполненная в 1890-х годах. На ней виден камин с угловым зеркалом, на каминной полке расположились вазы, стилизованные под восточные, а между ними находится бронзовая скульптура 1893 года «Бедствие» работы А. Обера.

Камин с маврами создавал обстановку домашнего уюта Ореховой гостиной. Именно в этом контексте он неоднократно упоминается в дневниках великого князя Константина Константиновича. «27 января 1890 г. Весь вечер просидел у меня Георгий (Михайлович)⁴. Мы уютно поместились в приемной у затопленного камина, он на мягком кресле, а я на шкуре белого медведя. Георгий как-то особенно доверчив и откровенен...». «28 октября

¹ Переписка по Мраморному дворцу // Архив КГИОП. Л. 163.

² Цит. по: Кузьмина Л. И. Августейший поэт К. Р. СПб. : Лики России, 1995. С. 47.

³ Трубинов Ю. В. Мраморный дворец в Санкт-Петербурге... С. 334.

⁴ Георгий Михайлович, великий князь (1863–1919), третий сын великого князя Михаила Николаевича (1832–1909) и великой княгини Ольги Федоровны (1839–1909), урожденной принцессы Цицилии Августы Баденской. Генерал-адъютант.

1890 г. Пригласили к обеду Полонского¹ и Рубинштейна. Разговаривали у камина в моей приемной»².

Этот красивый камин хорошо запомнил и сын великого князя Гавриил Константинович: «12 января был день рождения матушки, – он праздновался в один день с именинами моей сестры Татианы. В тот день родители пили утренний кофе вдвоем в приемном кабинете отца подле большого камина, перед которым лежала шкура белого медведя, которой так боялся в детстве Иоанчик»³.

Мы не располагаем сведениями о том, что великий князь Константин Константинович так же, как его отец, великий князь Константин Николаевич, серьезно занимался проблемами Востока. Однако имя Константина Константиновича все же связано с его изучением. 3 мая 1889 года высочайшим указом император Александр III назначил великого князя Константина Константиновича президентом Императорской Академии наук. За первые десять лет его президентства академия организовала несколько научных экспедиций. Первая из них в 1891 году отправилась в Монголию, в долину реки Орхон. На ее проведение великий князь выделил из личных средств 12 тысяч рублей. Об этом великий князь сообщает в своем дневнике: «Среда. 6 [марта] Был в академическом заседании: отпустил 12000 р. своих денег на Каракорумскую⁴ экспедицию, в надежде, что м[инистр] финансов вернет их мне в будущем году»⁵. Экспедицию возглавлял академик В. В. Радлов. В состав экспедиции входил исследователь Н. М. Ядринцев, обнаруживший в 1889 году на побережье Орхона каменные загадочные надписи в виде рунических знаков. Члены экспедиции сняли эстампажи⁶ с этого древнего письма, выполненно-

¹ Полонский Яков Петрович (1819–1898), поэт, член-корр. Академии наук (1886). Многие его стихи положены на музыку П. И. Чайковским, С. В. Рахманиновым, А. Г. Рубинштейном.

² Дневник великого князя Константина Константиновича 1890–1891 гг. / составитель, автор предисловия, комментариев, биографического справочника Т. А. Лобашкова. М. : Буки Веди, 2015. С. 31, 201.

³ Великий князь Гавриил Константинович в Мраморном дворце. М. : Захаров, 2001. С. 265.

⁴ Каракорум – древний город на правом берегу верхней реки Орхон, у подножия южных склонов гор Хангай. Основан в 1220 году Чингисханом. Столица Монгольской империи в 1235–1260 годах.

⁵ Дневник великого князя Константина Константиновича 1890–1891 гг. / Составитель, автор предисловия, комментариев, биографического справочника Т. А. Лобашкова. М. : Буки Веди, 2015. С. 294.

⁶ Эстампаж – особый способ перенесения рельефного изображения с каменных, бронзовых и других твердых объектов на бумагу. Термин произошел от французского *estampage*, что переводится как «отпечатывание надписей».

го на камне. Были подробно обследованы и описаны памятники древности как в долине Орхона, так и других местах Монголии. Развалины древних памятников и сооружений были измерены, подробно описаны, зарисованы и сфотографированы. Предварительный отчет о результатах Орхонской экспедиции был опубликован в 1892 году. Вскоре профессор Вильгельм Томсен¹ смог расшифровать этот рунический алфавит. В 1894 году академик Радлов перевел на русский язык Орхонские надписи (илл. 4). Подробный отчет и результаты исследований были опубликованы позднее².

В Мраморном дворце великий князь неоднократно принимал знаменитых путешественников и исследователей Азии. Его дочь Тагиана в своих воспоминаниях об отце отмечала: *«Отцу представлялись знаменитые люди. <...> Путешественник Козлов³ несколько раз приезжал и много рассказывал о Далай-Ламе и тех краях. Мы посылали подарок Далай-Ламе золотисто-желтого цвета складной бубар со многими письменными принадлежностями, потому что Далай-Лама не отводил глаз от таких у самого Козлова»⁴.*

Буддизм к концу XIX века в России стал достаточно популярен. Были опубликованы специальные исследования: Ольденбург С. Ф. Буддийские легенды. СПб., 1884; Буддизм, исследования и материалы. СПб., 1887; Буддийские легенды и буддизм. СПб., 1895; Минаев И. Материалы и заметки по буддизму. СПб., 1896. Культура Востока начинает оказывать определенное влияние на русскую поэзию конца XIX века. К этой теме обращались Д. С. Мережковский – «Сакья-Муни» (1885), С. Я. Надсон – «Три ночи Будды» (1885), П. Д. Бутурлин – «Баядера» (1888). Влияние буддизма на русскую культуру конца XIX века, в частности – поэзию, достаточно подробно рассматривает в своей книге профессор кафедры литературы Астраханского государственного университета Е. Е. Завьялова⁵.

Великий князь Константин Константинович вошел в русскую литературу

¹ Вильгельм Людвиг Петер Томсен (1842–1927) – датский лингвист и историк, профессор, иностранный член-корреспондент Российской Академии наук (с 1894 г.). Автор трудов по истории индоевропейских, прибалтийско-финских и тюркских языков.

² *Ядринцев Н.* Отчет и дневник о путешествии по Орхону и в Южный Хангай в 1891 году. Сборник трудов орхонской экспедиции. СПб. : Тип. Имп. Акад. наук, 1901.

³ *Козлов П. К.* (1863–1935) – русский путешественник, военный географ, этнограф, исследователь Монголии, Тибета.

⁴ Сборник памяти великого князя Константина Константиновича, поэта К. Р. Париж, 1962. С. 62.

⁵ *Завьялова Е. Е.* К. Р. Особенности лирики великого князя. Астрахань: Астраханский университет, 2005.

ру как «поэт К. Р.». Он также не обошел вниманием буддийскую тему. В декабре 1891 появилось его стихотворение «Будда» (илл. 5). О работе над ним великий князь несколько раз упомянул в своем дневнике: **«Вторник 3 [декабря]... Сочиняю «Будду». Четверг 5 [декабря]... Стихотворение про подвиг Будды, стоящего на скале, к которому прилетает ласточка и у него в руке вьет себе гнездо – занимает меня с утра до вечера. Требуется большое напряжение мысли. 7–8 [декабря]... Почти безвыходно оставался в своей комнате <...> все только сочинял «Будду», и вчера перед обедней закончил его. Всего 80 строк. Это первый мой опыт в форме баллады, и я им доволен. Вернувшись в город, переписал и отдал. Среда 11 [декабря]... Все эти дни почти исключительно был занят своим «Буддой». Послал списки с него Полонскому, Гроту, Майкову и Фету»¹.**

В этом стихотворении, которое сам поэт называет балладой, рассказывается о буддийском отшельнике, проводящем долгие годы на скале в молитве:

Неподвижный, цепenea
 В созерцанье Божества,
 Над измученною плотью
 Духа ждет он торжества,
 Ждет безмолвия Нирваны
 И забвения всего,
 В чем отрада человека
 И страдание его.

Отметим, что взгляды на буддизм у поэта К. Р. – это все же взгляды православного человека. Он считает, что человеку трудно себя оградить от страстей, привязанностей, созерцания красоты природы, которая создана самим Богом. Ее нельзя не замечать даже монаху-отшельнику, который поселился в скиту – уединенном месте вдали от людей. В буддизме стержневой идеей является доктрина «освобождения», изложенная Буддой в своей первой проповеди о четырех благородных истинах: существуют страдание, причина страдания, освобождение от страдания и путь, ведущий к освобождению от страдания. Цель этого учения в том, чтобы направить человека на путь истины при помощи выхода его из сансары². Будда – это человек, который обрел прозрение при помощи суровой нравственной дисциплины и медитации. Согласно буддизму, люди как бы сами создают себя. Создателя как таково-

¹ Дневник великого князя Константина Константиновича 1890-1891 гг. ... С. 441, 442, 443.

² Выход из Колеса Сансары – это путь эволюции сознания через преодоление препятствий и этическое развитие. Освобожденный – тот, кто нашел внутри себя гармонию и научился видеть вечное среди изменчивого и непостоянного.

го в этой религии нет. Физический облик формируется и развивается под воздействием желаний, а жизнь человека, его карму¹ составляет совокупная сила его мыслей, слов и действий. Человек должен полностью ограничить себя от страстей, внутренних переживаний и окружающего мира. Как христианин поэт К. Р. не может принять это, он трансформирует буддийскую теорию, приближая ее к христианской: «**Суббота [21 декабря]... Мой «Будда» в исправленном виде приводит в восторг Павла Егоровича². В первоначальном наброске не доставало, зачем Будда вышел на свою скалу; теперь это объяснено:**

*Там к Создателю он ближе,
Там он дале от людей³.*

Будучи православным человеком, автор стремится сохранить внешнюю форму буддизма, но наполняет ее элементами христианской религии: появляется образ Создателя, идея непосредственного общения с Богом при помощи молитвы. Неожиданной для читателя является развязка: у отшельника вновь пробуждаются эмоции (слезы), и он осознает всю несостоятельность ложного, по мнению поэта К. Р., учения. Здесь, безусловно, сказывается религиозность великого князя. И это очень хорошо понял А. Н. Майков. В своем письме к великому князю он подчеркивает: «...*Это не непременно Будда Сакиа Муни⁴, но ип bouddha⁵. Пояснить, что взято из буддийских преданий, тоже не следует, ибо взгляд автора не буддийский, а наш. Буддист должен был бы скорбеть о том, что отшельник не достиг совершенства, ибо ласточки могут его отвлечь от полного единения с божеством... а наш читатель доволен, что и он не мог убить в себе красоты жизни* (выделено мной – авт.)»⁶.

Майков также сообщил, что он читал «Будду» своим гостям, которым стихотворение понравилось: «*Вечером прочел за чайным столом – и мужчины и дамы были в полном удовольствии: всех приятно поражает неожидан-*

¹ Карма – это причинно-следственная связь между нашими действиями, решениями и их результатом.

² Кеппен Павел Егорович (Палиголик) (1846–1911), генерал-майор, управляющий двором великой княгини Александры Иосифовны, в прошлом воспитатель ее сыновей – Константина и Вячеслава.

³ Дневник великого князя Константина Константиновича 1890–1891 гг. С. 445.

⁴ Правильно Шакьямуни [букв. – пробужденный отшельник из (рода) Шакьев; санскр. *Buddha* – просветленный, пробужденный; *timi* – отшельник, аскет].

⁵ Просто будда, один из будд (*франц.*)

⁶ К. Р. Избранная переписка / сост. Л. И. Кузьмина. СПб. : Дмитрий Буланин, 1999. С. 210.

ность оборота в окончании. Между прочим, и Берг¹ стал меня просить ходатайствовать перед Вами, чтобы напечатать стихотворение в «Р<усском> Вестнике»... В заключении мне осталось только поблагодарить Ваше Высочество за то, что Вашим стихотворением доставили мне радость на целый вчерашний день...»².

Подводя итоги, можно констатировать, что ярко выраженных «восточных уголков» в Мраморном дворце было сравнительно немного: это Турецкий кабинет и Зимний сад. Следует отметить, что создание «восточных уголков» в интерьерах дворцов или особняков предусматривалось двумя путями: первый – воспроизведение реально существующего или существовавшего архитектурного памятника, и второй – создание интерьера образа-символа Востока. Именно второй вариант был выбран для Мраморного дворца. К сожалению, данные интерьеры в том виде, в котором они были созданы архитектором Брюлловым, не сохранились до настоящего времени. Во многом это было связано с изменившимися условиями бытования Мраморного дворца.

В 1992 году Мраморный дворец был передан Государственному Русскому музею. А в 1999 году было принято решение о комплексной реставрации Зимнего сада. Проектом было предусмотрено воссоздание архитектурно-планировочного решения на период реконструкции Зимнего сада А. П. Брюлловым. Проект реставрации Зимнего сада Мраморного дворца был разработан архитектурной мастерской «Литейная часть-91». Реставрация Зимнего сада была начата в 2005 году, а 24 апреля 2009 года он был открыт.

Приемный кабинет великого князя Константина Константиновича с 1937 по 1991 год входил в состав фондов ленинского музея, куда посетителям вход был запрещен, поэтому, с идеологической точки зрения, это помещение не требовало кардинальных переделок и «камин с маврами» сохранился достаточно хорошо. В настоящее время в Приемной воссоздан интерьер на принципах исторической достоверности. Это помещение входит в состав экспозиции «Константин Романов – поэт Серебряного века».

Находясь на посту президента Императорской Академии наук, великий князь принимал участие в организации различных экспедиций в Азию, а к организации Орхонской экспедиции 1891 года (правда, в дневниках великого князя она называется Каракорумская) он имел самое непосредственное отношение, выделив крупную сумму из своих личных средств. Примечательно, что именно 1891 годом датировано его стихотворение «Будда». Как обра-

¹ Берг Федор Николаевич (1839–1909) – поэт, прозаик, журналист.

² К. Р. Избранная переписка... С. 211.

зованный человек, интересующийся новинками литературы, в частности поэзии, великий князь, безусловно, был знаком с произведениями Мережковского, Надсона, Бутурлина на буддийскую тему. Рискнем предположить, что этим стихотворением поэт К. Р. дает ответ тем своим современникам, которые слишком увлеклись буддизмом с его отрешенностью от жизни. Именно с этой особенностью буддизма и полемизирует автор.

Тема Востока не покидает Мраморный дворец. С 7 июля по 27 августа 2023 года прошла выставка «Сияние Тибета» современного китайского художника Хань Юйчэня, чьи картины были отмечены престижными наградами Осенних салонов в Париже 2013–2014 годов, а также премией «Лоренцо Великолепный» на 12-й Международной биеннале современного искусства во Флоренции в 2019 году. Творчество художника наглядно демонстрирует влияние русской, а затем советской школы на китайскую живопись XX века.

Приложение

БУДДА¹

Годы долгие в молитве
На скале проводит он.
К небесам воздеты руки,
Взор в пространство устремлен.
Выше туч святому старцу
И отрадней, и вольней:
Там к Создателю он ближе,
Там он дале от людей.

А внизу необозримо
Гладь безбрежная кругом
Разлилась и тихо дышит
На просторе голубом;
Солнце ходит, месяц светит,
Звезды блещут; вокруг скалы
Реют мощными крылами
Над пучиною орлы;

¹ Печатается по изданию: Стихотворения К. Р. 1879–1899. СПб.: Типогр. Имп. Акад. наук, 1901. С. 359–362.

Но красою Божья мира
Муж святой не восхищен:
К небесам воздеты руки,
Взор в пространство устремлен.
Он не слышит, как порою
Грозно воет ураган,
Как внизу грохочут громы
И бушует океан.

Неподвижный, цепenea
В созерцанье Божества,
Над измученною плотью
Духа ждет он торжества,
Ждет безмолвия Нирваны
И забвения всего,
В чем отрада человека
И страдание его.

С той поры, когда свой подвиг
Стал свершать он, каждый год,
Как шумел крылами в небе
Первых ласточек прилет,
Пташка старцу щебетала,
Что опять весна пришла,
И гнездо в иссохшей длани
Безбоязненно вила.

И в руке его простертой,
Средь заоблачных высот,
Много птенчиков крылатых
Выводилось каждый год.
И уж праведнику мнилось,
Что навеки стал он чужд
Упований и желаний,
И земных страстей, и нужд.

Что же ласточек все ждет он
С нетерпеньем из-за гор?
Разве снег еще не стаял?
Разве года нет с тех пор,
Как последние вспорхнули
И, простясь с родным гнездом,
Белогрудые, в тумане
Потонули голубом?

И о них воспоминанья
Отогнать не может он.
Для того ль он мир покинул,
Звал забвенья вечный сон,
Заглушал борьбою с плотью
Всякий помысел земной,
Чтобы пташки мимолетной
Ждать с ребяческой тоской?
Иль не все еще живое
Страшный подвиг в нем убил?
Или тщетно истязанье?
Или... Чу! не шум ли крыл?
Он глядит: в лучах восхода
Мчится с дальней стороны
Стая ласточек, – все ближе
Провозвестницы весны,

Ближе!... Но к нему не вьется
Ни единая из них...
Стая, мимо уплывая,
Тонет в безднах голубых...
И у праведника, руки
Простирающего к ней,
Слезы градом полилися
Из померкнувших очей.

8 декабря 1891, Гатчина

«Черные с золотом китайские табуреты»



DOI 10.48466/1742.2023.32.40.003

*С. А. Астаховская*¹

Аннотация. Табуреты и банкетки для Готической и Китайской галерей Гатчинского дворца были сделаны в середине XIX века по образцу экспортных китайских стульев XVIII века. В статье рассматриваются декоративные особенности мебели и история создания.

Ключевые слова: *Гатчинский дворец, Готическая и Китайская галерея, мебель в китайском вкусе*

“Black and gold chinese stools”

Summary. Stools and banquettes for the Gothic and Chinese galleries of the Gatchina Palace were made in the middle of the 19th century on the model of Chinese export chairs of the XVIII century. The article discusses the decorative features of furniture and the history of its creation.

Keywords: *Gatchina palace, Gothic and Chinese gallery, Chinese style furniture.*

С 1828 года, после смерти вдовствующей императрицы Марии Федоровны, Гатчинская резиденция становится собственностью императора Николая I. К середине XIX века встает вопрос о перестройке и расширении дворца. Работы под наблюдением архитектора, профессора Академии художеств, Р. И. Кузьмина продолжались с 1844 по 1858 год.

С 1847 года полным ходом идет перестройка Арсенального каре дворца, где предполагается сделать совершенно новые интерьеры для император-

¹ Астаховская Светлана Анатольевна, старший научный сотрудник СПб ГБУК «ГМЗ «Гатчина»; Российская Федерация, 188300, Ленинградская обл., г. Гатчина, Красноармейский пр., 1.

Astakhovskaya Svetlana Anatolyevna. Senior Researcher of the Gatchina Palace and Estate Museum, Russia, 188300, Gatchina, Krasnoarmeisky pr., 1.

ской фамилии, ближайших родственников и окружения, а также устроить театр и зал для общих собраний и развлечений. Император Николай I сам принимал активное участие в проектировании нового дворца. Уже в феврале 1846 года Министр Императорского двора В. Ф. Адлерберг сообщает Я. В. Захаржевскому, управляющему Царскосельским, Петергофским и Гатчинским Дворцовыми управлениями, что *«Государю императору угодно иметь планы Арсенального каре не в том виде, как оный предполагается перестроить, а в настоящем, и при том начерченные карандашом, дабы его Величество свободнее можно было означить на них свои предположения и перемены»*¹.

Очевидно, что идея оформления нескольких интерьеров в готическом стиле – любимом архитектурном стиле императора – принадлежала именно ему. А мысль отделать в этих формах длинные коридоры, скорее всего, была высказана Р. И. Кузьминым, который, как архитектор, хорошо представлял себе эффектную перспективу четкого ритма стрельчатых арок, уходивших в глубину узкого пространства².

Одну из галерей устроили на первом этаже восточного корпуса каре вдоль внутреннего двора, она проходила от Арсенального зала до приемной императрицы Александры Федоровны. Попасть из нее можно было в комнаты хозяев, в служебные помещения, выйти во внутренний двор или на одну из лестниц. Вторую галерею, более протяженную, расположили на третьем этаже, также вдоль внутреннего двора. Изгибаясь под прямым углом, она охватывала восточную и северную стороны. Обе галереи в документах времени перестройки Арсенального каре назывались Готическими. Но вскоре хорошо освещенная и богато украшенная китайскими и японскими произведениями декоративно-прикладного искусства галерея бельэтажа стала называться Китайской (илл. 1).

Убранство вновь строящегося Арсенального каре император не упускал из виду. При посещении Гатчинского дворца 3 ноября 1851 года Николай I сделал ряд распоряжений, касающихся Готических галерей первого и бельэтажей: *«в Арсенальном каре, в нижней Галерее, ведущей к Арсеналу повесить в свое время между колоннами имеющиеся грудные портреты, с одной стороны Галереи, современников Императора Павла I, а с другой Особ других царствований. Также поставить там маленькую китайскую мебель и прочие такого же рода украшения, привезенные из гофинтендантской конторы, а возобновленные люстры в виде чаш снять. Вместо же их сделать по*

¹ РГИА. Ф. 491. Оп. 4. Д. 479. Л. 2.

² Яковлев Н. А. Архитектор Роман Кузьмин. Жизнь и творчество. СПб. : Петрополис, 2021. С. 426.

стенам ламповое освещение, ибо Его Величество находит, что галерея сия недовольно высока для люстр»¹. Таким образом получается, что задуманные и отделанные в готическом вкусе галереи сразу предполагается заполнить восточными вещами.

В Эрмитаже и на складах гоф-интендантской конторы отбираются китайские и японские вещи: мебель и фарфор, различные безделушки. На предметы, которые требуют реставрации, придворными мастерами составляются сметы². Активное участие в отборе предметов для Гатчинского дворца, их перевозке и реставрации принимал Придворный мебельный фабрикант К. А. Тур³. Первая большая партия китайских и японских вещей была доставлена в Гатчинский дворец осенью 1851 года.

В 1852 году для готических галерей Арсенального каре было решено изготовить мебель в «китайском вкусе»: «В двух Готических галереях по повелению Государя Императора сделать зеленые шторы, а также банкеты и стулья в китайском вкусе»⁴. Позже было определено и точное количество предметов: в нижнюю Готическую галерею нужно изготовить «42 табурета китайских», а «по бельэтажу в готических галереях – 20 стульев в китайском вкусе, обтянутых канвою, 23 банкета в Китайском вкусе дл. 2 арш.»⁵. В мае 1853 года казначею Стоппе предписывается выплатить деньги Туру за изготовленные предметы – 1955 рублей серебром⁶.

Доподлинно неизвестно, кто был автором эскизов мебели для Готических галерей Гатчинского дворца. Вероятнее всего, архитектору Р. И. Кузьмину принадлежал общий эскиз с цветовым решением, а вот детальная разработка модели могла принадлежать непосредственному исполнителю. Придворный мебельщик К. А. Тур творчески подошел к этому вопросу и изготовил предметы, образцами для которых стали экспортные китайские стулья, давно хранящиеся во дворцах и кладовых гоф-интендантской конторы.

¹ РГИА. Ф. 472. Оп. 14. Д. 750. Л. 241; См. также: РГИА. Ф. 472. Оп. 14. Д. 750. Л. 242–242 об.; РГИА. Ф. 469. Оп. 12. Д. 1205. Л. 2; РГИА. Ф. 486. Оп. 4. Д. 479. Л. 449–449 об., 451–451 об.; РГИА. Ф. 491. Оп. 2. Д. 208. Л. 1–1 об.

² РГИА. Ф. 469. Оп. 8. Д. 917. Л. 1–2 об., 8, 32–32 об., 37, 40.

³ РГИА. Ф. 491. Оп. 2. Д. 191. Л. 126; РГИА. Ф. 491. Оп. 2. Д. 302. Л. 7–7 об.; РГИА. Ф. 469. Оп. 8. Д. 917. Л. 37, 40; см. также: РГИА. Ф. 472. Оп. 14. Д. 750. Л. 183; РГИА. Ф. 468. Оп. 35. Д. 400. Л. 121.

⁴ РГИА. Ф. 472. Оп. 14. Д. 750. Л. 428.

⁵ РГИА. Ф. 491. Оп. 2. Д. 256. Л. 53 об., 54 об.; РГИА. Ф. 469. Оп. 8. Д. 1324. Л. 38; РГИА. Ф. 491. Оп. 6. Д. 36. Л. 184 об.

⁶ РГИА. Ф. 491. Оп. 6. Д. 1279. Л. 34, 35.

В XVIII веке мебель из Китая в Санкт-Петербург привозилась неоднократно, стулья заказывались большими партиями, а затем распределялись по императорским резиденциям. Так, в марте 1773 года по распоряжению Екатерины II из Иркутска с прапорщиком Брилем был прислан транспорт, в котором на сумму 1800 рублей было *«60 стулов круглых черного лаку на подобие европейских в середине доски обиты кожей под красным лаком с травами золотыми, на верху оных стульев в середине резные из дерева раковины и вызолочены, у передних ног в коленях разные лицо вызолочены ж»*¹ (илл. 2).

Предметы распределили между Китайским дворцом в Ораниенбауме (двенадцать единиц), дворцом в Екатерингофе и Царским Селом. Несколько десятков стульев европейского типа, украшенных черной лаковой росписью, резьбой и позолотой в традициях китайской лаковой работы, украшали и Китайский зал Большого Царскосельского дворца, созданный в 1770-х годах по воле Екатерины II архитектором Ч. Камероном².

В тексте архивного документа упоминается, что стулья были *«на подобие европейских»*, то есть повторяли привычную для современного европейца форму, но были изготовлены в китайских мастерских и украшены в традициях китайского искусства. Данная модель стульев относится к так называемому англо-голландскому типу, характерными особенностями которого были – высокая спинка слегка изогнутого очертания с центральной вертикальной планкой, украшенной резьбой, идущей от обвязки сидения до верха спинки и плавно переходящей в боковые стойки. Ножки – передние изогнутые, заканчиваются когтистой лапой, сжимающей шар, верхняя часть ножки украшена резной бородатой золоченой маской; задние ножки с небольшим наплывом в нижней части. Такая форма ножек была разработана голландскими мастерами в подражание китайским изделиям еще в конце XVII века, в XVIII веке была заимствована англичанами и прочно вошла в обиход английской мебели, закрепленная в моделях Т. Чиппендейла.

Подытожим: стулья, послужившие образцами для гатчинских табуретов и банкетов «в китайском вкусе», были изготовлены в 1760-х годах в мастерских Гуанчжоу по английским образцам первой половины XVIII века. Не будем забывать о том, что с 1830-х годов в Европе возник стиль, названный в искусствоведении «историзм», который охватил и Российскую империю.

¹ Кочерова Е. И. Коллекция мебели XVIII века в собрании Государственного музея-заповедника «Ораниенбаум». СПб.: Историческая иллюстрация, 2007. С. 48.

² Ботт И. К. Царскосельская мебель и ее коронованные владельцы. СПб.: Аврора, 2009. С. 59.

Основными особенностями этого течения был ретроспективизм – использование стилистических и художественных приемов прошлых столетий, а также обращение к культурам разных народов. Поэтому появление в неоготической галерее табуретов и банкетов в «стиле шинуазри» оказалось очень органичным и вполне в духе времени. Не лишним будет упомянуть, что в это время в России мебелью в «китайском вкусе» считались не только предметы, созданные под воздействием китайских образцов с использованием характерных деталей и мотивов, как в нашем случае, но и вещи, декорированные одним из самых узнаваемых китайских способов – росписью по черному лаку золотом. Это были легкие изящные предметы – столики, стульчики, шкатулки. Подобные изделия, как правило, украшались также вставками из перламутра и кости.

Итак (илл. 3), в 1853 году для Готической галереи нижнего этажа было изготовлено 42 табурета *«в китайском вкусе окрашенных черной краской с деревянными резными вызолоченными украшениями с мягкими сидениями, обиты синим шелковым атласом»*, (так они были описаны в описи Гатчинского дворца, составленной в 1861 году¹); а для Китайской² галереи бельэтажа было сделано 23 *«скамейки простого дерева окрашенных черной краской, с позолотой на манер китайских, с мягкими сидениями, обитыми малиновым сатентюрком на 4 ножках»*³, с 1864 по 1887 год скамейки переобивались *«китайской малиновой шелковой материей с изображением на ней красками охоты и других разных фигур и цветов»*⁴ (описание из описи дворца 1862 года), а в 1905 году часть из них была обита *«сатином цвета бордо»*.

Что касается двадцати стульев «в китайском вкусе», которые фигурировали в сметах К. А. Тура, то судьба их остается туманной. Проследить предметы по описям XIX–XX веков не удалось. Но в научном архиве ГМЗ «Гатчина» есть фотография 1920-х годов, где В. К. Макаров сидит в кресле в Зеленой комнате на третьем этаже Центрального корпуса Гатчинского дворца (илл. 4). По обе стороны от него стоят стулья, очень похожие на китайские образцы, кроме этого изображения нет больше ни одной фотографии, на более поздних по времени снимках этого зала стульев уже нет...

¹ РГИА. Ф. 491. Оп. 3. Д. 1352. Л. 65 об.

² «Китайской» галерея была названа в описи 1861 года (РГИА. Ф. 491. Оп. 3. Д. 1352. Л. 238 об.).

³ РГИА. Ф. 491. Оп. 3. Д. 1345. № 9395.

⁴ Там же. С такой обивкой банкетки Китайской галереи изобразил Э. П. Гау на своей акварели 1876 года.

Табуреты и банкетки сохранялись в экспозициях Гатчинского дворца до 1941 года, в годы музеефикации часть из них перекочевала из «родных» галерей на выставку третьего этажа Центрального корпуса, но все предметы находились в экспозиции (илл. 5).

К сожалению, ни один из 65-ти предметов не был эвакуирован в 1941 году. Но пять из них сохранились до настоящего времени: три табурета и банкетка в ГМЗ «Петергоф»¹ и один табурет в ГМЗ «Царское село»².

Сейчас в Гатчинском дворце полным ходом идет реставрация Готической галереи, и сохранившиеся предметы могут быть использованы в качестве образцов для воссоздания. В скором времени в возобновленной Готической галерее Арсенального каре Гатчинского дворца появятся «черные с золотом китайские табуреты».

¹ Табуреты: КП 79664, ОДМП 192-мб; КП 79665, ОДМП 193-мб; КП 79666, ОДМП 194-мб. Банкетка: КП 79663, ОДМП 191-мб.

² КП 478, ЕД-355-V.

Тайна павильона «Турецкая палатка» и вопрос «ВОСТОЧНЫХ МОТИВОВ» в Дворцовом парке Гатчины в конце XVIII века

DOI 10.48466/5474.2023.43.57.004



Г. Ю. Афанасьев, А. П. Кошельков¹

Аннотация. В статье рассматриваются особенности постройки и устройства интерьера одного из ранних и ныне утраченных исторических объектов Гатчинского парка – Турецкой палатки. На примере найденных новых изобразительных материалов (и предложенной новой интерпретации известных) прослеживается история постройки, дата возведения этого интереснейшего паркового павильона и формирование его интерьерной концепции. Доказывается, что изначально сооружение не предполагало подражание постройкам стиля тюркери, это не отражалось и в первоначальном названии объекта. Разворот в сторону восточных мотивов происходит при оформлении интерьера павильона в 1797 году, возможно, в контексте работ по устройству интерьеров других павильонов парка (павильона Венеры), и, вероятно, продиктован интересом императора Павла I к средиземноморским колоритам в контексте взаимоотношений с Мальтийским орденом. Согласно изображениям внутреннего облика павильона восточные мотивы умеренно прослеживаются в интерьерах Турецкой палатки, не становясь лейтмотивом его внутреннего убранства.

Ключевые слова: *Гатчинский парк, дворцовый парк, парковый павильон, Турецкая палатка, восточные мотивы, тюркери, ориентализм, шатер, чалма, интерьер, палатка.*

¹ Афанасьев Григорий Юрьевич, научный сотрудник ГМЗ «Гатчина», кандидат исторических наук, Российская Федерация, 188300, г. Гатчина, Красноармейский пр., 1.

Afanasiev Grigory Yurievich., PhD in History, researcher, Gatchina Palace and Estate museum, 188300, Gatchina, Krasnoarmeiskii pr., 1.

Кошельков Алексей Петрович, научный сотрудник ГМЗ «Гатчина», Российская Федерация, 188300, г. Гатчина, Красноармейский пр., 1.

Koshelev Alexey Petrovich, researcher, Gatchina Palace and Estate museum, 188300, Gatchina, Krasnoarmeiskii pr., 1.

The mystery of the «Turkish Tent» pavilion and the question of «Oriental motifs» in the Gatchina Palace Park at the end of the XVIII century

Summary. The article discusses the features of the construction and interior design of one of the early and now lost historical objects of Gatchina Park – a Turkish tent. Using the example of the new pictorial materials found (and the proposed new interpretation of the known ones), the history of construction, the date of construction and the composition of the interior concept of this most interesting park pavilion are traced. It is proved that initially the construction did not involve imitation of buildings of the «turkeri» style, this was not reflected in the original name of the object. The turn towards oriental motifs occurs during the interior design of the pavilion in 1797, possibly in the context of the work on the interiors of other pavilions of the park (Venus Pavilion), and probably dictated by the interest of Emperor Paul I to Mediterranean colors in the context of relations with the Order of Malta. According to the images of the pavilion's interior, oriental motifs are moderately traced in the interiors of the Turkish tent, without becoming the leit-motif of its interior decoration.

Keywords: *Gatchina Park, palace Park, park pavilion, Turkish tent, oriental motifs, turkeri, orientalism, pavilion, turban, interior, tent.*

Павильон «Турецкая палатка» является одним из самых малоизученных объектов Гатчинского парка. Сложность изучения ее истории объясняется хотя бы тем, что нам неизвестны ее изображения позднее конца XVIII века. Последующие же планы и фотографические изображения относятся к т. н. Турецкой беседке, объекту, унаследовавшему наименование, а не первоначальное стилевое своеобразие постройки. Топографическая фиксация наличия сооружения на территории парка также не выходит за рамки 1820–1830-х годов. Тем не менее, эта постройка занимает весьма важное место в общем формировании художественно-исторического и эстетического облика дворцово-паркового ансамбля. Это и не позволяет нам ставить его в один ряд с другими постройками, по разным причинам полностью утраченными на ранних этапах исторического прошлого Гатчинского парка и практически забытыми, такими как Пильная мельница в парке Сильвия (появилась в орловский период, разобрана в 1842 году), Орловский домик в одноименной роще к востоку от парка Зверинец (появился в орловский период, разобран в 1852 году), деревянные и подъемные мосты в Дворцовом парке на Березовый, Сосновый, Еловый острова, через пруд Ковш у Адмиралтейства (заменены в эпоху Александра III металлическими). Историческая память об

объекте раннего периода, утраченном еще до революции, не стершаяся в более чем полуторавековом существовании парка (упоминание о нем содержит первый в истории музея парковый путеводитель В. К. Макарова¹), объясняется уникальностью его стиливого маркера, связанного с характерным для поддержания стереотипа восприятия главного героя истории Гатчины, императора Павла, романтическим оттенком. В отличие от «мальтийского» и рыцарского Приората, интересного своим историческим таинственным мифом видовой парковой «парой» – Колонной и Павильоном Орла, интерес Турецкой палатки состоит в ее необъяснимой и таинственной «турецкости», почему-то приютившейся в пасторально-монументальном, по-рыцарски романтическом пейзажно-парковом царстве Гатчины и достаточно быстро скрывшейся от глаз последующих свидетелей-современников. Об этапах формирования эстетического своеобразия этого сооружения, образования его интерьерной композиции, стиливых ее влияниях, восприятия его современниками той исторической эпохи и пойдет речь в данной статье.

Постоянно блуждающий в европейском искусстве XVII–XIX веков стиль тюркери (a la turk, turque), мода на турецкие колориты в театре, музыке, архитектуре, декоративно-прикладном искусстве, мебелировке, интерьере, одежде, напрямую зависящая от контактов с одним из крупнейших тогда государств Евразии – Османской империей, в очередной раз вспыхивает в начале 1770-х годов в условиях России, имеющей заметный военно-победительный оттенок². Отраженный в парковых пространствах, прежде всего, в монументальной архитектуре и мемориальных сооружениях, представленных в Царском Селе, он находит гораздо меньше воплощений в других местах³, представленный, тем не менее, в Гатчине великолепным обелиском орловского времени в парке. По предположениям некоторых исследователей, турецкий интерьер также мог присутствовать в непарадной части Гатчинского дворца⁴. Правда, стиливое оформление помещения «турецкий диван» в тогда еще Кухонном дворе (каре) дворца известно только на одном плане этого корпу-

¹ Макаров В. К. Гатчинский парк. Пг. : Госиздат, 1921. С. 10, 18.

² Шапиро Б. Шахрезада из Бельвю или французский будуар «а-ля турк» XVIII столетия // История, факты и символы. 2023. № 2 (35). С. 66,67; Cochet V., Lebeurre A. The Turkish Boudoir of Marie Antoinette and Joséphine at Fontainebleau. Saint-Rémy-en-l'Éau : Monelle Hayot. 2023.

³ Коробова Т. С. «Ландшафт, искусством украшенный»: парк в подмосковной усадьбе Ярополец, принадлежавшей Чернышевым // Плантомания: российский вариант. Материалы XII Царскосельской научной конференции. СПб. : Изд-во ГЭ, 2006. С. 156.

⁴ Спащанский А. Н. Гатчина во второй половине XVIII века. Рождение резиденции. СПб. : Паритет, 2019. С. 151.

са начала 1790-х годов. К этому же времени относится появление в дворцовом парке и сооружения, впоследствии именуемого Турецкой палаткой. Отчетно-финансовые документы «Книги Гатчинской мызы о раздаче находящимся при оной и других мызах служителям денежного жалованья» в 1783–1791 годах¹, показывают нам, что начиная со второй половины 1785 года, в Гатчине появляется несколько должностей, связанных со строительством деревянных построек. К работам в имении были приглашены плотничные мастера Кизлинг и Данс. К 1787 году, судя по сообщению посетившего Гатчину полковника де Миранды, был построен увеселительный павильон Березовый домик². Впервые же сооружение, очень похожее на обозначение палатки, появляется на «Генеральном плане проекта Гатчинского парка и части Зверинца»³. Датируется этот план концом 1780-х – началом 1790-х годов. На плане приведен проект так и не построенного в Гатчине замка св. Михаила (Михайловского замка) и разбивки нескольких «регулярных» парковых зон. Здесь же показан и Березовый домик. Он, а также Турецкая палатка, были первыми садовыми постройками, ознаменовавшими переход в развитии Гатчинского парка от строгости и ригоризма английского пейзажного сада, наблюдающегося в орловский период, к пространству, наполненному видовыми архитектурными сооружениями и павильонами увеселительного типа. Вместе с тем, постройка ее во второй половине 1780-х годов архитектором Ф. Виолье, упомянутая в его собственной записке императору Александру I 1801 года⁴, а также обозначение ее на планах гатчинского имения начала 1790-х годов⁵ и чертеже праздника-иллюминации в Гатчине, никак не свидетельствует в пользу ее «турецкого» вида или стиля оформления⁶. Объяснение происхождения ее «турецкого вида» влиянием примеров парковых построек Шантийи, что характерно в целом для Гатчины, высказанное научным сотрудником дворца-музея В. В. Федоровой, на наш взгляд, не является убедительным⁷. Несмотря на то, что в 1750–1780-е

¹ РГИА. Ф. 491. Оп. 1. Д. 43.

² Дворец и парк Гатчины в документах, письмах, воспоминаниях. XVIII век. СПб.: Изд-во. Сергея Ходова, 2006. С. 116.

³ ГДМ-14-ХП-А.

⁴ РГИА. Ф. 1486. Оп. 22. Д. 69. Л. 1–3 об.

⁵ ГДМ-12-ХI; ГДМ-14-ХП-А; ГДМ-15-ХI; ГДМ-419-ХП.

⁶ «План иллюминации на плане Качелей». 1787–1791 // ГДМ-55-ХП.

⁷ Федорова В. В. От дворянской усадьбы к императорской резиденции. О влиянии Шантийи на «павловскую» Гатчину // «Une vie de château». Жизнь в усадьбе и вокруг нее : материалы международной научно-практической конференции из цикла «Императорская Гатчина». Белгород : ИП Сангалов, 2022. С. 484.

годы в европейских (особенно английских) парковых резиденциях проходит мода на восточные шатры и палатки¹, на чертеже перед нами предстает обычная небольшая постройка округлой формы, созданная на деревянных столбах с постоянной крышей и, возможно, покрытая либо пластичным материалом (войлок, ткань), либо деревянной облицовкой, выкрашенной под ткань. Турецкая палатка представляла собой деревянный, овальный в плане павильон, отдаленно напоминающий большую военную палатку с оттянутым пологом, с кровлей, выстроенной в виде плоского купола, двумя боковыми окнами и широким восьмиметровым «дверным» проемом, украшенным двумя увитыми колоннами, являющимся «фирменным знаком» архитектурных проектов дизайнера, архитектора и рисовальщика Франсуа Виолье. На кровле, на крупном семидесятисантиметровом яблоке, был установлен флагшток, имевший высоту около шести метров. На чертеже, выполненном рукой архитектора Ф. Виолье и подписанным автором по-французски, не фигурирует известное нам наименование сооружения, оно обозначено простым словом Salon (зал)². В личной записке императору Александру I, написанной в Москве 25 апреля 1801 года, в которой приведен список работ архитектора в России, наряду с другими спланированными (Burgada, городское поселение, видимо, Пильня) и реализованными (Bûcher, «Костер», «Березовый домик») сооружениями гатчинского имения отмечается и «Большая палатка» (La Grand Tent)³. Дополнительным аргументом в пользу авторства Ф. Виолье является «Чертеж шатра для Екатерины II», подписанный самим архитектором и по размерам совпадающий с чертежами Турецкой палатки из «Кушелевского альбома». По этому изображению можно судить о долговременном характере сооружения, созданного из деревянных несущих конструкций и покрытого «англинской» жостью⁴. Однако точность датировки и авторства отнюдь не отмечает особенностей, по которым данное сооружение – палатка – могло быть названо Турецкой. Учитывая то, что окружающее пространство, отмеченное на планах начала 1790-х годов как открытая площадка с пересекающейся сетью дорожек и овальным в плане сооружением на возвышенном месте⁵, в письменных описаниях от-

¹ Палатки и шатры – их предназначение в мусульманской традиции. Информационный портал «Islam.Today»[Электронный ресурс]. URL: https://islam-today.ru/istoria/palatki_i_shatry_ix_prednaznachenie_v_musulmanskoj_tradicii (дата обращения: 03.11.2023).

² План иллюминации на плане Качелей. 1787–1791 // ГДМ-55-ХII.

³ РГИА. Ф. 1486. Оп. 22. Д. 69. Л. 2.

⁴ ГЦТМ КП 61996.

⁵ ГДМ-15-ХII-В.

мечается как *Bowlingrin*¹, оно имеет скорее английские, а не восточные коннотации. Не указывают на восточные элементы и изображения объекта в «Кушелевском альбоме», где представлены акварель, а также два вида и чертежа объекта. Первые отдельные письменные именованья ее «Турецкой» относятся к 1796 году² и совпадают с названием и изображениями ее в 1-м «Кушелевском альбоме»,³ что, однако, не сопровождается именованьями ее в главном церемониальном документе императорского двора «Камер-фурьерском журнале», где ее продолжают называть «палаткой»⁴. Согласно чертежам, Турецкая палатка имела размеры 18 x 13,5 метров. Высота постройки вместе с «куполом» составляла около десяти метров. Устроена палатка была на высокой насыпной площадке, на которой помещались также два боковых павильона, и в 1797 году эти павильоны («беседки», «будочки») были заменены круглыми в плане шатровыми сооружениями, шестиметровыми в диаметре⁵. К павильону с нижней круглой площадки вели три лестницы, ширина маршей которых была около полутора метров⁶. Совсем немного нам известно о внутреннем убранстве павильона. В книге «Гатчинский парк» В. К. Макаров относит оформление большого павильона художником П. Гонзаго к 1797 году. Художник в это время начинает работу над интерьерным убранством дворцовых помещений и парковых объектов в Павловске и Гатчине. На хрестоматийной акварели «Вид на Чесменский обелиск и Турецкую палатку» из 1-го «Кушелевского альбома» рисовальщика и инженер-майора Г. С. Сергеева, имевшего опыт в изображении турецких сооружений Стамбула, а также на чертеже Турецкой палатки из того же альбома видно внутреннее пространство, где угадываются элементы росписи: алтари-треножники с горящими благовониями, трофеи в форме рыцарского шлема и дру-

¹ *Георги И. Г.* Описание российско-императорского столичного города Санкт-Петербурга и достопримечательностей в окрестностях оного, с планом 1794–1796. СПб. : Лига, 1996. С. 508.

² Впервые в описаниях Гатчины фигурирует у Б. Капменгаузена. Немецкий текст проверен: палатка – *Türkisches Zelt*. См.: *Campenhausen, Balthasar von. Auswahl topographischer Merkwürdigkeiten des St. Petersburgischen Gouvernements.* Riga, 1797. S. 21; также в архитектурно-строительных и ремонтно-строительных документах волостной конторы и городского правления: ГДМ-53-ХІІ; РГИА. Ф. 491. Оп. 1. Д. 70. Л. 121; ГДМ-33-ХІІ.

³ ГДМ-8-ХІ.

⁴ Камер-фурьерский журнал. Июль-сентябрь 1797 г. СПб., 1897. С. 760, 761, 887, 918–920; КФЖ. Июль-декабрь 1799. СПб., 1898. С. 1292.

⁵ ГДМ-53-ХІІ.

⁶ Там же.

гой арматуры¹. Упомянутое сообщение В. К. Макарова позволяет сделать вывод, что стены Турецкой палатки были оформлены П. Гонзаго холстами с росписью. Ничего большего, проливающего свет на архитектурно-эстетические особенности сооружения, мы сказать не можем. Однако достаточно приблизительные ориентиры, заданные акварелью Г. С. Сергеева 1797 года, дают основание внимательнее изучить изобразительное наследство мастеров, причастных к формированию концепции павильона. Так, в коллекции Государственного центрального театрального музея им. Бахрушина в Москве был найден «эскиз ширмы, выполненной в подарок Павлу I», датированный серединой 1790-х годов и принадлежащий, по атрибуции сотрудников музея, архитектору Ф. Виолье. По заглавию можно заключить, что это был эскиз, исполненный для оформления тронной императора Павла I, т. е., видимо, датированный концом 1796–1797 годов². Чертеж этот по всем признакам (сигнатуре надписей, линейке) напоминает работы швейцарского архитектора. На данном чертеже изображаются четыре секции ширмы с повторяющимися рисунками панелей, напоминающими оформление Турецкой палатки в 1-м «Кушелевском альбоме» и на акварели Г. С. Сергеева. Одна из секций оформлена в готическом стиле с изображением алтаря-треножника, рыцарского трофея, со знаменами, щитами с изображением орлов, штандартами, пиками и трубами, а также скрещенными шпагами на подушке. Это напоминает нам интерьер палатки, переданный на акварели Г. С. Сергеева. Другая же секция на «эскизе ширмы, выполненной в подарок Павлу I» оформлена изображением алтаря-треножника, знамен, щита с полумесяцем, восточной чалмы, а также турецкой изогнутой сабли, секиры и сосуда-курильницы. Атрибуты, указанные на этой секции, достаточно часто встречаются в оформлении объектов интерьеров *a la turk* или тюркери, в том числе и конца XVIII века³. Это дает возможность предполагать, что именно эта идея, и прежде всего детали оформления, относящиеся к влиянию «turque», были применены в убранстве Турецкой палатки и дали основания к появлению названия имеющегося сооружения. Возможно, данный эскиз был изготовлен для оформления тронных комнат дворца, работы над которыми происходили в 1797 году, но впоследствии мог быть использован для концепции Турецкой палатки⁴. Предположительно, идея Ф. Виолье могла быть реализо-

¹ ГДМ-8-ХI, ГДМ-33-ХI.

² ГЦТМ КП 61995.

³ Декорация комнаты *a la turque*. 1800-1801 // Ориентализм. Турецкий стиль в России. 1760–1840-е / сост. О. А. Соснина, А. М. Валькович. М. : Кучково поле, 2017. С. 41.

⁴ Письмо Г. Г. Кушелева Н. П. Шереметьеву. Минск. 10 мая 1797 г. Из бумаг графа Николая Петровича Шереметева // Русский архив. 1897. № 12. С. 503, 504.

вана П. Гонзаго, задействованного в каких-то оформительских работах по «палатке» в 1796–1797 годах, правда, в его других работах турецкая тема не прослеживается. Скорее всего, именно эти интерьерные особенности и дали возможность именоваться палатке Турецкой.

Итак, у нас есть три версии, почему Турецкая палатка носила такое название. Это название не было изначально присуще данному сооружению (Salon, la Grand Tent), палатка его получила после переделки ее интерьера в 1797 году. Первая версия – театральная. По аналогии с изображенными на театральных декорациях фантастическими вычурными палатками, часто куполообразными, полосатыми и, в любом случае, яркими, сочетающими в своем оформлении красное и белое, призванными иллюстрировать османский колорит, палатка в Гатчинском парке и получила свое название.

Вторая версия связана с интерьером, эскиз которого был подготовлен Франсуа Виолье. Наличие атрибутов в стиле тюркери (чалмы, полумесяцев, кривых сабель) среди изображенных трофеев и заставило называть палатку Турецкой.

По третьей версии, название Турецкой палатки связано с расположенным неподалеку Чесменским обелиском. Получилась концептуальная связка из памятника и часто посещаемого участка парка, где проводили многолюдные праздники, торжественные обеды и увеселения.

Главной особенностью «восточного» содержания объекта была его интерьерная концепция. С огромной долей вероятности, она была сформирована архитектором Ф. Виолье. Есть вероятность, что авторское участие декоратора П. Гонзаго было минимальным, и для росписи павильона использовали эскиз Ф. Виолье.

Японские мотивы в художественном
стекле эпохи модерн на примере
работ Эмиля Галле
и Императорских фарфорового
и стеклянного заводов
в Санкт-Петербурге
(на примере личной коллекции автора)

DOI 10.48466/5065.2023.38.79.005

Ю. А. Борисов¹



Аннотация. Японское искусство во второй половине XIX века оказало значительное влияние на европейское искусство. Стекло в стиле Галле из Нанси (Франция) стало ярким выражением нового искусства и нового Большого стиля (ар нуво во Франции, модерн – в России). В полной мере это влияние испытали Императорские фарфоровый и стеклянный заводы в Санкт-Петербурге, освоив технологию стекла «по способу Галле» в 1893–1896 годах. Впервые публикуется ваза с изображением олеандра, изготовленная в 1910 году (личная коллекция).

Ключевые слова: художественное стекло, японские мотивы, Галле, модерн, Императорские фарфоровый и стеклянный заводы.

¹ Борисов Юрий Александрович, искусствовед, эксперт по стеклу, коллекционер художественного стекла в стиле Галле, Российская Федерация, 197022, Санкт-Петербург, ул. Льва Толстого, 7.

Borisov Yuri Aleksandrovich, art expert, glass expert, collector of art glass in the style of Galle, Saint-Petersburg, Lva Tolstogo str., 77.

Japanese motifs in Art Nouveau glass on the example of the works of Emile Galle and the Imperial porcelain and glass factories, St. Petersburg

Summary. Japanese art in the second half of the XIX century had a significant impact on European art. Glass in the style of Galle from Nancy (France) has become a vivid expression of new art and a new Grand style (Art Nouveau in France, Modern in Russia). This influence was fully experienced by the Imperial porcelain and glass factories in St. Petersburg, having mastered the technology of glass “by Galle’s method” in 1893-1896. For the first time, a vase with an image of oleander, made in 1910 (private collection), is published.

Keywords: *art glass, japanese motifs, Galle, modern, Imperial porcelain and glass factories.*

В художественном стекле на рубеже XIX–XX веков Россия опосредованно испытала влияние японского искусства через французских стеклоделов, чьи произведения стали образцами для Императорских фарфорового и стеклянного заводов (ИФСЗ), Центрального училища технического рисования барона Штиглица (ЦУТР), а позднее и завода в Гусь-Хрустальном. Ни географическое положение России, ни финансовая поддержка исследований японоведа доктора Зибольда¹ в царствование Николая I (1834), ни путешествие на Восток наследника-цесаревича Николая Александровича (1890–1891) и даже выдающаяся японская коллекция лейтенанта Сергея Китаева² (1896) не позволили опередить Европу в создании нового стиля.

Проникновение японского искусства на европейский континент началось задолго до революции Мэйдзи (1868), положившей начало реформам в политической и экономической жизни страны. Несмотря на закрытость Японии в течение предыдущих 260 лет, европейцы, работавшие на Ост-Индские торговые компании, умудрялись, нарушая закон, вывозить из страны различные предметы, включая керамику, лаки, оружие, веера, кимоно,

¹ Филипп Франц фон Зибольд (1796–1866). Родился в Германии, пионер западной японистики, натуралист, исследователь, ученый, врач на голландской колониальной службе (в Японии с 15.08.1823 по 30.12.1829), автор «Flora Japonica», «Fauna Japonica», «Nippon». Находился под покровительством дочерей Павла I Анны Павловны (1795–1865), супруги короля Нидерландов, и Марии Павловны (1786–1859), супруги великого герцога Саксен-Веймар-Эйзенахского Карла Фридриха.

² Сергей Китаев (1864–1927) – морской офицер Российского флота, коллекционер японского искусства.

карты, ботанические атласы etc. Этот тоненький ручеек тем не менее позволил создать первые европейские коллекции, самыми значительными из которых считались коллекции Титсинга¹, Тунберга², Зибольда, сэра Элкока³ и Южно-Кенсингтонского музея (ныне Виктории и Альберта). Настоящая же мода на все японское пришла на вторую половину XIX века благодаря участию Японии во Всемирных выставках в Париже (1867) и в Вене (1873).

Общеизвестно увлечение французских художников-импрессионистов «Мангой» Хокусая⁴ и цветными ксилографиями укиё-э. В декоративно-прикладном искусстве влияние японских мотивов сыграло не менее значимую роль в творчестве Эмиля Галле – художника-стеклодела из Нанси. Будучи еще и страстным ботаником (долгие годы он работал над монографией «Лотарингские орхидеи» и являлся секретарем Общества садоводов Нанси), Галле первым в своих произведениях от реминисценций различных исторических стилей переходит к флоральному декору, используя те же принципы построения композиции, что и японские художники. Природа, наделенная символическим содержанием, становится главным источником вдохновения, откуда черпаются не только мотивы, но и философские категории: жизнь и смерть, добро и зло, печаль и радость, любовь и одиночество etc. «Улавливать ускользающие впечатления от природы и истолковывать их в отношении высшей истины»⁵, – таким образом Лафкадио Хирн⁶ определил сущность японцев, своих современников в конце XIX века.

Первые опыты в освоении японских мотивов на примере керамики Сацума Эмиль Галле проводил со своим отцом Шарлем Галле еще в 1870 году в Сен-Клемане (Saint-Clement). Художественный металл, перегородчатые эмали (клуазонé), лаки, ткани, сделанные японскими ремесленниками, поражали совершенством исполнения, вниманием к деталям и экзотикой Востока.

¹ Исаак Титсинг (1745–1812). Голландский дипломат, историк, японовед, врач голландской Ост-Индской компании.

² Карл Петер Тунберг (1743–1828). Шведский врач голландской Ост-Индской компании, ученый-ботаник (в Японии с августа 1775 по ноябрь 1776).

³ Джон Рутерфорд Элкок (1809–1897). Английский дипломат, консул Великобритании в Китае, генеральный консул Великобритании в Японии с 1858 по 1865 гг.

⁴ Кацусика Хокусай (1760–1849). «Манга» – 15 книг с почти 4000 рисунками Хокусая, содержащими сцены жизни, пейзажи, исторические и фольклорные образы, изображения животных и людей с исследованием их поз и мимики (часто с юмором и гротеском), борьбы со стихией, всех явлений мира в его гармоничном единстве.

⁵ Хирн Л. Япония эпохи Мэйдзи. М.: Ломоносовъ, 2020. С. 195.

⁶ Лафкадио Хирн (1850–1904). Писатель, путешественник, культуролог, жил в Японии с 1890 года, воспитывался в Ирландии, работал журналистом в США.

ка. Ваза с изображением глицинии (илл. 1) и ваза с изображением ирисов на фоне горы Фудзи (илл. 2), изготовленные в Японии в эпоху Мэйдзи (1868–1912), отличаются не только высочайшей техникой перегородчатых эмалей, но и демонстрируют типичные черты японского стиля: декоративность стилизованных флоральных мотивов, плоскостность композиции, использование свободного пространства как часть декора, непропорциональное соотношение переднего и заднего планов. Контрастные цвета, ясность декора и изящество форм позволяют отнести эти работы к лучшим образцам так называемой экспортной продукции того времени.

Для художника всегда существует вопрос: «А как это сделано?» Заманчиво предположить, что две кульминационные техники Галле – маркетри по стеклу и патинирование – могли быть им заимствованы из техник обработки металла: сплавленные листы (многослойное стекло), проточка (резьба), эмалирование, гравировка, чеканка и ковка (мартеле). Так называемое «говорящее стекло» (*verre parlant*) могло быть инспирировано японскими гравюрами с небольшими текстами-посвящениями на лицевой стороне рисунка (суримоно). Глубокий символизм, пронизывающий все японское искусство, был очень близок Галле-художнику и любителю поэзии символистов, таких как Бодлер, Гюго, Метерлинг, Мюссе, Хенцелин, Монтеスキью *etc.*, чьи цитаты он использовал в своих работах. Ваза с изображением цветов дицентры из личной коллекции автора (илл. 3) с гравированным девизом на тулове вазы «*J'avais cent raisons de toujours aimer*» (пер.: «У меня была сотня причин всегда любить») относится к данному кругу работ. Цитата не подписана, что говорит об авторстве самого Галле. Это посвящение и природный мотив в виде двух цветков дицентры, образующих единую пару и являющихся смысловым центром композиции, в совокупности придают предмету глубокое символическое звучание, характерное для японского искусства.

Но основой нового искусства стали три визуальные составляющие лучших японских произведений: линия, ритм и разомкнутость асимметричных композиций. Один из ведущих искусствоведов-японистов Н. С. Николаева отмечала, что «обостренное чувство ритма лежало в основе декоративных свойств, присущих всем видам японского искусства и удивительной способности его мастеров к стилизации предметов окружающего мира, природных и рукотворных, превращения их в орнамент»¹.

Главными заимствованными японскими мотивами в творчестве Галле, а затем и его последователей, стали «цветы и птицы», «воды и горы», мир

¹ Николаева Н. Диалог в искусстве. Япония – Европа. М.: Изобразительное искусство, 1996. С. 338.

насекомых. Но заимствуя определенные художественные приемы у японцев, Галле отнюдь не был подражателем. «Часть своих работ под влиянием японизма он делал как ученик, но не как имитатор... Ничего, в действительности, не может быть более разным, чем японизм и искусство Галле... Природа, среда для него – единственный постоянный источник вдохновения»¹.

Чаша с изображением лотоса из личной коллекции автора (илл. 4) является ярким примером японского стиля в творчестве Галле. Совершенство работы с точки зрения всех четырех ее составляющих – материал, форма, колорит, декор – подчеркивает признательность и уважение Маэстро к своим учителям. Опалесцентное стекло в качестве фона создает глубину декора, благодаря чему изображение лотоса из плоскостного становится трехмерным. Редкий карминный цвет распустившегося лотоса, сакрального растения Востока и древнего Египта, придает предмету царственный вид, делая его принадлежностью либо верховных жрецов, либо самого Будды.

Природные мотивы и колорит стали той базой, на которой по пути, проложенному Галле, последовали и другие художники и промышленники-стеклоделы из Лотарингии: братья Дом, братья Мюллер, братья Вельер, Дезире Кристиан и сыновья, Поль Николя, Амальрик Вальтер, фабрики «Бургун, Шверер и К^о», «Валлеристаль и Портье» etc. Формально Провинциальный альянс промышленного искусства (Alliance Provinciale des Industries d'Art) просуществовал с 1901 по 1909 год, хотя его истоки по праву можно отнести к 1884 году, когда в Париже проходила VIII выставка Центрального союза декоративных искусств с участием Галле. Таким образом, до закрытия большинства предприятий в результате американской депрессии в конце 20-х годов XX века это мощнейшее движение просуществовало практически полвека.

В России первые предметы камейного многослойного стекла с сигнатурой Галле появились в 1889 году, после Всемирной выставки в Париже. Их приобрел А. А. Половцев (зять барона Штиглица) для музея ЦУТР². Начиная с 1893 года шедевры Галле приобретаются для образцовой коллекции ИФСЗ³ и осваиваются технологии их изготовления (справедливости ради следует отметить, что французское художественное стекло в «восточном характере» приобреталось и ранее, в частности, изделия братьев Апперт, Брокара, Руссо – Левейе, «Баккара», «Эскалье де Кристал»).

¹ *Garner P. Gallé. Paris : Flammarion, 1977. P. 50.*

² *Карбоньер А. Каталог предметов стеклянного производства и живописи на стекле. Музей Центрального училища технического рисования барона Штиглица. СПб., 1893. С. 144, 145.*

³ *Материалы конференции памяти Т. В. Кудрявцевой. Труды Государственного Эрмитажа. CVIII. СПб. : ГЭ, 2021. С. 73*

Первые предметы «по способу Галле» на ИФСЗ были выделаны, вероятно, в 1895–1896 годах, свидетельство чему приводит Ольга Баранова (хранитель стекла отдела «Музей Императорского фарфорового завода» Государственного Эрмитажа) на основании архивных документов: «... в апреле 1896 года среди отобранных для Нижегородской выставки значилась... вазочка разноцветная слоев хрустала в японском стиле»¹. В монографии Т. А. Малининой указано, что в декабре 1896 года вдовствующей императрице Марии Федоровне были поднесены две вазы «слоями»². Из сохранившихся камейных vaz ИФСЗ самыми ранними считаются ваза с изображением дикого винограда, бабочки и жука (1897) и ваза «Мак и бабочки» (1897), изготовленные «резьбой от руки»³ (обе – Государственный Эрмитаж: инв. № № Мз-Х-205, ЭРС-1629).

В личной коллекции автора присутствует ваза с изображением олеандра, исполненная в 1910 на ИФСЗ (илл. 5). Ее подлинность подтверждается документами Российского государственного исторического архива и графическими материалами, хранящимися в коллекции Государственного Эрмитажа⁴. В отчете Императорских заводов за 1910 год среди изделий многослойного резного хрустала упоминается ваза «Олеандры» размером $6\frac{3}{4}$ вершка (что соответствует 30 см), авторами которой указаны Василий Кокин и резчик Тимофей Козлов, оцененная в 250 рублей⁵. В декабре того же года ваза была поднесена на Рождество вдовствующей императрице Марии Федоровне⁶. В коллекции графических материалов отдела «Музей Императорского фарфорового завода» сохранился рисунок, пройденный акварелью, с изображением цветущих веток олеандра. Он имеет датировку 1910 год, на обороте рисунка карандашом надпись: «рис. Кокинъ / исп. Козловъ / 1910 г.»⁷. При сопоставлении композиции на эскизе и на изделии можно сделать заключение, что оригинальный рисунок В. Кокина на вазе воспроизведен в точности.

¹ Материалы конференции памяти Т. В. Кудрявцевой... С. 63-75.

² Малинина Т. Императорский стеклянный завод. XVIII – начало XX века. СПб. : ГЭ, 2009. С. 333.

³ Там же. С. 322, 332, 333.

⁴ Автор выражает благодарность сотрудникам отдела «Музей Императорского фарфорового завода» Государственного Эрмитажа А. В. Ивановой и О. П. Барановой за помощь в поиске графических и архивных источников, необходимых для атрибуции данного предмета.

⁵ РГИА. Ф. 468. Оп. 26. Д. 256. Л. 59 об.

⁶ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 188. Л. 756 об.

⁷ Инв. № Мз-Г-1223, Государственный Эрмитаж.

В отличие от образцов, выполненных французскими стеклоделами с использованием промышленного способа гравировки кислотой с последующей гравировкой колесом, «на императорских заводах первоначально изготовлялись многослойные изделия исключительно “резьбой от руки” а не с помощью кислоты»¹. В данном случае перед нами уникальный предмет с резьбой по трехслойному хрусталу, окрашенному в нежной гамме зеленоватых и лиловых оттенков. Рельефный рисунок олеандра отличается ботанической точностью, что свойственно произведениям Галле и лотарингской школы. Необычная форма вазы, возможно, продиктована желанием высочайших заказчиков иметь более устойчивые предметы, функционально лучше приспособленные для цветов и букетов. Мотив, композиция, цветовое решение – все навеяно японизмом и одновременно прекрасно согласуется со стилем Галле. Искусная работа Тимофея Козлова, неоднократно отмеченного в числе лучших резчиков Императорских заводов, начиная с 1905 года, поражает тончайшими нюансами оттенков трех основных цветов. Сам цветочный мотив, представленный на вазе, – цветущий олеандр – в произведениях Императорских заводов встречается редко: известны еще четыре вазы «Олеандр». Две из них выполнены в технике резьбы по многослойному хрусталу на разных формах в 1910 и 1915 годах, и две вазы – в технике шлифовки по бесцветному хрусталу, исполненные в 1913 году.

Судьба ваз «Олеандр» после революционных перемен 1917 года остается неизвестной. По архивным документам известно о передачах и продажах трех ваз «Олеандр», но о каких именно из известных нам пяти предметов идет речь, точно установить не удалось².

Как и в случае рассмотрения творчества Галле во взаимосвязи с его вдохновителями – японцами, так и при изготовлении предмета отечественными стеклоделами «по способу Галле» преобладает свой собственный узнаваемый стиль. Этот стиль, как своеобразная производная, привитая к мощному стволу искусства Галле, уходящему своими корнями в леса и сады Европы и Японии, используя общие мотивы и композиционные приемы, на национальной почве и таланте русских художников оставил оригинальный и неподражаемый след в рамках интернационального стиля модерн.

¹ *Малинина Т.* Императорский стеклянный завод. XVIII – начало XX века... С. 329.

² РГИА. Ф. 503. Оп. 4. Д. 520. Лл. 112 об, 194 об.

Индийские грезы Павла I.
Центральноазиатский
вектор
внешней политики

DOI 10.48466/6679.2023.95.61.006

Л. В. Выскочков¹



Аннотация. Исследуется центральноазиатский вектор внешней политики Павла I и значение Индии в этом аспекте. На основе различных источников, в том числе документов РГИА, дается общий анализ дипломатических и торгово-экономических связей России со странами Центральной (Средней) Азии в контексте геополитических задач в начальный период «Большой игры» (The Great Game). Предлагается периодизация этих отношений на фоне меняющегося внешнеполитического курса, обусловленного изменением международной обстановки в Европе. Документы, исходящие от императора, подтверждают его интерес к торговле с Индией, разведке торговых путей для укрепления позиций России в Центральной Азии. Приведенный материал подтверждает тезис историка В. М. Безотосного, что инициатива появления плана русско-французского завоевания Индии в конце 1800–1801 годов могла исходить от окружения Павла I.

Ключевые слова: Император Павел I, Центральная Азия, Индия, внешняя политика, торговля.

Indian Dreams of Paul I. Central Asian Vector of Foreign Policy

Summary. The author examines the Central Asian vector of the Paul I's foreign policy and the importance of India in this aspect. On the basis of various sources, including documents of the Russian State Archives, a general analysis of diplomat-

¹ Выскочков Леонид Владимирович, доктор исторических наук, профессор кафедры истории России с древнейших времен до XX века Института истории СПбГУ, Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург. Университетская наб., 7/9

Vyskochkov Leonid Vladimirovich – Grand PhD in Historical sciences, Professor of Department of Russian History from ancient times to the 20th century, Institute of History of St. Petersburg State University (Russia), 199034, St. Petersburg, Universitetskaya Emb., 7/9

ic, trade and economic relations between Russia and the countries of Central (Middle) Asia in the context of geopolitical tasks in the initial period of The Great Game is given. The periodization of these relations against the background of the changing foreign policy course due to the change in the international situation in Europe is proposed. Documents emanating from the Emperor confirm his interest in trade with India and therefore trade routes to strengthen Russia's position in Central Asia. The above material confirms the thesis of the historian V. M. Bezotosny that the initiative to appear a plan for the Russian-French conquest of India at the end of 1800-1801 could have come from entourage of Paul I.

Keywords: *Emperor Paul I, Central Asia, India, foreign policy, trade.*

В интерьере Верхней Тронной Гатчинского дворца представлены два гобелена из серии «Новые Индии», первоначально находившиеся в Каменно-островском дворце. Они были подарены Людовиком XVI графу и графине Северным во время их европейского Grand Tour в 1782 году и постоянно были на глазах высочайших владельцев. Гобелены являлись предметом исследований С. С. Фоминой, а результаты их озвучивались, в частности, в докладах на «Павловских чтениях» в 2011 году и на XXII Царскосельской конференции «Россия–Франция. Alliance культур» (2016). Они были выполнены по материалам экспедиции Й. М. Нассау-Зигена в 1637–1644 годах художниками Альбертом Энхаутом и Франсом Постом. Это были изображения флоры и фауны не Ост-Индии, а нидерландских колоний в Вест-Индии, конкретно голландской части Бразилии («Король, несомый двумя маврами»), а также западного побережья Африки в регионе голландской Сенегамбии («Полосатая лошадь», т. е. зебра, которая представлена в животном мире южной части Сенегала). С 1680 года серия неоднократно воспроизводилась. В контексте европейского ориентализма, распространившегося и на искусство, гобелены отразили общий интерес к странам Востока и Юга. В идеологическом плане ориентализм был отражением идеи говорить за колонизируемые Западом народы. Его истоки анализировались в ставшей классической монографии американского исследователя палестинского происхождения Эдварда В. Саида (1978) ¹.

Несомненно, великий князь Павел Петрович был знаком и с находившимися в библиотеке Марии Федоровны иллюстрированными изданиями Арнаута Восмаера (1720–1799), директора коллекции естественной истории голландского штатгальтера Вильгельма V. В период с 1766 по 1805 год было

¹ Саид В. Эдвард. Ориентализм. М. : Музей современного искусства «Гараж», 2021.

опубликовано 34 выпуска, из которых 21 выпуск находился в библиотеке Павловского дворца. Пять из них, изданных в 1767–1773 годах, посвящались Индии, включая Бенгалию, а также Цейлон (ныне в собрании РНБ)¹. Но, конечно же, представление об Индостане было у Павла I весьма туманным, только в начале 1801 года он смог ознакомиться с новейшими картами Индии (одна английская, другая – французская). Но, вероятно, за британской экспансией в регионе он следил (Сведения «Санкт-Петербургских губернских ведомостей»).

Центральноазиатское направление внешней политики России на рубеже XVIII – начала XIX века, т. е. в павловское царствование, почти не исследовалось.

В терминологии Павла I «Бухария» включала все государственные образования и племенные союзы на территории, которая традиционно в российской историографии называлась Средней Азией, а затем, с легкой руки Н. А. Назарбаева, был принят западноевропейский термин «Центральная Азия», хотя эти понятия далеко не тождественны. Дореволюционные публикации учтены в аннотированной библиографии, составленной Л. Н. Карской², и исследовании И. В. Волкова³.

Советская историография проанализирована в монографии Г. А. Ахамеджанова (1989)⁴. Сюжеты, связанные со среднеазиатскими ханствами, были впервые рассмотрены в статье Е. В. Бунакова (1941)⁵. Отдельные эпизоды освещаются в работах, посвященных роли России в исторических судьбах народов Средней Азии (И. В. Волков, С. Н. Брежнева, Х. С. Пирумшоев), торговым и посольским связям России (Х. Г. Гуламов, Г. А. Михалева, М. М. Имашева, Н. Л. Халфин). Некоторые библиографические сведения приводятся в обобщающих работах по истории центральноазиатских государств (Г. М. Емельянова и др.). Отдельно исследовалась роль восточного купечества в центральноазиатской торговле России, прежде всего армян

¹ *Королев С. В.* Книги из библиотеки Павловского дворца в РНБ (библиотека Марии Федоровны). Указатель. СПб., 2018. С. 235, 236.

² *Карская Л. Н.* Аннотированная библиография отечественных работ по арабистике, иранистике и тюркологии, 1818–1917 гг. М. : Восточная литература, 2000.

³ *Волков И. В.* Роль России в исторических судьбах народов Средней Азии: дореволюционный период (по архивным, правовым и иным материалам). Библиография. М. : Авторская акад., 2018. С. 476–574.

⁴ *Ахамеджанов Г. А.* Советская историография присоединения Средней Азии к России. Ташкент : Фан, 1989.

⁵ *Бунаков Е. В.* К истории сношений России с среднеазиатскими ханствами в XIX в. // Советское востоковедение. Вып. 2. М.-Л. : Изд-во АН СССР, 1941. С. 5–26.

(О. А. Никонов, Р. Н. Пирова) и индийцев (А. Ю. Юхт). Естественно, все эти отношения развивались на более широком фоне столкновения геополитических интересов России и Англии, того, что получило название «Большая игра» (The Great Game) (А. Г. Данков, С. В. Лурье, Ф. Ф. Мартенс, М. А. Терентьева, А. Conolly и др.).

Сюжет «Павел I и Индия» привлекал исследователей лишь в контексте экзотической секретной экспедиции донских казаков в Индию, отправленной Павлом I в поход 28 февраля 1801 года под общим руководством атамана Войска Донского, генерала от кавалерии Василия Петровича Орлова (1745–1801). Рядовым казакам было объявлено, что они идут завоевывать «Бухарию». Две колонны из четырех дошли до села Мечетного на Иргизе (ныне г. Пугачев Саратовской области), где поход был прерван 31 марта с получением рескрипта Александра I. Этот сюжет исследовался Е. А. Егоровым, К. Г. Курбановым, Д. А. Мальцевым, Е. В. Мезенцевым, И. Н. Плешаковым и др., но наиболее серьезное исследование принадлежит известному историку наполеоновских войн В. М. Безотосному¹.

Кардинальные изменения на политической карте не только Европы, но и Азии, произошли во второй половине XVIII века. Они были вызваны распадом державы Надир-шаха (1747), расширением границ Цинского Китая в связи с разгромом Джунгарского (1757) и Уйгурского (1759) ханств в Кашгарии на Великом шелковом пути, приходом к власти в Персии (с 1795 г. Иран) тюркской династии Каджаров (1796), падением столицы Майсурского княжества Серингапатама (Шрирангапатнама) 4 мая 1799 года, завершившим англо-майсурские войны, преобразованием Сикхской конфедерации на севере Индостана в Сикхскую империю во главе с Ранджитом Сингхом (1801), противостоящую британцам до 1849 года. В погоне за джунгарами китайские отряды стали появляться у Усть-Каменогорска и Семипалатинска². Влияние Цинской империи распространилось на Бадахшан в Памире. Вассалами Китая признали себя кочевники Тянь-Шаня, ферганские беки, хан Среднего жуза Аблай (уже имевший подданство России)³.

Во внешней политике Павла I четко выделяется три периода.

В первый период (до июля 1798 года) Павел I попытался начать все с чистого листа, проводя политику нейтралитета. Он остановил начатую при Екатерине II подготовку к вступлению России в антифранцузскую коали-

¹ *Безотосный В. М.* Наполеоновские планы: проект завоевания Индии Наполеона Бонапарта. М. : Русские витязи, 2017.

² *Кузнецов В. С.* Цинская империя на рубежах Центральной Азии (вторая половина XVII – первая половина XIX в.) : дисс. ... д-ра ист. наук. Новосибирск, 1983.

³ Там же.

цию, резко прекратил Персидский поход 1796 года Валериана Зубова, отозвав войска, которые дошли до Аракса. Позднее Валериан Зубов, объясняя причины похода, отвергал «суетное желание побед», считал главным даже не наказание Ага-Мухаммад хана и восстановление Грузии, а «главнейше основать твердым образом с Персией нашу торговлю»¹. Отказавшись от военной активности в Каспийском регионе, Павел I урегулировал финансовые издержки на Персидский поход. В связи с всеподданнейшим прошением самого крупного астраханского купца, индийца, или, как тогда писали, «индейца», Магундаса Теридасова от 1 декабря 1797 года были рассмотрены его финансовые претензии. За три его «шкаюта» (шхоута) – «Св. Анна», «Св. Николай» и «Св. Иоанн», взятых в аренду для переброски войск в 1796 году, по решению Непременного совета были выплачены в сентябре 1798 года недостающие для расчета свыше 7 тыс. рублей². Павел I отказался как от идеи создания конфедерации на Кавказе под эгидой Грузии, так и от союза с Персией.

В то же время, впервые при Павле I во внешней политике был отдельно выделен восточный вектор, что нашло отражение в изменении структуры внешнеполитического ведомства. Указом от 26 февраля 1797 года, при Коллегии иностранных дел был создан Особый департамент для отправления дел, касающихся азиатских народов (будущий Департамент азиатских дел в системе МИД).

Акцент ставился на оптимизации торгово-экономических отношений со всеми странами региона, уменьшении торгового дисбаланса. Это проявилось при рассмотрении известной записки отставного майора надворного советника Е. И. Бланкеннагеля, совершившего в 1793–1794 годах поездку в Бухару по приглашению «ханского в делах соправителя» Аваз-хана в качестве глазного врача для его ослепшего дяди Мухаммада Фазиль бия. Бланкеннагель предлагал завоевать Хиву, в том числе, чтобы открыть торговые пути в Индию. Высочайшим именованным указом от 27 июня 1797 года записка была передана на рассмотрение Совета при Высочайшем дворе, но военные планы поддержки не получили. Обсуждались вопросы торговли и утечка из России золотой и серебряной монеты. Свои соображения представил назначенный Павлом I в конце 1796 года Оренбургским военным губернатором (1796–1798) Осип Андреевич (Отто Генрих) Игельстром. Возможными

¹ Зубов В. А. Общее обозрение торговли с Азией (Записка графа В. А. Зубова). Сообщено Н. Ф. Самариным // Русский Архив. 1873. Кн. 1. Стб. 889.

² О выдаче астраханскому купцу Магундасу Тередасову 7.314 р. 92 ½ к., следующих по контракту за его суда, отправленные к персидским берегам. 1797–1798 // РГИА. Ф. 1146. Оп. 1. Д. 166.

направлениями торговых путей, как он считал, могли быть: 1) прямо в Индию морем; 2) через Персию; 3) «а третий с малыми республиками, областями и народами в долине по Амин-Дарье расположенными». В рапорте барона Игельстрома А. Б. Куракину от 6 октября 1797 года как одно из перспективных транзитных пунктов торговли с Центральной Азией отмечался Мангышлак («удобство через туркмен к морю»)¹.

Россия старалась укрепить свое влияние и в Казахской степи. В 1797 году в Малом жузе был учрежден контролируемый российскими представителями Ханский совет. Его главой 31 октября 1797 года Павел I утвердил лояльного России Айчувака (точнее Ай-Шуака, ранее находившегося в плену в Уральске). В состав Ханского совета был включен уроженец Уфимской провинции, татарин по национальности, первый ахун Оренбургского края, первый муфтий России, российский дипломат Мухамеджан Хусаинов (Гусейнов; 1756–1824). Его дочь была выдана за последнего хана Малой Букеевской (как было принято ранее, точнее Бокеевской) орды Джангира (Жангира).

Переломным стал 1798 год после захвата Наполеоном по пути в Египет 9–12 июня 1798 года Мальты, протектором которой уже был Павел I. Через месяц, 17 июля, последовал указ о конфискации всех французских товаров, а 13 ноября 1798 года император объявил о своем согласии принять титул Великого магистра Мальтийского ордена. Начался второй период, когда Россия участвовала во второй антифранцузской коалиции 1798–1799 годов. В этот период по понятным причинам особой активности в центральноазиатском направлении не наблюдалось, если не считать переговоров о принятии российского покровительства туркменами рода абдала племенного объединения човдуров на Мангышлаке. В 1798 году исполняющий обязанности астраханского губернатора А. Базен послал на Мангышлак астраханского купца армянина Артемия Аркелова, который давно производил торговлю с туркменами. Секретным поручением ему было предписано «испытать внутреннее состояние здешней торговли с Бухарией, Хивой и Туркменией и отыскать благонадежнейшие способы к удалению всех неблагоприятных соседних народов на них покушение...»². Переговоры завершились в 1803 году принятием туркменами-абдалами покровительства России.

Продолжались контакты и с узбекскими государствами. В 1797 году в Петербург из Бухары его правителем Шахмурадом (1785–1800) был отправлен

¹ По запискам отставного майора Бланкеннагеля. 1797 г. / РГИА. Ф. 1146. Оп. 1. Д. 155. Л. 25 об.

² Цит. по *Оздамирова Э. М.* Туркменское побережье Каспийского моря в экономической политике царского правительства в 1800–1820-х гг. // *Каспийский регион: политика, экономика, культура.* 2015. № 4 (45). С. 61.

посол Палванкули-курчи. Начались контакты и с новым узбекским государственным образованием – Ташкентским владением, которое в 1784–1807 годах было независимым. Там правил Юнус-ходжа, захвативший позднее г. Туркестан (1799), средоточие караванных путей в Казахской степи. В 1797 году Юнус-хаджа покорнейше просил императора «в покровительство и защиту его принять», дабы защитить от Китайской империи¹. В следующем, 1798 году, Павел I сообщил ему о своей готовности «всемилоостивейше принять вас и благонамеренных подданных ваших под высокое свое покровительство и соизволяет, надеясь, что вы со стороны своей ощутите всю цену толикой е. и. в. милости»².

Третий период во внешней политике Павла I после некоторых колебаний более четко обозначился с октября 1800 года и продолжался до цареубийства 11 (23) марта 1801 года. Он ознаменовался разрывом отношений с Англией и Австрией, наметившимся сближением с Францией. Потери российской экономики от разрыва отношений с Англией, по-видимому, должны были отчасти восполнить выгоды от торговли с азиатскими странами (Китаем, Индией, Персией). В частности, указом от 19 ноября 1800 года был учрежден особый суд для решения судебных споров, торгующих в Астрахани индийских, персидских, бухарских, хивинских и «других заграничных азиатцев».

Внимание Павла I привлек также поиск удобных путей в Индию. Распросы о торговых путях в Индию, получение информации разведывательного характера стали особенно актуальными. Торговля из Астрахани морем через Астрабад (г. Горган на южном побережье Ирана) предполагала далее караванные трассы через Афганистан. Возможно было «неусыпным трудом и попечением учинить хивинским торг сухим путем»³. Из Хивы сушей через туркменские пустыни тремя путями можно было попасть в Астрабад. Из Астрабада традиционный караванный путь шел в Индию через Герат и Кабул, «где индейский торг начало свое приемлет». Далее путь шел через Хайбарский проход и Оттоксую переправу на р. Инд («Индус»). Был также путь из верховьев Амударьи. Он был наиболее подверженным нападениям на караваны, «к тому же пространство земли перерезано хребтом гор, называемых по-индейски Гиндукуш толико высоких, что никакому скоту чрез оные

¹ Присоединение Казахстана и Средней Азии к России (XVIII–XIX века). Документы / авт.-сост. Н. Е. Бекмаханова; Российская акад. наук, Ин-т рос. истории. М., 2008. С. 97.

² Цит. по: *Мальцев Д. А.* Индийский поход императора Павла I. Подготовка, логистика, геополитические перспективы // Проблемы национальной стратегии. 2015. № 15 (29). С. 210. См. также: *Будрин Ив.* Об установлении торгового сношения между Россией и Ташкинией // Тр. Пермской губернской ученой архивной комиссии. 1915. Вып. 12. С. 251–263.

³ По запискам отставного майора Бланкеннагеля... Л. 27 об.

переехать не можно, но надобно товары переносить от 18-ти до 20 верст на плечах человеческих»¹. Ваханский «коридор» на Памире, самый трудный участок Великого шелкового пути (ныне восточный Афганистан на границе с Китаем), ставший позднее буферной зоной между Россией и Англией по договору 1895 года, открывал путь не только в Китай, но и через перевалы Гиндукуша в Индостан.

В Сенате активно обсуждались перспективы развития торговли с Центральной Азией на протяжении всего 1800 года, что нашло отражение в двух архивных делах. В одном из них «О развитии торговли с Хивой», речь шла о торговле с Индией, Бухарой и Хивой, приводились сведения из истории отношений с Центральной Азией. Был предложен очередной проект установления таковой компании с Персией.

Одно из архивных дел стало результатом обсуждения в Сенате записки «О распространении торговли с Индией, Бухарией и Хивою», представленной Павлу I обер-прокурором Петром Христофоровичем Оболяниновым в конце 1799 года². 1 января 1800 года записка была представлена для ознакомления Ф. В. Ростопчину, обсуждалась в Коммерц-Коллегии и Сенате. Итогом был проект учреждения в Оренбурге торговой компании. В деле находятся копии двух аналогичных по содержанию рескриптов Павла I от 14 октября 1800 года. Первый был адресован генерал-майору Н. И. Лаврову, назначенному за два месяца до этого командующим войсками Сибирской военной инспекции и Сибирской укрепленной линии: «Господин генерал-майор Лавров препоручаю вам иметь наблюдение по занимаемой вами границе со стороны бухарцев: нет ли видов к привлечению их от китайского и вообще связи на соединение в свое владение и о всяком таком замечании вашем имеете мне донести. Пребываю вам благосклонным. Павел Октября 14 день октября 1800 году Гачино»³. Аналогичный рескрипт был направлен Оренбургскому военному губернатору (с 1798 года) полковнику (генерал-майор 28 октября 1801 года) Н. Н. Бахметьеву.

Устные указания были переданы через П. Х. Оболянинова: «Препроводящая при сем высочайший рескрипт на Ваше имя данный, я прошу В[аше] П[ревосходительство], разведав, какие суть удобнейшие дороги от границы вам вверенной в Бухарию, чрез какие места и сколь далеко пройти ими купеческим караванам или другого рода обозам пройти можно и нельзя

¹ По запискам отставного майора Бланкеннагеля... Л. 22, 22 об.

² Переписка о развитии торговых отношений с Хивой и Бухарой. 1800 г. / РГИА. Ф. 1374. Оп. 3. Д. 2490.

³ Переписка о развитии торговых отношений с Хивой и Бухарой. 1800 г. ... Л. 2.

ли проникнуть далее доселе путей в употреблении бывших, также какие встретится могут на пути затруднения, и чем их преодолевать можно, все сии сведения, отобрав от опытных людей ко мне доставить с вашими на все примечаниями»¹. Отдельное поручение 13 сентября 1800 года было дано президенту Санкт-Петербургского ратгауза Н. И. Резвому, на сестре которого был женат фаворит Павла I И. П. Кутайсов: «Благоугодно государю императору знать, кто именно из российского купечества производит торговлю из Оренбурга в Хиву своими транспортами и как велики отправляем мы туда караваны и если будут впредь желающие производить сей промысел: то для охранения их в пути и для прикрытия по высочайшему повелению будут даваться казачьи эскорты»². В донесении Н. И. Резвого от 16 сентября 1800 года была представлена «Именная ведомость о купцах, торгующих от Оренбурга в Бухарию и Хиву с показанием сумм всей торговли обращающихся». Она была явно неполной. Были указаны, в частности, два московских купца (торгующие на 100 и 200 рублей), четыре переславских (от 30 до 150), одиннадцать ростовских (от 20 до 150), один тульский (на 40), «астраханские армяне-братья Калустовы» (на 100). Общей строчкой были указаны торгующие юфтью кунгурские, казанские, арзамасские, «синбирские» (симбирские – *авт.*), вятские купцы (всего на 200). Юфть (пропитанная дегтем водонепроницаемая кожа для обуви) особенно ценилась на Востоке. Наиболее значительную торговлю вели «фабриканты кумашные» (кумач в XVIII – первой половине XIX века производился татарами Казанской губернии), которые «имеют посылку в Бухарию». Всего семь человек, «все имеют в отпуску ежегодно от 400 до 500 тысяч рублей». Общая торговля была оценена в 2 300 000 рублей³.

В конце 1800 года генерал-прокурор П. Х. Оболянинов представил доклад «О торговле с Индией, Бухарией и Хивой». Среди мер по развитию азиатской торговли намечалось создать «прочное и безопасное торговое пристанище» в Астрабадском заливе, для чего возобновить прежние торговые трактаты с Персией; учредить торговую компанию с главной конторой в Астрахани и исключительным правом на производство торгов во всей азиатской провинции; получить от афганского хана «обеспечение в безопасном пропуске караванов чрез его владение в Индию ...»⁴. Коммерц-коллегии

¹ Переписка о развитии торговых отношений с Хивой и Бухарой. 1800 г. ... Л. 2.

² Там же. Л. 6.

³ Переписка о развитии торговых отношений с Хивой и Бухарой. 1800 г. ... Л. 10, 10 об.

⁴ *Оболянинов П. Х. О торговле с Индией, Бухарией и Хивой // Александренко В. Н. Русские дипломатические агенты в Лондоне в XVIII веке: в 2 т. Т. 2 : Материалы. Варшава, 1897. С. 290–293.*

31 декабря 1800 года было высочайше указано разработать положение о распространении торговли с Индией, Бухарией и Хивой от Астрахани по Каспийскому морю и от Оренбурга¹.

Представляет также интерес записка Валериана Зубова «Общее обозрение торговли с Азией», где, в частности, рассматривалась возможность установления постоянных торговых связей между Россией и Индией². Записка в разных публикациях датируется 1802 или 1803 годом. Но уже первый публикатор Н. Ф. Самарин, брат Дмитрия и Юрия, датировал ее последними месяцами жизни Павла I. По мнению В. М. Безотосного, этот план был подготовлен при Павле I после 15 января 1801 года³. В. А. Зубов отмечал, что «...торговля с Индией, отколе Европа извлекает знатнейшую часть богатств своих, весьма удобовозможна для России»⁴.

В контексте проектов торговли с центральноазиатскими странами и изучения перспективных торговых путей в Индию (которые одновременно и маршруты для воинских контингентов) становится более понятным появление плана, хотя и утопичного, совместного русско-французского похода в Индию и прерванной секретной экспедиции донских казаков. Это подтверждает версию В. М. Безотосного, что инициатива совместного похода в Индию в 1801 году исходила из ближнего окружения Павла I.

¹ Александренко В. Н. Русские дипломатические агенты в Лондоне в XVIII веке ... С. 285.

² Зубов В. А. Общее обозрение торговли с Азией. Сообщено Н. Ф. Самариным... Стб. 879–894. Также: Зубов В. А. Общее обозрение торговли с Азией (Записка графа В. А. Зубова). Сообщено Н. Ф. Самариным... Стб. 879–894. См. также: Из записки генерал-лейтенанта В. Зубова «Общее обозрение торговли с Азией» // Русско-индийские отношения в XIX в.: Сборник архивных документов и материалов. М.: Восточная л-ра, 1997. С. 37–39.

³ Безотосный В. М. Наполеоновские планы. Проект завоевания Индии Наполеона Бонапарта... С. 24.

⁴ Зубов В. А. Общее обозрение торговли с Азией (Записка графа В. А. Зубова). Сообщено Н. Ф. Самариным... Стб. 893; Из записки генерал-лейтенанта В. Зубова «Общее обозрение торговли с Азией»... С. 239.

Кабинет А. А. Половцова
в доме на Большой Морской
улице в Петербурге. К истории
создания и бытования
«мавританского» интерьера
для экспонирования предметов
китайского искусства

DOI 10.48466/7568.2023.58.91.007

*В. В. Герасимов*¹



Аннотация. Интерес к восточным стилям получил широкое развитие в эпоху историзма и эклектики. Именно в этот период в императорских и великокняжеских резиденциях, а также в частных особняках петербургской знати, появляются «мавританские» интерьеры. Отделка Кабинета А. А. Половцова в его собственном доме на Большой Морской улице в Санкт-Петербурге проектировалась архитектором Н. Ф. Брюлло с использованием элементов испано-мавританского искусства. Причудливая отделка стен и потолка послужила фоном для экспонирования коллекции предметов китайского декоративно-прикладного искусства, собирателем которого являлся владелец.

Ключевые слова: *А. Половцов, А. Влангали, Н. Брюлло, Домархитектора, Китай, дневник, предметы декоративно-прикладного искусства, коллекция, выставка, аукцион, Франция.*

¹ Герасимов Владимир Валентинович, научный консультант, ООО «Возрождение Петербурга», Российская Федерация, 191028, Санкт-Петербург, ул. Моховая, 31.

Gerasimov Vladimir Valentinovich, scientific consultant, ООО «Vozrozhdenie Peterburga», Russia, 191028, Sankt-Peterburg, Mokhovaya str., 31.

Office of A.A. Polovtsov in a house on Bolshaya Morskaya Street in St. Petersburg. On the history of the creation and existence of the “Moorish” interior for exhibiting objects of Chinese art

Summary. Interest in oriental styles developed widely in the era of historicism and eclecticism. It was during this period that “Moorish” interiors appeared in the imperial and grand ducal residences, as well as in the private mansions of the St. Petersburg nobility. Decorating the Cabinet of A.A. Polovtsov in his own house on Bolshaya Morskaya Street in St. Petersburg was designed by architect N.F. Brullo using elements of Spanish-Moorish art. The intricate decoration of the walls and ceiling served as the backdrop for the display of a collection of Chinese decorative and applied arts, the collector of which was the owner.

Keywords: *A. Polovtsov, A. Vlangali, N. Brullo, Architect's House, China, diary, objects of decorative and applied art, collection, exhibition, auction, France.*

Дом Половцовых на Большой Морской улице (д. 52) в наши дни больше известен как Санкт-Петербургский дом архитектора¹. За свою долгую историю, сменив нескольких владельцев, здание претерпело немало перестроек и окончательный облик получило именно в период владения семьей Половцовых. Несмотря на предпринимаемые попытки научного исследования здания, в его истории остается немало «белых пятен», прежде всего связанных с обстоятельствами создания внутренней отделки и использованием владельцами тех или иных помещений. Одному из помещений этого дома – Кабинету владельца – посвящена настоящая публикация².

Владелец дома, А. А. Половцов (1832–1909) не нуждается в особом представлении: действительный тайный советник, сенатор, член Государственно-

¹ С 1934 года здание находится в пользовании Ленинградского отделения Союза советских архитекторов, ныне – Санкт-Петербургское отделение Союза архитекторов России (с 2000 года – Санкт-Петербургский союз архитекторов).

² Бройтман Л., Краснова Е. Большая Морская улица. М. : Центрполиграф, СПб. : МиМ-Дельта, 2005. С. 327–336; Андреева В. И. Особняк А. А. Половцова // Реликвия. Реставрация. Консервация. Музеи. 2014. № 31. С. 32–40; Герасимов В. «Гобеленовые истории» особняка Половцовых на Большой Морской // Реликвия. Реставрация. Консервация. Музеи. 2014. № 31. С. 41–49; Андреева В. И., Герасимов В. В. Дом Половцовых на Большой Морской улице в Санкт-Петербурге: владельцы, архитекторы и основные строительные периоды // Месмахеровские чтения – 2023 : материалы междунар. науч.-практ. конф., 21–22 марта 2023 г. : сб. науч. ст. СПб. : СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2023. С. 30–41.

го совета, государственный секретарь при императоре Александре III, издатель Русского биографического словаря, промышленник и благотворитель, фактический основатель Училища технического рисования барона Штиглица и богатейшего собрания при нем предметов декоративно-прикладного искусства. Блистательная карьера дворянина из родов Половцовых и Татищевых (по матери), несомненно, состоялась благодаря женитьбе на единственной воспитаннице барона А. Л. Штиглица – Н. М. Юниной (1843–1908)¹. Брак был заключен в феврале 1861 года и на протяжении последующих десятилетий оставался счастливым союзом двух единомышленников, в котором родились четверо детей – Анна (1862–1917), Надежда (1865–1920), Александр (1867–1944) и Петр (1874–1964).

Как известно, с 1858 года А. А. Половцов вел дневник, содержащий не только подробности частной и городской жизни, но и меткие характеристики представителей политической и светской элиты Петербурга. Для исследователей дневник Половцова, полностью опубликованный в наши дни, является также источником ценных сведений и о строительстве городского дома Половцовых.

Из дневниковых записей известно, что первоначально молодые супруги поселились в квартире, нанятой А. А. Половцовым на Почтамтской улице². Бюджет молодой семьи, по утверждению А. А. Половцова, оставался недостаточным, о чем он оставляет запись от 3 апреля 1861 года: «С раннего утра явился ко мне один господин с предложением купить дом; если бы он знал, что сегодня 3-е число, а за уплатой ежемесячных расходов у меня на хозяйство остается на целый месяц 100 рублей! Презабавно, как люди ошибаются: мою жену считают миллионершей, а нам еле-еле есть чем жить прилично. 15 т[ысяч] на той ноге, как поставлен весь наш дом, ужасно мало...»³. Молодые супруги ведут светский образ жизни, регулярно посещают театр, принимают у себя, бывают на великосветских раутах и выставках.

Первая запись в дневнике об интересе к предметам искусства была сделана автором в тот же день, 3 апреля 1861 года, когда Половцовы осматривали выставку картин и редких произведений искусства из собраний членов императорской фамилии и частных лиц, организованную в залах Академии

¹ На мраморном саркофаге, установленном над могилой Н. М. Половцовой в храме Святой Троицы в Нарве, в бывш. имении барона А. Л. Штиглица Парусинка, начертано: «НАДЕЖДА МИХАИЛОВНА / ПОЛОВЦОВА / РОЖДЕННАЯ ЮНИНА / 10 дек. 1843 † 9 ЮЛЯ 1908».

² Номер дома и его владельца установить пока не удалось.

³ *Половцов А. А. Дневник. 1859–1882. В 2 т. Т. 1 : 1859–1877. М : Фонд «Связь Эпох», 2022. С. 39.*

художеств с целью сбора средств для устройства квартир бедным художникам¹. Знакомство с представителями петербургской аристократии и высшими чиновниками позволяет Половцову посещать самые разные петербургские дома. Нередко он дает ту или иную характеристику жилым и художественным качествам этих зданий. Вероятно, именно так формировалось понимание того, каким должно быть и собственное жилище.

Супруги Половцовы регулярно посещают дом барона А. Л. Штиглица на Английской набережной, строительство и отделка которого производились на их глазах. Вспоминая об этом, Половцов позднее запишет в своем дневнике 6 июня 1889 года: «...Я помню, как этот дом строился, хозяева поручили постройку дома архитектору Кракау приблизительно так, как заказывают пару сапог, т. е. предоставив исполнителю весьма широкий простор в замыслах. Постройка вышла до некоторой степени удобна и хозяйственна, но лишена всякой художественности. Я тщетно пробовал предлагать архитектору на выбор лучшие книги моей библиотеки, он мне отвечал постоянно, что всякий художник должен иметь свой собственный стиль. Подобное мнение отразилось на всей постройке...»².

Примечательно, что барон Штиглиц, который, по словам Половцова, не разбирался в искусстве (кроме театра), поручил оформление дома художнику и витражисту В. Д. Сверчкову (1821–1888), работавшему в Мюнхене и Флоренции. Иногда выбор некоторых предметов убранства для дома барона осуществляли Половцовы. Так, в июне 1862 года А. А. Половцову предложили осмотреть и приобрести предметы из собрания отставного офицера Ушакова, который ранее приобрел их у вдовы О. де Монферрана (1786–1855). Знаменитый архитектор являлся страстным коллекционером произведений искусства, украсивших его дом на набережной реки Мойки (д. 80). Об этом интересном событии Половцов оставил следующую запись от 27 июня 1862 года: «... Мы выбрали преимущественно фарфоровые вазы, которых у Штиглицев нет вовсе, а между тем это весьма большое украшение особенно в их новом громадном доме, между прочим, нами взято четыре вазы принадлежащие, как говорят, Марии Антуанетте³ и привезенные ей из Японии адмиралом де Сюффрен⁴, они бледно-зеленоватого цвета, с цветами,

¹ Половцов А. А. Дневник. 1859–1882. В 2 т. Т. 1 : 1859–1877. М : Фонд «Связь Эпох», 2022. С. 39–40.

² Половцов А. А. Дневник Государственного секретаря. В 2-х т. Т. 2. 1887–1892. М. : Центрполиграф, 2005. С. 220.

³ Французская королева Мария Антуанетта Австрийская (1755–1793). Супруга короля Франции Людовика XVI.

⁴ П.-А. де Сюффрен де Сен-Троpez (1729–1788). Адмирал французского флота, отличившийся победами над британским флотом в Ост-Индии в 1782 году.

птицами, букашками, бабочками, выступающими рельефно...»¹. Вероятно, пара из приобретенных ваз была выставлена в Белой гостиной дома барона Штиглица и запечатлена на акварели Л. Премацци в 1870 году².

Супруги Половцовы приобретали предметы искусства и для украшения своей квартиры. По этому поводу Александр Александрович отмечал в своем дневнике: «...Первое время после нашей свадьбы я искал фарфоровые вещи для жены моей, которая их очень любит, теперь начинаю сам чувствовать слабость к фарфору и даже увлекаться иногда покупкой более, чем следует...». Из мемуаров известно, что Половцов был завсегдатаем петербургских антикваров, где для него специально готовили те или иные предложения. Не гнушался он и посещением блошинных рынков, где порой делал удачные приобретения. Его старший сын А. А. Половцов-младший (1867–1944) в собственных воспоминаниях³ рассказывал, что именно таким образом отец приобрел мраморный бюст императрицы Екатерины II работы М.-А. Колло (1748–1821)⁴.

В конце марта 1863 года Половцовы выехали в продолжительное заграничное путешествие, откуда возвратились только в сентябре. По этому поводу Александр Александрович пишет в дневнике: «24 сентября в 7 ½ час. вечера мы вернулись в Петербург и к величайшему своему удовольствию нашли новую свою квартиру в Большой Морской в д. Князя Гагарина совершенно убранную, даже обед был приготовлен, комнаты освещены, все это благодаря любезности брата моего Валериана...». Таким образом, с сентября 1863 года Половцовы арендовали новую квартиру в доме князя С. С. Гагарина (1832–1890), получившего этот дом по наследству от своего отца – князя С. С. Гагарина (1795–1852), обер-штальмейстера и заведующего императорскими театрами в 1829–1833 гг.⁵

В это время ротмистр князь С. С. Гагарин, состоящий адъютантом при великом князе Михаиле Николаевиче, по причине расточительного образа жизни, испытывал серьезные материальные трудности. Он решил оставить

¹ Половцов А. А. Дневник. 1859–1882. Т. 1. 1859–1877... С. 147–148.

² Государственный Эрмитаж. Инв. № ОР-44608.

³ Воспоминания А. А. Половцова-младшего, представляющие большой интерес, до сих пор не опубликованы и хранятся в рукописных экземплярах в архивных хранилищах России и США.

⁴ Позднее бюст находился в библиотеке дома А. А. Половцова-младшего на Каменном острове, откуда в 1918 году был передан владельцем на хранение в Музей ЦУТРа. С 1931 года в собрании Государственного Эрмитажа (инв. № Н.ск.-1805).

⁵ До Половцовых квартиру в доме князя Гагарина снимал датский посланник барон Отто фон Плессен (1816–1897).

военную службу и выехать в родовое имение. Дом на Большой Морской улице был предложен для покупки нанимателям – супругам Половцовым. Недавно обнаруженная копия выписки из нотариального архива позволила установить дату покупки: дом на Большой Морской улице был приобретен 20 февраля 1864 года за 200 000 рублей на имя Надежды Михайловны Половцовой¹. Очевидно, что средства на приобретение дома были предоставлены бароном А. Л. Штиглицем.

Спустя некоторое время после приобретения дома на Большой Морской возникла необходимость на первых порах в мелких, а позднее и в более значительных перестройках, и для проведения этих работ был привлечен архитектор Н. Ф. Брюлло (1826–1885)², творческая деятельность которого была хорошо знакома А. А. Половцову по отделке интерьеров в доме его покойного приятеля – графа Н. А. Кушелева-Безбородко (1834–1862) на Гагаринской улице, д. 3³.

Основным «брюлловским» периодом в истории дома можно считать 1870–1874 годы, когда заново оформлялись жилые комнаты владельцев на первом этаже главного корпуса и парадные залы бельэтажа. Для устройства новой библиотеки – большого двухсветного зала (ныне – Дубовый зал) по проекту Брюлло, утвержденному в июне 1870 года, был надстроен третьим этажом западный дворовый флигель, примыкающий к главному корпусу⁴. В академическом отчете за 1872–1873 годы Брюлло отметил, что «построил каменный трехэтажный флигель во дворе дома сенатора А. А. Половцова на Б. Морской и Мойке и тут же занимался отделкой некоторых зал». В академическом отчете за 1873–1874 годы сделал следующую запись: «Занимался отделкою парадных зал в доме сенатора А. А. Половцова на Б. Морской»⁵.

При оформлении интерьеров предусматривалась возможность размещения в них художественных предметов, приобретенных во время европей-

¹ ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 96. Д. 294. Лл. 2,3.

² Наиболее значительные постройки Н. Ф. Брюлло: доходные дома Е. К. Эренберга (1866–1867; Моховая ул., 4), барона А. И. Мирбаха (1871–1872; Садовая ул., 63/24), княгини А. П. Львовой (1871–1872; Большая Морская ул., 46); здание Петровской пожарной части и полицейского управления (1872–1874; Мичуринская ул., 5; при участии Р. Б. Бернгарда); здание сахарного завода Ф. Ф. Кешнера (1875; 5-я линия В. О., 68), производственное здание чугунолитейного завода В. С. Пульмана (1877; 24-я линия В. О., 5), особняк Г. К. Мессонье (1883; Кожевенная линия, 38; расширен с пристройкой башни).

³ Андреева В. И. Малый Мраморный дворец // Памятники истории и культуры Петербурга. Исследования и материалы. СПб.: Политехника, 1994. С. 6–20.

⁴ ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 178. Лл. 29, 33–36.

⁵ РГИА. Ф. 789. Оп. 9. Д. 62. Л. 94 об.

ских поездок или в России. Среди них, например, изготовленные в Европе предметы мебели и осветительные приборы (бронзовые и хрустальные люстры). Отделка нескольких помещений проектировалась с учетом развески гобеленов, как, например, Вестибюль и Парадная лестница, пышное оформление которых выполнено в стиле Людовика XIV. Здесь, в специальных нишах, были размещены шпалеры из серии «История Константина», исполненные по заказу Людовика XIII на мануфактуре Р. де ла Планша по эскизам П. П. Рубенса в 1633–1668 годах и приобретенные у шталмейстера графа А. Н. Толстого (1793–1866) – сына обер-гофмаршала графа Н. А. Толстого (1765–1816)¹.

О работах по отделке «нижнего кабинета» – кабинета А. А. Половцова – владделец сделал важную запись в своем дневнике от 27 января 1873 года: «Суббота. Разговоры с Брюлловым о нижнем кабинете, коллекция китайских ваз»². Эта запись свидетельствует о том, что к этому времени А. А. Половцов сделал крупное приобретение, потребовавшее особых условий для размещения в доме, – коллекцию произведений китайского декоративно-прикладного искусства. Весьма вероятно, что приобретение было сделано у близкого друга А. Г. Влангали (1823–1908), который занимал должность российского посланника в Китае дважды: в период с 27 июля 1863 года по 15 апреля 1869 года, а затем в период с 15 октября 1870 года по 11 мая 1873 года. В промежутке между ними, с 21 апреля 1869 года по 15 октября 1870 года, «поверенным в делах» являлся Е. К. Бюцов (1837–1904). Оба дипломата хорошо разбирались в восточном искусстве, собрали собственные коллекции и консультировали А. А. Половцова в вопросах приобретения тех или иных предметов.

К сожалению, неизвестны ни первоначальный состав китайской коллекции Влангали, ни точные обстоятельства ее приобретения Половцовым. Важное значение в этом вопросе вновь приобретают записи из дневника А. А. Половцова. В январе 1870 года только что возвратившийся из Китая А. К. Влангали часто завтракает и обедает в доме Половцова, который дает ему весьма лестную оценку: «...милейший, умный, простой в обращении, маленький, лысый, горный генерал, привез большую коллекцию китайских вещей...»³. Их общение продолжается всю весну и сопровождается различными рассказами о Китае. В октябре 1870 года Влангали вернулся в Пекин и вновь занял должность российского посланника.

¹ Герасимов В. «Гобеленовые истории» особняка Половцовых на Большой Морской... С. 41–49.

² Половцов А. А. Дневник. 1859–1882. Т. 1. 1859–1877... С. 578.

³ Там же. С. 463.

При возвращении в Петербург через три года, Влангали, вероятно, привез остальные предметы китайского искусства из своего собрания. В дневнике Половцова новая запись с упоминанием Влангали встречается только 24 марта 1874 года: «...Обед с Влангали; весь вечер интереснейшие рассказы о Китае, уважение к духовному труду, к учености, презрение к грубой силе, представителями к[о]т[ор]ой являются европейцы. Три религии сообразно степени образования народонаселения. Выбор невесты императору. 12 т[ысяч] чиновников управляют 300 мил[лионами] людей. Сдержанность, терпение, обдуманность, уважение к прошедшему, к предкам»¹.

Наконец, факт покупки Половцовым китайских предметов у Влангали подтверждается следующими дневниковыми записями. 2 января 1877 года Половцов записывает: «...Кончаем делишки с Влангали о приобретенных им в Китае вещах. Всю мелочь за 10 000 фр[анков]. Из коих 2 т[ысячи] он уже получил...»². И позднее, запись от 20 марта 1891 года, где автором дается развернутая характеристика Влангали, уезжающего послом в Рим, содержит следующее: «...собрал ту замечательную коллекцию, которую продал мне»³. Вышеперечисленные записи свидетельствуют о покупке коллекции Влангали в рассрочку и в несколько этапов. Вероятно, в первую очередь приобретались наиболее значительные по размеру вещи, а затем – мелкие предметы. По нашему предположению, сделка по продаже коллекции китайских предметов состоялась вскоре после возвращения дипломата из Пекина в 1870 году и завершилась окончательным расчетом в 1877 году.

Предметы китайского декоративно-прикладного искусства были распределены по дому Половцова по мере отделке помещений. Об этом можно судить по уникальным фотографиям интерьеров дома на Большой Морской, исполненным В. Класеном⁴ в конце 1870-х годов, после завершения архитектором Н. Брюлло отделочных работ⁵.

На фотоснимке, представляющем Вестибюль и Парадную лестницу особняка, можно рассмотреть парные фарфоровые вазы, поставленные по сторонам бронзовых часов наверху данцигского шкафа⁶. В Холле, открыва-

¹ Половцов А. А. Дневник. 1859–1882. Т. 1. 1859–1877... С. 614.

² Там же. С. 738.

³ Половцов А. А. Дневник Государственного секретаря. Т. 2. 1887–1892... С. 375.

⁴ Вильям Генрих Карл (Василий Иванович) Класен. Германский подданный, фотограф, владелец двух мастерских в Петербурге: в доме Лингена на углу Кадетской линии и Двинского переулка; в доме 34 на 7-й линии Васильевского острова.

⁵ Фотографии опубликованы в издании: Санкт-Петербург в светописи 1840–1920-х гг. Каталог выставки. Государственный Эрмитаж. СПб. : Славия, 2003. С. 215–219.

⁶ Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРФт-4934.

ющем анфиладу парадных помещений бельэтажа, сосредоточено большое количество изделий из фарфора и перегородчатой эмали¹. Композиция интерьера построена по оси шатрового камина, по сторонам которого на пьедесталах выставлены большие фарфоровые вазы, а выше по стенам размещены фарфоровые блюда. Шатровое завершение использовано в качестве экспозиционной плоскости: в центре, на полках, фарфоровая ваза и сосуд из перегородчатой эмали. На уступах карниза – небольшие парные вазы, покрытые светлой глазурью с кракелюром. По сторонам от них – карсельные лампы с фарфоровым туловом. По углам каминного навершия – большие бронзовые канделябры с вазами полихромного фарфора. На северной стене Холла построена композиция из парных предметов, расположенных на деревянных консолях симметрично дверям в гостиную. Это двенадцать ваз, сосудов сложной формы, а также четыре больших круглых блюда в технике «клуазоне». Некоторые из этих предметов сегодня хранятся в собрании Государственного Эрмитажа и описаны в публикациях старшего научного сотрудника Государственного Эрмитажа М. Л. Меньшиковой². Несколько предметов размещены по сторонам шпалеры «Битва Константина с Максенцием» на западной стене Холла. В общей сложности в Холле было представлено около сорока произведений прикладного искусства Китая. В смежной двухчастной Зеленой гостиной, обращенной окнами на Большую Морскую улицу, на фотоснимках представлены большая фарфоровая ваза монохромной глазури и две большие карсельные лампы с фарфоровым туловом, оправленные в бронзу и установленные на пристенные консоли³. В соседнем небольшом Кабинете с эркером, принадлежавшем Надежде Михайловне Половцовой, на фотоснимках можно рассмотреть настольные предметы и цветочное кашпо в китайском стиле⁴. В помещении Библиотеки на двух столах можно видеть высокие парные одноцветные и полихромные фарфоровые вазы, оправленные в бронзу и приспособленные под карсельные лампы⁵.

Очевидно, что предметы китайского прикладного искусства находились и в других представительских и жилых помещениях, к сожалению, не запечатленных на фотографиях. В частности, хорошо известно, что Н. М. Половцова собирала японские чайники, изготовленные из фарфора, керамики

¹ Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРФт-4947.

² Меньшикова М. Л. Китайские предметы в коллекции Половцовых / Архитектура эпохи историзма : традиции и новаторство : сб. ст. междунар. науч. конф., посвященной 200-летию со дня рождения архитектора Гаральда Боссе. СПб. : Палаццо, 2012.

³ Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРФт-4936, № ЭРФт-4941.

⁴ Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРФт-4942, № ЭРФт-4933.

⁵ Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРФт-4938.

и металла. Коллекция, насчитывающая несколько сотен экземпляров, при жизни хозяйки хранилась в доме на Большой Морской, а затем была передана наследниками в Музей Центрального училища технического рисования, откуда поступила в Государственный Эрмитаж¹.

Наибольшее собрание предметов китайского прикладного искусства было сосредоточено в Кабинете Александра Александровича Половцова, расположенном в нижнем этаже, в жилой части владельцев. К счастью, помещение оказалось запечатлено на двух фотоснимках В. Класена, в северо-западном и северо-восточном ракурсах². Они позволяют получить полное представление об отделке и убранстве Кабинета, где ежедневно работал с документами и принимал посетителей А. А. Половцов (илл. 1, 2).

Отделка Кабинета была исполнена Н. Брюлло с использованием элементов испано-мавританского искусства. Мода на создание «восточных» интерьеров впервые охватила петербургские дворцы и особняки во второй половине XVIII века, когда создавались отдельные интерьеры в китайском, японском, турецком и персидском стилях. Вторая волна интереса к восточным стилям получила более широкое развитие в эпоху историзма и эклектики. Именно в этот период в императорских и великокняжеских резиденциях, а также в частных особняках петербургской знати, появляются «мавританские» интерьеры. Наиболее известные из них: Мавританская ванная в Зимнем дворце (А. П. Брюллов, 1840-е годы, не сохранилась), Мавританская опочивальня в доме Пашкова на Литейном пр. (Г. Э. Боссе, 1840-е годы), Мавританская спальня в особняке князей Барятинских (Г. Э. Боссе, 1850-е годы, не сохранилась), Восточная и Турецкая гостиные в Юсуповском дворце на Мойке (И. П. Монигетти, 1850-е годы), Мавританский кабинет в особняке Сан-Галли (К. К. Рахау, начало 1870-х годов), Мавританский будуар во Владимирском дворце (А. И. Резанов, начало 1870-х годов), Мавританская гостиная в Николаевском дворце (П. Ю. Сюзор³, 1885).

Архитектор Н. Ф. Брюлло продемонстрировал свои знания восточной орнаментики еще в 1860 году, приняв участие в конкурсе на оформление Гостиной императрицы Марии Александровны в Зимнем дворце. Он выполнил красочные развертки стен Гостиной в мавританском стиле, которые, как

¹ «Сосуд вечной радости»: японские миниатюрные чайники для чая сэтя в собрании Эрмитажа. Каталог выставки. Государственный Эрмитаж. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2015.

² Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРФт-4939, № ЭРФт-4943.

³ Автор интерьера установлен по свидетельству вел. кн. Дмитрия Константиновича, см. об этом: Великий Князь Дмитрий Константинович. 1860–1919. Биография и документы. В 2 кн. Кн. 1. М.: Буки Веди, 2019. С. 300.

и проекты других архитекторов, не были осуществлены. На практике архитектору Н. Брюлло удалось выполнить отделку комнаты в турецком стиле в особняке графа Н. А. Кушелева-Безбородко на Гагаринской улице (интерьер не сохранился).

Отделка Кабинета, как и других помещений в доме Половцовых, очевидно, была завершена к концу ноября 1874 года, о чем косвенно свидетельствует запись в дневнике владельца от 1 декабря 1874 года: «...Дом после долгих и скучных хлопот пришел в некоторый порядок...».

Прямоугольное в плане помещение Кабинета перекрыто пологим сводчатым «ложным» потолком, два окна обращены во внутренний двор, двери ведут в соседние комнаты – Холл нижнего этажа и Туалетную. Нижняя часть стен Кабинета по периметру облицована ореховыми панелями с накладным геометрическим рисунком в виде стилизованного меандра и поясом стилизованных сталактитов во фризе с покрытием «под воск». Верхняя часть стен разбита на филенки различной конфигурации и обработана лепным орнаментом низкого рельефа ориентального характера: по периметру филенок – полоса геометрического орнамента, поле внутри филенок заполнено ромбической сеткой со стилизованными цветами и раковинами. На северной стене имеются симметрично расположенные неглубокие ниши, оформленные раковинами, опирающимися на колонки. Стены завершаются фризом из стилизованных сталактитов. По периметру плафона, также обработанного лепным орнаментом низкого рельефа, проходит полоса из чередующихся квадратных и прямоугольных филенок, заполненных композициями из восьмиконечных звезд и стилизованных растительных элементов. Основным мотивом оформления центральной части плафона также являются восьмиконечные звезды. Звездообразная розетка акцентирована более глубоким рельефом и сталактитами. Высокая двустворчатая дверь из Кабинета в Холл в верхней и нижней части оформлена резными филенками со звездчатым и стилизованным растительным орнаментом. В среднюю часть дверных полотен вставлены парные прямоугольные резные китайские панно, инкрустированные перламутром и поделочными камнями, изображающие сцены из придворной жизни. Наддверник решен в виде полки-карниза на резных кронштейнах. Одностворчатая, меньшая по высоте, дверь в Туалетную также оформлена резными филенками с вмонтированным в среднюю часть резным китайским панно.

Восточную орнаментацию получили также металлические переплеты в верхней части окон, заполненные цветными стеклами. Главным украшением Кабинета является двухъярусный камин, изготовленный из каррарского мрамора в приемах мавританского зодчества. Нижний ярус камина

с круглыми боковыми сторонами декорирован резьбой в виде сталактитов и восточным растительно-геометрическим орнаментом. Топочное отверстие фланкировано пилястрами, на которые опираются сталактитовые кронштейны. Раскрепованная профилированная полка опирается на кронштейн. Вверху топочное отверстие прикрывает трехлопастная арка с гирьками в окончании. Над аркой помещен резной фриз. Второй ярус решен в виде архитектурного сооружения с резными арками в виде аркады. Многочисленные арки в основании имеют двенадцать колонок с резными капителями. Верхняя часть выполнена в виде усеченной пирамиды с пятью лопастями, покрытыми резьбой¹. Как свидетельствуют фотографии В. Класена, а также результаты обследования, первоначальная окраска стен и потолка была монохромной, светло-бежевого колера. Возможно, это было продиктовано тем, что однотонно окрашенные поверхности стен должны были служить нейтральным фоном для экспонирования предметов китайской коллекции, состоящей из разнообразных по форме и размеру ваз и сосудов, изготовленных из фарфора, керамики и бронзы. На северной стене для больших по высоте парных фарфоровых ваз были спроектированы ниши, а под ними – встроенные в нижнюю деревянную панель постаменты. Для больших блюд с пейзажными композициями были предусмотрены на той же стене круглые ниши. Остальные предметы из китайской коллекции были размещены на симметрично расположенных по стенам кронштейнах, изготовленных из алебастра и стилизованных под сталактиты (мукарны). Таким образом, в Кабинете по стенам, на полке панели, дверных карнизах, шкафчиках и мраморном камине было размещено не менее ста произведений китайского прикладного искусства, преимущественно ваз и сосудов различной формы, материала и техники исполнения. Помещение освещалось люстрой с четырьмя карсельскими лампами на рожках в виде драконов и туловом из полихромной фарфоровой вазы.

Семья Половцовых относилась к тем собирателям, которые считали, что публичный показ предметов из частных коллекций способствует общественному просвещению, изучению, техническому прогрессу и воспитанию вкуса. Лучшим свидетельством этому служит, конечно, основанное Центральное училище технического рисования (далее – ЦУТР) и собранная при нем художественная коллекция. Кроме этого, Половцовы принимали участие в де-

¹ При обследовании и реставрации помещения в 2018–2019 годах выяснилось, что мраморный камин не был предназначен для топки дровами, а использовался для подачи через топочное отверстие теплого воздуха от калориферной печи, расположенной в подвале дома (сообщено техническим директором ООО «Возрождение Петербурга» П. Г. Щедриным).

тельности Общества поощрения художеств, Общества развития прикладного искусства, способствовали открытию и популяризации галереи графа Н. А. Кушелева-Безбородко в здании Императорской Академии художеств, участвовали в художественных выставках и сами выступали их организаторами. Среди них т. н. китайская выставка, проведенная весной 1878 года при участии А. А. Половцова и А. К. Влангали в помещениях Соляного городка, где на постоянной основе в разное время функционировали Музей прикладных знаний, Технический музей и Педагогический музей.

Идея проведения этой выставки принадлежала лично императрице Марии Александровне, о чем сообщает запись в дневнике Александра Александровича от 23 февраля 1878 года. Во время аудиенции в Зимнем дворце императрица обратилась к А. А. Половцову с просьбой организовать выставку совместно с Влангали, подчеркнув при этом на французском языке: «Эта я придумала эту выставку, и если она не удастся, вся вина ляжет на меня»¹. На открытие выставки, которое состоялось 16 марта в 14 часов, неожиданно приехал император Александр II, которого, по свидетельству Половцова, заинтересовали «...китайский костюм, который он одевал в 1833 г[оду] на костюмированном бале, а потом эмалевый, отделанный в парижскую бронзу столовый сервиз, принадлежащий в[еликой] к[нягине] Екатерине Михайловне. Из этого сервиза он приказывает достать часы и рассматривает их, как детскую игрушку; художественная сторона всех этих предметов от него ускользает. Совсем не так смотрит императрица, она внимательно вникает в каждую вещь и, слушая Влангали, а немножко и меня, схватывает вскоре и красоту вещей, и смысл, роскошь восточного искусства: осмотр длится более часа»².

Вероятно, экспонаты именно этой выставки, представленные в одном из помещений, были запечатлены на трех фотоснимках В. Класена³. Рядом с экспонатами закреплены небольшие таблички с именами владельцев: членов императорской фамилии, в том числе наследника – великого князя Александра Александровича (1845–1894), японского посланника в Российской империи Эномото Такэаки (1836–1908), Половцова Александра Александровича, князя Гагарина Сергея Сергеевича и других (илл. 3).

Небезынтересно, что последний из перечисленных участников выставки – тот самый князь С. С. Гагарин, который продал свой дом Н. М. Полов-

¹ Половцов А. А. Дневник. 1859–1882. В 2 т. Т. 1. 1878–1882... С. 17.

² Там же. С. 20–21.

³ ГМЗ «Петергоф». Инв. №№ ОДМП 200-ик, ОДМП 201-ик, ОДМП 202-ик, ОДМП 203-ик. Аналогичные отпечатки хранятся в ГМИ СПб.

цовой в 1864 году. К этому времени он поправил свои финансовые дела, вернулся из имения в Петербург, где купил дом по соседству со старым, по адресу Большая Морская улица, д. 45. Перестройку дома, ранее принадлежавшего О. де Монферрану и П. Н. Демидову, осуществил молодой архитектор М. Е. Месмахер (1842–1906)¹. Князь Гагарин собрал в этом доме немало произведений искусства, в том числе и изделия дальневосточных мастеров. В доме напротив (Большая Морская ул., д. 46), построенном архитектором Н. Ф. Брюлло для княгини А. П. Львовой, снимал рабочие и жилые помещения для своей миссии японский посланник Э. Такэаки – вице-адмирал флота, владеющий четырьмя европейскими языками. Он находился в России с июня 1874 года и задержался на своем посту ввиду Русско-турецкой войны, в конце 1878 года он покинул Петербург. Таким образом, участниками «китайской» выставки оказались люди, входящие в круг общения организаторов, причем князь Гагарин и дипломат Такэаки являлись ближайшими соседями Половцова.

Примечательно и то, что в запечатленном Класеном помещении были собраны предметы преимущественно принадлежавшие А. А. Половцову. Некоторые из них опознаются по фотографиям интерьеров дома на Большой Морской. Несколько предметов, принадлежащих членам императорской фамилии, по свидетельству М. Л. Меньшиковой, ныне хранятся в собрании Государственного Эрмитажа. На одной из полок были выставлены пять деревянных резных панно с рельефным изображением дракона, играющего с жемчужиной. Спустя четверть века эти панно будут использованы в облицовке дверей одной из гостиных бельэтажа каменного дома А. А. Половцова-младшего, построенного архитектором И. Фоминым на месте деревянной дачи барона А. Л. Штиглица².

Страсть к коллекционированию предметов китайского искусства прослеживается у Половцовых и на протяжении последующих лет. В дневниковой записи от 10 апреля 1883 года он отметил: «...Завтракаю у Гагарина с Влангали, осматриваем вместе вещи, привезенные из Китая Бюцовым, покамест еще нет ничего порядочного»³. 2 февраля 1886 года

¹ Андреева В. И., Герасимов В. В. Маленький шедевр больших мастеров. Дом П. Н. Демидова - В. Ф. Гагариной (Большая Морская ул., 45) // Реликвия. Реставрация. Консервация. Музеи. 2017. № 34. С. 38-45.

² Герасимов В. В. Объект культурного наследия федерального значения «Дача А. А. Половцова» (адрес: Санкт-Петербург, наб. р. Средняя Невка, 6). Историческая справка. СПб., 2018. Исполнена по заказу Министерства культуры Российской Федерации для подтверждения охранного статуса ОКН.

³ Половцов А. А. Дневник Государственного секретаря. Т. 1. 1883–1886... С. 83.

он записывает: «... В 10 час. у Дондукова-Корсакова в Европейской гостиной. Покупаю китайскую вазу в хорошей старинной французской бронзовой оправе, которая будто бы была похищена из султанского дворца»¹. Очевидно, что эти записи фиксируют далеко не все события из коллекционерской деятельности А. А. Половцова, существенная часть которой с годами была направлена на пополнение коллекции Музея ЦУТР в Соляном переулке.

Китайская коллекция Половцова, сосредоточенная в Кабинете его собственного дома, несомненно, оставалась предметом гордости владельца. Он демонстрирует ее не только петербургским знакомым, но и приезжающим в Петербург иностранцам. 27 апреля 1883 года Половцов записывает: «...Провожу все утро с французом Гец, которому показываю свои вещи и вещи моего соседа кн. Гагарина...»². Показательна и следующая запись от 30 октября 1883 года, когда в доме обедают французские путешественники Mailly и Mechin: «...Французы чрезвычайно восхищаются моею китайщиною, утверждая, что в Китае невозможно найти такие вещи»³.

После смерти Надежды Михайловны (в 1908 году) и Александра Александровича (в 1909 году) дом на Большой Морской улице перешел по наследству к старшей дочери Половцовых – княгине Анне Александровне Оболенской. Семья Оболенских проживала в собственном доме на Сергиевской ул. (ныне – ул. Чайковского), 45. В доме на Большой Морской временно поселился А. А. Половцов-младший (1867–1944), недавно возвратившийся в Петербург после завершения дипломатической службы в качестве российского консула в Бомбее. Ему же было поручено заниматься продажей художественного имущества и уникальной библиотеки, собранных родителями. Этот шаг был продиктован необходимостью получения денежных средств для финансового оздоровления промышленных предприятий, принадлежавших наследникам Богословского горного округа на Урале.

В течение 1909–1910 годов наиболее ценное имущество особняка – голубелены, картины, предметы декоративно-прикладного искусства, драгоценности, а также ценные букинистические издания – в несколько этапов были распроданы на аукционах в Париже⁴. 4 декабря 1909 года на аукционе

¹ Половцов А. А. Дневник Государственного секретаря. Т. 1. 1883–1886... С. 416.

² Там же. С. 92.

³ Там же. С. 150.

⁴ Автор благодарит Ольгу Жукову за перевод каталогов распродаж с французского языка.

в галерее арт-дилера Жоржа Пети (1856–1920), кроме прочих предметов, были реализованы 38 лотов старинного китайского фарфора, среди них: два круглых блюда, расписанных цветной эмалью, в центре – цветущая ветвь; шесть круглых блюд, расписанных цветной эмалью, в центре цветочный букет; три круглых блюда разной величины, украшенных разноцветными росписями и позолотой; два круглых глубоких блюда, расписанных цветной эмалью, в центре – изображение священной птицы, скалы и цветущего куста; круглое, декорированное цветной эмалью блюдо, в центре – изображение шелкового свитка с нарисованными на нем пионами и куропатками; ваза, украшенная орнаментом в виде пагоды, в форме бутылки с отверстием у основания; большая ваза из голубовато-серого китайского фарфора с оправой из резной позолоченной бронзы, горлышко, обе ручки и основание украшены ракушками, листвой и т. д. (высота 98 см); пара очень крупных ваз из китайского фарфора в форме бутылок, с богатым узором, идущим по всей поверхности, с изображением листвы и цветов, выполненных цветной эмалью (высота 1 м 40 см) и пр. Всего не менее пятидесяти предметов¹.

В аукционном доме Дрюо 7 и 8 декабря 1909 года (в зале № 7), кроме прочих вещей, были выставлены на продажу: небольшое круглое блюдо из старинного китайского фарфора, расписано цветными изображениями персонажей в китайских одеждах; два больших глубоких круглых блюда из старинного китайского фарфора; восемнадцать блюд, различных по величине и декору, из старинного японского фарфора, богато украшенных цветными и позолоченными изображениями цветов, кустарников, фигурками персонажей, а также лаки и изделия из полудрагоценных камней из Китая и Японии (15 лотов), китайские халаты и вышивки².

В аукционном доме Дрюо 27 мая 1910 года (в залах 9 и 10), кроме прочих вещей, были выставлены на продажу: большая ваза с крышкой из старинного китайского фарфора (эпоха Канси), украшена зубчатым орнаментом красного цвета с позолотой, в оправе из бронзы, на крышке – группа детей; пара больших ваз из китайского фарфора (эпохи Цяньлун, XVIII век), яйцеобразной формы, с цилиндрическим горлышком и утолщением у основания, украшены разноцветными изображениями ваз с цветами, на плечах

¹ Catalogue des tres importants bijoux, tableaux anciens et modernes, objets d'art du XVIII-e siecle, etc. Provenant de la collection de M. A. Polovtsoff et dont la vente aura lieu `a Paris. 2–4 desembre 1909. Paris, 1909. С. 29–33, 39.

² Catalogue des bijoux..., orfèvrerie, tableaux anciens..., objets de vitrine..., dentelles anciennes, étoffes etc., etc., etc. provenant de la collection de M. A. Polovtsoff : deuxième vente.... 1909. С. 12, 13, 16–18, 29.

и у основания декор в виде зубчатого орнамента, украшенного цветами на красном фоне с золотом¹.

После переезда А. А. Половцова-младшего в перестроенный дом на Каменном острове², куда были вывезены семейные и исторические реликвии: гобелены из серии «История Константина», некоторые скульптурные произведения, а также предметы европейского и дальневосточного декоративно-прикладного искусства, дом на Большой Морской улице опустел и был выставлен на продажу. В начале 1915 года княгиня А. А. Оболенская продала особняк за 500 000 рублей Льву Машкевичу, который вскоре сдал его в аренду предпринимателю и финансисту К. И. Ярошинскому (1878–1929).

После национализации здания в 1920-е годы в нем размещались самые разные советские учреждения: Комиссия по изучению истории профессионального движения в России и СССР, Высшая профессиональная школа культуры и др. Помещения нижнего этажа, где сохранялась старинная отделка, вероятно, использовались для административных целей. В 1934 году специальным распоряжением Ленсовета здание было передано Ленинградскому отделению Союза советских архитекторов (далее ЛОССА). В 1946 году в ходе послевоенного ремонта была осуществлена перепланировка помещений первого этажа под рабочие кабинеты правления ЛОССА. В частности, для удобства коммуникаций в этой части здания из Холла первого этажа был «пробит» коридор через стены бывшего Кабинета А. А. Половцова, Туалетной комнаты и Опочивальни. Это привело к тому, что изменилось объемно-пространственное решение Кабинета, перенесены и заложены дверные проемы, со стен были полностью сняты консоли в виде сталактитов для размещения китайских ваз. Примечательно, что образованная перегородка с внутренней стороны бывшего Кабинета получила идентичную отделку с повторением лепного восточного орнамента по стене³.

¹ Catalogue des objets d'art et d'ameublement, tableaux, dessins, estampes..., sculptures..., orfèvrerie, ameublement de salon et sièges..., tapisseries anciennes... appartenant à divers amateurs et provenant en partie de la collection de M. A. Polovtsoff... 1910.

² Деревянный дом с большим оранжерейным комплексом на Каменном острове А. А. Половцов-младший унаследовал от барона А. Л. Штиглица на основании его завещания. В 1909–1912 годах деревянный дом был перестроен архитекторами К. Шмидтом и И. Фоминым в каменный жилой дом в характере дворянской усадьбы в стиле неоклассицизма.

³ Андреева В. И., Герасимов В. В. Объект культурного значения федерального значения «Дом Половцова А. А. с дворовыми флигелями» (адрес: Санкт-Петербург, Б. Морская ул., 52). Историческая справка. СПб., 2017. Исполнена по заказу института «Ленпроект-реставрация».

Последняя научная реставрация в бывшем Кабинете А. А. Половцова проводилась в 2019 году силами реставрационной фирмы «Возрождение Петербурга» (технический директор П. Г. Щедрин) на основе проекта, разработанного институтом «Ленпроектреставрация» (гл. архитектор С. В. Титова) (илл. 4).

В ходе реставрации была демонтирована обшивка коридора, где раскрыта отсеченная от основного объема отделка в мавританском стиле. При демонтаже паркета «советского» периода был обнаружен первоначальный каменный пол, исполненный в технике «тераццо» предположительно в первой половине XIX века. Непосредственно внутри помещения проведены расчистки и выявлен первоначальный колер окраски стен, возобновленный в ходе реставрационных работ. Тщательной реставрации подверглись лепное кружево стен, резная панель и мраморный камин, составляющие уникальный облик этого старинного интерьера (илл. 5).

Собрание литературы о Китае
в усадебной библиотеке
князя Н. В. Юсупова
(1751–1831) в Архангельском



DOI 10.48466/4525.2023.49.40.008

*Н. И. Дозорова*¹

Аннотация. Книги о Китае библиотеки Н. В. Юсупова в усадьбе Архангельское свидетельствуют о серьезном подходе владельца к изучению данной темы. В статье впервые представлены полные данные обо всех сохранившихся и частично об имеющихся ранее в собрании князя изданиях. Сведения получены благодаря непосредственной работе с фондом редких книг Государственного музея-заповедника «Архангельское» и рукописными владельческими каталогами 1800–1860-х годов.

Ключевые слова: *Н. В. Юсупов, музей-заповедник «Архангельское», библиотека, китаеведение, гравюра, книга, каталог.*

**Collection of literature about China in the estate library
of Prince N.B. Yusupov (1751-1831) in Arkhangelskoye**

Summary. Books about China of the N.B. Yusupov's library in the Arkhangelskoye estate testify to the owner's serious approach to the study of this subject. The article presents for the first time complete information about all the editions preserved and partially about those that were previously in the prince's collection. The information was obtained through direct work with the fund of rare books of the State Museum-Reserve "Arkhangelskoye" and manuscript owner's catalogs of 1800–1860-s.

Keywords: *N.B. Yusupov, Museum-reserve "Arkhangelskoye", library, chinese studies, engraving, book, catalog.*

¹ Дозорова Надежда Ивановна, начальник научно-фондового отдела Государственного музея-заповедника «Архангельское», Российская Федерация, 143420, Московская обл., Красногорский р-н, п. Архангельское.

Dozorova Nadezhda Ivanovna, head of the scientific-fonds department of the State Museum-Reserve "Arkhangelskoye", 143420, Russia, Moscow region, Krasnogorsk district, settlement Arkhangelskoye.

Устойчивый интерес к Китаю как на Западе, так и в России, особенно проявляется в XVII веке и не ослабевает на протяжении последующих столетий. Предметы китайского искусства и быта, доставляемые из далекой «экзотической» страны, труды миссионеров, проводивших долгие годы в Китае, открывали своеобразный мир. Образ Поднебесной империи притягивал своей философией, «идеальным» государственным устройством, древней историей, экономикой и культурой.

Русское дворянство, помимо шелковых и хлопчатобумажных тканей из Китая, особенно ценило фарфор, картины, изделия из лака, ковры, везера, украшения. Коллекционирование предметов нередко имело под собой научную базу, благодаря наличию хорошо подобранных и постоянно пополняемых частных библиотек. Например, через французские печатные издания и гравюры последней трети XVIII века имя древнекитайского философа Конфуция (551–479 годы до н. э.) или «Учителя Куна» стало широко известно европейцам и читающим россиянам. Образцы фарфоровых изделий с росписями, описания с изображениями архитектурно-парковых затей, примеры оформления интерьеров и т. п. также можно было найти в специальных альбомах, украшенных гравюрами высочайшего качества. Именно этой стороне «китайского поветрия» в среде русской аристократии, увлечению совершенно разными по содержанию книгами о Китае посвящена данная статья.

Князь Николай Борисович Юсупов (1751–1831), яркий представитель века Просвещения, образованный вельможа, знаток искусств, человек предприимчивый, занимал в течение своей жизни важные государственные посты. В разные годы он служил управляющим Императорскими фарфоровым и хрустальным заводами, являлся президентом Мануфактур–коллегии, министром Департамента уделов, а также занимался организацией производства собственных мануфактур и фабрик.

Князь собрал значительные коллекции живописи, скульптуры, мебели, фарфора, бронзы и богатейшую библиотеку. Библиотека, размещенная после 1810 года в подмосковной усадьбе Архангельское, насчитывала более 25 тысяч томов, была универсальной по своему содержанию, состояла из восемнадцати разделов, хранила рукописи, инкунабулы, палеотипы, издания выдающихся европейских и русских типографов.

В первой трети XX века часть книжного собрания из Архангельского была передана в Румянцевский музей (сейчас Российская государственная библиотека), библиотеку Института К. Маркса – Ф. Энгельса, некоторые альбомы гравюр оказались в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. В настоящее время в Государственном музее-

заповеднике «Архангельское» из библиотеки князей Юсуповых сохранилось около 15 500 томов на французском, итальянском, латинском, греческом, немецком, английском, русском языках по различным отраслям науки. Большим количеством экземпляров представлены разделы по истории, географии, естественным наукам, художественной литературе и искусству.

Основной массив литературы о Китае сосредоточен в разделах «География» и «История», единичные экземпляры оказались в разделах «Религия», «Философия», «Словари и справочники», «Прикладные науки», «Живопись», «Драматургия», «Художественная литература» и «Периодика».

Самое раннее из имеющихся по обозначенной теме изданий напечатано в 1626 году, наиболее позднее – в 1829-м. Всего 33 издания (общее количество томов – 128 и одна карта): три издания XVII века опубликованы на французском языке; восемнадцать изданий XVIII века – тринадцать на французском, пять на русском; двенадцать изданий XIX века – восемь на французском, четыре на русском языке. Три издания оказались дублетными, что объяснимо, поскольку библиотеки у князя имелись в разных усадьбах, позднее были объединены.

В группе книг о Китае содержится большое количество изданий, отражающих восприятие этой страны европейцами. Первыми иностранцами, прибывшими из Европы в Китай, стали миссионеры. В Архангельском хранится «История королевского двора Китая» М. Бодье, напечатанная в Париже в 1626 году¹. Автор Мишель Бодье (Michel Baudier, 1589–1645), историограф французского двора времен правления Людовика XIII, написал книгу по рассказам одного иезуита, вернувшегося из Китая. В частности, там сказано, что первая наборная печатная форма сделана китайцами, оттиски с нее, привезенные купцами из Китая в Аравию, пересекли Красное море, оказались в Московии, после попали в Германию и послужили Иоганну Гуттенбергу образцом для подражания². Любопытна судьба самой книги. Ранее она принадлежала российскому просветителю, путешественнику, литератору и переводчику Федору Васильевичу Каржавину (1745–1812), свидетельством чему служит его автограф и многочисленные пометы чернилами на полях. Например, на титульном листе записано: «Описание двора Короля Китайского, удивительное ежели все правда», а на полях рядом с рассуждениями автора о каретах придворных, «которые на суше плывут также быстро, как и парусники на море», им дается меткое определение: «возки на парусах»³ (илл. 1).

¹ Baudier M. *Histoire de la cour du roi de Chine*. Paris, 1626 (РК инв. № 11322).

² Там же. С. 45.

³ Там же. С. 26.

Два других издания XVII века, парижское 1653 года «Различные путешествия и миссии о. Александра Рода в Китай и другие восточные царства»¹ и амстердамское 1698 года «Новые записки о современном китайском государстве»², принадлежат перу французских иезуитов Александра де Рода (Alexandre de Rhodes, 1591–1660) и Луи де Ле Конта (Louis de Le Comte, 1655–1728). Из этих сочинений можно узнать про разные города Китая, о климате, реках и каналах, фауне, обычаях и морали китайцев, их языке, книгах, религии, политике, правительствах, научных достижениях. Повествование Л. де Ле Конта составлено в форме писем к знатным особам. Отдельное письмо посвящено жизни и учению Конфуция, в котором автор восхищается китайской моралью и искусством управления.

Не удивляет, что книги в библиотеке Н. Б. Юсупова, в основном, на французском. Князь с детства говорил на этом языке, переписывался, использовал его при общении во время своих заграничных путешествий. В XVII–XVIII веках Париж по праву считался главным центром китаеведения. Французские иезуиты имели хорошую репутацию при китайском императорском дворе, их научные изыскания получали высокую оценку и признание на Западе.

Интерес к Китаю и вообще к Востоку в Европе и России в эпоху Просвещения постоянно возрастал. Большое количество книг в библиотеке Н. Б. Юсупова, датируемых XVIII веком, – прямое тому доказательство. Благодаря трудам иезуитов, Китай представлялся сильным государством с просвещенным монархом во главе.

В содержательном аспекте книги XVIII века, собранные князем, довольно разнообразны. В них раскрывается тема путешествий в Китай и из Китая, как правило, с универсальным описанием этой страны в изложении представителей разных национальностей: французов, англичан, шведов, китайцев, маньчжуров и русских. Причем русские писатели пока выступают в роли переводчиков. Особое внимание уделено китайской философии, истории, ботанике, производству фарфора и обычаям местного населения. Остановимся более подробно на авторах и сочинениях, относящихся к данному хронологическому периоду.

Крупнейший французский писатель XVIII века аббат Прево (Antoine Francois Prevost d'Exiles, 1697–1763) несколько десятилетий работал над сво-

¹ Rhodes A. Divers Voyages Et Missions Du P. Alexandre De Rhodes en la Chine, & autres Royaumes de l'Orient. Paris, 1653 (ПК инв. №4058).

² Le Comte L. de. Nouveaux memoires sur l'etat present de la Chine. Amsterdam, 1698 (ПК инв. №3342).

им многотомным изданием «Всеобщая история путешествий», его начали печатать в 1746 году, а последний том вышел после смерти автора, в 1770 году¹. В одном из девятнадцати томов этого солидного издания подробно рассказано о древности китайской культуры, музыке и литературе, развитии наук, особенно астрономии и медицины, об административной системе, о способах производства фарфора и бумаги, видах наказаний и сборе податей, о религии, даны характеристики и изображения некоторых животных, птиц, насекомых и рыб. Также приведены сведения о месторождениях золота, серебра и меди, говорится про лаковое дерево и о способах получения лака, про особенности лечебных трав и о свойствах чая. В библиотеке Н. Б. Юсупова издание А. Ф. Прево представлено в двух экземплярах, оба напечатаны в Париже, в одном из них восьмой том отсутствует. Вероятно, поэтому в собрании оказался восьмой том подобного же издания, но выпущенный в Гааге в 1749 году². В нем содержатся сведения о географии, гражданской и естественной истории Китая (илл. 2).

К похожим трудам с энциклопедичным описанием Китая относятся «История о завоевании Китая маньчжурскими татарами» Жозефа Жува (Joseph Jouve, псевд. Vojeu de Brunem, 1701–1758), состоящая из двух частей, напечатанная в Лионе в 1754 году³; и «Современная история китайцев, японцев, индийцев, персов, турок, русских...» Шарля Роллена (Charles Rollin, 1661–1741) в шестнадцати томах, опубликованная в Париже в 1755 году⁴. В первом томе последнего из названных изданий к истории китайцев добавлено краткое описание трех ранее подчиненных Китаю королевств: Тонкина (позднее Ханой), Кохинхина (область на юге Вьетнама) и Кореи.

Сочинение «Письма миссионера, находящегося в Пекине» Жана-Жака Дорту де Мерана (Jean-Jacques Dortous de Mairan, 1678–1771) содержит разнообразные сведения о Китае, его древней истории, законах, искусстве, изобретении железа⁵. На протяжении всего повествования проводятся параллели

¹ *Prevost d' Exiles A. F. Histoire générale des voyages ou nouvelle collection de toutes les relations de voyages... T. I–XIX. Paris, 1746–1770 (PK инв. №№ 4726–4745, 4754–4771).*

² *Prevost d' Exiles A. F. Histoire Générale des voyages, ou nouvelle collection de toutes les relations de Voyages... T. VIII. La Haye, 1749 (PK инв. № 4295).*

³ *Jouve J. Histoire de la conquete de la Chine par les tartares mancheoux... T. 1,2. Lyon, 1754 (PK инв. №№ 3308–3309).*

⁴ *Rollin C. Histoire moderne des Chinois, des Japonnois, des Indiens, des Persans, des Tures, des Russiens, etc. T. 1–16. Paris, 1755 (PK инв. №№ 395–410).*

⁵ *Mairan J.-J. Dortous de. Lettres d'un missionnaire à Pekin, contenant diverses questions sur la Chine... Paris, 1782 (PK инв. № 3548).*

между Китаем и Египтом, в одной из глав рассматриваются взаимосвязи между архитектурой Китая, Египта и Греции.

Два произведения шведских исследователей – «Путешествие... совершенное в Китай» священника, ботаника Улофа Торена (Olof Torén, 1718–1753)¹ и «История сельского хозяйства китайцев» мореплавателя, картографа, врача Карла Густава Экеберга (Carl Gustav Ekeberg, 1716–1784)² – рассказывают о религии, языке, обычаях и пище китайцев, большое внимание уделяют климату, садам, растительности и сельскому хозяйству этой страны. Работа К. Г. Экеберга была написана им для Шведской королевской академии наук в 1754 году, позднее опубликована и переведена на немецкий, английский, французский языки.

В трудах ученых немало интересных подробностей. К примеру, У. Торен сообщает следующее про музыку китайцев: «Их музыка посредственная. Здесь вы не будете очарованы прекрасными итальянскими произведениями, обычно слышен лишь звон медных тазов и маленьких барабанов, имеющих одно или два дна. Их духовые инструменты представляют своеобразные прямые трубы длиной от восьми до десяти футов. Они издают ревуший звук. Иногда они также используют большой рог в форме буквы S: но его можно услышать только тогда, когда к замку приближается какое-либо знатное лицо»³.

Британия пыталась завязать прямую торговлю с Китаем еще в XVII веке. К концу XVIII века Ост-Индской компании удалось монополизировать торговлю с Китаем. Интерес англичан к Китаю был огромным, совершалось большое количество поездок, о которых, благодаря дневникам и заметкам участников, были изданы книги. В библиотеке князя Н. Б. Юсупова имеется сочинение в трех томах «Путешествия из Китая к северо-западному побережью Америки, совершенные в 1788 и 1789 годах» ирландца Джона Миреса (John Meares, 1756–1809), напечатанное в Париже в 1795 году⁴.

Другое издание английских авторов является совместной работой ботаника, врача и дипломата Джорджа Стаунтона (George Staunton, 1737–1801), государственного деятеля и дипломата Джорджа Макартни (George Macartney, 1737–1801) и адмирала флота Эразмуса Говера (Erasmus Gower,

¹ *Toree O. Voyage de Mons. Olof Toree. Aumonier de la Compagnie Suedoisedes Indes Orientales, fait a Surate, a la Chine etc. Milan, 1771 (PK инв. № 4442).*

² *Ekeberg C. G. Précis historique de l'économie rurale des Chinois... Milan, 1771 (PK инв. № 4443).*

³ *Toree O. Voyage de Mons. Olof Toree. Aumonier... С. 32.*

⁴ *Meares J. Voyages de la Chine à la côte nord-ouest d'Amérique, faits dans les années 1788 et 1789 etc. T. I–III. Paris, 1795 (PK инв. №№ 4064–4066).*

1742–1814). «Путешествие во внутренние районы Китая и в Тартарию, совершенное в 1792, 1793 и 1794 годах лордом Макартни» вышло в пяти томах в Париже, время печати не указано, но специалисты национальной библиотеки Франции датируют его 1797–1798 годами¹. Сочинение украшено гравюрами, содержит описание древней истории Китая, обычаев и манер как высокопоставленных особ, так и простого населения. В каждом томе содержится немало занимательных сведений. Например, во втором томе сообщается, что компас у китайцев был всеупотребительным и безупречным, имел намагниченную иглу, «свободную от всякого движения и постоянно направленную на одну и ту же часть неба, как бы быстро ни вращалась коробка компаса или другие окружающие ее предметы», рядом помещено изображение прибора².

В третьем томе описывается пребывание британского посольства в китайской императорской резиденции в Тартарии: «Посол и его спутники спустились к месту, где стояло несколько небольших дворцов, но не было ни одного основательного здания. Одни здания можно было увидеть на вершинах самых высоких гор, другие – в самых темных уголках глубоких долин. Каждое из этих зданий отличалось от других по своей конструкции, и почти все они имели в своем плане что-то аналогичное своему положению и окружающим их объектам. В каждом из них имелся зал для аудиенций с тронном посередине и несколькими помещениями по бокам. Все это было украшено произведениями искусства, привезенными из Европы, а также редчайшими и диковинными произведениями природы, найденными в Тартарии. Среди них имелся агат необыкновенной величины и красоты: он был установлен на мраморном постаменте в одном из павильонов на берегу озера; длиной в четыре фута, изваянный в виде пейзажа, и на нем выгравированы стихи, сочиненные императором»³. К описанию камня добавлена иллюстрация (илл. 3).

Особо стоит выделить сочинения, относящиеся к китайской философии.

Имя философа Конфуция было хорошо знакомо за пределами Китая, причем не только имя, но и его портрет. В книжном собрании Н. Б. Юсупова хранится альбом «Историческое краткое изложение основных моментов жизни Конфуция», где разные события не только описаны, но и изображены на 24 гравюрах⁴. Над подготовкой издания работал французский художник

¹ *Staunton G., Macartney G., Gower E. Voyage dans l'intérieur de la Chine et en Tartarie, fait dans les années 1792, 1793 et 1794...* Т. 1–5. Paris, [1797–1798] (РК инв. №№ 4631–4635).

² Там же. Т. 2, С. 275 (РК инв. № 4632).

³ Там же. Т. 3, С. 302–303.

⁴ *Duclos A. J. Abrege historique des principaux traits de la vie de Confucius.* Paris, [1786] (РК инв. № 9792).

и гравер Антуан-Жан Дюкло (Antoine-Jean Duclos, 1742–1795) (илл. 4).

Помимо альбома, портрет и биография китайского мудреца помещены в третьем томе «Жизнеописаний самых выдающихся философов древности с их догмами, системами, моралью и наиболее выдающимися изречениями», напечатанном в Амстердаме в 1758 году¹. В конце повествования приводятся различные высказывания, приписываемые Конфуцию. Например, «работайте над очищением своих мыслей: если ваши мысли не злы, то и ваши действия не будут злыми» или «Мудрый человек вкушает настоящие удовольствия, ибо добродетель имеет свою сладость среди окружающих ее жестокостей»².

В собрании Н. Б. Юсупова находятся два многотомных издания XVIII века, в некоторой степени затрагивающих вопросы китайской философии. Первое в шести томах «Китайские письма, или философская, историческая и критическая переписка между путешествующим китайцем и его корреспондентами в Китае, Московии, Персии и Японии», напечатано в Гааге в 1769 году³. Издание подготовил французский философ, писатель-романист Жан-Батист де Буайи (Jean-Baptiste de Boyer Argens, 1704–1771). В переписке китайцы представлены людьми с собственной философией, о которой они обычно мало говорят. Также встречается уточнение, что китайцы хорошо образованы в европейских науках, поскольку были старыми друзьями миссионеров и в большом количестве читали иностранные книги.

Второе издание в семи томах «Классические книги Китайской Империи» французского иезуита Франсуа Ноэля (François Noël, 1651–1729) выпущено в Париже в 1784–1785 годах⁴. Автор несколько лет прожил в Китае, научился писать и переводить с китайского языка. В сочинении кратко представлено учение Конфуция, во вступительной статье теолога Франсуа Плюке (François Pluquet, 1716–1790) выделены этапы развития китайской философии.

В силу своего географического положения Россия имела объективные потребности для возникновения русского китаеведения. Век Просвещения отмечен серьезными достижениями русских исследователей, появляются первые учебные заведения, готовившие переводчиков с маньчжурского

¹ Les vies des plus illustres philosophes de l'antiquité, avec leurs dogmes, leurs systèmes, leur morale. T. I–III. Amsterdam, 1758 (ПК инв. №№ 12472–12474).

² Duclos A. J. Abrege historique des principaux traits de la vie de Confucius T. 3... С. 172 (ПК инв. № 12474).

³ Там же. Т. 3, С. 172 (ПК инв. № 12474).

⁴ Noël F. Les livres classiques de l'Empire de La Chine. T. I–VII. Paris, 1784–1786 (ПК инв. №№ 8011–8017).

и китайского языков, делаются различные переводы на русский как с маньчжурского и китайского, так и с французского языков. Отдельного упоминания заслуживает Илларион Калинович Россохин (1717–1761). Будучи в Китае в 1729–1741 годах, он овладел китайским и маньчжурским языками, позднее преподавал их в России. Переводы были главной частью его научной деятельности. В XVIII веке также активно работал другой крупнейший русский китаист Алексей Леонтьевич Леонтьев (1716–1786). Свое обучение китайскому и маньчжурскому языкам он начал еще в России, за успехи был отправлен в Пекин, где пробыл с 1743 по 1755 год, а после на родине организовал школу переводчиков. Благодаря исключительному трудолюбию названных исследователей были заложены основы китаеведения в нашей стране.

В усадебной библиотеке Архангельского хранится издание переводов различных рукописей, имеющих общее название «Обстоятельное описание происхождения и состояния маньчжурского народа и войска» в шестнадцати томах. Подготовкой его занимались А. Л. Леонтьев и И. К. Россохин, оно напечатано в Санкт-Петербурге в 1784 году¹. Многогранная работа над изданием началась еще в 1757 году, потребовалось написание семнадцатого тома «Примечаний...»². После смерти И. К. Россохина заканчивать общий труд пришлось одному А. Л. Леонтьеву, публикация издания затянулась на долгие годы. В приложениях к изданию помещены толковый словарь, русская транскрипция китайских и маньчжурских слов, ведомость о китайских губерниях. В группу книг о Китае издание включено неслучайно. Китайская история имеет много общего с маньчжурской. С 1644 по 1911 год в Китае правила императорская династия Цин не китайского происхождения: начало ей положили маньчжуры – тунгусоязычный народ, пришедший с северо-востока. Эпоха с 1680 по 1795 год считается золотым веком – временем небывалого процветания империи.

Во второй половине XVIII века в российских журналах публикуется много статей о Китае, переведенных с французского языка. В Архангельском хранится «Собрание сочинений, выбранных из месяцословов», напечатанное в Санкт-Петербурге в 1790 году³, где И. Г. Шриттер на тридцати страницах представляет «Историческое и географическое описание Пекина» со

¹ *Леонтьев А. Л., Россохин И. К.* Обстоятельное описание происхождения и состояния маньчжурского народа и войска... Т. 1–16. СПб., 1784 (РК инв. №№ 3397–3412).

² *Россохин И. К.* Примечания на все Манджурские и Китайские слова, имена, звания, титулы Хана Китайского, также на все чины и достоинства знатных и простых людей... – Б. м., б. г. (РК инв. № 16194).

³ *Собрание сочинений, выбранных из месяцословов.* СПб., 1790 (РК инв. № 11944).

ссылками на труды разных французских иезуитов.

В разделе библиотеки по прикладным наукам находится опубликованный в Москве в 1790 году перевод сочинения французского иезуита Франсуа Ксавье Д'Антреколя (François Xavier d'Entrecolles, 1664–1741) на русский язык. Его название «Подробное описание 1) Как китайцы делают свой фарфор; 2) Как китайцы разводят и кормят шелковых червей для получения от них лучшего и множайшего шелку. В пользу имеющих или желающих завести в Российской Империи подобные заводы»¹. Автор стоял у истоков производства фарфора в Европе, он раскрыл и описал технику изготовления китайского фарфора. Несомненно, князю Н. Б. Юсупову, имевшему в усадьбе Архангельское фарфоровое заведение, где не только расписывали фарфоровые изделия, но и предпринимали попытки их изготовления, данное пособие могло оказать добрую службу.

Развитие научного изучения Китая как в Европе, так и в России, в XIX веке заняло прочные позиции. Среди иностранных изданий в библиотеке князя хранятся труды английского политика, одного из основателей Королевского географического общества и организатора различных исследовательских экспедиций Джона Барроу (John Barrow, 1764–1848) и французского аббата, писателя и литератора Жана-Батиста Грозье (Jean Baptiste Grosier, 1743–1823). Оба издания вышли на французском языке. «Путешествие в Китай, дополняющее путешествие лорда Макартни» Д. Барроу, напечатанное в Париже в 1805 году, состоит из черно-белых и раскрашенных гравюр с изображением портретов, пейзажей, машин и артиллерийских орудий, музыкальных инструментов, нот и иероглифов² (илл. 5).

Второй автор представлен внушительным изданием в семи томах «О Китае, или общее описание этой империи», напечатанным в Париже в 1818 году³. Ж.-Б. Грозье готовил свой труд на основе мемуаров пекинской миссии, описал пятнадцать провинций Китая, Тартарии, островов и различных зависимых государств, поместил две географические карты, обозначил количество городов и численность населения, представил естественную историю Китая и дал общую оценку правительству, религии, законам, нравам, обычаям, наукам и искусствам китайцев. В повествовании затрагиваются вопросы медицины, где речь идет не только о заболеваниях, но и о способах лечения, на-

¹ Ксавье Д'Антреколь Ф. Подробное описание 1) Как китайцы делают свой фарфор... М., 1790 (РК инв. № 13999).

² Barrow J. Voyage en Chine formant le complément du voyage de Lord Macartney. Paris, 1805 (РК инв. № 4305).

³ Grosier J. B. De la Chine, ou description générale de cet empire... T.I–VII. Paris, 1818 (РК инв. №№ 4167-4173).

пример, «две хирургические процедуры, наиболее распространенные среди китайцев, те, к которым они относятся с наибольшим доверием и которые они считают двумя чудесными средствами восстановления или сохранения здоровья, – это укалывание иглами и прижигание»¹. Сообщается также немало и других любопытных сведений.

Из периодических изданий в Архангельском находится журнал на французском языке «Женщины и мода», напечатанный во Франкфурте-на-Майне в 1823 году². В этом журнале помещена статья о «Положении женщин у китайцев». В ней говорится, что китайцы подвергали женщин гораздо в большей степени унижению, чем это делали древние греки и предки европейцев. Считалось преступлением, если женщину видели вне дома. При необходимости выйти на улицу знатные дамы могли использовать паланкин (крытые носилки), а бедным приходилось передвигаться на чем-то вроде крытой тачки. Многие женщины и девушки из низшего сословия были вынуждены работать с ребенком на спине, в то время как их мужья играли или лениво прогуливались. Дома женщина не могла есть за одним столом со своим мужем и сидеть в одной комнате. Девушка не имела права выбирать супруга или отказываться; доставалась тому, кто предлагал за нее большую плату. Все это могло казаться ужасным для европейцев, но не для китайцев.

В XIX веке появляются первые в отечественной традиции собственные труды русских авторов с описаниями Китая. Одним из самых эксцентричных представителей среди русских китаеведов прослыл Иван Андреевич Орлов (1765–1840). Его сочинение «Новейшее и подробнейшее историко-географическое описание Китайской империи» в двух частях напечатано в Москве в 1820 году, хотя создавалось на рубеже XVIII–XIX веков. В собрании Н. Б. Юсупова данное произведение хранится в двух экземплярах³. После публикации в 1820 году оно больше не переиздавалось. Этот уникальный источник является свидетельством очевидца, жившего в Китайской империи в период ее расцвета. Автор ярко и со знанием дела представляет национальный характер и привычки китайцев. Иван Орлов прибыл в Китай шестнадцатилетним юношей в 1781 году в составе миссии, возглавляемой архимандритом Иоакимом Шишковским. С начальством отношения у него не сложились, физически очень сильный и своевольный, он старался посто-

¹ Grosier J. B. De la Chine, ou description générale de cet empire... Т. 6, С. 244 (РК инв. № 4172).

² Journal des Dames et des Modes. № 10. J.P. Lemaire, redacteur. Francfort sur le Main, 1823. С. 263–265 (РК инв. № 1165).

³ Орлов И. А. Новейшее и подробнейшее историко-географическое описание Китайской империи. Ч. 1, 2. М., 1820 (РК инв. №№ 4639–4640, 4651–4652).

ять за себя. По отчетам миссии следует, что церковнослужитель вел жизнь веселую и разгульную, за что и был в 1788 году отправлен обратно в Москву. Однако никто, кроме Ивана Андреевича, из членов миссии трудов после себя не оставил, а он, начав заниматься своими записками еще в Китае, сумел их закончить и опубликовать.

Сочинение И. А. Орлова состоит из семи глав, в которых подробно говорится о природе, земле, водоемах, климате, истории и жителях, вероисповедании, обрядах, обхождении, пище, одеждах, составе населения по классам, государственной структуре и военной службе, науках, фабриках, торговле, архитектуре и искусстве Китая. Встречаются рассказы о редких обитателях фауны, близкие к неправдоподобным: «Из поющих ... есть птичка, называемая Баилин, которая величиною с жаворонка, пером пожелтее оного, брюхо и шея белые, под горлышком кругом шеи по белому черненькое ожерельце. Имеет голос громче и пронизательнее жаворонкова, поет не только по ласточкиному, жаворонкову, соловьиному и прочими всякими птицами, которых только слышать может, но и по-кошачьему мяучит, по собачьему визжит, по курячьему кудахчет»¹. Любопытно, что природных лесов и рощ в Китае мало, но распространены рукотворные, которые И. А. Орлов назвал увеселительными. В них много извивающихся проходов, беседок и строений. Потоки воды иногда пропускаются под землей с пронзительным шумом, а в горах создают расщелины и отверстия, чтобы ветер производил странные голоса. Для устрашения делают нависающие горы, темные пещеры, водные потоки, расставляют безобразные, будто сломленные молнией деревья. А после следует резкая перемена на приятные и веселые виды с лугами, озерами и цветами. На водоемах могут находиться мельницы и различные суда, а на озерах множество островков с большими камнями².

Начало XIX века в России отмечено плодотворным периодом расцвета китаеведения под руководством выдающегося исследователя мирового значения отца Иакинфа, Никиты Яковлевича Бичурина (1777–1853). Четырнадцатилетнее пребывание в Китае было использовано им для тщательного изучения Пекина и его окрестностей, нравов его жителей, истории и культуры страны, овладения ее языками и установления знакомства с католическими миссионерами и их трудами. В библиотеке Н. Б. Юсупова находятся сочинения о. Иакинфа о Монголии, Чжунгарии и Туркестане.

¹ Орлов И. А. Новейшее и подробнейшее историко-географическое описание Китайской империи Ч. 1... С. 56 (РК инв. № 4639).

² Там же. С. 58–62 (РК инв. № 4639).

Вероятно, что труды, посвященные Китаю, а именно, «Китайская грамматика», «Статистическое описание Китайской империи» и «Китай в гражданском и нравственном состоянии», опубликованные в 1835, 1842 и 1848 годах, могли не попасть в Архангельское из-за кончины князя Н. Б. Юсупова в 1831 году. Необходимо отметить, что некоторые работы Н. Я. Бичурина сразу же или через год с небольшим были переведены и опубликованы на французском языке.

К организации выезда из Китая в 1821 году Н. Я. Бичурина, бывшего начальником Духовной миссии, прямое отношение имел чиновник Азиатского департамента, историк, писатель Егор Федорович Тимковский (1790–1875). Девять месяцев, проведенных им в Пекине, были использованы для многостороннего изучения страны и долгих бесед с отцом Иакинфом. В результате чего в Санкт-Петербурге в 1824 году вышли три тома сочинения «Путешествие в Китай через Монголию, в 1820 и 1821 годах»¹. В первом томе дается рассказ о проделанном пути между Кяхтой и Пекином, во втором сообщаются самые разные сведения о Китае, Восточном Туркестане, Тибете и Корее, а третий том описывает возвращение в Россию, где много сведений приводится о Монголии. Издание украшено планами и рисунками с натуры. Отдельно хранится «Карта пути от Кяхты до Пекина через Монголию Егора Тимковского»² с изображением части России, Монголии и Китая, размером 58,9 x 46,6 см. Для своего времени труд Е. Ф. Тимковского был признан одним из самых полных и достоверных источников по Китаю, стал необходимым пособием для изучающих и интересующихся этой страной. Издание получило признание в научном мире и было переведено на английский, немецкий и французский языки. Парижское издание на французском языке, напечатанное в 1827 году, также находится в библиотеке Н. Б. Юсупова³.

Художественные произведения китайской литературы в библиотеке Н. Б. Юсупова немногочисленны: трагедия, комедия и сборник стихов. Век Просвещения нередко называют «веком Вольтера». Французский писатель, драматург и общественный деятель Франсуа Мари Аруэ, известный под псевдонимом Вольтер (Francois Marie de Arouet, Voltaire, 1694–1778), не мог обойти вниманием конфуцианскую мораль. Сами просветители по-

¹ Тимковский Е. Ф. Путешествие в Китай через Монголию, в 1820 и 1821 годах. Т. 1–3. СПб., 1824 (РК инв. №№ 4013–4015).

² Карта пути от Кяхты до Пекина через Монголию Егора Тимковского. [Россия, XIX в.] (ГФ инв. № 2217).

³ Timkovskij E. F. Voyage à Péking, à travers la Mongolie, en 1820 et 1821. T. I, II. Paris, 1827 (РК инв. №№ 4628–4629).

лагали, что конфуцианская мораль им близка, имея при этом о ней весьма приблизительное представление. В 1755 году у Вольтера вышла трагедия «Китайский сирота», в основе которой лежала оригинальная драма «Сирота из дома Чжао». В книжном собрании находятся два издания данной трагедии в пяти действиях и стихах, оба напечатаны в Париже в 1801 году¹. Владелец библиотеки в 1776 году встречался с Вольтером в Фернее (Швейцарии), писатель был очарован любезностью гостя, а князь, судя по письму императрицы Екатерины II к философу, восхищался оказанным ему приемом.

Имя Вольтера встречается также в «Сборнике изречений, сентенций и красивых стихов», имеющем отношение к китайской теме. Книга напечатана в Санкт-Петербурге в 1811 году на французском языке². На страницах сборника помещено «Послание к королю Китая господина Вольтера».

Подбор драматических сочинений составляет большой раздел в библиотеке князя. В их числе оказалась не только трагедия «Сирота из дома Чжао», но и одноактная комедия «Два волшебника Китая», впервые поставленная в Париже в театре Варьете 12 января 1813 года³. Автор пьесы французский драматург Шарль-Огюстен Бассомпьер подписывался псевдонимом Севрен (Sewrin, Charles-Augustin Bassompierre, 1771–1853).

Кроме тридцати трех изданий о Китае, упоминаемых выше, благодаря сохранившимся рукописным владельческим каталогам⁴ выявлено более десятка других, ранее находившихся в библиотеке. Наиболее значительные из них: «Китай, иллюстрированный памятниками священного и светского характера, а также многими произведениями природы и искусства» Афанасиуса Кирхера (Athanasius Kircher, 1602–1680), амстердамское издание 1670 года⁵; «Географическое, историческое, хронологическое, политическое и физическое описание Китайской империи и Тартарии...» Жана Батиста дю Гальда (Jean-Baptiste Du Halde, 1674–1743) в четырех томах, парижское издание 1735 года⁶; и «Новый атлас Китая, китайской Тарта-

¹ *Voltaire. L'orphelin de la Chine, tragedie en cinq actes et en vers de Voltaire.* Paris, 1801 (РК инв. №№10247, 15864).

² *Spada A. F. Recueil de sentences, maximes et beau vers.* St.-Petersbourg, 1811 (РК инв. № 7828).

³ *Sewrin C.-A. Les deux magots de la chine, comédie.* Paris, 1813 (РК инв. № 17328).

⁴ *Catalogue de la Bibliotheque du Prince Youssouppoff.* S. Petersburg, 1800 (РК инв. № 18365); Каталог библиотеки Н. Б. Юсупова (РГАДА. Ф.181. Оп.1. Ед. хр. 1181–1221).

⁵ *Kircher A. La Chine d' Athanase Kircher...* Trad. par F. S. Dalquié. Amsterdam, 1670.

⁶ *Du Halde J.-B. Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'Empire de la Chine et de la Tartarie chinoise.* T. I–IV. Paris, 1735.

рии и Тибета, содержащий общие и частные карты этих стран» Жана Баптиста Д' Анвиля (Jean-Baptiste d' Anville, 1697–1782), выпущенный в Гааге в 1737 году¹.

Среди книг о Китае в усадебной библиотеке собраны достойные произведения и по содержанию, и по оформлению. Здесь представлены известные имена иностранных и русских исследователей. Князь приобретал многое из того, что выходило в XVII–XIX веках. Благодаря такому подбору имелась возможность узнать и понять таинственную Поднебесную империю, извлечь немалую пользу для собственных затей. Стремление к энциклопедичности – главный признак века Просвещения. Полученное Н. Б. Юсуповым образование, желание знать все и обо всем, обращаясь к самым ценным и детальным источникам, а также разнообразие направлений при собирании художественных коллекций, умение создать у себя все то, что ему нравилось, являются характерными особенностями князя.

В фонде редких книг Государственного музея-заповедника «Архангельское» постоянно ведется работа по различным направлениям. Удивительно, что к какой бы теме ни приходилось обращаться, подбор литературы свидетельствует о пристальном внимании к ней бывшего владельца библиотеки. Надеемся, что издания, вводимые сегодня в научный оборот, могут быть интересны китаеведам, специалистам по редким книгам и всем любителям старины, усадеб и музеев.

¹ *D' Anville J.-B. Nouvel Atlas de la Chine, de la Tartarie chinoise et du Thibet contenant les cartes générales et particulières de ces pays... La Haye, 1737.*

РК инв. № – означает, что предмет принадлежит Государственному музею-заповеднику «Архангельское».

Мекка в Архангельском

DOI 10.48466/1914.2023.89.31.009

Т. А. Дудина¹

Аннотация. В усадьбе Архангельское оригинальный павильон в восточном духе назывался «Турецкий домик», затем «Мекка». Роща рядом с ним именовалась Магомедовой. Высокие минареты Мекки были первыми ориентирами, которые встречали гостей при подъезде из Москвы. Для князя Н. Б. Юсупова, предки которого были выходцами из Ногайской орды, такая «туретчина» была не просто архитектурным капризом, а имела глубоко личный смысл.

Ключевые слова: *Архангельское, Н. Б. Юсупов, Е. Д. Тюрин, Турецкий домик, Мекка.*

Makkah in the Arkhangelskoye estate

Summary. In the Arkhangelskoye estate the original pavilion in oriental style was initially called “Turkish House”, then “Makkah”. The grove nearby was called the Mohammedan grove. The tall minarets of Makkah were the first landmarks greeting the guests coming from Moscow. For the prince N.B. Yusupov, whose ancestors came from the Nogai Horde, such a “Turkish style” was not just an architectural whim, but the style with the deep personal meaning.

Keywords: *Arkhangelskoye estate, N. B. Yusupov, E. D. Tyurin, Turkish house, Makkah.*

¹ Дудина Татьяна Александровна, заведующая Отделом архитектурно-графических фондов XVIII–XIX вв. Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А. В. Шусева. Российская Федерация, 119019, г. Москва ул. Воздвиженка, 5/25.

Dudina Tatiana Alexandrovna, Head of the Department of Architectural and Graphic Funds of the 18th–19th centuries, Shchusev State Museum of Architecture. Russia, 119019, Moscow, st. Vozdvizhenka 5/25.

Сооружения в разных экзотических стилях пришли в русские усадьбы из английских, а затем и европейских парков, где была концептуально и зрительно сформулирована их важнейшая тема – садово-парковое путешествие, чему в разное время было посвящено немало публикаций¹.

Закономерно, что и в Архангельском были такие постройки, о которых сегодня известно мало. Например, в стиле шинуазри – пожалуй, самом популярном экзотическом направлении в европейском и русском искусстве второй половины XVIII – начала XIX века. У князя Н. Б. Юсупова была Китайская беседка и даже над водовзводной башней, стоявшей на берегу Горятинского пруда, имелось покрытие «на манер китайского зонтика»². А восточную часть парка в Архангельском вообще можно рассматривать как своеобразное архитектурное путешествие по временам и стилям: неподалеку друг от друга располагались «гофшпиталь» в виде маленькой средневековой крепости, церковь Михаила Архангела второй половины XVII века, Турецкий домик, наконец, построенная одновременно с ним классицистическая беседка-ротонда, которая у Н. Б. Юсупова называлась «Храм», а у следующих поколений владельцев – «Прелестный вид» (илл. 1). К тому же, здесь на небольшом пространстве переплетались сакральные мотивы: православная церковь – мусульманская мечеть – языческий храм-ротонда.

По отношению к Турецкому домику в Архангельском вполне очевидны источники заимствования, высокие образцы «турецко-ориенталистской» архитектуры в пейзажных парках Западной Европы, используемые русскими мастерами³. Первым таким сооружением стала Мечеть в королевском саду в Кью близ Лондона, спроектированная У. Чемберсом для принца Уэльского Фредерика. За ней последовали турецкие мечети в знаменитом немецком парке Шветцинген, в парке резиденции Кассель-Вильгельмсхёе, в Гогенхейме и другие. О русских парковых мечетях мы знаем гораздо меньше. Они не выглядели так роскошно, как в Кью и Шветцингене, но и не были «доморощенными», чему способствовали заложенные в них смыслы, лишённые значимости или даже совсем чуждые европейцам.

В России возведение парковых павильонов в турецком стиле – «турецких» домиков, палаток, киосков – после славной победы над Османской империей и заключения в 1774 году Кючук-Кайнарджийского мира стало едва ли не предпочтительнее, чем строительство беседок в китайском стиле, экзо-

¹ См., например, наиболее близкую к «восточной теме» работу: *Степаненко И. Г.* Турецкая баня в Царском Селе и «восточный вкус» // В тени «больших стилей». Материалы VIII Царскосельской научной конференции. СПб., 2002. С. 14–23.

² РГАДА. Ф. 1290. Оп. 3. Ед. хр. 2329. Л. 37 об.

³ *Степаненко И. Г.* Турецкая баня в Царском Селе и «восточный вкус»... С. 17, 18.

тическом и ярком, но лишенном серьезного символического смысла и ярко выраженной политической подосновы, свойственной поначалу архитектуре русского тюркери¹. В Подмосковье появляются архитектурный ансамбль усадьбы Михалково генерал-аншефа графа П. И. Панина, отстроенный в подражание крепости Бендеры, взятой им в 1770 году, и усадьба П. А. Румянцева-Задунайского, получившая название Троицкое-Кайнарджи, в которой были Кагулова мыза, местечки Браилов и Бендеры, а главная аллея парка повторяла изгибы течения Дуная. В таком ключе можно «прочитать» и павильон Мечеть в подмосковной усадьбе Ярополец генерал-фельдмаршала З. Г. Чернышева, так же как и стоящий несколько поодаль от Мечети обелиск в честь Румянцева-Задунайского и расположенный в парке Храма-памятник Екатерине II. Все эти парковые сооружения, каждое на свой лад, увековечивали славную победу русского оружия. Об этом не забыли даже в 1925 году организаторы экскурсии в Ярополец из Общества изучения русской усадьбы: «В разросшемся парке с водоемами... мечеть с минаретами, близкая к таковой же в Лондонском парке Кью, чрезвычайно интересный и показательный пример увлечения мусульманским искусством, построенная к празднованию мира с турками»².

Совсем другого рода помыслы, но тоже недоступные европейскому менталитету, владели Н. Б. Юсуповым при возведении Турецкого домика в Архангельском. Он не был символическим памятником победы, но его нельзя классифицировать и просто как архитектурный каприз. Для знатного русского князя «туретчина» имела и глубоко личный смысл: ни он сам, ни окружавшее его общество при дворе всех пережитых им российских императоров не забывали о его татарском происхождении. Эта тема глубоко разработана сотрудником Музея-заповедника «Архангельское» К. Г. Боленко³.

Колоритная фигура князя Николая Борисовича Юсупова порождала самые разнообразные толки. Его репутация была противоречивой, о чем писал еще историк литературы В. Э. Вацуру, анализируя послание А. С. Пушкина

¹ Спащинский А. Н. «Турецкий стиль» в русском искусстве второй половины XVIII века // За гранью стиля: Оригинальное в искусстве. Материалы научной конференции. СПб., 2007. С. 104–117. Этой теме во многом была посвящена выставка «Ориентализм. Турецкий стиль в России. 1760–1840-е», проходившая в Музее-заповеднике «Царицыно» в 2017 году, и ее каталог.

² План летних экскурсий на 1925 год, устраиваемых Обществом изучения русской усадьбы // Русская усадьба. Вып. 4 (20). М. : Жираф, 1998. С. 60.

³ Боленко К. Г. «Русский вельможа, европейский grand seigneur и татарский князь» Н. Б. Юсупов: к вопросу о самоориентализации российского дворянства в последней трети XVIII – первой трети XIX вв. // AbImperio. 2006. № 3. С. 161–216.

кина «К вельможе», посвященное Юсупову¹. Крупнейший сановник четырех царствований, богатый вельможа своего времени, большой знаток искусств и меценат, выдающийся коллекционер, он имел ряд крупных недостатков, вызывавших у современников широкий спектр отрицательных реакций: от мимолетной иронии и легкого сожаления до саркастического негодования. Предметом обсуждений постоянно были и любовь к роскоши, и скупость, и безудержное сладострастие князя. Все это пороки вполне хрестоматийные, но при этом бесспорную уникальность юсуповской репутации придает то, что они нередко получали единственное в своем роде объяснение: татарское происхождение Юсупова. Он сам еще с середины 1780-х годов сознательно активизировал в своем родовом сознании ногайско-татарскую составляющую. Н. Б. Юсупов и его предки гордились тем, что их род восходит к халифу Абу Бекру (VII век), сподвижнику и тестю пророка Магомета и, таким образом, является едва ли не древнейшим в России². В их семейном архиве хранилась переписка Ивана IV с основателем династии ногайским ханом Юсуфом, который в 1681 году принял крещение под именем Дмитрия Сеюшевича. В библиотеке Н. Б. Юсупова была большая коллекция книг по истории и культуре азиатских государств и народов, что, несомненно, выдает его интерес к этой тематике. В 1808 году он заказал художнику Антуану Жану Гро конный портрет своего сына Бориса в костюме татарского вельможи с луком в руках³. Портрет помещался в Архангельском в великолепном интерьере Парадной столовой, и это «дает основание рассматривать портрет не как интимную деталь домашнего быта, но как своего рода открытое публичное высказывание»⁴.

Все это и многое другое позволяло современникам по крайней мере на протяжении первой четверти XIX века постоянно обсуждать татарское происхождение князя Н. Б. Юсупова. Например, известная мемуаристка «бабушка Янькова» писала о нем: «Князь Николай Борисович Юсупов был одним из самых известных вельмож, когда-либо живших в Москве, один из последних старожилов екатерининского двора и вельможа в полном смысле. Прадед его был знатный мурза татарского происхождения, принявший

¹ Вацуро В. Э. «К вельможе» // Пушкинская пора. Сборник статей. СПб.: Академический проект, 2000. С. 182.

² Подробнее см.: Сахаров И. В. Из истории рода Юсуповых // «Ученая прихоть». Коллекция князя Николая Борисовича Юсупова. Каталог выставки. В 2-х т. Т. 1. М.: Художник и книга, 2001. С. 15, 16.

³ ГМУА Ж-306.

⁴ Боленко К. Г. «Русский вельможа, европейский grand seigneur и татарский князь» Н. Б. Юсупов... С. 198.

православие... Так как Юсупов был восточного происхождения, то и не мудро, что был он великий женолюбец: у него в деревенском его доме была одна комната, где находилось, говорят, собрание трехсот портретов всех тех красавиц, благорасположением которых он пользовался... и если б он не был чересчур женолюбив, то можно было бы сказать, что он был истинно во всех отношениях примерный и добродетельный человек, но эта слабость ему много вредила во всеобщем мнении»¹. Пожалуй, это была самая доброжелательная характеристика, данная Юсупову современниками. Не раз на «татарскую тему» высказывались А. Я. Булгаков, П. А. Вяземский, А. И. Герцен, причем последний выдвигает ее на первый план при всех упоминаниях Юсупова в своих произведениях. Среди иностранцев, посещавших Россию в 1820-х годах и оставивших нелицеприятное мнение о князе, выделяется Франсуа Ансело, сопровождавший французского посла на коронации Николая I: «Этот старый вельможа – один из последних представителей древней московской знати, сохранивший ее нравы и обычаи. Придворный Екатерины II, в одежде он сохранил верность моде своей молодости, но при этом отнюдь не отказался совершенно от азиатского образа жизни, так что восточный тюрбан был бы ему гораздо более к лицу, чем пудренная прическа, изобретение европейской цивилизации... Нет такого наслаждения, которого он не испробовал бы за свою долгую и сластолюбивую жизнь, и толпа девушек, чья жизнь находится в полной его власти, до сих пор образует вокруг него подобие гарема...»². И подобные высказывания не были редкостью.

К. Г. Боленко обращает внимание на тот факт, что татарская «мифология» Н. Б. Юсупова ощутимо связывается с Москвой. Не исключено, что здесь она и сложилась. То есть татарский элемент юсуповской репутации (наверное, существовавший для его соотечественников почти всегда), вероятно, актуализировался и оброс слухами и историями уже в начале XIX века, после переезда Юсупова в Москву. Причем некоторые современники именно в таком ракурсе воспринимали даже старые княжеские палаты в Большом Харитоньевском переулке, построенные в конце XVII века. Это был типичный взгляд людей рубежа XVIII–XIX столетий на старинные постройки, которые воспринимались ими как образец архитектуры варварской, то есть, возможно, и азиатской. Например, англичанка Марта Вильмот, гостившая у Е. Р. Дашковой, писала в дневнике: «В субботу [10 января 1808 г. – авт.] мы

¹ Янькова Е. П. Рассказы бабушки из воспоминаний пяти поколений, записанные и собранные ее внуком Д. Благово. Л.: Наука, 1989. С. 167, 168, 171.

² Ансело Ф. Шесть месяцев в России. Письма к Ксавье Сентину, сочиненные в 1826 году, в пору коронавания его императорского величества. М.: Новое лит. обозрение, 2001. С. 158, 159.

обедали с князем Юсуповым в его татарском дворце, который, на мой взгляд, ничем не отличается от любого дома подобных размеров... Но я должна была бы высказать ему неудовольствие тем, что он не показал мне свои татарские залы, так что расскажу небылицы по этому поводу...» Далее следуют знакомые нам рассказы о прекрасных девицах, «охраняемых со всей строгостью гарема турецкого султана»¹.

Но вот что интересно. Во дворе фамильного московского дома в 1806 году вместо трех небольших разномастных строений возвели один корпус, который соединялся переходами с палатами и стоявшей в глубине участка оранжереей². В нем сначала располагались библиотека, позже – картинная галерея. В хозяйственных документах юсуповской канцелярии флигель назывался «татарским домиком», хотя, судя по размерам, это был не «домик», а внушительная двухэтажная постройка (илл. 2). Его изображений не сохранилось, но по отдельным деталям, встречающимся в архивных документах, становится понятно, что он представлял собой, по русской поговорке, смесь французского с нижегородским, в данном случае – классицистического с экзотическим. Так, были «зделаны и поставлены в Московском доме по новому строению капители, а имянно на двух балконах двухэтажного корпуса татарских 16; в нижнем этаже анчинских (ионических. – *авт.*) наборных 2, в верхнем коронтических (коринфских. – *авт.*) 2...»³. Татарский домик просуществовал недолго – сгорел во время пожара 1812 года.

Восточные мотивы были введены князем Юсуповым и в европейский архитектурно-парковый ансамбль Архангельского. Таков был, в первую очередь, павильон Турецкий домик, или Мекка (илл. 3).

Автор проекта Турецкого домика в Архангельском неизвестен⁴. Возможно, это был архитектор Евграф Дмитриевич Тюрин, который отдал Архангельскому много лет своей творческой жизни, сложился здесь как мастер, выработал собственную манеру. Для москвичей имя Тюрина в первую очередь связано с его крупными работами позднего периода – Богоявленским кафедральным собором в Елохове, Татьянинской церковью Московского университета на Моховой, перестройкой Александрийского дворца в Нескучном. Однако молодой архитекторский помощник Тюрин начал свой творческий путь здесь, в Архангельском, еще в 1815 году – через год после окончания

¹ Дашкова Е. Р. Записки. Письма сестер М. и К. Вильмот из России. М. : Изд-во Московского университета, 1987. С. 369.

² ЦГА Москвы. ОХ НТДМ. Ф. Т-1. Оп. 18. Д. 33. Ед. хр. 1. Л. 1.

³ Цит. по: ГМУА Научный архив, инв. № 924-НА. Л. 70.

⁴ ГМУА 1094-ГФ.

Экспедиции кремлевского строения, где, очевидно, его и присмотрел князь Н. Б. Юсупов, бывший в это время директором Экспедиции. Именно Тюрин нанимал плотничного подрядчика на постройку Турецкого домика, составлял договор с ним и с поставщиками строительных материалов и в целом вел архитектурный надзор¹. За май 1824 г. деревянное здание было готово. Летом покрыли железом и сам Турецкий домик, и его «галдареи» (галереи)². В сентябре работы были в основном закончены³.

Насколько для Юсупова были важны не только собственно постройка Турецкого домика, но и его отделка, можно судить по тому, что договор с мастерами-штукатурами, выполнявшими «вытянутие карнизов» и прочую тонкую работу⁴, свидетельствовал архитектор Иван Львович Мироновский, в то время директор Архитектурной школы при Экспедиции Кремлевского строения, академик архитектуры Императорской Академии художеств.

В окнах Турецкого домика стояли бемские (т. е. богемские) стекла⁵ – лучший сорт оконного стекла, и это явное свидетельство того, что денег на отделку павильона не жалели. Но были в павильоне и окна с витражными стеклами, о чем писал П. И. Шаликов в очерке «Прогулка в Архангельское» в 1824 году: «...повели нас благосклонные архангельские Чичерони на фарфоровую фабрику... На сей же фабрике показывали нам стекла янтарного цвета, приготовляемые для окон – мечети, которая строится в Архангельском»⁶. На фасадах павильона, решенного в нежных светлых тонах, желтые окна создавали яркие цветочные пятна. В зимний период окна Турецкого домика закрывались деревянными ставнями.

Турецкий домик представлял собой деревянный, двухэтажный, квадратный в плане павильон, увенчанный барабаном и ребристым плоским куполом, над которым поднимался невысокий шпиль с полумесяцем наверху. Здание окружала аркада, по углам которой стояли высокие тонкие минареты. Во втором этаже над аркадой помещалась терраса, попасть на которую можно было только по лестнице в башне, связанной с павильоном воздушным переходом. В облике Турецкого домика мотивы и стилистические приемы восточной архитектуры сочетались с готическими элементами (например,

¹ РГАДА. Ф. 1290. Оп. 3. Ед. хр. 2436. Л. 33 об., 34 об.; Ед. хр. 2440. Л. 34; Ед. хр. 2441. Л. 2.; Ед. хр. 2445. Л. 2.

² Там же. Ед. хр. 2443. Л. 34, 42 об.; Ед. хр. 2436. Л. 38.

³ Там же. Ед. хр. 2449. Л. 125, 125 об., 134 об., 139, 143 об., 146 об. и др.; Ед. хр. 2440. Л. 35; Ед. хр. 2441. Л. 35.

⁴ Там же. Ед. хр. 2442. Л. 3, 4; Ед. хр. 2443. Л. 30.

⁵ Там же. Ед. хр. 2444. Л. 10.

⁶ Шаликов П. И. Прогулка в Архангельское // Дамский журнал. 1824. Ч. 7. № 18. С. 216.

роза ветров в окне второго этажа башни), что было характерно для этого ориентального направления в искусстве Западной Европы и России XVIII–XIX веков¹. Автор монографии об Архангельском С. В. Безсонов справедливо называл Турецкий домик «затейливой игрушкой»².

Французский ученый Ж. Лекуант де Лаво, долго живший в Москве, в статье «Архангельское» 1828 года среди парковых построек усадьбы особо отмечал «мечеть – миниатюрную копию мечети в Мекке»³. Скорее всего, эти слова были преувеличением, однако знаменательно, что при виде оригинального паркового павильона в подмосковном Архангельском французский ученый вспомнил высокие минареты древней мечети аль-Харам в Мекке. И вот что еще интересно: изящные витые минареты Турецкого домика в Архангельском столь же необычны, как в построенной в 1447 году мечети Юч-Шерефели в Эдирне в Турции, где впервые в османской архитектуре были поставлены четыре минарета, фиксирующие по углам территорию мечети. Скорее всего, это сходство было случайным, но характерно, что такой декоративный прием для грамотного русского архитектора ассоциировался с мусульманским зодчеством, а не только с витыми колонками древнерусских церквей.

В первом этаже Турецкого домика было две комнаты, причем в одной из них на плане показаны большая печь и плато с шестью емкостями для воды. В этом можно усмотреть намек на «турецкую баню», что вполне соответствовало жанру павильонов в турецком стиле. Один из подобных образцов, правда, относящихся уже к более позднему времени, – Турецкая баня в императорском Царском Селе, построенная по проекту А. И. Монигетти. Конечно, архангельский павильон, как и царскосельский, не использовался по такому назначению.

Местоположение постройки в рабочих документах усадебной конторы определялось как «турецкий домик подле Захарковской рощи», т. е. рощи, ведущей в сторону соседнего юсуповского села Захарково. Его поставили на высоком обрывистом берегу Москвы-реки, к тому же, на искусственном холме, не подумав об опасности такого местоположения. Уже во время строительства павильона холм стал осыпаться, и в ноябре 1824 года для его

¹ Степаненко И. Г. Турецкая баня в Царском Селе и «восточный вкус».... С. 15, 16.

² Безсонов С. В. Архангельское. Подмосковная усадьба. 3-е изд., доп. / Гос. музей-усадьба «Архангельское». М., 2013. С. 176.

³ *Le Cointe de Laveau G. Description de Moscou. Moscou, 1835. P. 276.* Перевод Н. Т. Унанянц (Лекуант де Лаво Ж. Описание Москвы (Архангельское). М., 1835 // ГМУА Научный архив, инв. № 426-НА. Л. 1).

укрепления купили «речной разный камень»¹. «Настилка берега» бутовым камнем продолжалась и весной 1825 года², а летом холм опять же для укрепления обсадили соснами³.

В 1828 году «против Турецкого домика» была построена терраса. Управляющий Зиновий Бычков докладывал в Московскую канцелярию: «... Терраса совершенно обделана с болюстратом и осыпи земли никак быть не может, потому что под нею садится чащею сосенник»⁴.

Со временем Турецкий домик все чаще стали называть Меккой, а роща около него получила название Магомедовой, ее также именовали Магомедов лес. Он выделился из Архангельской рощи. За ним ухаживали, прорежали его, выкорчевывали пни. В одном из распоряжений князя Юсупова предписывалось «на Меке садить березы, ель, кусты: сирени, бузины и прочих»⁵.

Это место, несомненно, князь Юсупов наполнил особым смыслом. Название рощи и павильона могло иметь для него генеалогические реминисценции: упоминавшийся уже далекий предок Юсуповых Абу-Бекр был родственником пророка Магомета; сын Абу-Бекра, бывший, согласно генеалогии Юсуповых, царем в Дамаске, также носил имя Магомет; один из его потомков, совсем уже мифический Бабатюкляс, значился царем в Мекке. Николай Борисович Юсупов, без сомнения, знал эти фамильные предания, которые спустя четверть века стали достоянием широкой публики после выхода книги «О роде князей Юсуповых»⁶, изданной по инициативе Николая Борисовича Юсупова-младшего.

В 1829 году в Архангельском ждали персидского принца Хосрова-мирзу. Наследный принц приехал в Россию во главе извинительного посольства с целью дипломатически уладить последствия убийства в январе этого года русского посла в Тегеране Александра Грибоедова и членов русской миссии. Во время пребывания Хосрова-мирзы в Москве Юсупов неотступно находился при нем, а у себя в Архангельском устроил пышный прием. После осмотра картинной галереи восточные гости отправились гулять по саду

¹ РГАДА. Ф. 1290. Оп. 3. Ед. хр. 2436. Л. 105 об., 111; Ед. хр. 2447. Л. 14; Ед. хр. 2449. Л. 89, 248 об.

² Там же. Ед. хр. 2451. Л. 1 об.; Ед. хр. 2456. Л. 3.

³ Там же. Л. 68.

⁴ Там же. Ед. хр. 2532. Л. 45; Ед. хр. 2547. Л. 32.

⁵ Там же. Ед. хр. 2467. Л. 182; Ед. хр. 2547. Л. 7.

⁶ О роде князей Юсуповых, собрание жизнеописаний их, грамот и писем к ним российских государей, с XVI до половины XIX века, и других фамильных бумаг, с присовокуплением поколенной росписи предков князей Юсуповых с XVI-го века. Ч. 2. СПб., 1867. С. 3,4, 343,344.

на конных линейках, и вполне вероятно, что их маршрут проходил мимо Мекки. Они не останавливались здесь, но экзотический павильон готов был их встретить буквально сияющим новыми красками: после небольшого ремонта («перетирали стены и потолки и поправляли штукатурку»¹) Мекку расписывал внутри крепостной живописец Иван Горбунов². В документах юсуповского архива перечислены краски, купленные для этих росписей: «бакан ржевский, бакан турецкий, крон, голубец, лавр, шижголь немецкий, арпигмент, ярь венецейская, вохра светлая, вохра желтая, киноварь»³. Ассортимент красок говорит о том, что роспись была яркой и пестрой.

В 1830 году для Мекки была сделана мягкая мебель с парусиновыми подушками, использовали также ситец, взятый в московской лавке Купавинской мануфактуры, принадлежавшей Юсуповым⁴. Очевидно, парусиновые подушки предназначались для оттоманки – мягкого низкого дивана, турецкой софы, популярной в дворянском быту еще во второй половине XVIII века. Обычно такие подушки и плотные цилиндрические валики украшали яркими кистями.

Наверняка павильон был насыщен и восточными предметами декоративно-прикладного искусства – резными столиками и табуретами, фарфором, безделушками. Поскольку и подобные вещи, и живопись при Юсуповых кочевали из Москвы в Петербург и обратно, из одной усадьбы в другую, то, возможно, они сохранились во дворце на Мойке или разошлись по фондам разных музеев. Имеются указания на то, что еще в начале XX века «в семье князей Юсуповых сохраняются остатки их старинного татарского вооружения, татарские старинные уборы и принадлежности старинных их костюмов в виде серебряных эмальированных блях, пуговиц и т. п.»⁵. Были у Н. Б. Юсупова турецкие вещи и другого предназначения. Например, в собрании Музея-заповедника «Архангельское» сохранился комплект драгоценной конской упряжи, изготовленной в Османской империи во времена султана Ахмета III (1703–1730)⁶.

¹ РГАДА. Ф. 1290. Оп. 3. Ед. хр. 2553. Л. 52а.

² Там же. Ед. хр. 2551. Л. 42.

³ Там же. Ед. хр. 2543. Л. 166, 202; ед. хр. 2551. Л. 42. Бакан – разновидность красной краски; крон – желтая краска; лавра – краска синего и голубого оттенков; шижголь – желтая краска из отвара березовой листвы; арпигмент (правильно – аурпигмент) – золотая краска; ярь венецейская (венецианская) – зеленая краска; киноварь – ярко-алый минеральный пигмент.

⁴ Там же. Ед. хр. 2562. Л. 74 об., 84, 87.

⁵ Художественные сокровища России. 1907. № 4. С. 71.

⁶ ГМУА П 1130, П 1325, П 1326. Ориентализм. Турецкий стиль в России. 1760–1840-е. Каталог выставки. М.: Кучково Поле, 2017. С. 70–71. Кат. 251–253.

Неподалеку от Мекки располагался «зверинец для ламов», подаренных князю Н. Б. Юсупову императором из Царскосельского парка. Были в зверинце и тибетские козлы, и верблюды, на которых по обширному Архангельскому саду возили воду «для поливания дорожек»¹. Для «смотрителя» этих экзотических животных даже была заведена оригинальная форма – «армяк на манер персидского... шапка эриванская»². Все это работало на создание восточного колорита в Магомедовом лесу.

По замечанию К. Г. Боленко, Мекка могла быть также центром некоего более обширного демонстративно мусульманского локуса в Архангельском³. Высокие минареты павильона вступали в переключку с разнообразными башнями и башенками, которыми заканчивались различные сооружения усадьбы, – это Конторский флигель, Кладовая над оврагом, госпиталь, житный двор, церковная ограда и другие. Башни были важной составляющей художественного мира Архангельского, и интерес к возведению служебных построек с башнями не угасал у Н. Б. Юсупова до последних лет его жизни⁴. Минареты Мекки хотя и не могли соперничать с некоторыми из них по высоте, но местоположение павильона искупало эту уступку. Дорога в Архангельское из Москвы в то время шла не с севера или северо-востока, как сейчас, а с юго-востока, и потому Мекка была одним из первых архитектурных сооружений усадьбы, которые были видны приезжающим, и трудно удержаться, чтобы не усмотреть в этом некий символический смысл.

Павильон Турецкий домик, он же Мекка, не сохранился. Ю. И. Шамурин в своей известной книге «Подмосковные» 1914 года писал, что в Архангельском башни церковной ограды «похожи на минареты»⁵. Конечно, это преувеличение, подчеркивающее их непривычный облик. Нетрудно представить себе, какое впечатление произвели бы на автора минареты Мекки. Однако Шамурин не видел их, да и вряд ли знал о том, что они когда-то существовали в классицистической юсуповской усадьбе. Век этого деревянного «игрушечного» сооружения был недолог, причем даты его утраты мы не знаем:

¹ РГАДА. Ф. 1290. Оп. 3. Ед. хр. 2781. Л. 49.

² Там же. Оп. 2543. Л. 123.

³ Боленко Г. К. «Русский вельможа, европейский grand seigneur и татарский князь» Н. Б. Юсупов... С. 210–213.

⁴ Подробнее см.: Дудина Т. А. Башни Архангельского (по материалам каталога архитектурной графики усадьбы Архангельское) // Архангельское. Материалы и исследования. Вып. 5. Русская усадьба: история, музеефикация и изучение художественных коллекций / Музей-усадьба «Архангельское». М., 2022. С. 152–169.

⁵ Шамурин Ю. И. Подмосковные. 2-е изд. М.: Образование, 1914. С. 46.

в 1843 году павильон в очередной раз покрасили¹, но он уже отсутствует на «Геометрическом плане... Господской Рощи под названием Мекка» 1850 года². Да и другие подобные сооружения в русских усадьбах были разобраны еще в XIX веке, одни за ветхостью, поскольку были деревянными и уже с самого начала обрекались на недолговечное существование, другие как «немодные» и режущие глаз своим экзотическим обликом. По словам В. В. Згуры, основателя Общества изучения русской усадьбы, «возникшие, как по мановению волшебного жезла, по прихоти одного человека, все эти затеи со смертью этого человека приходят в упадок и, наконец, никем не поддерживаемые совсем исчезают»³. О гибели Турецкого домика приходится искренне пожалеть.

Но привнесенное князем Н. Б. Юсуповым в топографию Архангельского название сохранялось вплоть до начала XX века. Магомедов лес со временем получил название Мекковской рощи (илл. 4). Сначала она примыкала лишь к павильону «Мекка» и беседке «Прелестный вид», но постепенно распространилась и поглотила старую Архангельскую рощу. Мекковская роща, состоявшая из соснового леса с примесью березы, была самой большой в Архангельском – 56 десятин. В последний раз она была зафиксирована на плане усадьбы 1914 года, где уточнялось: «Сосна – 80 до 150 лет с мелкими младшими деревьями»⁴. Под кручей, где некогда находился Турецкий домик, раскинулся огромный Мекковский луг. Как и прочие подобные уголья, он сдавался в аренду и приносил стабильный доход⁵. Конечно, для последних владельцев усадьбы названия Мекковской рощи и Мекковского луга уже не несли никакой семантической нагрузки. Разве что сохранились смутные предания о некогда существовавшем в этих краях Архангельского чудесном Турецком домике.

Это позволило А. Н. Гречу в своем труде «Венок усадьбам» 1923 года назвать уцелевший к тому времени павильон «Мечеть» подмосковной усадьбы Ярополец Чернышевых «едва ли не единственным в усадебных парках образчиком своеобразной *turquerie*...»⁶. Мекка в Архангельском была не менее примечательным памятником своей эпохи.

¹ РГАДА. Ф. 1290. Оп. 3. Ед. хр. 2738. Л. 4.

² Там же. Оп. 7. Ед. хр. 599.

³ Згура В. В. Исчезнувшие павильоны кусковского сада // Сборник Общества изучения русской усадьбы. Вып. 4–5. М., 1927. С. 29.

⁴ РГАДА. Ф. 1290. Оп. 7. Ед. хр. 612.

⁵ Кручинина Л. В. Архангельское имение с 1886 по 1906 гг. (по материалам РГАДА., ф. 1290, кн. Юсуповых). 2002 // ГМУА Научный архив, инв. № 922-НА. Л. 2–7.

⁶ Греч А. Н. Венок усадьбам // Памятники Отечества. 1994. № 32. С. 53.

Восток в жизни
и в усадебных
коллекциях князя
П. П. Вяземского

DOI 10.48466/9145.2023.96.19.010

Т. А. Егерев¹



Аннотация. Статья состоит из двух тематических блоков. В первом рассказывается о дипломатической службе князя П. П. Вяземского в составе русской миссии в Константинополе и о влиянии этого периода в жизни князя на формирование его научных интересов. Во втором блоке статьи характеризуются наиболее интересные предметы из восточной коллекции князей Вяземских: иранское оружие, живопись и лаки, китайский и японский фарфор и предметы декоративно-прикладного искусства.

Ключевые слова: *Остафьево, музей, усадебные коллекции, П. П. Вяземский, П. А. Вяземский, дипломат, Константинополь.*

The East in the life and in the estate collections of Prince P. P. Vyazemsky

Summary. The article consists of two thematic blocks. The first of them tells about the diplomatic service of Prince P.P. Vyazemsky in Constantinople and about the influence of this period in the prince's life on the development of his scientific interests. In the second block the most interesting items from the oriental collection of the princes Vyazemsky are characterized. Among them there are Iranian weapons, paintings and varnishes, Chinese and Japanese porcelain and art and craft items.

Keywords: *Ostafyevo, museum, estate collections, P. P. Vyazemsky, P. A. Vyazemsky, diplomat, Constantinople.*

¹ Егерев Татьяна Александровна, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник ФГБУК «Государственный музей-заповедник «Остафьево» – «Русский Парнас», Российская Федерация, 108824, Москва, п. Рязановское, с. Остафьево, ул. Троицкая, 10.

Egerova Tatiana Aleksandrovna, PhD in History, Senior Researcher of State Museum Reserve «Ostafyevo» – «Russian Parnas», Troitskaya St., 10, settlement Ryazanovskoe, village Ostafyevo, 108824, Moscow, Russia.

Восток занимал особое место в жизни известного поэта, переводчика, мемуариста князя Петра Андреевича Вяземского (1792–1878) и его сына, дипломата Павла Петровича Вяземского (1820–1888). Князья Вяземские разделяли общеевропейское увлечение ориентализмом, что проявилось в коллекционировании ими предметов восточного искусства, впоследствии размещенных в усадьбе Остафьево. Кроме того, они лично побывали на Востоке, что нашло отражение в поэтическом творчестве Петра Андреевича и во многом сформировало интересы Павла Петровича.

П. П. Вяземский после окончания Санкт-Петербургского университета в возрасте двадцати лет поступил на службу в Министерство иностранных дел в Департамент внутренних сношений¹, что являлось хорошим началом карьеры для молодого аристократа. В 1842 году он был переведен в Азиатский департамент МИД и в 1843 году отправлен служить в русскую миссию в Константинополе².

Это назначение не обошлось без протекции: русский посланник в Константинополе Владимир Павлович Титов, под началом которого предстояло служить молодому князю, был давним приятелем его отца. «С душевным удовольствием получил я и вашего князь Павла, и любезные грамотки, привезенные им от Вас, от Карамзиных, Веневитинова и прочих дорогих мне петербургских жителей, – писал 4 декабря 1843 г. В. П. Титов П. А. Вяземскому. – Буду отвечать им поочередно, дабы не вдруг исчерпать наслаждение. Между тем благодарю всех за добрую дружескую память, а Вас прошу не сомневаться в моей готовности верой и правдой отвечать вашему доверию и, пользуясь вашим полномочием, состоять при кн. Павле в должности старшего брата»³.

В. П. Титов относился к плеяде «архивных юношей», увековеченных А. С. Пушкиным в романе «Евгений Онегин», был знаком с В. А. Жуковским, А. Мицкевичем, являлся одним из членов кружка Любомудров, увлекался романтизмом, переводил на русский язык немецких романтиков В. Ваккенродера и Л. Тика и сам был автором оригинальных романтических повестей. Его письма к П. А. Вяземскому, впервые вводимые здесь в научный оборот, содержат подробные отчеты о служебных успехах и повседневной жизни П. П. Вяземского в Константинополе.

¹ Вяземский Павел Петрович // АВПРИ. Ф. 159. Оп. 464. Д. 774. Л. 1 об.

² Там же. Л. 3 об.

³ Письма Титова В. П. Вяземскому П. А // РГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. Ед. хр. 2853. Л. 1. Публикуется впервые. Орфография и пунктуация приведены в соответствие с современными нормами.

«Из первых наших конференций с ним я мог заметить, что он приехал сюда с двумя благими намерениями: 1. быть деятельным, 2. быть довольным. Вот уже два верных условия для успеха, – сообщил В. П. Титов П. А. Вяземскому свои впечатления о его сыне. – Сверх того, мне отрадно донести Вам и Княгине, что из усердия к службе проехав на перекладных от Порхова до Одессы и прокачавшись двое суток на Черном море, он явился в наше предместье сущим молодцом и ежедневно участвует в живописных наших прогулках. В хозяйственной части мы также с ним объяснились и нашли, что при умеренной бережливости здешний образ жизни позволяет юноше-дипломату жить 8-ю тыс. руб. асс. в год, не чуждаясь невинных увеселений и для верховой езды содержа двух четвероногих, а для опеки над ними одно двуногое. На обзаведение первого года можно в случае нужды прибавить 1 000 руб. асс. Секретари Миссии по штату получают здесь 7 тыс. руб. асс., и многие весьма прилично живут на одном жаловании»¹.

Дипломатическая служба в Турции требовала умения приспособиться к местному неспешному и размеренному образу жизни, привычкам и манерам поведения, что у П. П. Вяземского очень хорошо получалось. На акварели А. Прециози «Портрет князя П. П. Вяземского» 1844 года молодой князь изображен лениво облокотившимся на кресло, с трубкой кальяна в руке на фоне распахнутого окна с чудесным видом на море². На диване сложены портфель и альбом для рисунков. Князь с удовольствием зарисовывал маслом на картоне сюжеты из жизни турецкой столицы, изображения местных жителей, вид на Золотой Рог. В составе Остафьевского архива в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ) сохранились мастерски выполненные рисунки князя – типы жителей Константинополя³, морские пейзажи и бытовые сценки, к примеру, муэдзин, созывающий правоверных на молитву⁴. Молодой князь хорошо зарекомендовал себя на служебном поприще: «Считаю излишним повторять, сколько все здесь любят и ценят вашего юношу, – писал В. П. Титов его отцу. – Я никогда не сомне-

¹ Письма Титова В. П. Вяземскому П. А... Лл. 1 об., 2.

² В настоящее время в собрании Государственного исторического музея, инв. № И П 5704, КП 74375/48.

³ П. П. Вяземский. Типы жителей Константинополя // РГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. Д. 6486. Лл. 1, 2, 3, 4, 5. Опубликовано: «Под небом голубым Востока...». Коллекция исламского искусства князей Вяземских в Остафьево. М.: РИФ СЕМИР, 2021. С. 21, 22.

⁴ П. П. Вяземский. Рисунки женских и мужских фигур, пейзажей и др. // РГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. Д. 6484. Л. 22. Опубликовано: «Под небом голубым Востока...» Коллекция исламского искусства князей Вяземских в Остафьево... С. 18.

вался в его дарованиях и душевных качествах, но в бытность его здесь приобрел сверх того убеждение, что он способен к настойчивой и даже неутомимой деятельности»¹.

В период дипломатической службы в Константинополе П. П. Вяземский совершил путешествие в Грецию, оказавшее на него большое влияние. «По нашему с ним уговору, отсутствие его отсюда продолжится, я полагаю, до конца мая, – сообщал В. П. Титов в марте 1845 года родителям князя. – В Афинах это лучшее время года. Кроме приятного развлечения, он, я надеюсь, найдет в этом путешествии пользу для здоровья»². П. П. Вяземский нашел в этом путешествии нечто большее – увлечение историей взаимодействия Древней Руси и Византии, определившее круг его научных и общественных интересов на всю оставшуюся жизнь.

Как справедливо писал впоследствии зять П. П. Вяземского, граф С. Д. Шереметев: «Живя вблизи сокровищ Афона и под сению Св. Софии Царьградской, он пленен был Востоком, с его драгоценными художественными памятниками, с его миром искусства, со всею красотой Византийской церковности, с ее историческими преданиями, всем глубоко назидательным поэтическим миром сказаний и былин, всею художественною обрядностью Православной Церкви. Пытливый дух его не знал покоя, а продолжительное пребывание среди Восточного древнего мира, изоцряя взор его, увлекало его в поисках о началах Руси, в связи с этим притягательным, таинственным Востоком. Путешествия его по Греции оставили след в его любопытных письмах. Пребывание в Константинополе потом окончательно закрепило его взгляды на исторические задачи и судьбы России»³.

Вернувшись из путешествия по Греции, П. П. Вяземский с энтузиазмом принялся за изучение русско-византийских связей, используя для этого все доступные в Константинополе издания и источники: «Он создал себе занятия полезные и впился в них с эпикурейским жаром и постоянством. Вы уже знаете, что предмет их – греко-славяне со всею относящеюся до сего географией, историей и проч. Он обклат себя фолиантами разных калибров и в учебной своей светлице похож на Фауста»⁴, – писал о П. П. Вяземском В. П. Титов. Не будет преувеличением сказать, что многогранная личность самого посланника В. П. Титова и продолжительные беседы с ним оказали не меньшее воздей-

¹ Письма Титова В. П. Вяземскому П. А.... Л. 3 об.

² Там же. Л. 3.

³ Описание рукописей князя Павла Петровича Вяземского. СПб. : Тип. Главного управления уделов, 1902. С. III.

⁴ Письма Титова В. П. Вяземскому П. А.... Л. 7 об.

ствии на формирование интересов князя П. П. Вяземского, чем путешествие в Афины. На досуге они часто толковали «de omni re scibili et quibusdam aliis»¹ – обо всех вещах, доступных познанию, и о некоторых других.

В Константинополе же зародилась страсть П. П. Вяземского к коллекционированию старинных рукописей, впоследствии приведшая его к созданию Общества любителей древней письменности. «Он недавно писал вам о каталоге рукописной библиотеки здешнего иезуитского монастыря или подворья, – сообщал В. П. Титов П. А. Вяземскому в Петербург в январе 1848 года. – Вещь в самом деле примечательная, и если бы гр. Уваров ассигновал на это тысяч 3–4 асс., я первый отвечаю, что приобретение с лихвою вознаградило бы расход»².

Начатое на Востоке собирание редких книжных памятников П. П. Вяземский продолжал всю жизнь, сформировав уникальную коллекцию из пятнадцати тысяч томов, размещенную в усадьбе Остафьево. В числе его приобретений были особо редкие и ценные издания – инкунабулы, альдины, эльзевирь³, а также восточные рукописные книги, приобретенные им, возможно, во время службы в Константинополе. Это свиток «Генеалогическое древо», включающий родословную мусульманских династий от Адама до Абдул-Хамида II⁴, сборный альбом арабописьменной каллиграфии второй половины XIX века⁵, «Книга о неподвижных светилах» известного персидского математика, переводчика и астронома ас-Суфи в списке XVII века⁶ и поэма Низами Гянджеви «Пятерица» («Хамсе») в списке XIX века⁷.

По словам известного востоковеда И. В. Зайцева, списков книги ас-Суфи по всему миру насчитывается всего несколько десятков, так что рукопись из собрания П. П. Вяземского – очень редкий памятник. «Книга о неподвижных светилах», прославившая ас-Суфи, представляет собой каталог-атлас более тысячи звезд с подробным описанием 48 созвездий. Для каждого созвездия приведено его красочное изображение в виде фантастических существ или

¹ Письма Титова В. П. Вяземскому П. А.... Л. 7 об.

² Там же. Л. 8 об.

³ Квятковская Н. К. Остафьево. М.: Советская Россия, 1990. С. 154.

⁴ В настоящее время в собрании Государственного музея Востока, инв. № КП 50051 10066 II № ГК 8054336.

⁵ В настоящее время в собрании Государственного музея Востока, инв. № 1503П 3237КП 4715ОСВ.

⁶ В настоящее время в собрании Государственного музея-заповедника «Архангельское», инв. № КП 506/3 РК 18411 94а 1/6.

⁷ В настоящее время в собрании Государственного музея-заповедника «Архангельское», инв. № КП 506/5 РК 18413 ГК 27644482.

людей, а также таблица звезд с их эклиптикальными координатами и звездными величинами¹. По мнению И. В. Зайцева, именно рисунки созвездий могли привлечь внимание князя П. П. Вяземского. Князь не владел восточными языками, но при этом хорошо разбирался в русской и европейской востоковедческой литературе. В пометах на листах рукописи он смог правильно определить время переписки манускрипта (начало XVII века), а также добросовестно описал все миниатюры этой рукописи, приведя соответствия некоторым из них в рукописях парижской библиотеки Арсенала, а также указал для сравнения рукопись Казвини из коллекции Института восточных языков МИД².

Жизнь П. П. Вяземского в турецкой столице не ограничивалась только службой и учеными занятиями. Он влюбился в известную петербургскую красавицу Марию Аркадьевну Бек, урожденную Столыпину. Грация и прелесть Марии Аркадьевны были запечатлены на полотнах Пимена Орлова («Портрет Марии Аркадьевны Бек», 1839) и Карла Брюллова («Портрет М. А. Бек», 1840 и «Портрет М. А. Бек с дочерью», 1840). Вместе с маленькими дочерьми Марией и Верой она приехала в Константинополь к своей сестре Вере Аркадьевне, бывшей замужем за Д. Ф. Голицыным, состоявшим на службе при русской миссии. 17 октября 1848 года Павел Петрович и Мария Аркадьевна обвенчались в Константинополе. К этому счастливому событию были заказаны печатки и кольца по эскизам князя, а также медали из обожженной глины с изображением Аполлона Кифареда³.

В. П. Титов, поздравляя П. А. Вяземского с женитьбой сына, писал ему: «В день свадьбы моя жена так была поражена красотой невесты и глубокою душою в чертах жениха, что с той поры рисует картину венчального обряда, полу-портрет, полу-фантазию. Это творение, по секрету будь сказано, назначается в подарок Вам и княгине Вере Федоровне»⁴. Картина неизвестного художника середины XIX века «Венчание П. П. Вяземского и М. А. Бек», хранившаяся в Остафьеве (ныне – в собрании Государственного исторического музея), таким образом, может быть атрибутирована. Ее замысел и, вероятно, исполнение принадлежат Елене Иринеевне Титовой (урожд. Хрептович), супруге русского посланника в Константинополе.

¹ «Под небом голубым Востока...». Коллекция исламского искусства князей Вяземских в Остафьеве... С. 62.

² Зайцев И. В. Исламский Восток в русской усадьбе: князя Вяземские – собиратели исламского искусства // «Под небом голубым Востока...». Коллекция исламского искусства князей Вяземских в Остафьеве... С. 33.

³ Княжева Е. И. Остафьево // Знаменитые музеи-усадьбы России / сост. И. С. Ненарокова. М. : АСТ – ПРЕСС КНИГА, 2010. С. 23.

⁴ Письма Титова В. П. Вяземскому П. А. ...Л. 10.

Сообщая В. А. Жуковскому о женитьбе сына, П. А. Вяземский писал о своей невестке: «Она <...> красавица, лицом и душою благонравная, благочестивая, воспитанная в семействе деда своего, графа Мордвинова»¹. Личное знакомство с Марией Аркадьевной в Константинополе год спустя подтвердило это заочное мнение: «Наше ожидание нас не обмануло, – сообщал П. А. Вяземский Э. Ф. Тютчевой, – жена Павла прелестна, добра, предупредительна, сердечной простоты и манер беспримерных. Они счастливы, и видеть их семейство приятно»².

Князь П. П. Вяземский «легко, непринужденно и естественно» усвоил «патриархальный навык и характер мужа и отца семейства»: «не только молодая жена, но и ее дети обожают его»³, – свидетельствовал В. П. Титов. Удачная женитьба способствовала и служебной карьере П. П. Вяземского: «Его ум, живость и веселость сделались ровнее, постояннее, чем когда-нибудь. <...> Теперь он и встает, и ложится вовремя, и в урочный час успевает и погулять, и справиться с канцелярскими бумагами, и призаняться детскими уроками и домашними счетами»⁴. 20 сентября 1849 г. в Константинополе у П. П. и М. А. Вяземских родился первенец, дочь Екатерина (1849–1929), в замужестве графиня Шереметева.

Размеренную жизнь П. П. Вяземского в турецкой столице нарушило горестное известие из Петербурга о скоропостижной смерти от холеры его сестры М. П. Валуевой. Старики П. А. Вяземский с супругой В. Ф. Вяземской решили ехать в Константинополь к Павлу – единственному из их восьми детей, оставшемуся в живых, а заодно совершить паломничество в Иерусалим ко Гробу Господню. «Не взмой меня волна несчастий, я, вероятно, никогда не тронулся бы с места. Вероятно, путешествия мои, всегда отмеченные смертью, кончатся путешествием ко Святому Гробу, который примиряет со всеми другими гробами. Так быть и следовало»⁵, – писал П. А. Вяземский. На память о паломнической поездке Вяземские хранили в усадьбе Остафьево сувениры, привезенные ими из Палестины. В парадной спальне были размещены тростник и гербарий с берегов Иордана, семена чертополоха из Иерихона, кусочки мозаики из церкви, воздвигнутой

¹ Цит. по: Квятковская Н. К. Остафьево... С. 106.

² П. А. Вяземский и Эрн. Ф. Тютчева: Переписка (1844–1869) / изд. подгот. Л. В. Гладкова. М.: Наука, 2018. С. 33.

³ Письма Титова В. П. Вяземскому П. А. ... Л. 9.

⁴ Там же. Л. 9 об.

⁵ Путешествие на Восток князя П. А. Вяземского (1849–1850 г.). Издание гр. С. Д. Шереметева. СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1883. С. 71.

императором Юстинианом, четки из кожи, вазочка с мускусом, обломок мраморной доски из Вифлеема¹.

Во время поездки П. А. Вяземский вел подробный путевой дневник, опубликованный в 1883 году С. Д. Шереметевым отдельной книгой «Путешествие на Восток князя П. А. Вяземского (1849–1850 г.)», в котором красочно описывал пейзажи и памятники Палестины, наряды и образ жизни местного населения, приоткрывал свои душевные переживания человека европейского Просвещения, жаждавшего найти источник живой веры: «Четверг, 18 мая. Слушали в 9 часов утра русскую обедню в монастыре Св. Екатерины. Все что-то не так молишься, как бы хотелось. В Казанском соборе лучше и теплее молилось. Неужели и на молитву действует привычка? Или мои молитвы слишком маломощны для святости этих мест»². По справедливому мнению О. Н. Хайруллиной, описание П. А. Вяземским Святой Земли выстраивалось на границе светской литературной и религиозной письменной традиций путем соединения элементов путевого очерка и духовной прозы³. Помимо дневника, переживания П. А. Вяземского нашли отражение в его стихотворениях «Иерусалим», «Александрю Андреевичу Иванову», «Палестина». Автографы других стихотворений князя, связанных с путешествием на Восток, в частности «Ночь на Босфоре» и «17 сентября 1849», находятся в альбоме, преподнесенном им княгине В. А. Голицыной⁴. Помимо стихотворений, нот и гербария, этот изящный альбом в темно-бордовом сафьяновом переплете с золотым тиснением содержит колоритные зарисовки карандашом и акварелью уличных сенок в восточном городе⁵. Поскольку П. А. Вяземский с детства не любил рисование, возможно, рисунки в альбоме были выполнены П. П. Вяземским.

На правах «старожилов» Павел Петрович с Марией Аркадьевной учили родителей местным порядкам, поскольку с непривычки им все казалось в Константинополе странным и не приспособленным для комфортной жизни. «И наши споры и дискуссии вертятся всегда вокруг одного предмета: годится ли Турция для жизни или нет. Мой сын, его жена и некоторые другие

¹ Квятковская Н. К. Остафьево... С. 153.

² Путешествие на Восток князя П. А. Вяземского... С. 67.

³ Хайруллина О. Н. Соотношение религиозного и эстетического в очерках П. А. Вяземского «Путешествие на Восток» (1849–1850 г.) // Вопросы методологии современного литературоведения: материалы Всероссийской научно-практической конференции (16 октября 2007) / отв. ред. В. Г. Мехтиев. Хабаровск: Изд-во ДВГГУ, 2007.

⁴ Альбом стихотворений кн. П. А. Вяземского, подаренный кн. Голицыной Вере Аркадьевне // ОПИ ГИМ. Ф. 281. Оп. 2. Ед. хр. 16. Лл. 8, 15 об.

⁵ Там же. Лл. 3, 4, 5, 6, 7.

фанатики говорят, что да и что, отведав турецкой жизни, уже не сможешь жить в другой стране»¹, – писал П. А. Вяземский своей приятельнице Э. Ф. Тютчевой. Их переписка содержит любопытное описание будней русской миссии («Москов-Сарая»², как она называлась на местном диалекте) в Константинополе. Дипломатам-европейцам, несмотря на взаимные интриги при дворе султана, приходилось довольствоваться обществом друг друга, не забывая при этом о неписанных правилах дипломатического общения: «Любой строгий и серьезный предмет для беседы здесь запрещен. Никогда не обсуждаются политические вопросы, даже те, что гуляют по улицам и газетам, потому что всегда существует конфликт политических интересов и всегда это будет тот самый случай, когда в доме повешенного или вешателя говорят о веревке»³. Благодаря В. П. Титову П. А. Вяземского пригласили на прием у великого визиря Рашид-паши⁴, об обстановке которого ему впоследствии могли напоминать два полотна неизвестного художника «Прием европейского посольства турецким султаном» и «Прием европейского посольства визирем турецкого султана»⁵, размещенные в усадьбе Остафьево и композиционно восходящие к произведениям фламандца Ж.-Б. ван Мура⁶.

П. П. Вяземский за свою дипломатическую службу был награжден турецким орденом Ниман Ифтигар, получил повышение и был назначен исполняющим должность младшего секретаря русской миссии⁷.

Однако в 1850 году, ссылаясь на желание родителей первого мужа Марии Аркадьевны, покойного И. А. Бека, повидаться со своими внуками, П. П. Вяземский просил В. П. Титова разрешения выехать с семьей из Константинополя в Петербург⁸. Отъезд князя искренне опечалил посланника: «Бюрократическая деятельность едва ли когда будет вашей специальностью. Скучна; однако и ею пренебрегать не должно: пригодится, – писал В. П. Титов П. П. Вяземскому. – Но ваша часть – *rag excellence* – любить и изучать

¹ П. А. Вяземский и Эрн. Ф. Тютчева : Переписка... С. 60.

² Письма Титова В. П. Вяземскому П. А. ... Л. 7.

³ П. А. Вяземский и Эрн. Ф. Тютчева : Переписка... С. 129.

⁴ Там же. С. 47, 48.

⁵ В настоящее время в собрании Государственного исторического музея, инв. № 74375/11 И I 4167 ГК 5009950 и 74375/12 И I 4168 ГК 5009912.

⁶ По авторитетному мнению исследовательницы творчества художника О. В. Нефедовой, данные картины можно атрибутировать самому Ж.-Б. ван Муру.

⁷ Вяземский Павел Петрович (формулярные списки чиновников) // АВПРИ. Ф. 159. Оп. 464. Д. 774. Л. 4 об.

⁸ Письма Вяземского Павла Петровича Титову Владимиру Павловичу // РГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. Д. 3942. Лл. 3, 4.

исторические и современные примечательности странной земли и странных людей, посреди коих судьба привела нас с вами выжить 7 лет и может быть еще приведет прожить столько же, а пожалуй с помощью Аллаха и более. Поэтому я люблю видеть в вас одно из весьма редких в наше время, но весьма частых в старину, звеньев между Босфором и матерью-Россией»¹.

Несмотря на доброе расположение В. П. Титова, князь П. П. Вяземский в Турцию не вернулся и, получив 9 декабря 1850 года назначение на должность младшего секретаря русской миссии в Гааге, продолжил дипломатическую службу в Европе. На память о пребывании в Константинополе осталась замечательная коллекция восточного искусства, размещенная князьями Вяземскими в родовой усадьбе Остафьево.

По словам знатока усадебных коллекций А. Н. Греча, П. П. Вяземский был «очень интересной фигурой в мире коллекционеров своего времени»². Его коллекция восточного искусства включала как произведения исламского Востока (в первую очередь, турецкое и иранское искусство эпохи Каджаров), так и более традиционные для ориенталистских увлечений русского дворянства предметы из Китая и Японии.

Значительное место в коллекции занимало восточное оружие, образцы которого были развешаны П. П. Вяземским в парадной столовой остафьевского дома и давали представление «о вооружении чуть ли не всех времен и народов»³. Там были малайские крисы, индийские церемониальные топоры, ружья турецкой работы со стволами из дамасской стали, сабли и ятаганы с богато орнаментированными клинками, иранское наступательное и оборонительное оружие: щиты типа «сепар» XIX в.⁴, наручи – «базубанды», украшенные гравировкой⁵, шлемы «колах худ» полусферической формы с пирамидальным навершием⁶. В XIX в. такие шлемы, стилизованные под старину, производили в Иране не в военных целях, а почти

¹ Князь Вяземский и Пушкин. С предисл. и примеч. Н. Барсукова. М.: Синодальная типография, 1904. С. 22. Печатается по автографу: *Титов В. П.* Письма к Вяземскому П. П. // ОР РГБ. Ф. 63. К. 23. Ед. хр. 52. Л. 4 об. Подчеркивания в тексте принадлежат В. П. Титову.

² *Греч А. Н.* Убранство остафьевского дома. М.: Принт-Студио, 2018. С. 5.

³ *Греч А. Н.* Остафьево // Остафьевский сборник. Вып. 10. М.: ВИРС, 2005. С. 100.

⁴ В настоящее время в собрании Государственного музея Востока, инв. № КП 60027 1610 П ГК 5610918 и в собрании Серпуховского историко-художественного музея, инв. № КП 784 ГК 30392907.

⁵ В настоящее время в собрании Государственного музея Востока, инв. № 1582 П ГК 5610754; № 1621 П ГК 5610881; № 1622 П ГК 5610912.

⁶ В настоящее время в собрании Государственного музея Востока, инв. № КП 498 П ГК 5610010 и № 1620 П ГК 5610873.

исключительно для удовлетворения запросов путешественников и коллекционеров на экзотическое «восточное» оружие¹. Любопытен топорик «табарзин»², во времена П. П. Вяземского превратившийся из предмета вооружения в предмет культа и наделявшийся сакральным смыслом как орудие борьбы за веру против собственных страстей и пороков³, а также две булавы: булава-плеть с деревянным навершием и прибитыми к нему восемнадцатью цепями, применявшаяся для самоистязаний во время праздника Шахсейвахсей⁴, и булава «горз-и гавсар» с навершием в виде головы быка⁵ – атрибуты бродячих мистиков-дервишей.

В коллекции П. П. Вяземского были замечательные иранские лаки, в том числе панно «Битва Рустама с Белым дивом», «Битва Рустама с Красным дивом», «Сцена в павильоне», «Свадьба», крышки переплетов рукописей, пеналы «каламданы», изготовленные из папье-маше и покрытые росписью под лак, – неперемнная принадлежность образованного человека в мусульманском мире (ныне хранятся в Государственном музее Востока).

Среди предметов живописи иранского происхождения в собрании П. П. Вяземского хранились как большие полотна, представлявшие портреты «красавиц», так и миниатюры на картоне, которые в большом количестве изготавливались для продажи на восточных базарах в первой трети XIX века. Откровенные для норм исламского искусства портреты «красавиц» («Танцовщица с кастаньетами», «Танцовщица с кастаньетами на фоне окна», «Женщина на коленях с флягой и стаканом»⁶) имеют специфическую остроконечную форму, которая объясняется тем, что в Иране они вписывались в арочные проемы стен на мужской половине дома, чтобы улаждать взор хозяина и его гостей⁷.

¹ «Под небом голубым Востока...». Коллекция исламского искусства князей Вяземских в Остафьеве... С. 54.

² В настоящее время в собрании Серпуховского историко-художественного музея, инв. № КП 1503 ГК 30392908.

³ «Под небом голубым Востока...». Коллекция исламского искусства князей Вяземских в Остафьеве... С. 60; Роскошь заката. Иран эпохи Каджаров (конец XVIII в. – 1925). Каталог выставки. М. : ГМВ, 2021. С. 118, 119.

⁴ В настоящее время в собрании Серпуховского историко-художественного музея, инв. № КП 1070 ГК 30392913.

⁵ В настоящее время в собрании Серпуховского историко-художественного музея, инв. № КП 1071/2 ГК 30392910.

⁶ В настоящее время в собрании Государственного музея Востока, инв. № КП 60013 1512 II ГК 5610753; КП 60014 1513 II ГК 5610771; КП 60012 1488 II ГК 5610793.

⁷ Роскошь заката. Иран эпохи Каджаров (конец XVIII в. – 1925). Каталог выставки... С. 63, 72, 74.

Искусство Китая и Японии было представлено в коллекции Вяземских великолепными фарфоровыми вазами и блюдами, небольшими чашами из резного камня, прессом для бумаги и табакерками – традиционными принадлежностями китайского «кабинета ученого», фарфоровыми табуретами, а также предметами мелкой пластики – фигурками китайских божеств и японских нэцкэ. Из собрания Вяземских происходят три нэцкэ, датированные XIX веком: «Тигрица с детенышем» неизвестного мастера, выполненное из дерева, украшенное резьбой и инкрустированное перламутром и рогом; «Островитянин и самурай» неизвестного мастера, сделанное из рога и покрытое резьбой, и «Дарума» работы Нико, изготовленное из скорлупы маньчжурского ореха¹. В нэцкэ сложилось несколько способов изображения этого популярного божества народного буддизма, берущих свое основание как в классических живописных образцах, так и в традициях японского народного творчества². В остафьевской коллекции Дарума представлен стариком с большим печальным лицом, голова которого покрыта монашеским плащом.

Из образцов китайской мелкой пластики XIX века можно отметить замечательный миниатюрный пресс для бумаги, принадлежавший князьям Вяземским³. Выполненный из желтовато-золотистого агальматолита («мыльного камня»), этот пресс в виде фантастической рыбы «ао» с головой дракона выполнял две функции: прижимал тонкую бумагу во время работы с ней художника и мог использоваться для релаксации пальцев каллиграфа благодаря своей приятной на ощупь, гладкой и обтекаемой форме⁴. Пресс для бумаги был необходимым атрибутом «кабинета ученого» – особого художественного комплекса предметов, отвечающих категориям «изящного» и «возвышенного» и принадлежащих человеку интеллектуального труда⁵. К числу этих предметов в китайской коллекции Вяземских относились также чаши для воды и табакерки. Пять небольших чаш (диаметром 5–13 см) из

¹ В настоящее время в собрании Государственного музея Востока, инв. № 2635 I, 2638 I, 2641 I. См. также: *Каневская Н. А.* Японская миниатюрная скульптура нэцкэ в собрании Государственного музея Востока. Каталог коллекции. М.: ГМВ, 2018. С. 133, 134.

² *Каневская Н. А.* Нэцкэ в городской культуре Японии // *Городская художественная культура Востока. Сб. статей.* М.: Государственный музей искусства народов Востока, 1990. С. 86.

³ В настоящее время в собрании Государственного музея Востока, инв. № 2632 I.

⁴ *Кузьменко Л. И.* Искусство Китая. Путеводитель по постоянной экспозиции. М.: ГМВ, 2013. С. 103.

⁵ *Кузьменко Л. И.* Кабинет ученого // *Восток: Искусство быта и Бытия.* М.: СКАНРУС, 2003. С. 170.

остафьевского собрания выполнены из нефрита. В традиционной культуре Китая они использовались каллиграфами для разведения туши, а их вычурная резьба, изображающая то стволы старой сосны с изогнутыми ветками¹, то персик, оплетенный веточкой с цветками сливы², то цветок лилии³, делала их удобной подставкой для влажных кистей. Подобная полифункциональность была свойственна предметам «кабинета ученого»⁴. Очевидно, китайские нефритовые вазочки привлекли своих будущих хозяев затейливой резьбой по камню. В русском быту эти изящные вещицы могли служить украшением интерьеров гостиной и, возможно, подсвечниками, тем более что в коллекции осветительных приборов князя П. П. Вяземского встречались подсвечники самых причудливых форм – в виде лягушки, дракона и др.⁵

Еще одним своеобразным явлением в прикладном искусстве Китая, ставшим популярным объектом коллекционирования европейцев, были табакерки⁶. В коллекции Вяземских были представлены две табакерки в форме флакона, использовавшиеся для ароматического нюхательного порошка, в состав которого входили камфара, ментол и жасмин. Одна из табакерок выполнена из янтаря и плотно закрыта цилиндрической пробкой, покрытой черным лаком, к которой прикреплена маленькая костяная ложечка⁷. Вторая изготовлена из дымчатого непрозрачного агатового стекла со светло-коричневыми и белыми разводами, имитирующими рисунок натурального камня⁸. Благодаря плоской форме доньшка подобные табакерки-флаконы тоже можно было использовать как пресс.

Произведения фарфора китайского производства в коллекции Вяземских охватывали период со второй половины XVII до XIX века, т. е. эпоху Цин (1644–1911). Это вазы и блюда, а также два фарфоровых табурета XIX века, покрытых кобальтовой глазурью, поверх темно-синего фона которой нанесена роспись золотом в виде цветов и листьев⁹.

¹ В настоящее время в собрании Государственного музея Востока, инв. № 2624 I.

² В настоящее время в собрании Государственного музея Востока, инв. № 2623 I.

³ В настоящее время в собрании Государственного музея Востока, инв. № 2627 I.

⁴ Кузьменко Л. И. Кабинет ученого... С. 171.

⁵ Квятковская Н. К. Остафьево... С. 186.

⁶ Кузьменко Л. И. Искусство Китая. Путеводитель по постоянной экспозиции... С. 108.

⁷ В настоящее время в собрании Государственного музея Востока, инв. № 2643/1 I и 2643/2 I.

⁸ В настоящее время в собрании Государственного музея Востока, инв. № 2644 I.

⁹ В настоящее время в собрании Государственного музея Востока, инв. № 2680 I и 2681 I.

Размещенные в пространстве усадебного дома, все эти предметы придавали Остафьеву особый, своеобразный облик. Как писал А. Н. Греч, «пусть не удовлетворяют отдельные предметы строгому и холодному стилистическому вкусу наших современников, пусть кажутся иногда диссонансами их причудливые сочетания – все же во всем убранстве остафьевского дома есть своеобразная теплота, жизненность и интимность»¹. В 1898 году Остафьево было куплено зятем князя П. П. Вяземского – графом С. Д. Шереметевым, открывшим в усадьбе частный общедоступный музей. Музей уцелел в годы революции, но был ликвидирован в 1930 году, а его коллекции разошлись по более чем двадцати учреждениям культуры. В частности, предметы из восточной коллекции князей Вяземских ныне хранятся в Государственном музее Востока, Государственном музее-заповеднике «Архангельское», Серпуховском историко-художественном музее. В 2021 году Государственный музей-усадьба «Остафьево» и Государственный музей Востока при участии других музеев – держателей бывших остафьевских коллекций – организовали масштабный выставочный проект «Под небом голубым Востока...», показавший предметы исламского искусства из коллекции Вяземских. В продолжение этого успешного творческого взаимодействия в августе 2023 года в Государственном музее-заповеднике «Остафьево» была открыта выставка «Дальний Восток князей Вяземских», демонстрирующая предметы китайского и японского искусства из собрания Вяземских, ныне хранящиеся в Государственном музее Востока. Межмузейное сотрудничество дает возможность показать посетителям мемориальные вещи из восточной коллекции князей Вяземских в родных стенах остафьевского дома.

¹ Греч А. Н. Убранство остафьевского дома... С. 30.

Экзотические (восточные)
стили в интерьерах
петербургских особняков
1880–1900 годов



DOI 10.48466/1426.2023.71.29.011

*Е. И. Жерихина*¹

Аннотация. В Петербургских особняках 1880–1900 годов небольшие репрезентативные комнаты, курительные или будуары, часто отделялись в направлениях «мавританского» стиля. Гораздо реже, но также использовался стиль шинуазри, например, во дворце великого князя Алексея Александровича и в особняке О. Серебряковой.

Ключевые слова: *особняк, китайский, мавританский, стиль.*

Exotic (oriental) styles in the interiors of St. Petersburg mansions of 1880–1900

Summary. In St. Petersburg mansions of 1880–1900 small representative rooms, smoking rooms or boudoirs were often decorated in the “Moorish” style. The “chinoiserie” style was also used but less frequently, for example, in the palace of Grand Duke Alexei Alexandrovich and in the private residence of O. Serebryakova.

Keywords: *mansion, exotic, «Chinese», «Moorish», style.*

Интерьеры, отделанные в различных направлениях искусства Востока, появились в петербургских дворцах и особняках еще в XVIII веке: эпоха рококо и раннего классицизма явилась почвой, из которой выросло направление шинуазри. Мода на «китайские» декорации не заканчивалась до конца века, но в царствование Екатерины II стали появляться предметы, захваченные в ходе турецкой войны, и для императрицы построили Турецкую бесед-

¹ Жерихина Елена Игоревна, ведущий специалист Института историко-культурных проектов, Российская Федерация, Санкт-Петербург, наб. р. Фонтанки, 32/1.

Zherikhina Elena Igorevna, leading specialist of the Institute of Historical and Cultural projects, Russian Federation, St. Petersburg, emb. R. Fontanki, 32/1.

ку. Первый «турецкий» диван – тахту – разместили в комнате, отделанной китайскими шелками. Позже это считалось естественным для восприятия Востока вообще.

Казалось, что в эпоху классицизма о Востоке забыли: ампир, при своем рождении, заменил его на египетские сюжеты, а «турецкие» и «китайские» интерьеры должны были исчезнуть. Но этого не произошло: черты восточной архитектуры и «китайского» декора видны в интерьерах Алупкинского дворца графов Воронцовых. В Петербурге так были отделаны в 1828 году гостиная в доме В. В. Энгельгардта, где устраивались Дворянские собрания¹, через десять лет – гостиная в доме брата Е. К. Воронцовой, графа Владислава Ксавьеревича Браницкого. Так, в начале 1830-х годов черты «китайщины» начали пробиваться сквозь четкость классицизма. В те годы представители светского общества восторженно заслушивались рассказами о Поднебесной империи, рассматривали восточные коллекции отца Иакинфа Бичурина и барона П. Л. Шиллинга.

Обер-шенк императорского двора, сенатор граф В. К. Браницкий в 1835 году реконструировал классицистический особняк Петрово-Соловово² и отделал там Китайскую гостиную – одну из комнат парадной анфилады вдоль Невского проспекта. На фоне стен, когда-то обтянутых тканями, выделяются рамы темно-вишневого оттенка с яркими орнаментами. Десюдепорты и оконные карнизы выполнены в виде красно-зеленой с золочеными медальонами, «китайской крыши», увенчанной по сторонам крылатыми драконами. На фризе, заключенном в золоченый багет, геометрический орнамент прерывается картушами с «китайскими иероглифами». Узкий карниз покрыт растительными орнаментами. Роспись плафона, общая ее симметричная композиция и ее детали, фигуры и декор, увенчанные драконами беседки, глухие восьмигранные домики с островерхими крышами, корзины с растениями, разнообразные птицы и цветы – все подробности имеют мало общих черт с настоящими китайскими изображениями и стилизованы под XVIII век.

В первые годы историзма мы видим, что в большинстве «китайские комнаты» – это не интерьеры шинуазри, но демонстрация китайских предметов на фоне европейской архитектуры. Китайские изделия стояли в Китайской галерее Гатчинского дворца в «готическом» интерьере или в центральной

¹ Невский проспект, д. 30. Архитектор Г. Фоссати, 1835.

² ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 4323. Фасад и план дома гр. Браницкого, Невский проспект, д. 84–86 (1835). Л. 18–25; Фасад дома Бернардаки (1848). Л. 31–33.

«темной» столовой особняка П. С. Строганова¹, выстроенного И. Монигетти в неоренессансе. Часто встречаются китайские предметы в декоре второго рококо: «Красная» гостиная Н. А. Кушелева-Безбородко² и парадная лестница Екатерининского дворца в Царском Селе (И. Монигетти).

Но большинство экзотических интерьеров середины – второй половины XIX века отделяли в мавританском стиле. Одним из первых, в 1848 году, Г. Боссе выполнил небольшой, с верхним светом через купол, кабинет в особняке князя А. И. Барятинского³. Ниши и своды его были отделаны сталактитами, сохранившимися даже при перестройке кабинета в домовую церковь св. Марии Магдалины⁴. Г. Боссе в 1840-х также отделал маленькую восточную комнату в особняке Л. В. Кочубея⁵.

В 1850-е годы И. Монигетти выстроил Турецкую баню в Царскосельском парке, и мавританский стиль начал активно распространяться. Тот же И. Монигетти, в 1856 году, проектируя интерьеры дворца княгини М. В. Воронцовой, создал в модном стиле кабинет хозяина. Воронцовы, долго жившие на Кавказе и в Крыму, в Алушкинском дворце с «Альгамброй», свободно чувствовали себя в интерьерах Востока. Мавританский кабинет князя С. М. Воронцова известен по описи архитектора А. И. Климова: «Кабинет князя в мавританском вкусе со скульптурною работою, позолотою и резным из белого мрамора камином»⁶. Этот интерьер был позже преобразован следующим владельцем.

В середине 1860-х в особняке А. Л. Штиглица⁷ просторная парадная «Столовая для ужинов» с окнами на две стороны также была оформлена в мавританском вкусе. Балки плафона, консоли, фриз и вся поверхность стен были покрыты раскрашенной в красно-бело-синих тонах лепниной со сталактитами и обильно вызолочены⁸. Комнату обставили европейской мебелью, украсили хрустальными люстрами и бра.

¹ Моховая ул., 2/11. И. Монигетти, 1857–1859.

² Гагаринская ул., 3. Архитекторы Э. Шмидт и Н. Ф. Брюлло, 1861–1863.

³ Сергиевская, ныне Чайковского ул., 46–48.

⁴ Не сохранилась. Проект НИМ РАХ. Инв. № А-6275. Опубл.: Гаральд Боссе. Архитектурное и графическое наследие. К 200-летию со дня рождения. СПб.: Палаццо, 2012. С. 133.

⁵ Сергиевская, ныне Чайковского ул., д. 30. Возможно: 1880-е, Л. Н. Бенау (?). Плохо сохранилась.

⁶ О выдаче ссуды под залог дома кн. Воронцовой // ЦГИА СПб. Ф. 515. Оп. 1. Д. 102. Л. 8. Наб. р. Мойки, д. 106. Помещение не сохранилось.

⁷ Английская наб., д. 68. Архитектор А. И. Кракау, 1859–1869.

⁸ *Луиджи Премацци*. Акварели и рисунки. Каталог выставки. Государственный Эрмитаж. СПб.: Славия, 1996. С. 70.

Интерес к Востоку усилился в 1870-е годы в связи с Туркестанскими походами, с русско-турецкой войной на Балканах и на Кавказе. Офицеры, возвращаясь из походов, привозили в качестве сувениров предметы обстановки, ковры, вазы, светильники. Такой же интерес к модным течениям проявляли купцы и предприниматели, торговавшие с азиатскими странами. В 1870–1872 годах в особняке владельца чугунолитейного завода Ф. К. Сан-Галли¹ отделали большой «мавританский» кабинет хозяина. «Комната, убранная в мавританском стиле, представляет одну из самых интересных и наиболее удавшихся частей дома. Камин из белого мрамора исполнен скульптором Ботта; металлические же части сделаны на заводе владельца. Замечательно еще то, что все шитые ковры, покрывала и подушки исполнены членами семейства г. Сан-Галли по рисункам К. К. Рахау и должны быть отнесены к числу лучших образчиков промышленного искусства»². Низ стены отделан густо-зеленой панелью, панно стен, арки и небольшие ниши декорированы резьбой по штукатурке в красноватых тонах с позолотой. Потолок, фриз и карниз украшены сталактитами и также расписаны тускло-красным с позолотой. В центре плафона – большая золоченая бронзовая люстра соответствующего рисунка.

Над воротами доходного дома князя А. Д. Мурузи³, единственного в Петербурге, целиком отделанного в мавританском стиле, сохранилась надпись: «Нет победителя, кроме Аллаха!» Хозяйская квартира второго этажа была устроена как особняк, куда вела парадная лестница резного белого мрамора. Лестницу окружали аркады галерей на резных тонких колонках и венчал лепной плафон, расписанный традиционными орнаментами в темно-красных и синих тонах с золотом. Целиком резным раскрашенным с позолотой стюком была отделана угловая мавританская гостиная с арками и с эркером, где когда-то стоял белый мраморный фонтан. В хозяйской квартире доходного дома⁴ генерала А. Бильдеринга также устроили мавританскую комнату с лепными декорами.

В 1883 году, когда барон С. П. фон Дервиз купил старинный дом⁵ на Галерной улице, при его перестройке появился небольшой мавританский кабинет. Стены комнаты, соединенной с Зимним садом, и плафон с консолями плотно

¹ Лиговский пр., д. 62, 1869–1872. Архитектор К. К. Рахау. Зодчий. 1877. Вып. 8. С. 74, 75.

² Зодчий. 1877. Вып. 11–12. С. 114.

³ Литейный пр., д. 24, 1874–1876. Гражданский инженер А. К. Серебряков при участии арх. П. И. Шестова и Н. В. Султанова.

⁴ Большая Морская ул., д. 53 (особняк П. П. Голенищева-Кутузова-Толстого, Л. Н. Корнеевой). Арх. Ю. Дютель, 1875 (?), Л. Шперер, 1880 (?).

⁵ Галерная улица, д. 33, арх. П. П. Шрейбер, 1885.

покрыты золоченой лепниной в «восточном вкусе», но здесь поставлен вполне европейский камин темного мрамора. Как обычно, часть орнаментов представляют надписи на арабском языке, такие же надписи выполнили и на паркете, поэтому имя Аллаха теперь «попирается» ногами посетителей театра. В особняке кожевенных фабрикантов Брусницыных¹, отделанном в 1886 году, коричнево-синий декор восточной комнаты с эркером дополнен золочеными надписями, растительными орнаментами и розетками. Рисунок плафона, декорированного сталактитами, подчеркнут золоченой люстрой в восточном стиле, многократно отражающейся в зеркалах стен (илл. 1).

В 1870–1900 годах небольшие репрезентативные комнаты, курительные или будуары, отделялись в мавританском или кавказском стиле. Формы лепной отделки мавританских комнат исполнялись почти типовыми, «под Альгамбру». Это было столь модно, что в великокняжеских дворцах не только при строительстве, как во Владимирском дворце, но и при переделке устраивали мавританские или кавказские комнаты разных назначений. В Николаевском дворце при устройстве квартиры великого князя Петра Николаевича в 1884 году архитектор Н. П. Басин устроил небольшую «турецкую парную», проведя горячий воздух в пилонах комнаты и соответственно декорировав помещение, увенчанное плоским куполом. На фоне орнаментов выделяются золоченые надписи арабской вязью, золоченые декоративные решетки и отвесы арок. Первоначально комната была окрашена масляными красками густых естественных тонов: болотно-зеленого, тускло-вишневого, темной желтой охры (илл. 2).

В Новомихайловском дворце бывшего наместника Кавказа великого князя Михаила Николаевича персидскую комнату – курительную – устроили в парадной анфиладе. Декор плафона в стиле Людовика XVI переделывать не стали, но завесили стены коврами и оружием, поставив низкие столики и табуреты, тахты, покрытые мутаками и подушками, постелив на полу шкуры тигра и пантеры. Комнату украсили восточными вазами, медными резными колоннами, каменными, медными и керамическими кувшинами, блюдами, шкатулками. По коврам развесили драгоценное, украшенное камнями оружие и ожерелья².

Ощущение восточной роскоши охватывало посетителя при посещении Мавританской гостиной³, расположенной в первом этаже дворца Юсуповых.

¹ Кожевенная линия Васильевского острова, д. 27. Арх. А. И. Ковшаров, 1886–1888.

² Опись имущества Новомихайловского дворца. 1895 // РГИА. Ф. 547. Оп. 3. Д. 4487; Инвентарь движимого имущества Новомихайловского дворца. 1903–1909 // РГИА. Ф. 547. Оп. 3. Д. 4347а. Лл. 57–58.

³ Наб. Мойки, 92, 1858, арх. И. Монигетти, 1890–1892, арх. А. А. Степанов.

Стены разделенного легкой аркадой зала покрыты резной окрашенной и щедро позолоченной штукатуркой. Панно стен разделяют вертикальные ленты с плотным узором золоченых арабских надписей. Нижняя керамическая панель отделана фризом с небольшими арочными нишами. В мраморный мозаичный пол встроен беломраморный бассейн с фонтаном. Стена за бассейном выполнена в виде арок, заделанных золочеными сквозными решетками (илл. 3).

Восточные комнаты особняков М. М. Устинова¹ и Н. В. Спиридонова² также декорированы керамическими панелями. Изразцы большого углового камина и панели в особняке генерала М. М. Устинова расписаны в желто-коричнево-зеленой гамме на заводе Бонафедэ³ с изображениями упрощенных орнаментов и надписей (илл. 4). Здесь, к сожалению, сохранились лишь скупые орнаменты балок плафона, узкий сталактитовый фриз и спускающиеся на стены отвесы. В доме Н. В. Спиридонова светлая восточная комната, обильно украшенная тонированной и золоченой лепниной с золотой арабской вязью на синем фоне, с резными мраморными колоннами и сиденьями хорошо отреставрирована. Керамические плитки разрисованы цветочным орнаментом в голубой, зеленой, коричневой и золотистой гамме.

В особняке голландского консула Г. Г. ван дер Пальса⁴, выстроенного уже в начале XX века, крошечная курительная между столовым и зрительным залами освещается через единственное «мавританское» окно, когда-то заполненное цветными стеклами. Своды арок, отделанных маленькими золочеными сталактитами, как и дверные проемы с парными колонками, имеют «мавританские» очертания (илл. 5). В восточных традициях, прототипом которых являлись залы дворца Альгамбра, выполнена отделка стен, свода и порталов многоцветно раскрашенным стюком, во фризы введена золоченая арабская вязь. Порталы фланкировали большие китайские керамические вазы на высоких постаментах⁵.

Гораздо реже, чем мавританский, использовался чистый китайский стиль. Иногда их применяли совместно, причем даже в специально выстроенных интерьерах. А. А. Половцов, для которого устроили кабинет

¹ Моховая улица, д. 3. Арх. В. А. Шретер (?), 1875–1876.

² Фурштатская ул., д. 58, 1896–1898. Арх. А. Н. Померанцев и В. Ф. Свиньин, интерьеры – В. Ф. Свиньин.

³ Сообщено А. И. Роденковым.

⁴ Английский пр., д. 8–10. Арх. В. Ю. Иогансен, 1901–1902.

⁵ Особняк нидерландского генерального консула (фотографии с комментариями) // Столица и усадьба. 1915. № 46. С. 9.

«мавританской» архитектуры¹, декорировал его восточными предметами, невзирая на стили. Деревянная резная панель, покрытые лепной штукатуркой стены, карнизы, плафон и высокий беломраморный камин с нишами – все отделано было традиционными мавританскими орнаментами и сталактитами. Но на десятках полочек с консолями в виде сталактитов стояли в основном китайские и японские фарфоровые вазы. Перед камином поставили лаковую китайскую ширму, вдоль стен – соответствующие шкафики, а люстру, явно западноевропейской работы, украшали драконы. При этом вся обстановка комнаты поражает эклектичностью: мягкая мебель обита французским шелком, письменный стол маркетри с бронзой, а большой ковер явно среднеазиатского рисунка.

Великий князь Александр Михайлович поселился в 1896 году во дворце супруги, великой княгини Ксении Александровны, купленном у Воронцовых, и внес в парадный мавританский кабинет предметы, привезенные с Дальнего Востока. Он поставил в мавританских нишах и на полочках китайские фарфоровые вазы, привезенные из морских путешествий. Перед большим, в виде «михраба», мраморным камином появился вышитый китайский экран, по столам – инкрустированные шкатулки². На пол положили шелковый ковер, подаренный, как писали³, китайским императором.

Первый в эту эпоху исключительно «китайский» интерьер, в описях названный «комната с рыбами», был устроен в середине 1880-х во дворце великого князя Алексея Александровича⁴. Архитектурные детали выполнили петербургские мастера, декоративные предметы были привезены хозяином из морских путешествий. Для владельца дворца, который в 1872–1873 годах дважды бывал в Китае и Японии, М. Е. Месмахер в качестве прототипа отделки гостиной применил мотивы современного искусства этих стран. Китайская гостиная или «рыбная комната»⁵, напоминавшая хозяину о его

¹ Большая Морская ул., д. 52. Арх. М. Е. Месмахер, 1880-е. См.: Санкт-Петербург в светописии. Каталог выставки. Государственный Эрмитаж. СПб. : Славия, 2003. С. 396.

² Графиня Е. Л. Камаровская писала о подготовке благотворительного базара, устроенного во дворце: «Отец остался настолько доволен работами детей и их стараниями, что захотел и сам вложить свою лепту: он принес дивные вещицы, вывезенные им из кругосветного плавания из Китая, Японии, Индии ...». См.: *Камаровская Е. Л.* Воспоминания. М. : Захаров, 2003. С. 197–198.

³ Фотографии с комментариями к свадьбе Ирины Александровны // Столица и усадьба. 1914. № 12–13. С. 9–11.

⁴ Набережная реки Мойки, д. 122. Арх. М. Е. Месмахер.

⁵ Так ее назвали в описи дворца после смерти хозяина. См.: О разделе движимого имущества вел. князя Алексея Александровича (1909–1912) // РГИА. Ф. 528. Оп. 1. Д. 765. Л. 17.

путешествиях, является уникальным интерьером очень позднего шинуазри, столь характерного для XVIII века. Лишь незадолго до этого в Англии¹ уже появился подобный «японский» интерьер, выражавший тем не менее, общую композицию протомодерна². Стены Китайской гостиной расчленены на две равные по высоте горизонтальные зоны: нижняя часть облицована высокими лакированными деревянными панелями, тонированными под темный палисандр, верхняя была обита специально сделанной голубой тканью с изображениями драконов. Из такого же, «под палисандр», дерева, в мелких филенках с резным, напоминающим меандр, орнаментом, были сделаны рамы зеркал, карнизы для занавесей, дверные и оконные проемы. Такие же орнаменты украшают шкафы, подобные по оформлению панелям стен. На филенках панелей и дверей выгравированы изображения драконов, птиц (уток и цапель), рыб, насекомых, деревьев. Упоминались также «шкаф с выжженными рисунками» и восьмиугольный стол³.

Широкий, разделенный на две полосы, карниз, филенки дверей и встроенное в панель стены зеркало обрамлено фигурными орнаментированными покрытыми резьбой колонками, увенчанными резными изображениями китайского льва «Ши цзы». Верх зеркальной рамы выполнен в виде крыши пагоды. Стены, филенки и потолок расписали художники мастерской С. И. Садикова. Интерьер дополняли ширмы, расписанные по эскизам М. Е. Месмахера изображениями драконов и пагод, вышитый экран и китайские вышивки в рамках. Все росписи отличались ярким колоритом, контрастирующим с темным деревом. Комнату наполняли восточные безделушки и их европейские стилизации. По рисункам Месмахера сделали два больших фонаря и шесть причудливых подвесных фонарика (илл. 6). Отделка этой комнаты была определена П. Ю. Сюзором в 65,6 тысяч рублей⁴. В комнате стояли диван, трюмо и восьмиугольный стол, на

¹ Дж. М.-Н. Уистлер. Утренняя комната принца Уэльского, 1877. См.: *Мак-Коркдейл Ч.* Убранство жилого интерьера от античности до наших дней. М.: Искусство, 1990. С. 202–204.

² Термин «протомодерн» введен В. Н. Яранцевым и Е. И. Жерихиной. См.: Штакеншнейдеровские чтения. Петергоф, 1996. Черты протомодерна можно наблюдать (1870–1890) в творчестве таких петербургских мастеров, как М. Е. Месмахер, В. А. Шретер, И. С. Китнер, Н. И. де Рошфор, т. е. синхронно творческим поискам европейских архитекторов Ф. Уэбба, У. Морриса, А. Гауди.

³ О разделе движимого имущества вел. князя Алексея Александровича (1909–1912) ... Л. 17.

⁴ Об оценке недвижимого имущества вел. князя Алексея Александровича (1909–1911) // РГИА. Ф. 528. Оп. 1. Д. 754. Л. 8.

шкафах – фарфоровые лампы и бронзовые фигуры, китайская нефритовая ваза с крышкой, вышитый экран. Здесь также находились бюст отца великого князя, императора Александра II, бронзовые фигуры и часы с амурами в стиле Людовика XV и такие же канделябры, две «лампочки для закуривания: обезьяна держит хвост».

После смерти великого князя прямо из дворца были проданы¹: несколько китайских ваз и две складные китайские этажерки, а К. Г. Фаберже приобрел нефритовую вазу с крышкой². Часть предметов из этой комнаты купил С. Г. Гингер³: кресло, двух попугаев, металлический фонарь, 21 китайский фонарь, «складные китайские этажерки»⁴. Другие вещи продали на аукционе в аукционном зале «Столичный»⁵. «Вещи назначены на продажу 16, 17, 18, 20, 21, 22 апреля 1909 года, с 1 часа дня». Здесь реализовали много китайских картин и вышивок, фарфоровых блюд, японских шкатулок, статуэток и «каменных идолов»⁶.

Для изучения петербургского шинуазри интересна отделка личной столовой в особняке О. В. Серебряковой⁷, где двери и арка покрыты дубовой резьбой с рисунками. Общая отделка интерьера выполнена в неоренессансе с лепниной модерн, изображающей каштановые ветви. Нижние филенки трех дверей покрыты глубокой плотной резьбой «китайскими цветами». Верхние филенки изображали⁸ традиционные для XVIII века сюжеты на фоне пейзажей: горы, хижины, сосны, китайцев, несущих груз на коромысле и т. п. Арка представляет редкий в России образец шинуазри на фоне неоренессанса. Консоли арки покрыты сквозной резьбой с цветами и драконами-петухами. Головы драконов с распахнутыми зубастыми пастьми «пролеза-

¹ Об орденах, мундирах и других вещах великого князя Алексея Александровича // РГИА. Ф. 528. Оп. 1. Д. 759. Оценить предметы были приглашены князь М. М. Голицын и генерал-майор Е. П. Долинский.

² О продаже мелких вещей умершего великого князя Алексея Александровича. (1909) // РГИА. Ф. 528, Оп. 1. Д. 766. Л. 6.

³ В 1910-х было два однофамильца с одинаковыми инициалами, один – доктор медицины, другой – архитектор. Кто именно приобрел вещи – непонятно.

⁴ О продаже мелких вещей умершего вел. князя Алексея Александровича (1909)... Л. 3.

⁵ Набережная реки Мойки, д. 61. Дом Руадзе, в 1890–1917 принадлежавший М. Ю. Гартонг.

⁶ О разделе движимого имущества великого князя Алексея Александровича (1909–1912)...; О продаже мелких вещей умершего великого князя Алексея Александровича (1909)... Лл. 21–23; Переписка по наследству великого князя Алексея Александровича (1912–1917) // РГИА. Ф. 528. Оп. 1. Дд. 77–776.

⁷ Гагаринская улица, д. 2/22. Арх. Б. И. Гиршович, 1901–1902.

⁸ Верхние филенки утрачены в 2010-х годах, но частично сохранились фотофиксации.

ют» через обвод консолей. На горизонтальной балке, вместо традиционных отвесов, выполнены китайские зонтики.

Мебельщики и другие мастера интерьерной декорации стали вносить черты восточных стилей в свои произведения еще с 1880-х годов. Интерес к Китаю усилился на рубеже XX века: на Дальнем Востоке побывали великие князья, в том числе цесаревич Николай Александрович. В 1890-х русские военные советники были вызваны в Пекин на подавление «боксерского» бунта, а в 1904–1907 годах с поля брани возвратились ветераны русско-японской и манджурской войн. В столицу прибывшие с Дальнего Востока привозили для украшения своих квартир различные экзотические предметы, начиная с картин и книг до фарфора и серебра, создав, таким образом, модное художественное течение. Но практически никто не отделял свои комнаты архитектурно, как и собравший значительную восточную коллекцию шталмейстер двора Н. Ф. Бурдуков-Студенский¹. Бурдуков путешествовал «по Средней Азии, Персии и Афганистану для изучения коврового производства. Удачно гармонируют с коврами и собрание священных изображений буддийского культа. Великолепные вышивки и рисунки покрывают стены восточной комнаты. Особо редкостной является, полученная как высшее благословение, печать рук Далай-Ламы на голубом шелке. Большие и малые, серебряные и бронзовые боги востока, восточная керамика украшают стены обширной квартиры»². В этой эклектичной «экзотической» коллекции на фоне среднеазиатских ковров также были представлены бронзы, керамика, рисунки, вывезенные с Дальнего Востока.

С этих пор в бытовые интерьеры петербургских особняков или квартир уже прочно вошли предметы «экзотических стилей», как привезенные из стран Востока, так и изготовленные русскими и европейскими мастерами в подражание им. К сожалению, до нашего времени дошли лишь несколько образцов подобных, когда-то распространенных интерьеров.

¹ Ул. Рылеева, д. 27 (Гродненский пер., д. 6). Арх. А. В. Малов, 1890-е.

² Н. Ф. Бурдуков – владелец бывшего особняка кн. В. П. Мещерского. См.: С. Кондаков. Собрание восточных ковров Н. Ф. Бурдукова // Столица и усадьба. 1916. № 50. С. 23–24.

Восточная тема в фильме
«Миссия в Кабуле»
(по документам
ЦГАЛИ СПб)

DOI 10.48466/1572.2023.90.98.012

*Т. Н. Зверева*¹



Аннотация. В статье рассматриваются особенности разработки темы Востока в кинопроизводстве на примере художественного фильма режиссера киностудии «Ленфильм» Леонида Квинихидзе «Миссия в Кабуле» (1970). Основой фильма стал литературный сценарий В. Владимирова и П. Финна, который повествует об установлении дружеских и дипломатических отношений между Россией и Афганистаном в 1919 году. При изучении темы были использованы стенограммы заседаний Художественного совета «Ленфильма», переписка, договоры, производственные планы и др. из фонда киностудии «Ленфильм» (Ф. 257), хранящегося в ЦГАЛИ СПб. В результате исследования была восстановлена хронологическая последовательность основных этапов создания фильма. Это позволило выявить особенности, которые экранизация афганской темы внесла в организационно-производственный процесс работы съемочной группы и всей киностудии «Ленфильм». Альбомы с фотографиями актерских проб стали источником информации об утвержденном актерском составе, а также о тех актерах, которые пробовались на роли, но не были утверждены. В пролог фильма вошли документальные кадры видов Кабула 1970 года и сцен военного парада с участием последнего короля Афганистана. Кроме того, фильм запечатлел памятники культуры, которые позднее, в период военных действий в Афганистане, пострадали или были разрушены. С течением времени фильм «Миссия в Кабуле» при-

¹ Зверева Татьяна Николаевна, заведующая отделом научного описания личных фондов, информационно-поисковых систем и автоматизированных архивных технологий Центрального государственного архива литературы и искусства Санкт-Петербурга, Российская Федерация, 191123, Санкт-Петербург, ул. Шпалерная, 34, лит. В

Zvereva Tatiana Nikolaevna, Head of the Department of Scientific Description of Personal Funds, Information Search Systems and Automated Archival Technologies of the Central State Archive of Literature and Art of Saint Petersburg, Russia, 191123, Saint Petersburg, Shpalernaya str., 34V

обретает все большее историко-документальное значение. Все эти аспекты нашли отражение в статье.

Ключевые слова: кинопроизводство, Леонид Квинихидзе, фильм «Миссия в Кабуле», Афганистан, ЦГАЛИ СПб.

The Eastern theme in the film «Mission in Kabul» (according to the documents of TsGALI SPb)

Summary. The article examines the peculiarities of the development of the theme of the East in film production on the example of the film «Mission in Kabul» (1970) by Leonid Kvinikhidze, director of the Lenfilm Studio. The basis of the film was a literary script by V. Vladimirov and P. Finn, which tells about the establishment of friendly and diplomatic relations between Russia and Afghanistan in 1919. When studying the topic, the following were used: the screen-writings of the film, transcripts of meetings of the Lenfilm Art Council, correspondence, contracts, production plans from the fund of the Lenfilm Film Studio (F. 257), stored in the TsGALI of St. Petersburg. As a result of the research, the main chronology and stages of the film's creation were restored. This made it possible to identify the features that the adaptation of the Afghan theme introduced into the organizational and production process of the work of the film crew and the entire Lenfilm film studio. The album with photos of the acting auditions became a source of information about the approved cast, as well as about those actors who were not approved to participate in the film. The prologue of the film includes documentary footage with views of Kabul in 1970, scenes of a military parade with the participation of the last king of Afghanistan. In addition, the full-scale filming accompanying the action of the film captured the monuments of Afghan culture, which later, during the military operations in Afghanistan, suffered or were completely destroyed. Over time, the film «Mission in Kabul» acquires not only artistic, but also historical and documentary significance. All these aspects are reflected in the article.

Keywords: *filmmaking, Leonid Kvinikhidze, the film «Mission in Kabul», Afghanistan, TsGALI SPb.*

В 1969 году режиссер киностудии «Ленфильм» Л. А. Квинихидзе готовился к съемкам цветного широкоэкранного двухсерийного художественного фильма «Миссия в Кабуле» о работе первых советских дипломатов в Афганистане.

Текст литературного сценария, ставшего сюжетной основой фильма, предварялся фразой: «Все официальные документы и переписка, использованные в сценарии как закадровый текст, являются подлинными и хранятся в архивах Советского Союза»¹.

Повествование начиналось с дружественного послания эмира Амануллы-хана советскому руководству в лице В. И. Ленина: «Его Величеству Президенту Великого Российского государства Ленину. Король Афганистана эмир Аманулла шлет дружественный привет и совершенное уважение. С глубокой печалью и горестью сообщая о скорбной трагедии – убийстве моего отца Его Величества, Светоча народа и веры, павшего от руки неизвестного злодея. Также извещаю Вас о своем короновании и вступлении на престол, которое состоялось в Кабуле – столице свободного и независимого Афганистана. Так как Вы, Ваше Величество, Президент Великого Российского государства, вместе с другими своими товарищами – друзьями человечества взяли на себя почетную и благородную задачу заботиться о мире и благе людей, то я счастлив впервые от имени афганского народа направить Вам настоящее дружественное послание. 6 раджаб-ул-мураджа 1337 года хиджры, что соответствует – 7 апреля 1919 года христианского летоисчисления. Ваш друг Аманулла»².

В мае 1919 года В. И. Ленин направил в Афганистан ответное послание: «Его Величеству Эмиру Афганистана Аманулле-хану. Спешу от имени Рабоче-Крестьянского правительства принести ответный привет независимому афганскому народу <...> Приветствуя намерения Вашего правительства завязать близкие сношения с русским народом, мы просим Вас назначить официального представителя в Москву и предлагаем послать в Кабул представителя Рабоче-Крестьянского правительства о немедленном пропуске которого просим Ваше Величество сделать распоряжение всем властям. Ленин. Составлено в Москве 27 мая 1919 года»³.

Этот закадровый текст по замыслу авторов литературного сценария В. Владимиров и П. К. Финна должен был стать отправной точкой для начала развития основного сюжета фильма: прибытия в 1919 году советской дипломатической миссии в Кабул и ее работа в условиях противодействия разведывательных служб Великобритании, не смилившейся с потерей своего владычества в Афганистане и не желающей допустить укрепления дружественных отношений между Россией и Афганистаном.

¹ ЦГАЛИ СПб. Ф. 257. Оп. 21. Д. 101. Л. 2

² Там же. Л. 3.

³ Там же. Л. 4А, 4Б.

24 мая 1969 года был утвержден окончательный вариант литературного сценария.

В письме Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР от 27 мая 1969 года, адресованном директору киностудии «Ленфильм» И. Н. Киселеву, подчеркивалось, что «при работе над режиссерским сценарием просим учесть замечания сценарно-редакционной коллегии Главка»¹.

В июне 1969 года сценарно-редакционная коллегия Главного управления художественной кинематографии, ознакомившись с литературным сценарием, отметила «удачно показанную авторами многообразную и пеструю жизнь восточной страны того времени», но предостерегла будущих постановщиков от излишней увлеченности восточной экзотикой, «которая может помешать точному политическому звучанию будущего фильма»².

Таким образом, перед создателями фильма стояла задача найти такие профессиональные приемы, чтобы, показав богатый колорит восточной жизни, не отвлек при этом внимание зрителей от поворотов сюжета.

1 июля 1969 года Л. А. Квинихидзе приступил к разработке режиссерского сценария³. В августе 1969 года режиссерский сценарий с учетом замечаний был одобрен не только на киностудии «Ленфильм», но и в Министерстве культуры и информации Афганистана. Начинаясь производственный процесс работы над фильмом, срок окончания которого был запланирован на 31 декабря 1970 года⁴.

На стадии подготовительного периода осуществлялся подбор актеров, проведение фото- и кинопроб, выбор натуры, проведения локальных съемок.

В сюжетную канву фильма были включены образы короля Афганистана эмира Амануллы-хана, главнокомандующего и министра обороны Афганистана Надир-хана, придворных, военных, работников советской и английской дипломатических миссий, разведывательных служб, представителей белой эмиграции.

Роли основных представителей афганского руководства исполнили актеры Р. А. Тазетдинов (эмир Аманулла-хан), илл. 1 и О. Л. Коберидзе (Надир-хан), илл. 2.

На остальные роли были приглашены популярные советские актеры. Все претенденты проходили через фото- и кинопробы, которые обсуждались на заседании художественного совета «Ленфильма» 18 сентября 1969 года. Во

¹ ЦГАЛИ СПб. Ф. 257. Оп. 21. Д. 67. Л. 5.

² Там же. Л. 7.

³ Там же. Л. 13.

⁴ Там же. Л. 33.

время этого обсуждения возникали дискуссии, особенно если в отношении одних и тех же актеров высказывались противоположные мнения. Л. А. Квинихидзе иногда вступал в полемику, но категоричен не был и внимательно прислушивался к мнению более опытных коллег¹.

Для участия в фильме были утверждены актеры О. П. Жаков, В. П. Заманский, О. Б. Видов, А. С. Демьяненко, И. П. Мирошниченко, братья Г. А. и О. А. Стриженовы (илл. 3), В. М. Зельдин, М. А. Глузский, Э. Г. Виторган, А. И. Масюлис и др.

Среди тех, кого не утвердили на роли, было тоже немало актеров, популярных в 1960–1970-е годы: А. В. Баталов, Р. Б. Громадский, О. И. Даль, И. Б. Дмитриев, М. М. Козаков, Н. С. Михалков, М. М. Неелова, В. И. Стрельчик, Б. А. Фрейдлих и др.

Закадровый текст архивных документов и характеристик действующих лиц читал актер Е. З. Копелян. Подобный кинематографический прием использовала позднее в фильме «Семнадцать мгновений весны» Т. М. Лиознова. Такая форма подачи киноматериала в обоих фильмах была понятна, учитывая большой объем документальной информации, многоплановость событий и лимитированный метраж киноплёнки. Несмотря на неоднозначное отношение некоторых работников «Ленфильма» к чтению документов в закадровом режиме, этот замысел сценаристов и режиссера-постановщика был сохранен. В случае с фильмом «Миссия в Кабуле» введение закадрового текста не иллюстрировало, а раскрывало действие фильма, подчеркивая его документальность и масштаб происходящего.

Для выбора природы и проведения съемок создатели фильма совершили экспедиции в Литву, Таджикистан, Афганистан и Индию².

Съемки в Индии проходили при технической поддержке студии Раджа Капура³. Однако благоприятные условия для работы советской съемочной группы, созданные правительством Афганистана и студией «Афганфильм», способствовали изменению сроков экспедиций: часть съемок, изначально намеченных в Индии, были перенесены в Афганистан⁴. Таким образом, из предусмотренных планом 42 дней съемок в Индии было использовано только 18, а запланированные 52 дня съемок в Афганистане были продлены до 80 дней⁵ (илл. 4).

¹ ЦГАЛИ СПб. Ф. 257. Оп. 18. Д. 2343. Л. 56–71.

² Там же. Оп. 21. Д. 351. Л. 13.

³ Там же. Д. 17. Л. 128.

⁴ Там же. Д. 18. Л. 10.

⁵ Там же. Д. 351. Л. 81.

«Миссия в Кабуле» – фильм исторический, затрагивающий историю одной из стран Востока, поэтому в разработке афганской темы как при создании сценария, так и во время съемок, участвовали специалисты в области языкознания, культуры и истории Афганистана.

Одним из основных специалистов – консультантов фильма был научный сотрудник Ленинградского отделения Института востоковедения Академии наук СССР, владеющий восточными и европейскими языками, В. В. Кушев¹. Он занимался подбором необходимых архивных материалов, отражающих быт и обычаи Афганистана в 1920-е годы, вместе с Л. А. Квинихидзе определял характерные особенности быта и обычаев в каждой сцене фильма, консультировал по всем подобным вопросам работников съемочной группы².

В состав операторской группы был включен студент-дипломник Всесоюзного государственного института кинематографии, гражданин Афганистана Т. Гешталай, который одновременно выполнял обязанности переводчика³.

На период производства фильма (1969–1970) правительством Афганистана был образован Комитет содействия съемкам фильма «Миссия в Кабуле» (далее – Комитет). По поручению Комитета работу ленинградских кинематографистов консультировали афганские граждане: поэт, художник, композитор, президент Академии искусств Афганистана Абдул Гафур Брешна и представитель Министерства культуры и информации Афганистана Абдул КаDIR Фахим⁴.

Для воссоздания атмосферы Кабула 1919 года требовались костюмы, бутафория, реквизит. Обычно при постановке фильмов, особенно исторических, существовала практика использовать в съемках в качестве реквизита оригинальные вещи и материалы, предоставляемые различными учреждениями. Эта практика использовалась и при постановке фильма «Миссия в Кабуле».

В январе 1970 года киностудия «Ленфильм» обратилась в Архивное управление Министерства иностранных дел СССР с просьбой об изготовлении фотографий с изображением вещей и материалов, относящихся к деятельности советского посольства в Афганистане в 1919 году: конвертов, сумки дипкурьера, вербальной ноты. Кроме этого, киностудия запросила один экземпляр бумаг с грифом советского посольства в Афганистане в 1919 году

¹ ЦГАЛИ СПб. Ф. 257. Оп. 21. Д. 424. Л. 77.

² Там же. Л. 45.

³ Там же. Д. 716. Л. 50.

⁴ Там же. Д. 32. Л. 11.

для того, «чтобы мы могли сделать копии на такой же бумаге, тем же шрифтом и той же расцветки, как подлинник»¹.

Военно-исторический музей артиллерии, инженерных войск и войск связи (далее – Музей) предоставил для съемок английское и восточное огнестрельное и холодное оружие выпуска до 1919 года, охотничьи рожки и один комплект кремневых дуэльных пистолетов в футляре². Консультировал кинематографистов по вопросам вооружения и снаряжения афганской и английской армий научный сотрудник Музея Ю. А. Нацваладзе. Он присутствовал на съемках и во время изготовления бутафорского оружия³.

Поскольку в фильме были сцены с участием военных, предусматривалось изготовление большого количества военных костюмов. Так случилось, что к моменту отъезда съемочной группы в Афганистан военные костюмы сшиты не были. На помощь пришла афганская сторона, которая безвозмездно предоставила основное количество костюмов. Недостающую часть пришлось шить уже в Кабуле на валютные средства. Афганское правительство оказывало необходимую помощь и при съемках массовых сцен, предоставляя воинские части и конницу⁴.

В мае 1970 года редактор В. С. Шварц и киновед Ф. Г. Гукасян как представители Художественного совета «Ленфильма» направили письма Л. А. Квинихидзе в Кабул к месту съемок (илл. 5). Они сообщали о результатах просмотра первых экспедиционных киноматериалов из Афганистана. По небольшим кинофрагментам членам Художественного совета было трудно в полной мере составить верное представление о компонентах будущего фильма, но некоторые вопросы и замечания все-таки последовали. В качестве рекомендации было высказано «настойчивое пожелание как можно смелее и шире использовать весь местный, экзотический, чисто афганский материал, национальную атмосферу, т. е. все то, что не может быть воссоздано искусственно, чтобы ни у кого не мог появиться повод сказать: “Стоило ли ради этого снаряжать дорогостоящую и сложную экспедицию в Афганистан?”»⁵.

Действительно, работа ленинградских кинематографистов в зарубежных экспедициях была сложной и трудоемкой. Выезжая из СССР, съемочная группа вывозила с собой контейнеры и ящики с операторским оборудо-

¹ ЦГАЛИ СПб. Ф. 257. Оп. 21. Д. 21. Л. 6.

² Там же. Оп. 18. Д. 2325. Л. 184.

³ Там же. Оп. 21. Д. 424. Л. 63.

⁴ Там же. Д. 351. Л. 30, 61.

⁵ Там же. Д. 67. Л. 34, 36.

дованием, осветительной и звукозаписывающей аппаратурой, реквизитом, костюмами, гримерными принадлежностями, бутафорским и музейным (не стреляющим) оружием и др.¹ В связи с этим необходимо было подготовить, оформить, согласовать, утвердить большое количество организационно-распорядительной документации, одновременно не нарушая запланированные сроки поездок. Но благодаря этому обилию документов, неизменно сопровождавших художественно-творческий процесс, на «Ленфильме» сохранились документальные свидетельства, которые помогают изучать историю кинопроизводства.

Нередко во время съемок случаются непредвиденные ситуации и несчастные случаи. К сожалению, печальные обстоятельства не миновали и съемки фильма «Миссия в Кабуле».

В 1970 году, во время съемок сцен захвата басмачами советского самолета, в воздухе произошла катастрофа, в результате которой погибли два летчика. Съемки проходили на территории Таджикистана. Трагедия случилась из-за нарушений правил полетов служащими гражданской авиации и ДОСААФ. Съёмочная группа за безопасность полетов ответственности не несла, что было подтверждено заключением главного технического инспектора Таджикского республиканского комитета профсоюза авиаработников. Расследованием авиакатастрофы занималась прокуратура Таджикской ССР, в процессе которого были изъяты имевшиеся в съёмочной группе документы².

После случившегося съемки сцен под названием «Аэродром в Балхе» было решено перенести на территорию РСФСР и провести их в августе-сентябре 1970 года в районе аэродрома станции Лисий Нос Ленинградской области³.

К декабрю 1970 года, по окончании монтажно-тонировочного этапа, производство фильма было завершено. 28 декабря на заседании Художественного совета киностудии «Ленфильм» состоялось обсуждение фильма.

Выступавший первым литературовед и критик Д. М. Молдавский признался, что «с большим интересом, любовью и симпатией следил за экраном – за началом биографии советско-афганских отношений. Я понимаю, что материал, который был перед сценаристами, данные архива (и записки Ларисы Рейснер) не могли быть использованы в той мере, в которой нам хотелось бы, но авторы имели право на выдумку и в результате создали очень интересный приключенческий и в то же время политический фильм. <...>

¹ ЦГАЛИ СПб. Ф. 257. Оп. 21. Д. 23. Л. 9, 46.

² Там же. Д. 770. Л. 45, 54.

³ Там же. Д. 424. Л. 6.

В сущности говоря, это одна из первых в мировом киноискусстве картин, где Восток показан не по Клоду Фарреру или Пьеру Лоти. Здесь вырабатывается новое отношение к Востоку, отношение, которое является полемичным к Кипплингу и другим»¹.

Киновед Я. К. Маркулан высказала мнение о фильме, которое в основном совпадало с отзывами выступавших на заседании: «Картина привлекает своей зрелищностью, привлекает щедро использованным экзотическим материалом, очень отчетливо звучат основные ее темы. Конечно то, что наш кинематограф обратился к Востоку и в такой благородной теме, как дружба с Востоком, бесспорно, делает картину значительной, весомой. <...> В картине есть много интересных решений операторских, художника, режиссера»².

Некоторые выступавшие отмечали затянутость отдельных сцен фильма. Но особенно жаркую дискуссию вызвала музыка в фильме, авторами которой были ленинградские композиторы В. А. Успенский и Л. С. Гарин.

Та же Я. К. Маркулан призналась, что не поняла общее музыкальное решение фильма. «У меня шел разлад с экраном, с музыкой <...> Здесь очень мало восточной музыки, а есть сегодняшняя, довольно стертая, однообразная, чаще всего, джазовая музыка, <...> когда идут восточные сцены: базара, улиц города, все время идет джазовая ритмическая мелодия, разнообразная, но по своему строю безлика»³.

Кинорежиссер М. М. Ершов отметил профессиональные достижения создателей фильма, «потому что такой сложный ансамбль разных актеров свести в единый дружный коллектив не так просто. Должен сказать, что я такой работы в смысле цветопередачи, точности кадра, цветового решения, вообще решения кадра давно не видел. Отдельные кадры так стереоскопичны, что это просто удивительно <...> Что касается музыки, то я не согласен с предыдущими товарищами. Она мне нравится. Она могла быть ярче и экзотичнее, но тогда была бы опасность отвлечения от действия. Мы знаем, что в картинах о Востоке музыка обычно идет сама по себе и отвлекает от основных мыслей. Здесь музыка от основного действия не отвлекает, и это прекрасно»⁴.

Выслушав собравшихся и в целом согласившись с замечаниями, Л. А. Квинихидзе сказал: «Единственное, с чем я не могу согласиться всерьез, это с замечаниями по поводу музыки. Здесь есть две опасности: если зани-

¹ ЦГАЛИ СПб. Ф. 257. Оп. 21. Д. 42. Л. 149.

² Там же. Л. 151.

³ Там же. Д. 42. Л. 152.

⁴ Там же. Л. 155.

маться восточной тематикой, конца не будет, зритель убежит, а заниматься только серьезной симфонической музыкальной темой в картине также опасно, потому что и так слишком много серьезного»¹.

13 января 1971 года создатели фильма получили заключение сценарно-редакционной коллегии Главного управления художественной кинематографии. При общей положительной оценке фильма был высказан ряд замечаний, в том числе согласованных с афганской стороной, и даны рекомендации о внесении в фильм локальных изменений: «1) ввести в пролог картины имеющийся в распоряжении группы документальный материал о сегодняшнем Кабуле (город, парад); <...> 10) предусмотреть в титрах информацию о том, что Надира играет О. Коберидзе, а также поставить впереди советских консультантов – афганских»².

Как опытный документалист, начинавший свой творческий путь на киностудии «Леннаучфильм», Л. А. Квинихидзе понимал значение хроники. Был ли он согласен с введением в свой фильм документального пролога или просто подчинился требованиям? Но изменения внес. Фильм начинается с документальных кадров видов Кабула 1970 года, сцен парада с участием афганских войск и последнего короля Афганистана Мухаммеда Захир-Шаха, который был свергнут в 1973 году.

Уточнения в титрах, которые относились к роли Надир-хана, предлагалось внести в связи с тем, что Надир-хан, который в 1929 году взойшел на королевский престол после свержения Амануллы-хана, был отцом Мухаммеда Захир-Шаха.

Подобные замечания имели характер дани уважения стране, которая оказывала гостеприимство и помощь ленинградским кинематографистам при работе над фильмом.

Съемки проходили в мирном независимом Афганистане, поэтому в фильме присутствует немало кадров, в которых события разворачиваются на фоне природных пейзажей, бытовых сцен восточного города и памятников культуры и архитектуры, в том числе в настоящее время утраченных. Так, одна из сцен фильма («Сцена дуэли») снималась в Бамианской долине на фоне высеченной в скале гигантской статуи Будды (илл. 6). В 2001 году обе статуи Будды были разрушены в ходе военных действий в Афганистане.

Фильм «Миссия в Кабуле», созданный 53 года назад как художественный, с течением времени приобретает все большее историческое и документальное значение.

¹ ЦГАЛИ СПб. Ф. 257. Оп. 21. Л. 163.

² Там же. Д. 67. Л. 42.

Список литературы

1. Дело о подготовке сценария «Миссия в Кабуле» (авторы В. Владимиров, П. Финн). 1969–1971 // ЦГАЛИ СПб. Ф. 257. Оп. 21. Д. 67.
2. Договоры по кинокартине «Миссия в Кабуле». Т. 2. 1969–1971 // ЦГАЛИ СПб. Ф. 257. Оп. 21. Д. 424.
3. «Миссия в Кабуле». Сценарий В. Владимирова, П. Финна. Утвержденный. 1969 // ЦГАЛИ СПб. Ф. 257. Оп. 21. Д. 101.
4. Переписка студии «Ленфильм» об организации киносъемок фильма «Миссия в Кабуле» (съемки в Афганистане, Индии). 1970 // ЦГАЛИ СПб. Ф. 257. Оп. 21. Д. 32.
5. Переписка студии «Ленфильм» с киностудиями, театральными институтами, музеями. 1970 // ЦГАЛИ СПб. Ф. 257. Оп. 21. Д. 21.
6. Переписка студии «Ленфильм» с Комитетом по кинематографии СССР. 1970 // ЦГАЛИ СПб. Ф. 257. Оп. 21. Д. 17.
7. Переписка студии «Ленфильм» с Комитетом по кинематографии СССР. 1970 // ЦГАЛИ СПб. Ф. 257. Оп. 21. Д. 18.
8. Переписка студии «Ленфильм» с Комитетом по кинематографии и Госкино СССР. 1972 // ЦГАЛИ СПб. Ф. 257. Оп. 21. Д. 770.
9. Переписка студии «Ленфильм» с милицией, административными, судебными, военными органами. 1970 // ЦГАЛИ СПб. Ф. 257. Оп. 21. Д. 23.
10. Переписка студии «Ленфильм» со студиями, театрами, институтами и музеями о ходе съемок фильмов. 1969 // ЦГАЛИ СПб. Ф. 257. Оп. 18. Д. 2325.
11. Производственный отчет по картине «Миссия в Кабуле». 1970 // ЦГАЛИ СПб. Ф. 257. Оп. 21. Д. 351.
12. Разрешение на выплату постановочного вознаграждения. 1971 // ЦГАЛИ СПб. Оп. 21. Д. 716.
13. Стенограммы Художественного совета студии «Ленфильм». 1969 // ЦГАЛИ СПб. Ф. 257. Оп. 18. Д. 2343.
14. Стенограммы Художественного совета студии «Ленфильм». 1970 // ЦГАЛИ СПб. Оп. 21. Д. 42.

Переатрибуция японского
панно «Пейзаж с сосной»
из коллекции музея
«Замковый комплекс “Мир”»

DOI 10.48466/7796.2023.70.61.013

Т. И. Кожух¹



Аннотация. В конце XIX – начале XX века во всем мире стали появляться коллекции японского искусства эпохи Мэйдзи. С 1868 до 1912 года в стране восходящего солнца наблюдался бурный рост экономики, появление новых технологий и идей в искусстве и в ткацком производстве. Статья посвящена проблеме переатрибуции тканого шелкового панно «Пейзаж с сосной» в технике «стриженный бархат» из коллекции музея «Замковый комплекс “Мир”», которое было введено в научный оборот в 2015 году как китайская кэсы. В ходе исследования, проведенного в 2023 году, установлено его японское происхождение, дано краткое описание технологических приемов изготовления подобных шелковых панно в период Мэйдзи, рассмотрены понятия «юдзен», «биродо», «yuzen birodo», «yuzen velvet», «стриженный бархат».

Ключевые слова: Япония, Мэйдзи, тканые панно, стриженный бархат, юдзен, биродо.

Reattribution of the Japanese panel «Landscape with pine tree»
from the collection of the Mir Castle Complex Museum

Summary. Collections of Japanese art from the Meiji era began to appear all over the world in the late 19th – early 20th century. There were rapid economic growth, emergence of new technologies and ideas in art and weaving in the Land of the Rising Sun from 1868 to 1912. The article is devoted to the problem of reat-

¹ Кожух Татьяна Ивановна, старший научный сотрудник музея «Замковый комплекс «Мир», Республика Беларусь, 231444, Гродненская обл., Кореличский р-н, г. п. Мир, ул. Красноармейская, 2.

Kozhukh Tatiana Ivanovna, senior researcher at the Mir Castle Complex Museum, Republic of Belarus, 231444, Grodno region, Korelichsky district, Mir township, Krasnoarmeyskaya street, 2.

tribution of the woven silk panel using the cut velvet technique “Landscape with Pine Tree” from the collection of the Mir Castle Complex Museum, which was introduced into scientific circulation in 2015 as a Chinese kesa. In the course of the study conducted in 2023, its Japanese origin was established, a brief description of the technological methods for making such silk panels during the Meiji period was given, and the concepts of «yuzen», «birodo», «yuzen birodo» and «cut velvet» were considered.

Keywords: *Japan, Meiji, woven panels, cut velvet, yuzen, birodo, yuzen birodo.*

Каждый музейный предмет несет в себе отпечаток эпохи, дает представление об уровне производства и социальных отношениях в тот или иной период существования человечества. Красота и изысканность произведений китайского и японского искусства очаровывает с первых минут, но их атрибуция порой вызывает сложности. Так случилось с тканым панно «Пейзаж с сосной» (КП-000362, ДПИ-00028), которое с момента приобретения экспонируется в музее «Замковый комплекс „Мир“» в зале «Библиотека князя М. Н. Святополк-Мирского».

Панно размером 56 x 57,5 см (илл. 1) поступило в музей «Замковый комплекс „Мир“» по закупке у частного коллекционера в апреле 2013 года. По просьбе музея¹ Комиссия по экспертизе произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства Национального художественного музея исследовала произведение и выдала экспертное заключение (серия НММ РБ 00881 от 23.11.2012 г.), согласно которому панно является шелковой шпалерой кэсы и выполнено китайскими мастерами провинции Хэнань во второй половине XIX века.

В 2015 году на XXI Царскосельской научной конференции «Образ Поднебесной. Взгляд из Европы»² автор статьи, презентуя панно, высказала сомнения в его китайском происхождении, так как по технологическим и стилистическим особенностям оно отличалось от известных произведений китайских мастеров. Присутствовавшие на конференции эксперты согласились, что требуется проведение дополнительных исследований. Внести исправления или уточнения в опубликованный доклад «Произведения китайского искусства в экспозиции музея «Замковый комплекс „Мир“» было

¹ Письмо учреждения «Музей замковый комплекс «Мир» № 01-6/1176 от 31.10.2012 г.

² Кожух Т. И. Произведения китайского искусства в экспозиции музея «Замковый комплекс „Мир“» // Образ Поднебесной. Взгляд из Европы. Материалы XXI Царскосельской научной конференции. СПб. : ГМЗ «Царское Село», 2015. С. 187, 188.

уже невозможно. Работа по поиску аналогов затянулась, спустя некоторое время была приостановлена, так как не удалось выявить подобные панно в музейных коллекциях и на аукционах, как и получить консультацию у знатоков восточного искусства. В 2023 году панно было представлено на выставке «Путешествие на Восток», которая проходила в Гродненском государственном музее истории религии. Работа по поиску аналогов возобновилась. В русскоязычном сегменте Интернета на сайте галереи «Восточная коллекция» были выявлены панно «Стриженный бархат с пейзажем» (артикул 1612016), «Вид на Фудзи» (артикул 061200)¹ и др. В описаниях к ним значилось, что они изготовлены в Японии в период Мэйдзи (1868–1912) в технике «стриженный бархат». Исполнение крон деревьев, травы и цветовой гаммы на этих панно было таким же, как на панно из коллекции музея. Так появился шанс исправить досадную ошибку. Изучив статьи, посвященные технике «стриженный бархат», углубившись в историю японской культуры, мы пришли к выводу, что панно «Пейзаж с сосной» создано в Японии в конце XIX – начале XX века. Однако сравнить его с аналогичными, реально существующими, ввиду их отсутствия в музеях Беларуси, не представлялось возможным. За консультацией мы обратились к Марии Львовне Меньшиковой – известному искусствоведу, старшему научному сотруднику, хранителю коллекции китайского прикладного и ювелирного искусства (в том числе тканей) Отдела Востока Государственного Эрмитажа. Мария Львовна подтвердила наши выводы. В заключении-атрибуции от 7.09.2023 г. она указала на аналогичное произведение «Стриженный бархат с пейзажем» (артикул 0612019) на сайте упомянутого антикварного магазина. Другие примеры и дополнительные сведения с подачи М. Л. Меньшиковой мы нашли в каталоге выставки «Нити шелка и золота: декоративный текстиль из Японии эпохи Мэйдзи»², которая проходила в музее искусств и археологии Эшмола³ в Оксфорде с 19 ноября 2012 по 27 января 2013 года. Версия выставки доступна на сайте музея. Панно, аналогичные исследуемому, с кратким описанием представлены под №№ 39–42 в разделе «Юдзен-крашение» («Yuzen-dyeing»)⁴. После изучения статей зарубежных исследователей, посвященных

¹ Панно «Вид на Фудзи» [Электронный ресурс]. URL: <https://orientalcollection.ru/catalog/panno-reka> (дата обращения: 10.09.2023).

² Threads of silk and gold, Ornamental Textiles from Meiji Japan // Catalogue Exhibition. The Oxford Ashmolean Museum, 2012.

³ Элиас Эшмол (1617–1692) – английский антиквар, подаривший свою коллекцию редкостей Оксфордскому университету. На основе его коллекции был создан музей.

⁴ Techniques of Japanese ornamental textiles [Электронный ресурс]. URL: <http://jameelcentre.ashmolean.org/collection/6980/10117/10223> (дата обращения: 10.09.2023).

истории японского текстиля, и видео в YouTube, с учетом разъяснений, данных в заключении-атрибуции, стал понятен процесс их изготовления. Сначала ткали бархатное полотно, протягивая шелковые нити через специальные металлические прутки так, что на лицевой стороне образовывались петли, наносили рисунок, подкрашивали его, а затем петли в нужных местах разрезали под разными углами, образуя ворс разной высоты, тем самым создавая визуальные эффекты объемности изображения (илл. 2). В результате, как и на панно «Пейзаж с сосной», на полотне сочетался бархат двух видов – со стриженным и петельчатым ворсом (илл. 3). По определению доктора исторических наук И. Б. Михайловой, бархат – это «...первоначально шелковая, затем хлопчатобумажная и шерстяная ткань с густым петельчатым или низко остриженным ворсом на лицевой стороне, который частично или полностью закрывает полотно»¹. Появился в древней Индии или Китае, в XII веке – в Европе, а в конце XVI – начале XVII века испанские и португальские корабли доставляли его в Японию. В европейском бархате, который ткали репсовым или саржевым переплетением нитей, основа и ворс были шелковые. Судя по сохранившейся кромке, у панно «Пейзаж с сосной» тканая основа хлопковая с саржевым переплетением (илл. 4), а ворс – из шелковой нити, что характерно для восточных тканей². Золотые нити (в заключении М. Л. Меньшиковой металлические) или позолоченная бумага иногда вплетались японскими ткачами в полотно так, что сквозь разрезанный рубчик³ был виден их блеск. В панно «Пейзаж с сосной» такие нити отсутствуют. Плотность рубчиков – 10 на сантиметр (илл. 5).

Ткать панно с использованием техники «стриженный бархат» в Японии начали в 1868 году в Киото. В 1870-е годы ремесленник и владелец магазина «Чисо» (Chiso) Нисимура Содзаэмон XII⁴ применил для таких панно технику «юдзен биродо» (yuzen velvet), что в переводе означает «крашенный бархат», используя технологию росписи по шелку, разработанную около 1770 года ху-

¹ Михайлова И. Великолепный «косматый», «рытый», «петливатый»: бархат в средневековой Европе // Теория моды. 2012. № 25 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.intelros.ru/readroom/teoriya-mody/25-2012/17907-velikolepnyy-kosmatyy-rytyy-petlivatyy-barhat-v-srednevekovoy-evrope.html> (дата обращения: 26.06.2023).

² Там же.

³ Дрессер К. Традиционное искусство Японии эпохи Мэйдзи. Оригинальное подробное исследование и коллекция уникальных иллюстраций. М. : Центрполиграф. 2019. С. 384.

⁴ Перевод имени на русский язык дан в наиболее часто употребляемом варианте с учетом официального Sozaemon Nishimura XII. В заключении-атрибуции М. Л. Меньшиковой упоминается как Нишимура Сосемон.

дожником из Киото Юдзенсаем Миядзаки (1654–1736)¹, от имени которого происходит ее название². Юдзенсай наносил клейкую пасту из риса по контуру многоцветных рисунков, и краски при росписи кимоно и вееров на соприкасающихся участках росписи не перемешивались друг с другом. В 1875 году Содзаэмон пригласил химика Хиросе Джисуке (Hirose Jisuke)³, чтобы тот усовершенствовал технологию. Добавляя синтетические анилиновые красители непосредственно в рисовую пасту, ее наносили на ткань с предварительно прорисованным по контуру рисунком шпателем или кистью с растушевкой, а затем закрепляли, обрабатывая паром, вследствие чего краситель проникал в ткань, а паста оставалась на ее поверхности⁴. Чтобы избавиться от крахмального клейстера, ткань промывали в воде. Разрезая ворс по нарисованному рисунку, наклоняя или приподнимая специальный резак под разным углом и на разной высоте к поверхности, добивались сложных эффектов светотени. Процесс нанесения по бархатной основе панно росписи в живописной манере с растушевкой получил название юзен дзом (yūzen-zome). В составе пасты, которую наносили в разогретом виде, был клейкий рис, рисовые отруби, лайм⁵. Таким образом, техника «юдзен биродо» сочетала роспись по бархатной основе и ручную резку бархата. Ремесленники и начинающие промышленники адаптировали традиционные текстильные техники к производству более востребованных на рынке товаров. Как следствие, с 1870-х годов декоративный текстиль занял важное место среди экспортируемых товаров Японии.

Впервые новый способ отделки бархата был представлен в 1878 году, а приобрести первые изделия можно было в 1881, 1890 годах на Второй⁶ и Третьей национальных промышленных выставках в Токио, на Четвертой национальной промышленной выставке в Киото в 1895 году, а также в 1899, 1903, 1904 годах на Парижской Всемирной выставке, Пятой национальной

¹ Встречается написание: Юзенсай Миядзаки, Yuzen Miyazaki, Yuzensai Miyazaki.

² Словом yuzen (юдзен) обозначали любую расписанную в такой технике ткань.

³ Set of four yūzen birōdo screen panels [Электронный ресурс]. URL: <https://johnvollmer.com/meiji-discoveries/set-four-yuzen-birodo-screen-panels> (дата обращения: 19.08.2023); *Fukatsu-Fukuoka Yuko*. The Evolution of Yuzen-dyeing Techniques and Designs after the Meiji Restoration // Textile Society of America Symposium Proceedings. Lincoln: University of Nebraska, 2004. P. 408.

⁴ *Fukatsu-Fukuoka Yuko*. The Evolution of Yuzen-dyeing Techniques and Designs after the Meiji Restoration... P. 407.

⁵ Там же. P. 406.

⁶ Set of four yūzen birōdo screen panels [Электронный ресурс]. URL: <https://johnvollmer.com/meiji-discoveries/set-four-yuzen-birodo-screen-panels>

промышленной выставке, Всемирной выставке в Сент-Луисе и других. Мастерство ткачей и художников росло год от года, тканые изделия становились все изысканнее. По отношению к живописи или скульптуре текстиль был более доступным по цене, и в больших количествах ввозился в страны Европы и США, где охотно раскупался. Об увиденных в 1895 году изделиях русский дипломат Г. А. Де-Воллан писал: «Много места занимают ткани самых разнообразных цветов и оттенков, но особенно хороши изделия из разрезного бархата (юдзен биродо). Эти картины на бархате исполнены такою искусною рукой, что их можно считать шедеврами в своем роде. Тут соблюдены самые тончайшие оттенки, перспектива и работа исполнены с такою тщательностью и художественною законченностью, как будто у артиста в распоряжении была кисть, а не резец, неосторожное отклонение которого может испортить всю картину. Впрочем, в самом Киото не много таких артистов, как Асада и его сын. Работать горизонтально и вертикально резцом еще не так трудно, но всего труднее, когда приходится резать по диагонали. Жизнь самих резчиков по бархату не отличается продолжительностью. Это происходит от вдыхания мелких отбросов и бархатной пыли»¹.

Со времен позднего средневековья крупным центром шелкового, а затем и текстильного производства в Японии был Киото и один из его районов Нисидзин. В период Мэйдзи наступили радикальные изменения в обществе, а также в текстильной промышленности. Правительство открыло порты для свободной торговли. Торговцы и ремесленники первоначально нарастили объемы продаж декоративного текстиля туристам, а затем устремились завоевывать новые рынки, участвуя в различных выставках. Качество продукции повышалось за счет внедрения новых западных технологий ткачества, новых сюжетов в декоре и способов отделки текстильных изделий. Японские ткачи и красильщики отправлялись в Европу для изучения передовых технологий. Вернувшиеся из заграничной стажировки ткач Дате Ясукэ (Date Yasuke) (1813–1876) и его помощник Хаякава Чусичи (Hayakawa Chushichi) привезли с собой 30 новых ткацких станков². Ткачи из Нисидзина обучались современным навыкам ткачества и крашения в Лионе. В 1877 году префектура Киото открыла исследовательскую и экспериментальную текстильную студию³. В Киото в 1870 году было основа-

¹ Де-Воллан Г. Мирное торжество в Киото. (Письмо из Японии) // Русское обозрение. 1896. № 12. С. 1031, 1032.

² Hiroko T. McDermott Meiji Kyoto Textile Art and Takashimaya // Monumenta Nipponica. 2010. Vol. 65. №. 1. P. 43.

³ Hiroko T. McDermott Meiji Kyoto Textile Art and Takashimaya... P. 44.

но Японское химическое бюро (Seimikyoku), которым руководили химики, приглашенные из Германии и Голландии¹.

Широкий спектр окрашенных тканых изделий производил основанный Иидой Синшичи (Iida Shinshichi) (1803–1874) магазин «Такашима» в Киото и его филиалы – в Осаке, Токио, Йокогаме. Позже представительства магазина открыли в Лионе (1897) и Лондоне (1903)². Текстильные изделия японских мастеров получили международное признание и удостоивались медалей на выставках³. Восхищенная необычными работами публика Европы и Америки увлеклась сбором коллекций японского декоративно-прикладного искусства. Представленный «Такашима» в 1900 году на Всемирной выставке в Париже ковер в технике «юдзен биродо» «Кулики над Вечерним пляжем» был куплен Сарой Бернар⁴. Четыре небольшие, различные по сюжетам тканые картины из стриженного бархата в 1913 году приобрела, посетив Киото, Нисидзин, Осаку, Токио, Йокогаму М. И. фон Баредер – гражданская жена владельца Жигулевского пивзавода А. Ф. фон Вакано⁵. Сейчас они находятся в Самарском художественном музее, возможно, принимали участие в выставках, но буклеты по искусству Востока не издавались.

Владелец Мирского замка князь Михаил Николаевич Святополк-Мирский не остался в стороне от всеобщего увлечения. Старший сын генерала Николая Ивановича Святополк-Мирского (1833–1898) и фрейлины императорского двора Клеопатры Михайловны, урожденной Ханыковой (1845–1910), родился 17 июля 1870 года в Царском Селе. Учился в Елизаветградском кавалерийском училище, уволившись в запас после службы в Бакинском и гренадерском Эриванском полках, в мае 1897 года начал службу в департаменте внутренних сношений Министерства иностранных дел, в феврале 1901 года был назначен вторым секретарем русской миссии в Пекине, выучил китайский язык, начал собирать коллекцию

¹ *Fukatsu-Fukuoka Yuko*. The Evolution of Yuzen-dyeing Techniques and Designs after the Meiji Restoration... P. 407.

² Set of four yuzen birōdo screen panels [Электронный ресурс]. URL: <https://johnvollmer.com/meiji-discoveries/set-four-yuzen-birodo-screen-panels>

³ Takashimaya History [Электронный ресурс]. URL: <https://www.takashimaya-global.com/en/about> (дата обращения: 5.09.2023).

⁴ *Hiroko T. McDermott* Meiji Kyoto Textile Art and Takashimaya... P. 68.

⁵ *Алексушин Г. В.* Искусство Японии в коллекциях самарцев начала XX в. // Япония в России: Коллекционирование японского искусства в России в конце XIX – начале XX вв. и последующая судьба этих собраний. М. : Первый том, 2019. С. 40.

восточного искусства¹. С 1904 г. более пяти лет Михаил Николаевич прожил в Англии, где исполнял обязанности второго секретаря российского посольства². Следовательно, мог приобрести шелковое бархатное панно на японско-британской выставке в 1910 году, которая проходила тогда в Лондоне. В августе 2023 года научным сотрудником музея «Замковый комплекс „Мир“» К. А. Воронко была предоставлена информация о том, что М. Н. Святополк-Мирский, согласно предварительному списку российских дипломатов, оставшихся в эмиграции после Октября 1917 года, какое-то время находился в Японии³. Таким образом, японское панно, подобное «Пейзажу с сосной», князь мог купить в одном из японских магазинов для своей коллекции. Пребывание князя в стране восходящего солнца отчасти объясняет его возвращение в Мир после заключения в 1921 году Рижского мирного договора, по результатам которого местечко Мир и руина старинного замка оказались на территории Польши. Это обстоятельство позволило князю отреставрировать Восточный корпус дворцовой части Мирского замка, где он проживал со своими многочисленными родственниками до своей кончины в 1938 году. После начала Второй мировой войны в 1939 году Мирский замок был национализирован. Реставрационные работы возобновились в 1982 году и закончились в 2010 году. При музеефикации замка воссоздали гостиную, библиотеку и кабинет Михаила Николаевича. Панно «Пейзаж с сосной» предназначалось для библиотеки. Там оно сейчас и находится, вызывая неизменный интерес у посетителей.

Зная историю происхождения подобных панно, технологию их изготовления и основные центры производства, мы по-прежнему не можем сказать точно, кем оно было создано, хотя мы знаем имена некоторых художников и ткачей, благодаря зарубежным публикациям. По заказам «Такашимае» работали Киши (Киси) Тикудо (1826–1897), Коно Байрей (1844–1895) и Такеучи

¹ Усова Н. М. Князь Михаил Николаевич Святополк-Мирский (1870–1938). Новые сведения о служебной карьере // Мірскі замак. Крыніцы стварэння музейных экспазіцый: гісторыка-дакументальныя матэрыялы навукова-практычнай канферэнцыі (г. п. Мір, 29 мая 2009 г.) / Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь, Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь ; навук. рэд. : Н. М. Усава. Мінск : Медысонт, 2013. С. 86–89.

² Кавалевіч Н. А. Падарунак князя // Польшыя. 2021. С. 5.

³ Список размещен на сайтах Государственного бюджетного учреждения культуры Москвы «Дом русского зарубежья имени Александра Солженицына» и Российской национальной библиотеки в рамках проекта «Дипломаты русского зарубежья (1917–1941): (биографический словарь)».

Сейхо (1864–1942)¹, Ямамото Сюнкё (1871–1933), Танака Икка (1864–1924)². Эти же художники могли выполнять заказы для Нисимуры Содзаэмона. Среди художников «Чисо» выделялись Имао Кейнен (1845–1924), Мотидзукэ Гёкусен (1834–1913). Стилль изображения, построение композиции в их пейзажах существенно отличается от «Пейзажа с сосной». Ситуация осложняется еще и тем, что, изображая пейзажи, японские художники подстраивались под художественные стили и техники европейских художников. Кроме того, виртуозно выполненные изделия из Киото несколько ремесленников могли создать совместно в течение двух-трех лет в различных техниках³.

Часто за основу для панно в технике «юдзен биродо» брали известные живописные, графические изображения и фотографии. Кроме того, значительную часть экспортных произведений составляли мэйсё (名所) – «изображения знаменитых мест», т. е. исторических мест и достопримечательностей в определенный сезон или месяц года. В 1880-х годах жанровые сцены и любимые туристами пейзажи воспроизводили на ткани, вручную копируя изображение с фотографии, увеличивая масштаб изображения, добавляя или убирая отдельные детали, а затем окрашивали или вышивали. Выполненный таким способом Фудзи Гёкюсю (1842–1913) ковер на бархатной основе, куда он от себя добавил несколько деревьев и камней, был выставлен Нисимурой Содзаэмоном на Киотской промышленной выставке в 1895 году. Вскоре Иида также наладил производство подобных панно. Техническое исполнение текстильных панно было столь виртуозным, что их было трудно отличить от фотографий, по которым они были сделаны⁴. Возможно, для панно «Пейзаж с сосной» также применялась фотография известного исторического места или красивого пейзажа в гористой местности. В то время особой популярностью пользовались изображения горы Фудзи.

Глядя на «Пейзаж с сосной», не сразу замечаешь ворс бархата. Побывавший в Японии художник Мортимер Менплес, характеризуя роспись панно в технике «стриженный бархат» (cut-velvet), отметил, что сложный рисунок порой выглядит почти как акварель, настолько близко цвета смешиваются друг с другом⁵. Английский дипломат Рутерфорд Алькок указывал на то, что

¹ Sapin Julia. Merchandising Art and Identity in Meiji Japan: Kyoto Nihonga Artists' Designing for Takashimaya Department Store, 1868–1912 // Journal of Design History. Oxford University Press, 2004. Vol. 17. № 4. P. 318.

² Там же. P. 322.

³ Hiroko T. Mc Dermott Meiji Kyoto Textile Art and Takashimaya... P. 38.

⁴ Там же. P. 71.

⁵ Techniques of Japanese ornamental textiles [Электронный ресурс]. URL: <http://jameelcentre.ashmolean.org/collection/6980/10117/10223>

японцы используют оттенки цвета от светлого до темного, тона и полутона как самые тонкие ноты музыки, являются совершенными мастерами закона контраста, а их текстильные ткани отражают эти качества¹. Это замечание в полной мере относится к панно «Пейзаж с сосной». В отношении его композиционного решения можно согласиться с Кристофером Дрессером, который писал, что у японцев простой по исполнению замысел и размещение элементов несут наблюдателю атрибуты покоя, хотя при этом попираются все каноны европейского изобразительного искусства².

Таким образом, шелковое панно «Пейзаж с сосной» было создано в 1890–1900 годах. На нем изображен зимний пейзаж в коричнево-серебристых тонах. На первом плане слева – небольшой пруд или озеро в насыщенно-голубых тонах, в центре высокая сосна, на втором плане – одноэтажный дом, окруженный массивом деревьев, за которыми слева виднеется еще один водоем в светло-голубых тонах. На дальнем плане слева, скорее всего, видны очертания гор или горы, возможно Фудзи, у подножия которой, как известно, пять озер с минеральными горячими источниками, а на панно водоемы изображены без льда и снега. Пейзаж выполнен в реалистической манере, с особым символическим оттенком смысла сосны, олицетворяющей в японском искусстве силу и долголетие³. Изображение сосны часто встречается в японских шелковых панно. Вечнозеленое дерево является символом начала года, вечности и бессмертия⁴, стойкости духа и мужества человека, устоявшего под тяжестью обстоятельств. Поскольку высокая сосна изображена на берегу водоема или реки, можно предположить, что это черная сосна Тунберга, так как в Японии она произрастает на прибрежных территориях, достигая в высоту 30 м. В заключении-атрибуции М. Л. Меньшикова назвала исследуемое панно «Зимний пейзаж у реки с домом под сосной». На наш взгляд, предложенное название более точно отображает изображение на полотне и принадлежность произведения к японскому искусству. Очевидно, музейный предмет следует переименовать.

Для художественной оценки панно «Пейзаж с сосной» подходит высказывание Г. А. Де-Воллана о работах, увиденных на выставке в Киото. Ди-

¹ Alcock Rutherford Art and art industries in Japan. London : Virtue and Co. Limited, 1878. P. 235.

² Дрессер К. Традиционное искусство Японии эпохи Мэйдзи... С. 385.

³ Елисефф В. Японская цивилизация. Глава «Производство тканей». Екатеринбург: У-Фактория. 2006 [Электронный ресурс]. URL: https://royallib.com/author/eliseeff_vadim.html (дата обращения 11.08.2023).

⁴ Голосова Е. В., Будилова И. Ю. Растения японских садов // Сборник научных трудов ГНБС. 2018. Т. 147. С. 176.

пломат писал: «Возьмем для примера ландшафт, в котором так характерно выразилась японская самобытность. При отсутствии представлений о светотени эти рисунки все-таки производят впечатление действительно художественного произведения. Они согреты таким чувством, в них столько поэтической прелести и вместе столько силы! Это, конечно, не законченные картины наших пейзажистов, а лишь эскизы, наброшенные на бумагу или на шелк смелою кистью художника; несколькими штрихами японский художник изображает бурю, дождь, туман, из-за которого просвечивают скалы причудливой формы, убогая деревушка, кривая сосна, и все это проявляется с таким неподражаемым реализмом, с таким художественным чутьем, что вы невольно придете в восхищение от прелестных эскизов»¹.

Размеры панно в технике «юдзен биродо» часто варьируются в пределах 25–80 см по высоте и по ширине. Как правило, они оформлены в раму под стекло. Панно «Пейзаж с сосной» по краям пристрочено к картонной подложке (см. илл. 4), вставлено в деревянную раму со стеклом. На оборотной стороне полотна в правом нижнем углу обнаружена плохо читаемая надпись синими чернилами (илл. 6). Как правило, имя художника указывали на лицевой стороне в правом нижнем углу. На оборотной стороне приклеивали этикетку производителя. В нашем случае ни того, ни другого нет. Исследователи отмечают, что даже выдающиеся произведения японского художественного текстиля обычно не имеют названия, подписи производителя или художника, и лишь изредка сзади приклеена этикетка компании.

В период Мэйдзи появился термин «художественный декоративный текстиль», обозначающий одежду, ширмы и тканевые изделия всех видов, в том числе и настенных панно, в технике крашения, вышивки, ткачества, стриженного бархата, окрашенного в технике «юдзен». По оценкам зарубежных исследователей, около 90 % такого декоративного текстиля производили в Киото для императорских резиденций, дипломатических подарков и продажи как на внутреннем рынке для туристов, так и за рубежом – магазины Иида Синшичи «Такашимая» и Нисимуры Содзаэмона «Чисо». С 1873 года применялся термин «бидзюцу» (bijutsu), обозначающий изобразительное искусство. За короткое время работы японских ремесленников встали в один ряд с произведениями искусства. Представленные в настоящий момент на антикварных рынках, в музеях, частных коллекциях и выставках панно в технике «юдзен биродо», которые также можно называть картинами, свидетельствуют о том, что они завоевали признание в Японии и за рубежом. Однако отыскать их неподготовленному человеку достаточно сложно. Проблема

¹ Де-Воллан Г. Мирное торжество в Киото. (Письмо из Японии)... С. 1036.

с поиском аналогов на интернет-ресурсах состоит в переводе слова «бархат». В немецком варианте – *varchent*, английском – *velvet*; французском – *velour*, итальянском – *velluto*, испанском – *velludo*, японском – ベルベット, в китайском – 天鵝絨. Используемые в одиночку, эти слова, как и словосочетание «стриженный бархат» дают отсылку к статьям о бархатных тканях. Вариант из экспертного заключения – сочетание китайского слова, обозначающего бархат, 天鵝絨, что звучит на японском как «биродо», со словом «yuzen» = «юзен (юдзен)» = «окрашенный бархат»¹, дает возможность найти сведения о способах окраски ткани, в том числе и бархатной. При этом, поиск по словосочетанию «стриженный бархат» дает результат в сочетании со словом «панно». Английское «cut velvet», дословно «резаный бархат», при поиске позволяет ознакомиться с разновидностями и технологией производства бархата. Иногда панно в технике «стриженого бархата» называют шелковыми шпалерами, применяя словосочетание «wall-hangings». Лишь вариант словосочетания «yuzen birodo» предлагает нужный контент.

Выполненные по аналогии с панно «Пейзаж с сосной» работы находятся в Музее Эшмола, в Британском музее, в Коллекциях Халили², в антикварных магазинах «Восточная коллекция» (Россия, Москва)³ и «Laura Bordignon. Japanese Works of Art»⁴, на сайте ведущей ассоциации по торговле антиквариатом и изобразительным искусством BADA.org⁵, на страницах крупнейшего онлайн-ресурса для исследования, оценки и сохранения антиквариата, произведений искусства и предметов WorthPoint® Corporation и др. Практически у всех мы находим ссылки на два источника для атрибуции подобных работ – каталог выставки «Нити шелка и золота: декоративный текстиль из Японии эпохи Мэйдзи», проходившей в 2012 году в Оксфордском музее Эшмола⁶, либо книгу «Великолепие Мэйдзи, сокровища императорской

¹ Дрессер К. Традиционное искусство Японии эпохи Мэйдзи... С. 385.

² Yuzen Velvet Panel MISC 107 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.khalilicollections.org/collections/japanese-art-of-the-meiji-period/misc-107> (дата обращения 26.07.2023).

³ Панно «Вид на Фудзи» [Электронный ресурс]. URL: <https://orientalcollection.ru/catalog/panno-reka>

⁴ Japanese Yuzen-Birodo cut velvet stag in a forest Meiji period [Электронный ресурс]. URL: https://www.laurabordignon.co.uk/en-GB/textiles-embroideries/japanese-y-zen-birodo-cut-velvet-stag-in-a-forest-meiji-period/prod_10113 (дата обращения 16.07.2023).

⁵ Japanese cut velvet Yuzen-birodo of lake Kawaguchiko with Mount Fuji, Meiji Period [Электронный ресурс]. URL: <https://www.bada.org/object/japanese-cut-velvet-yuzen-birodo-lake-kawaguchiko-mount-fuji-meiji-period> (дата обращения 26.07.2023).

⁶ Hiroko T. McDermott, Clare Pollard Threads of silk and gold: ornamental textiles from Meiji Japan. The Oxford Ashmolean Museum. 2012.

Японии»¹. Малое количество источников, вероятно, указывает на то, что тканые изделия из шелка, с одной стороны, в меньшей степени, чем нэцкэ, керамика, вышивка, металл или эмали, интересовали коллекционеров и, с другой стороны, в большей степени подвергались разрушению под действием света и времени. Те из них, которые можно встретить на рынке, – редкие сохранившиеся образцы, поскольку с началом Первой мировой войны спрос на такие панно снизился, а после войны практически прекратился. Кроме того, японцы с начала прошлого столетия больше интересовались культурой Запада и не ценили такие предметы, в отличие от зарубежной публики, которая скупала лучшие образцы. По словам Масаюки Мурата, директора первого в Японии Художественного музея Киемидзу Саннензака, он открыл для себя искусство периода Мэйдзи лишь в 1980 году, стал собирать коллекцию, для которой в 2000 году основали музей. До той поры отечественные музеи не занимались регулярными выставками предметов декоративного искусства Японии конца XIX – начала XX века². Отсутствие публикаций, посвященных панно в технике «юдзен биродо» в музеях России и Беларуси, говорит о том, что их либо нет в коллекциях, либо по каким-то причинам они не заинтересовали исследователей. На наш взгляд, сохранившиеся примеры заслуживают внимания, поскольку свидетельствуют о расцвете ремесел и искусства на определенном этапе развития общества и знакомят с искусством Японии.

Автор выражает признательность М. Л. Меньшиковой за оказанную помощь в атрибуции панно, а также ценные советы и рекомендации.

¹ Joe Earle Splendors of Meiji, Treasures of Imperial Japan' 2002.

² Message from the Museum Director, Masayuki Murata [Электронный ресурс]. URL: <https://sannenzaka-museum.co.jp/en/about-the-museum> (дата обращения 26.07.2023).

Научные экспедиции отдела
Дальнего Востока
МАЭ РАН 1920-х годов:
задачи и проблемы

DOI 10.48466/7688.2023.34.62.014

*Н. В. Майкова*¹



Аннотация. 1920-е годы – сложный период музейной истории России, когда музейные сотрудники столкнулись с серьезными проблемами при формировании коллекций по этнографии зарубежных стран. Организация экспедиций была связана с большим количеством юридических и экономических сложностей, а приобретение коллекций, ввиду нестабильности мировых валют, осуществлялось из золотого запаса и требовало огромного количества согласований. Некоторым трудностям, с которыми столкнулись сотрудники МАЭ РАН, и будет посвящен доклад.

Ключевые слова: МАЭ, экспедиции, 1920-е гг., Япония, Глускина, Монзелер.

**Scientific expeditions of the Far East department of MAE RAS in the 1920s:
tasks and problems**

Summary. The 1920s were a difficult period in history of Russian museums. Museum staff had serious problems in forming collections on the ethnography of foreign countries. The organization of expeditions was associated with a large number of legal and economic difficulties, and the acquisition of collections, due to the instability of world currencies, was carried out from gold reserves and required a huge number of approvals. The report will be devoted to some of the difficulties faced by the staff of the MAE RAS.

Keywords: MAE, expeditions, 1920-s, Japan, Gluskina, Monzeler.

¹ Майкова Надежда Викторовна, заведующая отделом учета ФГБУН Музей этнографии и антропологии им. Петра Великого (Кунсткамера) Российской академии наук, Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 3.

Maikova Nadezda Viktorovna, head of the collection management department, Peter the Great Museum of Ethnography and Anthropology (Kunstkamera) of the Russian Academy of Sciences, 199034, St. Petersburg, Universitetskaya emb., 3.

В 1920-е годы, в условиях формирования нового государства, музей становился проводником новой идеологии, его образовательная функция активно задействовалась. Соответственно, необходимо было менять не только подход к представлению уже существующих экспозиций, но и демонстрировать другие экспонаты. Поскольку при смене политической парадигмы страны Востока выступали как «независимые и равные по положению страны, а не объекты колониального воздействия»¹, акцент смещался на освещение повседневной жизни рядовых граждан: рабочих и крестьян, производственные процессы и технологическое развитие.

Научные сотрудники МАЭ оказались перед необходимостью, с одной стороны, активно формировать новые коллекции, с другой, сделать это в условиях турбулентной международной обстановки, колоссальных экономических, юридических и бюрократических сложностей, связанных с выездом за рубеж по любой надобности.

Согласно материалам к докладной записке Президиума Академии наук СССР «О положении науки в России»², первоочередными проблемами были следующие:

1. Недостаток материального обеспечения. В условиях послереволюционной и послевоенной разрухи не хватало самого необходимого: дров и угля, свечей и спичек, писчих принадлежностей.

2. Недостаток финансирования. Централизованное распределение денег на Академию наук осуществлялось по определенным позициям: на издание книг, на транспорт, на закупку дров и т. д., в количестве меньше сметного. Например, в 1922 году на переезд библиотеки и Геологического музея академии было выделено 3,5 миллиона рублей, а на ремонт помещений, в которые предполагался переезд, – 2 миллиона вместо запрошенных по смете 30 миллионов. С учетом того, что только остекление стоило 1 миллион рублей, перевезти книги и коллекции было формально можно, но фактически неосуществимо³. Закупки коллекций и предметов за рубежом происходили в валюте, в основном в долларах США. При этом свободный валютный рынок в середине 1920-х годов прекратил существование, все расчеты с зарубежными организациями производили по государственным каналам⁴.

¹ О положении науки в России (докладная записка и т.п.) // СПФ АРАН. Ф. 2. Оп. 1. Т. 2 (1922). Д. 12. Л. 14.

² О положении науки в России (докладная записка и т.п.) ... Л. 1–21.

³ Там же. Л. 21.

⁴ Подробнее: Чуднов И. А. Валютный курс советского рубля: опыт «научного» обоснования. Методология расчета курса рубля к доллару США в послевоенные годы // Вестник Кузбасского государственного технического университета. 2003. № 3. С. 118–130.

3. Кадровые сложности. Ряд революционных нововведений и реформ высшей школы привел к тому, что в университеты поступали с 16 лет, без экзаменов. Профессора назначались согласно политическим взглядам и партийной принадлежности, а не по квалификации и уровню знаний о преподаваемом предмете. Крайняя идеологизация учебного процесса усугублялась уплотнением существующих учебных заведений и созданием параллельных образовательных структур¹.

4. Сложности со связью, транспортом и финансированием характерны для всех экспедиций этого периода. Мир сотрясали политические и военные катаклизмы. Известный исламовед и сотрудник Азиатского музея В. А. Иванов провел в Калькутте три года, ничего не зная о ситуации на родине, о музее и о судьбе коллег, пока в мае 1921 года не появилось почтовое сообщение между Индией и СССР через Лондон. Сам он вернуться не мог из-за отсутствия финансирования, только напоминал ученому хранителю МАЭ Л. Я. Штернбергу, а затем академику Ф. И. Щербатскому, об оставленных четой Мервартов коллекциях в Калькуттском музее и спрашивал, как обстоят дела с Азиатским музеем, есть ли ему куда возвращаться². Сотрудники МАЭ, индологи А. М. и Л. А. Мерварт, собрали в Индии за 1914–1918 годы огромные и крайне ценные коллекции по культуре и быту, но после прекращения связи и финансирования были вынуждены оставить их на хранение в других музеях и уехать во Владивосток. Из-за революционных событий супруги длительное время были отрезаны от Петрограда. Первое письмо от них пришло в МАЭ с оказией лишь в 1920 году. Вплоть до 1925 года осуществлялась транспортировка собранных Мервартами коллекций в Ленинград, то при содействии, то при противодействии Великобритании и руководств еще нескольких стран.

5. Еще одной важной проблемой, непосредственно связанной с почтовыми и транспортными сложностями, было своевременное знакомство с последними зарубежными научными новостями и тенденциями. В двадцатые годы еще продолжается бурная переписка между различными научными учреждениями и отдельными учеными по обмену информацией и публикациями. Ее отголоски мы встречаем на страницах архивных дел. Однако большая часть научных контактов прерывается, зарубежные публикации с боль-

¹ О положении науки в России (докладная записка и т. п.)... Л. 18.

² Подробнее см.: Музей РАН по экспедициям. // СПФ АРАН. Ф. 1. Оп. 1. Т. 2 (1921). Д. 17. Л. 5, 10 об.; Котин И. Ю., Краснодембская Н. Г., Соболева Е. С. Доставка музейных коллекций в СССР в период санкций: опыт Музея антропологии и этнографии 1920-х гг. // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: История России. 2022. Т. 21. № 2. С. 288, 299.

шим трудом проникают на территорию СССР, равно как и исследования советских ученых с трудом становятся доступны иностранным коллегам¹. Сотрудники музеев все реже получали разрешение и денежные средства на выезд за границу от государства. Посещение же за собственный счет, даже в отпуске, во второй половине 1920-х годов запрещалось рядом циркуляров и даже могло привлечь внимание властей к наличию у человека свободных денежных средств в любой валюте.

Рассмотрим ситуацию с заграничными командировками для пополнения коллекций на примере МАЭ. В 1920-е годы отдел Дальнего Востока составляют молодые сотрудники – Георгий Оскарович Монзелер и Анна Евгеньевна Глускина². Оба они обучались на специалистов по письменности и языку, но были вынуждены также освоить профессии этнографа и музейоведа: в МАЭ продолжалась начатая при предыдущем директоре музея, В. В. Радлове (1894–1918), огромная работа по проверке и составлению описей старых коллекций и формированию новых, чтобы заполнить существующие пробелы в материалах по культуре и быту различных народов. Роль Георгия Оскаровича и Анны Евгеньевны в оформлении этнографического фонда Дальнего Востока в том виде, в котором он существует до сих пор, трудно переоценить. В общей сложности примерно за десять лет было зарегистрировано более 6500 предметов, связанных с культурой и бытом различных народов и стран. Все это время в дополнение к старым коллекциям продолжали поступать культурные ценности от частных лиц, в том числе таких известных, как князь Э. Э. Ухтомский, участник путешествия цесаревича Николая Александровича на Восток. МАЭ приобрел у него более 80 предметов культа и декоративно-прикладного искусства Китая и Японии. Значительную часть новых поступлений составляли передачи от различных организаций, прежде всего от Государственного музейного фонда Главнауки Наркомпроса РСФСР³. За 1920-е годы МАЭ получил от Музейного фонда около 400 предметов китайского и японского декоративно-прикладного искусства и культа, а также оружие и фотографии. Это были предме-

¹ Переписка с МАЭ АН о научных командировках // СПФ АРАН. Ф. 1. Оп. 1. Т. 2 (1924). Д. 8. Л. 6.

² Подробнее см. *Синицын А. Ю.* Японские коллекции Анны Евгеньевны Глускиной в собрании Музея антропологии и этнографии // *Вестник НГУ. Серия: История, филология.* 2022. Т. 21. № 10: Востоковедение. С. 63–73.

³ Подробнее о деятельности этой организации см. в монографии: *Иванов Д. В.* Революции и коллекции: Петроградское (Ленинградское) отделение Государственного музейного фонда и Музей антропологии и этнографии / отв. ред. Н. П. Копанева. СПб. : МАЭ РАН (Kunstkamera Petropolitana), 2018.

ты, обладавшие значительной художественной ценностью, но практически полностью лишённые истории поступления и бытования. Их можно было экспонировать как самостоятельные произведения, но для создания полноценного представления о разных сторонах современной жизни народа требовались другие экспонаты. По очереди сотрудники начинают добиваться от руководства разрешений на командировку в изучаемый регион.

Георгий Оскарович Монзелер¹ (1900–1959) поступил на работу в МАЭ в 1924 году на должность научного сотрудника 1-го разряда и заведующего отделом Дальнего Востока после окончания японо-китайского отделения Восточного факультета Ленинградского университета (1918–1923) и Ленинградского института живых восточных языков (1920–1921).

Уже весной 1926 года Г. О. Монзелер подает прошение на шестимесячную командировку в Китай для научной работы, закупки коллекций и иностранной литературы. Однако запланированная на май–октябрь поездка началась на месяц позже, продлилась более года и была сопряжена с рядом сложностей политического характера. Из-за нападения китайских властей на Пекинское полномочное представительство СССР 6 апреля 1927 года Георгий Оскарович, который параллельно с изучением языка и этнографии преподавал в Пекинском университете, был вынужден бежать в Шанхай. Там он поступил на дипломатическую службу и в итоге был выслан² вместе с другими сотрудниками генерального консульства в декабре 1928 года в СССР и продолжил работу в музее в прежней должности. В МАЭ из-за сложностей со связью его отсутствие и текущее местонахождение выяснили лишь спустя полгода, когда в консульство в Шанхае был подан официальный запрос³ от Финансового отдела Совета народных комиссаров. Этот запрос интересен тем, что в нем прописаны статьи расходов и выделяемые суммы в рублях и долларах. В общей сложности Г. О. Монзелеру было выделено 950 рублей в долларах США двумя траншами, которые он имел право потратить на загранпаспорт, визы, проезды по железной дороге и на пароходах до места командировки и обратно, а также на суточные по должности и месячному окладу в месяц, до 1 февраля 1927 года – 65 долларов, умноженных на коэф-

¹ Подробнее см.: Личное дело Г. О. Монзелера // СПФ АРАН. Ф. 4. Оп. 4. Т. 1. Д. 1641. Л. 1.

² Чумакова Т. В. Востоковед Г. О. Монзелер: история жизни через призму краткой автобиографии // Вспомогательные исторические дисциплины и источниковедение: современные исследования и перспективы развития. Материалы XXVII Международной научной конференции. Москва, 9–11 апреля 2015 г. / Российский государственный гуманитарный ун-т. М., 2015. С. 474, 475.

³ Личное дело Г. О. Монзелера... Л. 12, 14–23.

фициент 3, а с 1 февраля 1927 года – 119 долларов в месяц. Также на научные расходы было выделено 200 рублей и на приобретение коллекций 98 рублей 89 копеек, что по курсу составляло 50 долларов США. Насколько эти суммы были невелики, мы увидим чуть дальше на примере поездки А. Е. Глускиной в Японию в 1928 году.

Г. О. Монзелер проработал в МАЭ до 1931 года. Из своего путешествия он привез более 700 фотографий и около 250 предметов культуры и быта народов Китая и Японии. Описания¹ привезенных им коллекций содержат ценные этнокультурные примечания касательно обстоятельств приобретения и использования предметов.

Уволился² он под предлогом ухудшения здоровья супруги и уехал на Север, в Мурманск. Позднее в автобиографии он указывал на разногласия с директором музея Н. М. Маториным как на основную причину, но также есть версия, что он опасался ареста вследствие усиливавшихся репрессий.

Анна Евгеньевна Глускина³ (1904–1994) пришла на работу в отдел Дальнего Востока годом позже Г. О. Монзелера. Согласно личному делу, она уроженка Тюмени, окончила Ленинградский институт живых восточных языков и японское отделение Ленинградского университета. На работу устроилась сразу после учебы на должность помощника заведующего отделом и научного сотрудника второго разряда.

В сентябре 1927 года Анна Евгеньевна обращается в дирекцию с просьбой о командировке в Японию с октября по апрель. На поездку предполагалось затратить 500–600 рублей, т. е. около 100 рублей в месяц. Зарплата научного сотрудника первого разряда в то время была 130 рублей⁴. В связи с отсутствием Г. О. Монзелера, местонахождение которого было неизвестно, рассмотрение ее просьбы было отложено. После назначения Н. И. Конрада временно исполняющим обязанности заведующего отделом Глускину отпускают в поездку. В Народный комиссариат финансов СССР (будущее Министерство финансов) направляется заявка на выделение валютного кредита в размере 700 рублей в связи с предстоящей закупкой этнографических коллекций по сельскому быту Японии как наименее представленному в собрании МАЭ⁵.

¹ Описи коллекций МАЭ № 3651 и МАЭ № 3653.

² Личное дело Г. О. Монзелера... Л. 25, 38; Чумакова Т. В. Востоковед Г. О. Монзелер... С. 475.

³ Личное дело А. Е. Глускиной // СПФ АРАН. Ф. 4. Оп. 4. Д. 2797. Л. 1.

⁴ Там же. Л. 4, 21.

⁵ А. Е. Глускина в смете предполагаемых расходов просила 800 рублей. Подробнее см.: СПФ АРАН. Ф. 4. Оп. 4. Д. 2797. Л. 8–10; СПФ АРАН. Ф. 4. Оп. 4. Т. 1. Д. 1641. Л. 21.

Из поездки Анна Евгеньевна регулярно писала длинные письма-отчеты директору музея Е. Ф. Карскому и заведующему отделом Г. О. Монзелеру, в которых подробно излагала свои текущие задачи и проблемы, делилась информацией о японских коллегах и процессе приобретения коллекций для музея.

Несмотря на целый месяц утомительного пути по железной дороге и на пароходе, по прибытии она была полна надежд и планов. Полномочный представитель СССР в Японии тепло принял ее и обещал всякое содействие. Понимая всю недостаточность переведенных ей сумм на закупки предметов, Анна Евгеньевна активно знакомилась с научной элитой страны, искала возможности получить необходимые коллекции даром или за максимально низкую цену. Этому способствовало покровительство Дзодзи Сакураи, президента Японской Академии наук. Химик по образованию, господин Сакураи в 1927 году получил звание почетного члена Академии наук СССР. Он всячески содействовал не только знакомству Анны Евгеньевны с японскими профессорами и знатоками традиционной культуры, но даже подыскивал ей более дешевое жилье. Интерес к работе советского ученого выказали также известные этнографы и основатели японской фольклористики Янагита Куньо (1875–1962) и Кадзэн Сасаки (1886–1933). Понимая, что это может быть ее единственный шанс воочию увидеть изучаемую страну, А. Е. Глускина намеревалась набрать максимальное количество материалов и книг, ознакомиться с памятниками культуры и искусства, «а детальным изучением вопросов заняться уже дома»¹.

В мае она вынуждена констатировать, что шесть месяцев – слишком малый срок для запланированного объема работ. Как с досадой отмечала Анна Евгеньевна, с учетом времени на дорогу «для фактической работы в Японии у меня осталось всего 4 месяца. Эти четыре месяца совершенно недостаточны для выполнения плана работ по собиранию коллекций, для установления связей с научными учреждениями страны, для ознакомления с различными сторонами японской жизни, имеющими большой этнографический интерес, и для беглого ознакомления с японской научной литературой. Успешное собирание коллекций могло начаться лишь спустя месяц-два по прибытии в Японию, ибо этому должно предшествовать установление добрых отношений с научными учреждениями и отдельными деятелями Японии и изучение всех путей и возможностей в этом направлении»². Апеллируя к необходи-

¹ Переписка входящая по научно-организационным, финансовым вопросам, лично-му составу и пр. // СПФ АРАН. Ф. 142. Оп. 1. (1928). Д. 3. Л. 291, 292 об.

² Там же. Д. 6. Л. 14, 14 об.

мости завершить прерванный летними каникулами курс лекций по японскому языку и культуре, стать свидетелем похорон умершего императора и коронации наследника, получить уже заказанные материалы по свадебным и похоронным обрядам, театру, образцам пищи, игрушкам и многому другому, она настаивает на увеличении сроков своей поездки. В итоге командировка А. Е. Глускиной в Японию продлилась девять месяцев, с 9 февраля по 12 ноября 1928 года. При этом ее материальное положение было настолько стеснено, что даже дополнительные суммы из золотого фонда, переброшенные в срочном порядке с заявки уже известных нам А. М. и Л. А. Мерватов, не вполне спасли положение¹ (илл. 1).

«Итак я в очень стесненном положении и стесненном вдвойне, – пишет Анна Евгеньевна 26 мая 1928 года Г. О. Монзелеру, – ибо с одной стороны приходится поддерживать престиж нашей Академии и держаться независимо и иметь «беспечный» вид, а с другой стороны, обедать раз в неделю... Есть возможность получить здесь побочную работу, но я это никак не хочу сейчас сделать, ибо это сведет к нулю мое пребывание здесь и средства не оправдают цели. Итак жду Вашего ответа, письма, денег, ибо хотя я и пытаюсь настроить философию свой желудок, но он все же решительно заявляет о своих правах и способен мне отомстить за мое инквизиторство»². Различного рода подработки были обычным способом для научных сотрудников компенсировать растущие расходы в командировке. Но на дополнительные обязанности уходило драгоценное время, которое А. Е. Глускина решительно намеревалась потратить только на получение новых знаний и материалов. Поэтому она вновь и вновь настойчиво обращается с просьбами о деньгах и даже договаривается в августе 1928 года с торгпредом СССР Павлом Васильевичем Анিকেевым о сложной схеме пересылки дополнительных 600 рублей на закупку коллекций с минимальными потерями при обмене валют³.

Благодаря помощи Министерства земледелия она получает в дар музею коллекции по крестьянству и различным кустарным промыслам. К сожалению, уменьшенные модели домов, устройств для чайных и гончарных промыслов можно было купить только под заказ, при этом модель производственных приспособлений стоила не менее 300 йен, а модель крестьянского дома «в зависимости от тщательности выполнения» – 80–100 йен. Сколько

¹ Переписка входящая по научно-организационным, финансовым вопросам, личному составу и пр. // СПФ АРАН. Ф. 142. Оп. 1. (1928). Д. 5. Л. 15, 81 (илл.1).

² Там же. Л. 115.

³ Там же. Д. 6. Л.15 и Д. 3. Л. 436. Через торгпредставительство была также получена в дар прекрасная коллекция по рыболовству, частично подарена, частично закуплена коллекция по шелководству (илл. 2).

это стоит в рублях пока не удалось установить, но стоимость четырех томов отличного и редкого этнографического журнала «*Kyoudou kenkuu*» составляла на тот момент 40 рублей. Модели сцены и театральных принадлежностей также были доступны только к закупке¹ (илл. 3, 4).

Императорский музей в Уэно предоставил 120 фотографий своих предметов, которые пересылаются в МАЭ дипломатической почтой. От МАЭ японские коллеги хотели получить коллекции по каменному и бронзовому веку в районе Енисея. Из писем неясно, чем в итоге закончились эти переговоры, а также переписка о сборе коллекции грампластинок с записями народных песен², но коллекция фотографий в фондах МАЭ присутствует.

Несмотря на множественные пересылки валюты для закупки коллекций, настойчивые просьбы А. Е. Глускиной вызвали некоторое недовольство в Президиуме АН СССР, о чем свидетельствует выписка из одного протокола заседаний: «Доложена просьба о предоставлении командированной в Японию научной сотруднице МАЭ А. Е. Глускиной некоторой дополнительной суммы в инвалюте для “приличного выполнения ею возложенного на нее научного поручения”. Положено обратить внимание МАЭ на совершенно необычную форму мотивировки ходатайства Глускиной и запросить МАЭ, как же им был составлен такой недостаточно проработанный план командировки Глускиной»³.

Отправка коллекций шла в основном силами Совторгфлота и по железной дороге из Владивостока. В частности, в сентябре 1928 года было отправлено шестнадцать мест коллекции предметов народного быта общим весом 194 кг⁴. По возвращении из командировки Анна Евгеньевна занималась научной обработкой и регистрацией своих коллекций. В общей сложности она привезла в МАЭ почти полторы тысячи предметов, иллюстрирующих самые разные стороны японской культуры. К сожалению, в 1933 году Глускина увольняется под предлогом семейных обстоятельств (двое малолетних детей, из которых 1 грудной)⁵, однако основной причиной были концептуальные разногласия с директором Н. М. Маториным. Учитывая энергию, творческий и научный потенциал Анны Евгеньевны, ее уход стал значительной

¹ Переписка входящая по научно-организационным, финансовым вопросам, личному составу и пр. // СПФ АРАН. Ф. 142. Оп. 1. (1928). Д. 6. Л. 15 и Д. 3. Л. 428, 429 об (предметы из коллекций см. на илл. 3 и 4).

² Там же. Д. 4. Л. 70, 106.

³ Там же. Д. 4. Л. 41.

⁴ Там же. Л. 154.

⁵ Личное дело А. Е. Глускиной... Л. 60–66.

потерей для музея. Она совершенно обновила структуру японского раздела в фондах МАЭ, до сих пор ее материалы актуальны и востребованы учеными, интересны обычным посетителям музея, поскольку занимают целые разделы экспозиции по культуре и быту Японии.

Как мы видим, 1920-е годы были крайне напряженным временем для музея. Работая в экономически и политически сложных условиях, иногда с угрозой для жизни и здоровья, научные сотрудники с полной самоотдачей и энтузиазмом занимались изучением и сохранением традиционной и современной им культуры различных народов.

Подарки наследнику
русского престола
Николаю Александровичу
от китайского императора
Гуансюй в 1895 и 1896 годах

DOI 10.48466/3496.2023.34.66.015

*М. Л. Меньшикова*¹



Аннотация. В собрании Отдела Востока Государственного Эрмитажа среди произведений прикладного искусства Китая хранятся редчайшие изделия очень высокого качества работы императорских мастерских Поднебесной.

В течение XX века их история была забыта. За последние годы автору статьи удалось найти и атрибутировать многие шедевры, восстановить их историю поступления в коллекцию царской семьи в 1890-х годах. В данной работе будут рассмотрены некоторые произведения, которые являлись официальными подарками, поднесенными цесаревичу Николаю Александровичу от китайского императора с девизом годов правления Гуансюй (1875–1908) двумя чрезвычайными посольствами 1895 и 1896 годов.

Ключевые слова: *Россия, Николай II, Китай, император Гуансюй, чрезвычайные посольства Китая, подарки.*

**Gifts to Nikolai Alexandrovich, the Heir to the Russian Throne
from the Chinese Emperor Guangxu in 1895 and 1896**

Summary. The Oriental Department of the State Hermitage museum still keeps the masterpieces of the Chinese decorative arts made in the Imperial workshops of the Celestial Empire.

During the 20th century their history was forgotten. In the last years the author was able to trace and attribute some of the objects, reconstruct their history of acquisition into the collection of the Tsars' family in 1890s. This work focuses on

¹ Меньшикова Мария Львовна, старший научный сотрудник, хранитель коллекций прикладного и ювелирного искусства Китая, Государственный Эрмитаж.

Menshikova Maria Lvovna. Senior Researcher, curator of the Chinese decorative arts and jewelry, Oriental department, the State Hermitage Museum.

some items that happened to be the official gifts, presented to the Great Prince Nikolas Alexandrovich from the Chinese Emperor Guangxu (1875-1908) by two Embassies Extraordinary in 1895 and 1896.

Keywords: *Russia, China, Nikolas II, Guangxu Emperor, Chinese Ambassadors Extraordinary, gifts.*

Подарки посольства 1895 года во главе с Ван Чжичуном

После кончины Александра III в Ливадии 20 октября (1 ноября) 1894 года царская семья соблюдала траур. Коронация была отложена: цесаревич Николай Александрович вззошел на престол не сразу, а почти через полтора года. Однако бракосочетание их Императорских Высочеств Николая Александровича и Александры Федоровны состоялось 14 (25) ноября 1894 года.

Уже в конце 1894 года далекий Китай, по примеру других государств, прислал свое чрезвычайное посольство в связи с двумя событиями: по случаю выражения соболезнований о кончине императора Александра III и для поднесения поздравлений в связи с Бракосочетанием их Императорских Высочеств.

Информация о посольстве 1895 года чрезвычайно скудна, упоминания о нем отсутствуют в основных трудах о русско-китайских дипломатических связях. Мало сведений попадает и в публикациях о знаковых фигурах Цинской династии конца XIX века. Кроме того, этот приезд китайской делегации совмещают обычно с датой коронации и посольством 1896 года. Возможно, в дальнейшем найдутся документы в китайской истории. Из того, что удалось обнаружить, мы узнаем следующее. Дипломаты выехали еще в конце 1894 года, двигались сначала морем из Шанхая в Марсель, и далее сухопутным путем через Париж и Берлин в столицу России. В Петербург они прибыли 4 февраля (по старому стилю) 1895 года.

Во главе посольства состоял чрезвычайный посол Ван Чжичун (годы жизни неизвестны)¹ [Ванг Че-чунг в русском написании конца XIX века] (илл. 1), сановник 1 класса, важнейший чиновник в иерархии китайского правительства. В состав миссии также входили официальные лица – китайские чиновники высших рангов. Никто из членов миссии не говорил по-русски, но некоторые могли немного объясняться по-немецки и по-английски,

¹ Сведения об этом чиновнике отсутствуют в словаре «Значимых фигур периода Цин» // Hummel, Arthur W. (Arthur William), Ed. Sr., *Eminent Chinese of the Ch'ing Period. 1884–1975*; 2 volumes; Washington: GPO, 1943–1944; Taiwan, 1991.

и интересно, что в газетной статье сказано, что переводчиком стал атташе китайского посольства в Петербурге [Ли-Хунъ-Гуй], возможно, знакомый петербуржцам – конькобежцам Юсуповского сада.

Посольство привезло с собой дорогие подношения. Мы находим краткое описание этих подарков и даже автофототипию некоторых из них во «Всемирной иллюстрации» за 1895 год¹. Сопоставление рисунков и текста в публикации позволяет, хотя и с трудом (описания условные, схематичные, подписи не соответствуют изображениям) найти ряд изделий. Некоторые из них все же были атрибутированы в Эрмитажном и других музейных собраниях в последние годы.

Самым значимым предметом среди подарков был «очень тонкой работы жезл «добрых пожеланий», представляющий три медальона из нефрита с выгравированными на них рельефными надписями, связанные золотой оправой в одно подобие скипетра с золотыми шелковыми кистями»².

Сегодня нам удалось определить этот жезл в коллекции Эрмитажа. Однако как попал драгоценный китайский предмет в царское собрание, долгое время было неясно, история его появления была запутана и забыта. Его поступление в Особую кладовую, в отличие от большинства золотых изделий, переданных из «Галереи драгоценностей» и записанных в «Зеленом инвентаре», составленном в начале XX века бароном Фелькерзамом, не зафиксировано. В акте № 255 за 1938 год передачи в Отдел Востока сохранилась странная запись, долгое время остававшаяся загадкой: цифра «751» и литер «Ж». Но именно эти обозначения послужили ключом к истории данного памятника, а затем и ряда других экспонатов.

В «Описи вещам их императорских величеств в собственных комнатах Зимнего дворца от 11 апреля 1909 г.», составленной смотрителем Н. Дементьевым на те предметы, что украшали покои Николая II и Александры Федоровны и находились в кабинете Николая II (ныне зал русской культуры с неоготическими изделиями), оказалась запись под литерой «Ж»: «Этажерка у стены рядом с часами. Верхняя полка, этажерка.

Нефрит и слоновая кость.

№ 751. Жезл китайский из 3-х частей, соединены между собой при помощи прута. Филигранной золотой работы, на шнуре укреплено украшение из серебра, украшенное цветной эмалью.

¹ Всемирная иллюстрация. СПб. : изд. Эд. и Г. Гоппе, 1895. № 1361 С. 172, 209. К сожалению, архивные документы с описью всех подарков пока не обнаружены.

² *Меньшикова М. Л.* Китайский жезл жуи из золота и нефрита. // Ювелирный сборник. Государственный Эрмитаж. СПб., 2019. С. 172–177.

На подставке из палисандрового дерева, оклеена материею и на боках надписи на китайском языке. Накрывается колпаком стеклянным»¹.

Это китайский жезл *жуи* (*все, что пожелаешь*). Сегодня он экспонируется в Особой кладовой музея, в витрине с китайскими золотыми драгоценностями. Он является самым большим из известных китайских золотых жезлов: его вес 1200 г и длина 60 см (без кистей), украшен большими выпуклыми округлыми резными вставками из светло-зеленого нефрита. Колпака стеклянного в коллекции нет, не найдена также и подставка, оклеенная «материею с иероглифами». Драгоценные жезлы такого высокого уровня было принято в Китае дарить правителям по особым случаям: на восхождение на престол, на полный цикл в 60 лет, на день рождения (илл. 2).

Среди подношений, привезенных посольством Ван Чжичуна, были еще два жезла *жуи*, вырезанный каждый из целого куска темно-зеленого нефрита. Они парные, с аналогичной резьбой в виде ствола и шляпок древесного гриба *линчжи*, одного из излюбленных символов долголетия. Оба жезла хранились в Зимнем дворце. Они были лично взяты в 1903 году в Собственные комнаты. Согласно описи, в 1909 году они также находились в Кабинете императора Николая II. «Китайские жезлы, сделанные из зеленого нефрита и украшенные высеченными из того же камня рельефными узорами. У жезлов имеются прикрепленные шнурки с розетками желтого цвета, розетки заканчиваются двумя шелковыми кистями красного цвета. На розетках и на шнурках около кистей есть простые камни по три зеленых и по два красных у каждого жезла – 2 жезла»².

Сейчас они обнаружены в пригородных музеях. Два жезла из коллекции в 1930-х (?) годах были сначала перемещены в Центральное хранилище музейного фонда (находившееся в Павловске), откуда один был передан в 1951–1960-х годах в Павловский Дворец-музей³, а второй – в Китайский дворец в Ораниенбауме (сегодня числится в Ораниенбаумском фонде ГМЗ «Петергоф»).

Интересно, что в собрании Николая II было еще несколько китайских жезлов, в том числе из нефрита.

Другие драгоценные изделия – это традиционные предметы из китайского набора для еды: палочки, вилочка с двумя зубьями, ложечки и маленькие чашечки с блюдцами. Сделаны они из очень дорогих материалов,

¹ Опись вещам Их Императорских Величеств в собственных комнатах Зимнего дворца» от 11 сентября 1909 г.; литер «Ж» // АГЭ. Ф. 1. Оп. 8 «Г».

² Там же.

³ «Павловск», государственный музей-заповедник. Полный каталог коллекций. Т. 13 : Изделия из цветного камня второй половины XVIII–XX веков в собрании ГМЗ «Павловск» / авт.-сост. О. К. Баженова. СПб., 2013. С. 167.

необычных для повседневных наборов. Палочки и «вилочка» вырезаны из слоновой кости и оправлены в золото. «Весьма изящны два столовых прибора в футлярах: золотые палочки, служащие для еды, миниатюрные чашечки и ложечки». Вероятно, именно этот набор был передан в монгольский инвентарь и экспонируется в витрине искусства Китая в Золотой кладовой (ГЭ. Инв. №№ КО 887-893).

Особенно современники отмечали «роскошные изделия из перегородчатой эмали *cloisonné*, выполненные в ярких цветах, отличавшиеся великолепной работой». Чудом сохранившаяся и напечатанная автофототипия дает нам некоторое представление об этих подарках.

В числе подношений, привезенных Ван Чжичуном, «первое место условно занимают две огромные вазы (около 1 ½ аршин = ок. 105 см? – *авт.*), представляющие редкий образчик *cloisonné* и больших размеров. Вазы эти поставлены на резные табуреты черного дерева».

В продолжение описания изделий сказано: «Отчетливый рисунок эмали и большие размеры не позволяют сделать даже приблизительную оценку как больших ваз, так и двух других – гораздо меньших, но сравнительно больших столовых ваз, положенных на перевивающиеся туловища драконов, на ножках коих стоят вазы. Драконы золоченой бронзы вылеплены очень искусно, тонко и прочеканены, а самые вазы представляют двойное *cloisonné* – снаружи и внутри – из разных оттенков бирюзовой эмали»¹. Нахождение двух огромных ваз нам неизвестно, а две парные столовые вазы-чаши, установленные на бронзовых драконах с пятью пальцами на лапах – символах императорской власти в Китае, сегодня хранятся в Эрмитаже и были определены (илл. 3, инв. № № ЛМ-579, 580). Обе чаши, действительно, украшены с двух сторон перегородчатой голубовато-бирюзовой эмалью превосходного качества с изображением черных, белых морских растений и существ: рыб, крабов, ракушек.

«Очень высокой художественной работы 5 фарфоровых тарелок (?), ваза-урна белая фарфоровая, с резным рисунком (?). Обращают на себя внимание коллекция фарфоровых чайных чашек (?), пара фарфоровых чайниц (?), с образцами редкого чая, коллекция ласточкиных гнезд, духов, ароматических четок, безделушки для камина: тонкой работы из серебра китайские джонки с морскими волнами (?), красивые мраморные столики и прочее с рельефной работой типа *камей*».

На автофототипии в еженедельнике на странице 209 (илл. 4) можно разобрать изображение джонок и чайниц – эти изделия пока найти в му-

¹ Всемирная иллюстрация. 1895. № 1361. С. 172, 209.

зейных коллекциях и определить не удалось. Но на иллюстрации узнается настольный экран с резьбой по нефриту и слоновой кости «с рельефной работой типа камей», и что еще важнее, оказалось, что их сохранилось два (ГЭ. Инв. №№. ЛН-206, 207). Традиция дарить парные изделия продолжалась в Китае даже в конце правления последней династии.

Оба панно очень сложной работы, выполнены из различных резных материалов: слоновой кости, поделочных камней, нефрита, перламутра и других, украшены лаком, окрашены. Они находятся в неудовлетворительном состоянии сохранности и сейчас переданы в реставрацию. Их подставки не найдены.

В соответствии с протоколом китайская делегация совершила возложение серебряного венка русской работы на китайской фигурной подушке золотистого шелка с кистями (вместе с золотым жезлом – ? авт.) на могилу императора Александра III в Петропавловском соборе.

Золотой жезл и другие подарки официально поднесли будущему императору. Часть изделий уже в 1895 году была передана в Зимний дворец, и они находились «в собственной квартире» Николая Александровича и Александры Федоровны, располагавшейся в Адмиралтейской части Зимнего дворца, на втором этаже, у Салтыковской лестницы.

Это решение принимала сама царственная чета. «1-го декабря. Четверг... В 3 ч. поехал с Аликс в Зимний, где выбирали образцы мебели и материи для нашей будущей квартиры; затем осматривали тоже мои японские, китайские и индийские вещи»¹.

Драгоценный жезл поступил в 1938 году в Отдел Востока Эрмитажа, но подставка палисандрового дерева, обтянутая материей, и с иероглифами пока что не обнаружена. Нам удалось найти также прибор для еды из золота и слоновой кости, два экрана с рельефными накладками из резного камня и кости, хотя и без подставок. Великолепной работы две парные чаши с драконами перегородчатой эмали также оказались в Эрмитаже. Некоторые экспонаты прослеживаются в других коллекциях, но многие предметы были безвозвратно утрачены.

Подарки посольства 1896 года во главе с Ли Хунчжаном

Следующее значительное поступление китайских и других восточных экспонатов связано с коронацией Николая II в мае 1896 года. Китайское

¹ Дневник Николая II. Смоленск. 2011. в 2-х т. Т. 1 [Электронный ресурс]. URL: https://royallib.com/read/nikolay_II/dnevniki_imperatora_nikolayaii_tom_i_18941904.html#61440 (дата обращения 29.10.2023)

правительство предполагало отправить в Россию посольство во главе с Ван Чжичуном, чуть больше года назад уже побывавшего в Петербурге. Но А. П. Кассини (1835–1919), служивший в 1891–1896 годах послом в Китае, настаивал на фигуре Ли Хунчжана (1823–1901) – ведущего политического деятеля и дипломата Китая второй половины XIX века (илл. 5).¹ А. П. Кассини удалось убедить русское правительство.

«Это был китаец с отсутствием всякого европейского образования, но с блестящим китайским образованием, а главное, с выдающимся здравым умом и здравым смыслом. Недаром поэтому он имел такое громадное значение в истории Китая и в управлении Китаем; в сущности, Ли Хунчжан и управлял Китайской империей»². Все важнейшие политические документы были подписаны этим удивительным человеком. Однако после заключения невыгодного для Китая Симоносекского договора с Японией Ли Хунчжан впал в немилость. Но от Николая Александровича приходит телеграмма с просьбой о назначении Ли Хунчжана, и китайское правительство вынуждено было согласиться. Посольство оказывается в России в апреле-мае 1896 года и привозит на коронацию великолепные подарки, история многих из них сегодня восстановлена³.

В 1896 году в Россию с поздравлениями по случаю коронации Е.И. В. Николая II прибыли представители разных государств. Среди них выделялась группа людей в странных желто-коричневых одеждах, шляпах с шариками и шнурками, необычной «восточной» внешности. Это было следующее посольство из Китая от императора Гуансюй. Его возглавлял чрезвычайный полномочный посол Ли Хунчжан⁴. Посольство преследовало разные цели: кроме поздравления «Белого царя» по случаю вступления на престол, предполагалось найти в России союзника против Японии и, кроме того, провести переговоры по поводу строительства Китайско-Восточной железной дороги (КВЖД). Соглашение было достигнуто.

Подарки от императора Гуансюй и Ли Хунчжана были поднесены в Царском Селе еще до коронации: «22 апреля. Понедельник. ... В 2 ½ часа принял знаменитого Ли-хун-чжана с большой свитой. Представительный

¹ Eminent Chinese of the Ch'ing Period (1644-1912) ; Editor: Hummel, Arthur W. (Arthur William), Sr., 1884–1975 ; 2 volumes; Taiwan, 1991. Vol. 1. P. 464–471.

² Витте С. Ю. Воспоминания: В 3 т. Таллин, 1994. Т. 2. С. 50.

³ Меньшикова М. Л. Ли Хун-чжан и Николай II // Кунсткамера. Этнографические тетради. 1995. Вып. 7, СПб. : Петербургское востоковедение. С. 200–212.

⁴ Китайские имена писали по разному. Современное написание: Ли Хунчжан; конец XIX века: Ли-хун-чжан; Ли Хунг-Чанг (прим. авт).

старик!»¹ «25-го апреля. Четверг. Принял Ли-хун-чжана, который передал мне подарки от имени Богдыхана, а также свои собственные. Потом долго с ним беседовал в кабинете, через посредство его сына лорда Ли!»²

И сразу, 25 апреля (по старому стилю) 1896 года ценности были переданы в Зимний дворец.

Сохранились списки подношений и большинство подаренных ценностей, а именно: «Подарки, доставленные чрез чрезвычайного посла Ли Хунг-Чанг'а Его Величеству от китайского императора 25 апреля 1896 г.:

- Скала из белого нефрита
- Ваза нефритовая белая
- Ваза фарфоровая
- Ваза бронзовая с крышкой старинная
- Две тарелки под клоазоне
- Ваза фарфоровая цвета крови
- Ваза четырехугольная из бронзы старинная
- Подсвечники в виде аистов, клоазоне 2.

Подарки, поднесенные Его Величеству чрезвычайным послом Ли Хунг-Чанг'ом:

- Две коробки резные лакированные
- Два букета филигранной работы
- Ковер (покрывало) шитый шелками
- Два экрана клоазоне
- Две вазы в виде флаконов клоазоне
- Курительница бронзовая, клоазоне
- Десять ящичков с чаем
- Десять кусков шелковой материи
- Два охладителя клоазоне»³

¹ Дневник Николая II. Берлин. 1923. С. 122 [Электронный ресурс]. URL: https://viewer.rusneb.ru/ru/000200_000018_RU_NLR_A1SV_68932?page=123&rotate=0&theme=white (дата обращения 29.10.2023).

² Дневники Николая II. Смоленск. 2011. В 2-х тт. Т. 1. С. 26 [Электронный ресурс]. URL: https://royallib.com/read/nikolay_II/dnevnik_iimperatora_nikolayii_tom_i_18941904.html#512000

³ АГЭ. Ф. 1, 8-Г. № 6; Меньшикова М. Л. Ли Хун-чжан и Николай II... С. 200–212.

Вот что мы находим в воспоминаниях Ли Хунчжана о первой аудиенции у Николая Александровича: «Высокого гостя министр проводил во флигель для короткого отдыха; наставник переоделся в парадное платье и степенно прибыл в малый зал на аудиенцию с русскую царственную чету. Царь и царица поднялись с трона и приветствовали [гостя]. Цзесян (节相, это один из официонимов, под которыми в тексте имеется в виду Ли Хунчжан) совершил три поклона, вручил верительные грамоты и почтительно вручил великому императору привезенный издалека высший Орден двойного дракона, усыпанный драгоценными камнями, искусно изготовленный французским мастером (? такое изделие не прослеживается – авт.), пару больших подсвечников, пару кругов из белого нефрита; один красный ковер, украшенный вышивкой в стиле Гу (? такое изделие не прослеживается – авт.), пару древних бронзовых сосудов (которым более двух тысяч лет), разнообразные инкрустированные сосуды и блюда перегородчатой эмали; все эти изделия были исключительно ценными»¹.

Перед отъездом из Москвы 21 июня 1896 года Николай II дает Ли Хунчжану аудиенцию в Ильинском и вручает для подношения императору Гуанской (1875–1908) орден Андрея Первозванного, высшую награду России, и грамоту. Был выполнен ее перевод на китайский язык. Оба текста имеют лиловый бархатный переплет с золотым тиснением с двуглавым орлом. Русский вариант подписан Николаем II и министром иностранных дел князем А. Б. Лобановым-Ростовским. Вместе с другими документами и художественными ценностями, хранившимися во дворце в Пекине, они были вывезены в 1949 году на Тайвань. Грамота находится сейчас в коллекции музея Гугун на Тайване². Судьба ордена нам неизвестна, в Тайбее и в Пекине он не обнаружен.

К посольству относились с особым вниманием. Об этом свидетельствует тот факт, что на монетном дворе Санкт-Петербурга были отчеканены две серебряные медали разного диаметра с парами рельефных драконов, обращенных к центру, и с рельефными китайскими надписями, напоминавшими о Великом посольстве Великой (династии) Цин³. Никто из гостей, прибывших в Россию в 1896 году, не был удостоен подобной чести.

¹ *Ли Хунчжан*. Ли Хунчжан липинь Оумэй цзи / Цай Эркэн, Линь Лэчжи Erkang, Lin Lezhi bian yi; Zhang Yingyu dian; Zhang Xuanhao jiao. 李鸿章历聘欧美记 / 蔡尔康, 林乐知 编译; 张英宇点; 张玄浩校. Выдержки из записей о посещении Европы и Америки / под ред. Цай Эркэна, Линь Лэ-чжи. Чанша. 1982. С. 42. (на кит. яз.).

² Great National Treasures of China. Taipei. 1992. № 172.

³ *Постарнак М. В.* Медали, отчеканенные на Санкт-Петербургском монетном дворе для Чрезвычайного китайского посольства в 1896 г. // Деньги в Российской истории. Вопросы производства, обращения, бытования. Вып. II. СПб.: Гознак, 2019. С. 112–116.

Через год, в 1897 году, в качестве официального ответа в Поднебесную ко двору императора Гуансюй из кабинета Его императорского Величества были отправлены дорогие подарки. Их отвез князь Э. Э. Ухтомский. Ван Чжичун и Ли Хунчжан также получили драгоценные знаки внимания и официальные награды для нехристиан¹.

Сравнивая сведения Ли Хунчжана со списками вещей, поступивших в дворцовую коллекцию в 1896 году, мы можем лишь сожалеть, что во многом они не совпадают и что информация неполная. Так, в зимнедворском списке нет нефритовых дисков «би» – символа неба и данной от неба императорской власти в Китае, означавших признание правителя России. Однако сегодня в музее хранятся два диска с драконами и фениксами на деревянных подставках (инв. №№ ЛО-889, 890). Судьба изделий, поступивших в Зимний дворец, сложилась по-разному. Ряд предметов по их крайне общему описанию или отсутствию аналогичных произведений искусства в хранениях Отдела Востока нам определить и найти не удалось. Чай из десяти ящиков был, конечно, выпит. Десять кусков шелковой материи были, наверное, использованы. Некоторые предметы оставались в личных комнатах Николая II и Александры Федоровны.

Что касается художественных качеств и характеристики изделий, то это были ценные и одновременно традиционные, с точки зрения китайцев, подношения. Ни один из правителей других стран на тот период не удостоивался подобной чести. Подарки, в основном, привезены парами, каждый предмет имел символическое значение, являлся пожеланием процветания государству, долгих лет жизни и счастливого правления русскому царю. В качестве примеров приводим лишь несколько из них.

«Ваза бронзовая с крышкой старинная» – это жертвенный сосуд типа «гуй» – уникальный образец древней китайской бронзы, не вызывающий сомнения в своей подлинности (илл. 6), по свидетельству Ли Хунчжана, более чем двухтысячелетней давности. Сейчас мы можем датировать его довольно точно: XII–X вв. до н. э. Этот сосуд гуй входил в компендиум древней китайской бронзы, в каталог императорской коллекции, был взят для подношения из дворцового собрания, также как другие подарки. Традиционным для подобного сосуда, бывшего и культовым предметом, и одновременно документом, является то, что на его крышке и внутри сосуда имеется китайская надпись архаическим шрифтом – посвятельная благопожелательная формула:

¹ Скурлов В. В. Дипломатические подарки из Кабинета Его Величества восточным монархиям. Восточный вектор российской дипломатии. Японская империя. 1890–1917 гг. // КЛИО. 2018. № 4 (136).

«Цюэ из Ши сделал этот драгоценный сосуд, чтобы выразить почтение отцу и матери, дабы ему было даровано долголетие». Жертвенные бронзовые сосуды, относящиеся к глубокой древности, клали в захоронения, как документы передавали из поколения в поколения, позднее они стали объектом коллекционирования. Являлись они и символами унаследованной власти и собственности, например на землю. Поэтому такой подарок был чисто китайским выражением пожелания благополучного и долгого правления.

Среди подарков были великолепные произведения из золоченой бронзы, украшенные перегородчатой эмалью, ставшей «визитной карточкой» Китая.

Особенно символичным было подношение пары подсвечников в виде маньчжурских белых журавлей с красными шапочками («аистов») (илл. 7) – выполнены они из перегородчатой эмали, имеют белое оперение, у их ног растет гриб *линчжи*. Кроме того, что эти изображения связывались с представлениями о бессмертии и долголетию, две таких птицы стояли обычно в залах для приемов по сторонам от трона китайского императора, выражая благопожелательную формулу «десять тысяч лет правления царствующей династии».

Две вазы в форме лунных фляг, клуазоне (илл. 8), выполнены, в основном, из перегородчатой желтой эмали – желтый цвет могли использовать в Китае только императоры. Орнамент с изображением летучих мышей (*фу* – счастье), поддерживающих стилизованный иероглиф (*шоу* – долголетие), драгоценности, цветы и бабочки (процветание в старости) – опять же читается как омофон и благопожелания. На дне обеих фляг сохранились красные бумажные наклейки императорской дворцовой коллекции с иероглифами: «Всеобщее процветание...», указывающие, скорее всего, на собрание императора Сяньфэн (1861–1874).

Две императорские большие восьмиллопастные красные коробки (илл. 9) для сладостей или засахаренных фруктов символизировали пожелание долголетия. Они выполнены из бесценного природного лака – сока лакового дерева *Rhus vernicifera*. Это природный полимер, использовавшийся в Китае с древности и как защитное покрытие, и в декоративных целях. Лак застывает на воздухе, он одновременно обладает клеящими свойствами. Лак окрашивают, наносят слоями и расписывают, инкрустируют, гравировуют, режут, используют другие художественные приемы для обработки. Изделия чрезвычайно дорогие, создавали их в императорских мастерских. Самый трудозатратный – резной лак. В данном случае на основу из шпона дерева и грунта нанесено до 60–90 слоев красного лака, окрашенного замешанным порошком киновари. После создания нужной толщины на поверхности изделия был выполнен рисунок, по которому вырезаны орнамен-

ты и пейзаж с даосскими бессмертными, стоящими на небесной террасе и встречающими Си Ванму – богиню – Матушку Запада, летящую к ним на Фениксе (илл. 10). Коробки парные, изображение на них выполнено в зеркальной симметрии. Внутри коробки покрыты черным лаком и расписаны цветами золотым лаком.

Как и в случае с ценностями, привезенными из путешествия, и подарками посольства 1895 года эти памятники долгое время находились в личных покоях Николая II в Зимнем дворце на втором этаже Адмиралтейской части и на Салтыковской лестнице.

Многое царь позднее передал во вновь созданный Этнографический отдел Музея Александра III. Когда был ликвидирован Этнографический отдел Русского музея в 1930-х годах, то часть экспонатов отправили в Эрмитаж и занесли в инвентарь Отдела Востока.

Собственная квартира после 1917 года, была открыта как Музей Революции, интерьеры и экспонаты в ней сохранялись до 1934 года, когда экспозиция была закрыта, и памятники, принадлежавшие царской семье, были переданы и распределены между разными музейными собраниями или забраны в «Антиквариат» и Музейный фонд, Отдел Музейного фонда при Эрмитаже, затем в Отдел Востока Эрмитажа и в другие музеи.

Однако история этих подношений была забыта, причем забыта настолько, что, например, журавли-подсвечники (переделанные в «электроприборы») записали в японский инвентарь.

У ряда изделий судьба сложилась иначе. Так, два охладителя для помещений в жаркую погоду в технике клуазоне украшали интерьеры Аничкова дворца. Перенос их туда был неслучайным. Большое количество перегорочатой эмали находилось там и раньше, во времена Александра III, который ценил и коллекционировал ее¹. Николай II, по старой памяти, больше других дворцов Санкт-Петербурга любил Аничков, считая его «родным», и часто жил в нем. Интерьеры сохранялись и при вдовствующей императрице Марии Федоровне. Музей города просуществовал в Аничковом дворце с 1918 по 1926 год, позднее коллекции были распылены, переданы в другие учреждения или даже проданы...

Парные большие коробки для сладостей резного красного лака и два экрана клуазоне, многие другие восточные редкости Николай Александрович передал во вновь созданный Этнографический отдел Музея Александра III. Когда был ликвидирован Этнографический отдел Русского музея

¹ Меньшикова М. Л. Восточная коллекция Александра III в Аничковом дворце // Александр III – коллекционер. Выставка в ГРМ. СПб. : Palace Edition, 2020.

в 1930-х годах, то часть экспонатов отправили в Эрмитаж и занесли в инвентари Отдела Востока.

Как нам удалось выяснить, в Эрмитаже и других собраниях России хранятся китайские императорские подарки, привезенные в Петербург чрезвычайными послами Ван Чжичуном в 1895 году и Ли Хунчжаном в 1896 году.

Остается надежда, что удастся проследить историю, определить и найти и другие экспонаты, послужившие подарками от китайского императора Гуансюй (1875–1908) наследнику русского престола цесаревичу Николаю Александровичу, императору Николаю II.

Влияние Востока на оформление интерьеров Мраморного дворца конца XVIII века

DOI 10.48466/8239.2023.42.65.016

*О. В. Новикова*¹

Аннотация. Интерес к культуре Востока нашел отражение в интерьерах Мраморного дома конца XVIII в. На основании архивных документов и архитектурной графики в статье рассматривается оформление Турецкой диванной и Китайской комнаты, называются имена мастеров, подрядчиков и поставщиков строительных и отделочных материалов.

Ключевые слова: *Мраморный дворец, Турецкая диванная, Китайская комната.*

The influence of the East on the interior design of the Marble Palace of late 18th century

Summary. Interest in the culture of the East was reflected in the interiors of the Marble House of the late 18th century. On the basis of archival documents and architectural graphics, the article discusses the design of the “Turkish Divan” and “Chinese Room”, names of craftsmen, contractors and suppliers of building and finishing materials.

Keywords: *Marble Palace, Turkish Divan Room, Chinese Room.*

Мраморный дворец, или дом у Почтовой пристани, как его называют документы XVIII века, построенный по заказу императрицы Екатерины II итальянским архитектором Антонио Ринальди, предназначался генерал-

¹ Новикова Ольга Валерьевна, старший научный сотрудник Государственного Русского музея; Российская Федерация, 191086, Санкт-Петербург, ул. Инженерная, 4.

Novikova Olga Valerievna, Senior Researcher. State Russian Museum, Russia, 191086, St. Petersburg, Inzhenernaya st., 4.

фельдцехмейстеру над фортификацией князю Григорию Григорьевичу Орлову.

В отличие от многих дворцов XVIII века, постройка Мраморного дома задумывалась только для приватной жизни его владельца, не предполагавшей проведения больших приемов, празднеств и балов. Об этом говорит планировка помещений второго и третьего этажей. Кроме того, дом, построенный по образцам европейской архитектуры с учетом всех требований к жилищу важного сановника, зодчий оснастил водопроводом и канализацией.

Жилые интерьеры, являясь местом каждодневного времяпрепровождения, могут много рассказать о хозяине дома и о его характере. Князь Григорий Григорьевич посещал страны Западной Европы¹ и Восток, что, конечно же, нашло отражение в интерьерах Мраморного дома. В них отобразились как личные вкусы владельца и понятия о комфорте, так и основные установки эпохи.

Конец XVIII века – время, когда у европейцев особенно возрос интерес к экзотическому искусству Ближнего и Дальнего Востока. Россия также не избежала увлечения им. Политические события и развитие оживленной торговли способствовали стремительному внедрению восточного влияния в архитектуру, живопись, литературу, театральное искусство, философию и прочие сферы жизни российского общества.

В ходе Русско-турецкой войны 1768–1774 годов в обиходе русских стали появляться настоящие предметы одежды, декоративно-прикладного искусства и обстановки, привезенные прямо из Турции. Среди них наибольшей популярностью пользовалась мебель: софы, оттоманки и диваны. Если в Европе «диваном» стали называть предмет мебели, удобный для отдыха, то в России это название закрепилось и за помещениями, служащими «отдохновением утомленной нежности»², где находились диваны.

Князь Г. Орлов имел отношение к Русско-турецкой войне: в 1772 году он возглавлял переговоры о мире в Фокшанах, брат его, Алексей Григорьевич, разработал план военно-морской экспедиции против турок и командовал эскадрой в Средиземном море. Поэтому можно не сомневаться, что Григорий Григорьевич имел оригинальные предметы турецкого производства.

Стремление к комфорту, соединенное с интересом к восточной экзотике, нашло отображение в интерьерах диванных комнат, находившихся в Мраморном и Гатчинском дворцах, принадлежащих князю.

¹ Князь Г. Г. Орлов посетил Германию, Францию, Великобританию, Швейцарию, возможно, Италию.

² Яновский Н. М. Новый словотолкователь, расположенный по алфавиту. Т. 1. СПб.: Тип. Акад. наук, 1803. С. 696.

В Гатчинском дворце были Турецкая диванная¹ и Китайская комната². Такие же покои находились и в Мраморном дворце. Необходимо также отметить, что отделка апартаментов Гатчинского и Мраморного дворцов создавалась по замыслу придворного архитектора А. Ринальди.

На основании документов конца XVIII столетия «Описание комнат дворца и вещей, находящихся в нем; с приложением планов дворца и служебных пристроек. 1785 года»³ и архитектурной графики можно наиболее полно воспроизвести облик Диванных Мраморного дома. Кроме того, благодаря «Счету о денежной казне, употребленной в 1785 г.»⁴, удалось установить имена мастеров, работавших над созданием интерьера «восточных» комнат.

Стиль жизни XVIII столетия требовал от дома аристократа представительности, разнообразия впечатлений и в то же время максимального комфорта. В моду вошла «приватность». Большие помещения для этого не подходили, требовались уютные гостиные, вмещавшие в себя только избранный круг приглашенных.

Одна из Диванных⁵ располагалась на втором этаже дома, где по традиции находились роскошные апартаменты хозяина (илл. 1).

Небольшая комната, располагавшаяся во внутренней жилой анфиладе, имела два окна, внутренние откосы которых были «отделаны штукатуром⁶ с разными лепными вызолоченными украшениями...». Таким же штукатуром облицевали потолок у дивана, «колонны над дверьми сюпорты, гладкие же места раскрасили».

Особый колорит помещению придавали двери, декорированные золочеными бронзовыми украшениями, и оконные занавесы, подбитые белой «тафтою и обшитые по краям шелковою бахромою».

¹ Спащанский А. Н. «Турецкий стиль» в русском искусстве / Россия – Восток. Контакт и конфликт мировоззрений. Сборник материалов XV научной конференции; Гос. музей-заповедник «Царское Село». Т. 2. СПб., 2009. С. 154–170.

² Спащанский А. Н. Китайская комната – утраченный интерьер Гатчинского дворца / Судьба музейных коллекций. Материалы VII Царскосельской научной конференции. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2001. С. 232–237.

³ Описание комнат дворца и вещей, находящихся в нем; с приложением планов дворца и служебных пристроек 1785 года // РГИА. Ф. 539. Оп. 1. Д. 284, 1785 г.

⁴ Счет о денежной казне, употребленной в 1785 году на строение по берегу Невы реки у Почтовой пристани Каменного дома, поднесенной от полковника Буксгевдена // РГИА. Ф. 468. Оп. 32. Д. 493, 1785 г.

⁵ РГИА. Ф. 539. Оп. 1. Д. 284, 1785 г. Л. 14 об., 15.

⁶ Штук – облицовочный материал, в состав которого входят гипс (алебастр) с мраморной пудрой, а также квасцы и клей. Затвердев, обретает большую прочность, после полировки имеет вид натурального мрамора.

Стены, обитые малиновым с белыми разводами и цветами штофом, по краям отделали резным золоченым брусом.

Вдоль восточной стены было устроено возвышение с вызолоченными деревянными колонками, на котором размещался диван с резными перилами с боков и низкими задними и боковыми подушками. К возвышению вели три ступени, обитые малиновым сукном. Нижний приступок «подшили гарусной такого же цвету бахромой».

Тиковый матрас дивана и семь диванных подушек, набитых волосом, покрыли таким же штофом, как и обои.

По сторонам от дивана на боковых стенах поместили зеркала, обрамленные французскими рамами с позолоченной бронзой. Перед ними стояли круглые столики с белыми мраморными столешницами и с «разными резными вызолоченными украшениями». Под столами положили «вместо полу из простого мрамора сине-белого цвета доски».

Отапливалось помещение камином из итальянского белого мрамора. Над ним висело вставленное во французскую золоченую бронзовую раму зеркало. На камине стояли: бисквитная ваза с украшением из цветков и гирлянд, по бокам которой располагались на пьедесталах из белого агата две маленькие вазы из фиолетового агата с бронзовыми золочеными крышками.

Каминный экран из «заорского дерева» на ножках с бронзовым украшением, обитый с обеих сторон таким же штофом, как и обои, рассеивал тепло в комнате, прикрывая яркий огонь.

К сожалению, эффективность каминов как источников тепла невысока. Это неэкономичный отопительный прибор, который нес скорее декоративную функцию, нежели обогревательную. Поэтому помимо камина в комнате установили еще и белую фаянсовую печь, скорее всего голландскую, «по карнизам вызолоченную и <украшенную> в середине медальоном, а вверху с вазою»¹.

Паркетный пол был набран из пород ценного дерева разных цветов.

Большое внимание уделялось осветительным приборам. По документам известно, что при оформлении интерьеров Мраморного дома архитектор неизменно обращался к парижскому маршалу Франсуа Ремберу, заказывая у него модные светильники золоченой бронзы. Его представителем в Петербурге была вдова местного купца – мадам Биллио². Однако в XVIII веке успешно развивалось русское стеклянное производство. Петербургский сте-

¹ РГИА. Ф. 539. Оп. 1. Д. 284, 1785 г. Л. 51 об.

² РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3896, 1781 г. Л. 3 об., 4. Стоимость бра была от 225 до 350 руб. за пару, фонарей – от 250 до 325 руб. за штуку.

клянный завод по качеству стекла и особенно хрусталя не уступал лучшим заводам Европы.

Диванную освещала люстра из позолоченной бронзы с хрустальным полированным убором в 16 свеч, хрустальные фонари на четыре свечи, стоящие на столиках, и два стальных шандала, расположенные по разным сторонам каминного зеркала, каждый на три свечи.

Из мебели, помимо дивана и столиков, в комнате стояли еще четыре кресла, обитых малиновой тафтой, и необычные часы-орган в деревянном футляре, игравшие с помощью цилиндров шестьдесят мелодий.

Непохожесть Мраморного дома на дворцы конца XVIII столетия состоит в том, что парадные и жилые комнаты находились как на втором, так и третьем этажах. На третьем располагались комнаты меньшего размера, служившие для великолепия и проживания очень ограниченного числа приглашенных владельцем людей. Среди комнат, находившихся на третьем этаже, наибольший интерес представляет для нас вторая Диванная – китайская¹. Уже из названия становится ясно, что оформлена она была архитектором А. Ринальди в китайском вкусе.

В эпоху Екатерины Великой вновь появилась мода на все китайское². Это направление пришло в Россию из Европы, где новая волна увлечения Востоком была связана с философией эпохи Просвещения. Однако подражание китайскому стилю в Санкт-Петербурге – отнюдь не слепое заимствование у Запада (илл. 2).

Китайская диванная Мраморного дворца – это небольшая комната, находившаяся во внутренней гостевой анфиладе. Три ее окна выходили в большой внутренний двор. Стены ее покрыли «писанными по тафте китайскими обоями», края которых были обиты «деревянными золочеными без резьбы брусками».

Потолок, панели, оконные коробки, двери с десюдепортами и десюдепорт над камином были расписаны «живописью по-китайски».

¹ Описание комнат дворца и вещей, находящихся в нем; с приложением планов дворца и служебных пристроек 1785 года // РГИА. Ф. 539. Оп. 1. Д. 284, 1875 г. Л. 50–50 об.

² В результате своего географического положения Россия рано установила близкие контакты с Китаем. Перед тем как из Европы в Россию пришли образцы подражания китайскому стилю, русским уже было известно китайское прикладное и декоративное искусство и доступны многочисленные его образцы. Впервые в оформлении петербургских дворцовых помещений китайский стиль появился в эпоху Петра I в залах Летнего и Меншиковского дворцов. (Ян Чжи. «Китайская тема» в творчестве санкт-петербургских архитекторов и декораторов XVII–XIX вв. : автореф. дис. ... канд. искусствоведения; РГПУ им. А. И. Герцена. СПб., 2008).

У северо-западной стены комнаты на возвышении размещался широкий и низкий диван, сделанный из дерева, по боковым сторонам которого располагался «балюстрад... раскрашенный цветочками, а под балюстрадом в панелях написано китайской живописью». Ступень к возвышению обили алого цвета сукном и обшили красной гарусной бахромой. На диване лежал матрац, набитый волосом и обтянутый тиком, верхний чехол которого облицован китайской материей «на подобие, штофа пунцового цвета со светло-зелеными разводами и с золотыми с шелком кругами». Великолепие Диванной дополняли семь подушек, набитых волосом, «обшитых тою же материей, как и чехол».

В простенках между окнами стояли столики-консоли с зеркалами. Верх гладких рам зеркал был декорирован резными деревянными золочеными украшениями с «написанными дощечками на китайский манер».

Консоли со столешницами из белого морейского мрамора были «деревянные раскрашенные красками, а по некоторым местам вызолоченные и высеребранные».

В Китайской диванной находился символ благосостояния и домашнего уюта – камин из желтого итальянского мрамора. Перед топкой ставили складной каминный экран из цветного дерева, обитый с обеих сторон пунцовым атласом. Он не только рассеивал тепло в комнате, прикрывая яркий огонь, но своим видом создавал дополнительный декоративный эффект.

Окна комнаты, задрапированные занавесами из голубого атласа, были «подбитые белою тафтой и обшитые по краям полшелковыми плетешками»¹. Пол украшал паркет, положенный «клетками» из трех сортов деревьев. Интересно, что опись в Китайской диванной не отметила ни одного осветительного прибора.

Благодаря счетам «Употребленной в 1785 г. на строение по берегу Невы реки у Почтовой пристани Каменного дома»², хранящимся в Российском государственном историческом архиве, можно установить не только имена мастеров, работавших над интерьером Диванных комнат, но также узнать подрядчиков и поставщиков строительных материалов, мебели, тканей, осветительных приборов и предметов декоративно-прикладного искусства. К сожалению, не всегда есть возможность определить, какой мастер работал в конкретном помещении. С полной уверенностью можно утверждать, что живописных дел мастер Г. Молчанов расписывал цветные створчатые двери масляными красками и сверх живописи покрывал их лаком, а также

¹ РГИА. Ф. 539. Оп. 1. Д. 284, 1785 г. № 7. Л. 50 об.

² РГИА. Ф. 468. Оп. 32. Д. 1282, 1785 г.

раскрашивал Турецкую диванную и написал плафон в Китайскую комнату¹. Столярных дел мастер А. Мейер положил в Турецкой цветные полы и в Китайской – «рамбоидные из дубу, березы и из красного магну»².

В счетах называются мастера, работавшие в среднем и верхнем этажах Мраморного дома: слесарных дел мастера Б. Бергер и И. Голде, резного дела мастера Л. Гантлас и Готиель, бронзовых дел мастер Г. Краузе, медного дела мастер И. Ильин, позументного дела мастера Е. Кабела и Ноеля, бассантного дела мастера И. Келлера и Пельера. Стульных дел мастер Х. Гевен сделал и поставил в покои среднего и верхнего этажей из красного дерева кресла и стулья, мебель обивал обойных дел мастер И. Зак.

Мастеровые ведомства Конторы строения домов и садов П. Смирнов и Санкт-Петербургского цеха М. Федоров получили оплату «за вызолочение их немецким червонным золотом в покоях верхнего этажа разных лепных украшений, которые назначены желтою краскою»³.

Мебель, осветительные приборы, материалы для отделки помещений, ткани на обивку мебели и отделку покоев, ковры поставляли купцы И. Армянинов, И. Иванов, Г. Титов, Г. Мякошин, С. Морозов, Г. Васильев.

Фаянсовые печи в Мраморный дом привозили фабрикант Кундадий и инженер прапорщик Я. Васильев. Бисквитные вещи доставляли Санкт-Петербургские казенные фарфоровые заводы, зеркала изготовляли на стеклянных заводах генерал-фельдмаршала Г. А. Потемкина⁴.

В России, не избежавшей всеобщего увлечения Востоком, лишь наиболее состоятельные люди украшали свои жилища на манер обстановки, типичной для Ближнего и Дальнего Востока.

Некоторые интерьеры достигали китайского колорита только за счет включения небольшого числа декоративных изделий в китайском стиле и создания ряда элементов декора в ключе китайской темы (использование растительно-животного орнамента, изображение иероглифов или традиционных узоров). Этого, с точки зрения западного человека, было вполне достаточно для создания в помещении атмосферы Востока.

Турецкий стиль в русском искусстве времени царствования Екатерины Алексеевны стал не стилем как таковым, а просто освоением и воспроизведением новых форм, которые часто отличались от реальных образцов.

¹ РГИА. Ф. 468. Оп. 32. Д. 1282, 1785 г. Л. 11, 11 об., 37 об.–39.

² Там же. Л. 19, 29 об.

³ Там же. Л. 90, 91.

⁴ Там же. Л. 7.

Убранство Мраморного дома конца XVIII века представляет интерес не только как образец бытовой и интерьерной культуры России царствования Екатерины Великой, но и как отражение индивидуальности владельца, его вкусов, пристрастий и образа жизни. Оформление диванных комнат становится источником наслаждения, а не только свидетельством статуса и финансового положения владельца.

На примере Мраморного дворца видно, как тесно переплетались Восток и Запад в оформлении интерьеров, что являлось демонстрацией неослабевающего интереса к познанию неизвестной истории, иных ценностей и обычаев, которые оставили след в культуре России.

Предметы Востока
по фондам Канцелярии
конфискации и комиссий
описи имущества опальных
лиц в 1730-х годах



DOI 10.48466/2852.2023.62.27.017

*А. Н. Пермякова*¹

Аннотация. Время петровских преобразований, как и эпоха «дворцовых бурь», в отечественной истории XVIII века отметились волной масштабных политических процессов над представителями властвующей элиты российского государства, в ходе которых конфискации подлежало как движимое, так и недвижимое имущество. Особое место среди конфискованных пожитков занимали «курьезные», т. е. необычные, вещи, имевшие художественную ценность. Нередко среди этих вещей в описях встречаются «диковинные» предметы восточной работы (оружие, посуда, штофные обои, ткани, табакерки и другое). В материалах Канцелярии конфискации и ее конторы в Москве, отчетах специально созданных для описи конфискованного имущества временных комиссий отложились упоминания предметов, некогда принадлежавших опальным лицам. Так, среди мира вещей, окружавших сановное дворянство, нередко встречаются предметы восточного происхождения. Анализ составленных при отписке реестров конфискованного имущества позволяет говорить о степени распространения в столичных домах различных вещей китайской, турецкой или персидской работы.

Ключевые слова: *китайщина, Канцелярия конфискации, опала, движимое имущество, Анна Иоанновна, быт XVIII века.*

¹ Пермякова Алёна Николаевна, магистр истории, экскурсовод Юсуповского дворца на Мойке, Российская Федерация, 190000, Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, 94.

Permyakova Alena Nikolaevna, Master of History, tour guide of the Yusupov Palace on the Moika, Russia, 190000, St. Petersburg, emb. Moika River, 94.

Oriental items according to the funds of the Office of Confiscation and Disgraced Persons' Property Inventory Commissions in the 1730s

Summary. The time of Peter's reforms, as well as the era of "palace storms", in the Russian history of the 18th century was marked by a wave of large-scale political trials against representatives of the Russian ruling elite accompanied by both movable and immovable property confiscation. A special place among the confiscated belongings was occupied by "curiosities," that are, unusual things that had artistic value. Inventories of these things often include "outlandish" items of oriental work (weapons, dishes, damask wallpaper, fabrics, snuff boxes, etc.). The materials of the Confiscation Office and its office in Moscow as well as reports specially created for the confiscated property inventory of the temporary commissions, contained references to items that once belonged to disgraced persons. Thus, in the world of things surrounding the high-ranking nobility, oriental items were often found. The analysis of the confiscated property registers compiled during the inventory allows us to judge to which extent various things of Chinese, Turkish or Persian work were distributed in the capital's houses.

Keywords: *Chinese art, Office of Confiscation, disgrace, movable property, Anna Ioannovna, 18th century.*

Время петровских преобразований, как и эпоха «дворцовых бурь», в отечественной истории XVIII века отметились волной масштабных политических процессов над представителями властвующей элиты российского государства, в ходе которых решались не только вопросы власти, но и собственности. Следование идеям «государственных интересов» требовало от представителей бюрократического аппарата грамотного использования конфискованного в ходе политических процессов движимого и недвижимого имущества. Институционально это нашло выражение в учреждении в 1729 году Канцелярии конфискации, которая стала тем сортировочным пунктом, где вещи отбирали, оценивали и направляли в другие казенные институты. Особое место среди конфискованных пожитков занимали «курьезные», т. е. необычные, вещи, имевшие художественную ценность. О них рапортовали отдельно в Сенат или Кабинет министров и содержали бережнее, выделяя специальные места для хранения. В Мастерскую (Оружейную) палату поступали «диковинные... самые курьезные и драгоценные вещи», «с какою чрезвычайною работою», которым «пристойно быть в мастерской»: «оправное» золотом и серебром ружье, «конские богатые уборы», «алмазные и прочих камней вещи». Нередко среди этих вещей в описях встречаются

«диқовинные» предметы восточной работы (оружие, посуда, штофные обои, ткани, табакерки и другое). В материалах Канцелярии конфискации и ее конторы в Москве, отчетах специально созданных для описи конфискованного имущества временных комиссий отложились упоминания предметов, некогда принадлежащих опальным лицам. Так, среди мира вещей, окружавших сановное дворянство, нередко встречаются предметы восточного происхождения. Анализ составленных при отписке реестров конфискованного имущества позволяет говорить о степени распространения в столичных домах различных вещей китайской, турецкой или персидской работы.

В ведомостях Канцелярии конфискации, которые определили к делопроизводству в 30-х годах XVIII века, объекты отписки заносились в рубрики для движимого и недвижимого имущества. Так, движимое имущество, конфискованное у графа Платона Мусина-Пушкина, разбито на следующие пункты: «святые образы», могли находиться в иконостасе церкви, имущество которых бралось на учет (в таком случае фиксировались по каждому иконостасу отдельно); картины (приводились с подробным описанием изображения и рамы); часы; зеркала; столы; шкатулки; «погребцы»; ящики; сундуки; одной только посуды мы встречаем десять наименований («мерная», оловянная, хрустальная, фарфоровая, черепаховая, китайская, каменная, каповая, деревянная, «ценинная»); ткани, одежда и меха обычно оставались в сундуках, баулах и ларцах, поэтому детально переписывалось содержимое каждого из них, а после описания сундуки запирали и опечатывали восковой или сургучной государственной печатью; скатерти, салфетки и прочее белье; особенно тщательно переписывались драгоценности и так далее¹. В «формах» Канцелярии конфискации, напечатанных в московской Сенатской типографии в июне 1743 года, в виде таблицы с разбивкой на соответствующие столбцы, количество которых варьируется в зависимости от типа «формы», раздельно заносилось движимое и недвижимое имущество. К публикации было предложено девять «форм» для занесения данных по двум процессам: отписки и управления конфискованным имуществом².

К категории «недвижимого имения», согласно первой форме, относились: вотчины и поместья, «с селами и деревнями», со всеми строениями (включая помещичий дом (кроме «пожитков»), мельницы, плотины, амбары и прочее); конские заводы, сады, угожья, пруды, леса, пашни, пустоши, скот,

¹ Переписка разных лиц. О конфискованном имуществе графа Платона Мусина-Пушкина // РГАДА. Ф. 11. Д. 8. Ч. 1, 2. Л. 36–112.

² Это так называемые «репорты» из губернских и провинциальных канцелярий о доходах и расходах с сел и деревень; фабрик и заводов; лавок и дворов; а также с продажи имеющихся там «пожитков».

птица, хлеб, дворовые люди и крепостные крестьяне. К «движимому» относили пожитки самого помещика: платья, белье, картины, иконы (те, что были в доме, но не в церкви), драгоценности, деньги, посуду, мебель. Также к этой категории могли быть отнесены предметы декоративной отделки барских комнат: зеркала, обои «шелковые или шерстяные и какой работы, китайские или немецкие, и русские тканые или писанные, или в котором «штукатуркою работою убрано», изразцовые печи, камины «целинные или штукатурные и простые кирпичные», двери «столярные и простые и какого дерева, и какие при том петли, крючки, скобы, замки медные или железные, слесарные русской или немецкой работы», – все это можно было снять и вывезти¹.

Во всех четырех «формах» под «движимым» понимаются всевозможные «пожитки», описывать которые требовалось в соответствии с приведенным в первой «форме» образцом.

Однако далеко не все «движимое» имущество можно было продавать «с молотка». Канцелярия конфискации была тем сортировочным пунктом, где вещи отбирали, оценивали и направляли в другие казенные институты. Именные и сенатские указы выделяли среди «отписных пожитков» и товаров отдельные категории вещей, не подлежащих продаже «аукционным способом». Однако еще до учреждения Канцелярии конфискации, когда «отписное имущество» хранилось в различных государственных учреждениях (конфискованное в ходе политических процессов – преимущественно в Преображенском приказе, Тайной канцелярии и ее конторе, действовали особые правила распределения данных вещей. Указ Петра I от 10 февраля 1721 года предписывал всем коллегиям, приказам и прочим ведомствам «отписное» золото и серебро «без удержания» присылать на денежные дворы «для переделу» и «причитать все к капиталу»². Данный указ содержался в печатных книгах различных государственных учреждений, в том числе вошел в указную книгу Канцелярии конфискации и распространялся на ее деятельность. В подтверждение прежнего указа, в 1736 году Правительствующий Сенат «по сообщению с господами кабинетными министрами» приказал «все отписное и выморочное, штрафное... золото и серебро», которое будет доходить в Канцелярию конфискации, «для умножения на денежных дворах капитала», отсылать в Москве в Монетную канцелярию, а в Санкт-Петербурге – в Канцелярию монетного правления³.

¹ Канцелярия конфискации. Указы Сената Канцелярии Конфискации // РГАДА. Ф. 340. Оп. 1, Ч. 5. Д. 14208 а. Л. 75–75 об.

² Канцелярия конфискации. Указы Сената Канцелярии Конфискации... Л. 57.

³ Именной указ ЕИВ был дан 24 апреля 1736 г. См.: Канцелярия конфискации. Указы Сената Канцелярии Конфискации... Л. 57.

В 1737 году в Сенате по доношению графа Платона Ивановича Мусина-Пушкина, возглавившего Канцелярию конфискации, обсуждался перечень особых категорий конфискованного имущества, не подлежащего продаже публичным торгом. Данный список из тринадцати пунктов был утвержден 20 декабря 1737 года императрицей Анной Иоанновной, которая отослала его в Сенат с резолюцией: «с конфискованными всякого звания именными поступать посему»¹. Уже 13 января 1738 года Конфискация получила данный указ с соответствующими предписаниями². В соответствии с прежними указами запрещалось продавать золото, серебро и медь, годную в денежное дело, и лигатуру³. В том случае, если медь невозможно было использовать в обозначенных целях, то ее, так же как олово, свинец, «всякое железо» и распространенную в быту медную и оловянную посуду, требовалось отсылать в Артиллерию для переплавки. За все эти вещи от Артиллерии и монетных дворов Канцелярия конфискации получала плату. Обычно расчет происходил по «указным ценам», которые были фиксированными, если вещи были новыми, «по подрядным и по покупным тех чисел ценам», а за старые или же подержанные вещи платили «по верным присяжным оценкам»⁴. Среди медных, оловянных и железных предметов, как и среди тех, что были выполнены из драгоценных металлов, нередко попадались «курьезные», т. е. необычные вещи, имевшие художественную ценность. Указ предписывал отдавать такие вещи из Артиллерии «охочим людям». Их стоимость определялась «по пропорции цены за медь против серебра», т. е. вещи продавали по весу⁵, в то время как продажа их аукционом могла принести казне больший доход. В 1742 году Канцелярия конфискации, сославшись на одно из положений Генерального регламента, решила внести свое мнение в Сенат, «усмотрев»

¹ Канцелярия конфискации. Книга именных Высочайших Указов, с 1737 по 1740 год // РГАДА. Ф. 340. Оп. 1, Ч. 6. Д. 14566. Л. 72.

² О правительственных указах необходимо было сообщать во все государственные учреждения. Так, 12 января 1738 г. указы были разосланы в канцелярию и контору конфискации, во все коллегии, канцелярии, канторы и комиссии, в губернии и провинции, а в Светлейший Синод и в Москву в сенатскую контору надлежало сообщить «ведениями». См.: Канцелярия конфискации. Книга именных Высочайших Указов, с 1737 по 1740 год... Л. 74 об.

³ Лигатура – в металлургии – вспомогательные сплавы, применяющиеся для введения в жидкий металл легирующих компонентов; все также требовалось отсылать в Монетную канцелярию для причисления к капиталу. См.: Канцелярия конфискации. Книга именных Высочайших Указов, с 1737 по 1740 год... Л. 72.

⁴ Канцелярия конфискации. Книга именных Высочайших Указов, с 1737 по 1740 год... Л. 72.

⁵ Там же. Л. 72 об.

в том «государственную пользу»¹. В донесении говорилось, что имевшуюся в канцелярии новую и подержанную медную и оловянную посуду можно было бы продать «с публичных торгов» гораздо выгоднее, чем отправлять «кружки, стаканы, подносы и чайники» в Артиллерию, где те «употребятся в лом»². Это предложение в Сенате было воспринято положительно: теперь Конфискации предписывалось отсылать посуду в Артиллерию только в том случае, если на торгах за нее предложат меньше «той цены, что от Артиллерии получить должно»³.

Помимо книг, особую ценность всегда представляли «курьезные» вещи, о них рапортовали отдельно в Сенат или Кабинет министров и содержали бережнее, выделяя специальные места для хранения⁴.

В Мастерскую (Оружейную) палату поступали «диковинные...самые курьезные и драгоценные вещи», «с какою чрезвычайною работою», которым «пристойно быть в мастерской»: «оправное» золотом и серебром ружье, «конские богатые уборы», «алмазные и прочих камней вещи». Их также передавали с «правдивою оценкою для вписывания в уплату»⁵. «Оправные» сабли, стоимость которых оценивалась в пять рублей и выше, также поступали в Мастерскую палату для последующей выдачи казакам, калмыкам и другим иррегулярным войскам⁶.

Указ также разрешал коллегиям и другим «судебным местам» оставлять «шерстяные, шелковые товары, кожи и всякие прочие вещи» для «казенного употребления», а «что куда потребуется в то место отсылать». Так, государственные учреждения могли направлять в Канцелярию конфискации ведомости с реестрами тем вещам, указав их стоимость «для вписывания

¹ Генеральный регламент позволял коллегиям напрямую «доносить его величеству, також и Сенату с подлинными обстоятельствы на письмо, с приложением своей коллегии мнения» в том случае, если коллегия «что усмотрит к проведению какой государственной пользы». См.: Реформы Петра I. Сборник документов. М. : Соцэкгиз, 1937. С. 135. На это положение канцелярия ссылалась в доношении к Сенату 12 июля 1742 года. См.: Канцелярия конфискации. Указы Сената Канцелярии Конфискации... Л. 64.

² Канцелярия конфискации. Указы Сената Канцелярии Конфискации... Л. 64.

³ Там же. Л. 68.

⁴ Сенат и его учреждения. По ведениям сенатской канторы об отсылке для продажи отписного движимого князь Алексея Голицына имения кроме книг и других курьезных вещей в кантору канцелярии конфискации, а ныне и прочих курьезных вещей о описании особливо и о содержании в удобном месте и об отсылке того описания в кабинет на шестнадцать листах // РГАДА. Ф. 248. Оп. 21. Кн. 1366. 1738 года. № 51. Л. 800.

⁵ Канцелярия конфискации. Книга именных Высочайших Указов, с 1737 по 1740 год... Л. 73 об.

⁶ Там же.

в уплату». Новые вещи, как и в случае с посудой, оценивались «по положенным ценам», т. е. средней рыночной стоимости, а подержанные по «правдивым оценкам»¹. Так, например, по промемории Канцелярии от строения, комиссару Санкт-Петербургских стеклянных заводов Л. Каргитову из конфискованных вещей А. П. Волинского был передан хрустальный сервиз². По просьбе тайного советника Неплюева ранее принадлежавшую Волинскому астролябию подарили «геодезии прапорщику» Владыкину. А один из его сундуков был продан для хранения казенных денег в Петербургскую губернскую канцелярию³. В Вотчинную контору из конфискованных вещей в 1741 году передали парус, однако в деле не упоминается, для чего именно он понадобился⁴.

Тем не менее, первостепенное право воспользоваться конфискованным имуществом принадлежало властвующему монарху. По широко распространенной в законодательных актах в процессах конфискации формуле, «движимые и недвижимые имения отписать на государя», его (ее) императорское величество являлось верховным собственником земель, деревень, а также движимых вещей, что позволяло выбирать для своих нужд из конфискованных «пожитков» все необходимое. Как только завершался процесс описи имущества опальных лиц, придворные чины получали высочайший указ – «отобрать для Двора некоторые вещи из конфискованного имущества»⁵. Среди материальных ценностей, понадобившихся самодержавной власти, встречаются не только драгоценности, но и самые обычные предметы. Так, для хозяйственных целей в Придворную кантору и собственную е. и. в. Вотчинную канцелярию из «Комиссии описи деревень, пожитков и разобрания долгов Остермана и прочих в вины впавших» потребовались отписные у графов Головкина и Миниха шлюпки⁶. В Придворную конюшенную контору из домов Остермана, Миниха, Головкина, Левольда и Менгдена

¹ Канцелярия конфискации. Книга... Л. 74.

² Канцелярия конфискации Об отписных вещах Волинского // РГАДА. Ф. 340. Оп. 1. Ч. 4. Д. 13024. Л. 1–8.

³ Там же... Д. 13062. Л. 3.

⁴ Канцелярия конфискации. Дело о конфискованных вещах // РГАДА. Ф. 340. Оп. 1. Ч. 4. Д. 13048. Л. 2.

⁵ В 1741 г. Анна Леопольдовна приказала камердинеру Гренкину «отобрать для двора некоторые вещи из конфискованного имущества Бирона». См. : Канцелярия конфискации. Дело о конфискованных вещах... Д. 13104. Л. 2.

⁶ Сенат и его учреждения. Репорт Комиссии описи... // РГАДА. Ф. 248. Оп. 21. Кн. 1376. 1743 год. № 29. Л. 271.

были взяты шатры, наметки, палатки и ставки¹, а на Смольный двор е. и. в. из тех же отписных «пожитков» нужны были заливные трубы².

Из той же «Комиссии описи пожитков Остермана и прочих» во Дворец по распоряжению императрицы была перевезена фарфоровая посуда³, «всякое платье и белье, парча, сукно, позумент и прочее»⁴. Из дома бывшего фельдмаршала Миниха в Зимний дворец поступило два камня белого мрамора⁵. В 1753 году, по требованию Елизаветы Петровны, из Канцелярии конфискации в Покровский дворец перевезли все оставшиеся в ведомстве канцелярии «описные бывшего герцога Курляндского пожитки»⁶, что, вероятнее всего, было связано с пожаром в Московском дворце, в котором погибло более 4 000 платьев и прочих вещей.

Применение конфискованному имуществу находили в зависимости от текущих нужд и реализующихся проектов. Известно, что императрица не жалела средств на свою любимую загородную резиденцию. С воцарением Елизаветы Петровны начался бурный расцвет Царского Села. Для украшения Екатерининского дворца, павильонов и садов, среди прочего, привозили и отписные «пожитки». 19 октября 1743 года из садов бывшего обер-гофмейстера Левольда «для убирания в саду» в село Царское были доставле-

¹ Сенат и его учреждения. Репорт из комиссии описи пожитков Остермана и прочих, при которых приложены копии // РГАДА. Ф. 248. Оп. 21. Кн. 1376. 1743 год. № 14. 27 мая 1743 года. Л. 92.

² Из оной же комиссии сообщена копия с письма статского действительного советника Черкасова. См.: РГАДА. Ф. 248. Оп. 21. Кн. 1376. 1743 год. № 28. 26 августа 1743 года. Л. 269.

³ 26 августа 1743 года гвардии капитану Мягкову по указу ЕИВ велено «описную бывшего фельдмаршала Миниха фарфоровую посуду перевезть в дом ЕИВ». См.: Сенат и его учреждения. Репорт комиссии описи имений и разобрания долгов Остермана и прочих // РГАДА. Ф. 248. Оп. 21. Кн. 1376. 1743 год. № 27. Л. 268.

⁴ 27 мая 1743 года из Кабинета за рукою статского советника барона Черкасова в «Комиссию описи пожитков» поступило распоряжение «о перевозе имеющих в ведомстве оной комиссии Остермана обоих Минихов, Менгдена, Головкина и Левольда всякого платья и белья, парчей, сукна, позументу и протчего, кроме обоев, в дом еив в котором изволила жить будучи цесаревною и об отдаче гоф штатс-квартирмейстеру Гатину». См.: Сенат и его учреждения. Репорт комиссии описи имений и разобрания долгов Остермана и прочих // РГАДА. Ф. 248. Оп. 21. Кн. 1376. 1743 год. № 14. Л. 92.

⁵ Сенат и его учреждения. Репорт из комиссии описи пожитков Остермана и прочих, при котором сообщена копия // РГАДА. Ф. 248. Оп. 21. Кн. 1376. 1743 год. № 7. 8 марта 1743 года. Л. 61.

⁶ Сенат и его учреждения. Репорт Канцелярии конфискации // РГАДА. Ф. 248. Оп. 88. Кн. 7320. 7 марта 1753 года. Л. 62.

ны «свинцовые и каменные статуи»¹. А в бывшем доме Андрея Ивановича Остермана «некоторые покои» использовали для написания «к убору в селе Царском живописных обоев»².

Таким образом, согласно законодательным установлениям и сложившейся практике, конфискованное имущество проходило определенный отбор, прежде чем поступить на хранение в Канцелярию конфискации: часть вещей могла быть определена к продаже с публичных торгов на местах – в провинциальных и губернских центрах. Отдельные категории товаров, благодаря своей специфике, направлялись в такие институции, как Синод, Монетную канцелярию, Артиллерию, Оружейную палату. Третьей линией движения «отписного имущества» были государственные учреждения, присутственные и судебные места, которые отбирали товары и «пожитки» для своих казенных нужд. Дворец и Придворное ведомство также активно участвовали в процессе перераспределения конфискованных вещей³. Пройдя через эту «воронку», оставшееся имущество поступало на хранение в Канцелярию конфискации и подлежало публичной продаже.

Однако помимо самого процесса конфискации имущества разных лиц и его дальнейшего распределения, фонды Канцелярии конфискации и специально созданных временных комиссий могут служить источником для изучения вопросов бытования в домах петербургской и московской знати предметов одежды и обстановки, в том числе привезенных из-за рубежа. Наряду с отечественной, по описям проходит привозная, причем не только английского, немецкого, французского или голландского образца, но и китайская мебель. Изделия из Поднебесной везли на судах голландской Ост-индской компании, начиная с XVII века. Так мебель, бронза, фарфор, ткани из Китая попадали в дворянские дома, украшали спальни, кабинеты. Особенно популярны были предметы, расписанные золотом по черному лаку (столики, табуреты, кресла, ларцы с откидывающейся крышкой-

¹ Сенат и его учреждения. Сообщенная при репорте из комиссии описи пожитков Остермана и прочих из кабинета ЕИВ копия // РГАДА. Ф. 248. Оп. 21. Кн. 1376. № 43. 19 октября 1743 года. Л. 537, 538.

² Словесное предложение генерал-прокурора и кавалера князь Никиты Юрьевича Трубецкого в Правительствующий Сенат // РГАДА. Ф. 248. Оп. 21. Кн. 1376. № 25. 8 августа 1743 года. Л. 224.

³ Анисимов Е. В., Пермякова А. Н. «С отписными пожитками поступать по сему»: принципы распределения конфискованного имущества (вещей) в первой половине XVIII в. // Научные труды. Вып. 39. Октябрь/декабрь 2016; Санкт-Петербургский институт живописи, скульптуры и архитектуры. СПб., 2016. С. 123–133.

полкой, кабинеты-шкафчики для бумаг и драгоценностей)¹. Из одежды восточного происхождения стоит отметить «турские» кафтаны, перчатки, кушаки и женские платки шелковые и «хлопчатобумажные», китайские сапоги.

Так, китайщина как явление европейской культуры, отразившее впечатление от изделий Китая и других стран Дальнего Востока, начиная с XVI века проявилась в Западной Европе в виде коллекционирования предметов из Китая, а в середине XVII века стала жанром интерьера: «китайскими кабинетами» с консолями или шкафами-витринами с фарфоровыми изделиями. К началу XVIII века такие дворцовые комнаты имели многие монархи Европы². Известно, что Россия пропустила этап коллекционирования, хотя была единственной страной Европы, граничившей с Китаем и имевшей с ним как торговые, так и дипломатические отношения. Все китайские изделия, привозимые ко двору русских царей на протяжении XVII века, пополняли хранилища Оружейной палаты, а во дворце Алексея Михайловича в Коломенском были мебель и комнаты, расписанные лаками «на китайское дело»³. В царствование Петра, на рубеже XVII–XVIII веков в интерьерах русских дворцов появляются фарфор, резной камень, лаки, мебель, шелковые обои из Китая. Интересно, что они вошли в жизнь русской знати вместе с европейскими предметами быта, обстановки, искусства как компонент западной культуры. Опять же, подражая Европе, китайские предметы стали коллекционировать⁴. Ввозимые в Россию китайские предметы в эпоху барокко первоначально не создавали особого направления, они размещались в интерьере дома именно как диковинки, но уже при Петре стали появляться «китайские кабинеты». Летний дворец Петра I был убран китайскими обоями, в спальне было покрывало из китайского шелка. При Петре в Китае заказывали шелк для одежд, церковных облачений и на «пошив полковых флагов»⁵. Источни-

¹ Тихонов Ю. А. Мир вещей в московских и петербургских домах сановного дворянства (по новым источникам первой половины XVIII в.). М. : Кучково поле, 2008. С. 11.

² Яранцев В. Н., Силантьева Н. А. Первые шаги русской китайщины / Петр I и Восток. Материалы XI Международного петровского конгресса. СПб. : Европейский Дом, 2019. С. 246–247.

³ Уханова И. Н. Г. Брумкорст – петербургский мастер лакового дела: Из истории «лакирного» искусства в России первой четверти XVIII века / Культура и искусство петровского времени: Публикации и исследования. Л. : Аврора, 1977. С. 175.

⁴ Яранцев В. Н., Силантьева Н. А. Первые шаги русской китайщины... С. 249.

⁵ Меньшикова М. Л. Увлечение Китаем и стиль «шинуазри» в Петербурге в середине – второй половине XVIII в. Ораниенбаум / 300 лет Петергофской дороге; 300 лет Ораниенбауму: История; Реставрация; Музеефикация: Сб. ст. по мат. научн.-практич. конф.

ки первой трети XVIII века говорят о том, что тогда из Китая привозили в основном шитые шелками либо тканые обои, некоторые китайские шелковые обои исполнялись в Китае «по лучшим и самым модным французским образцам узоров»¹. В Екатерингофском дворце были две комнаты в верхнем этаже, «убранные китайскими вещами, которые были привезены из Пекина посланником Львом Измайловым», среди них мы находим «ширмы о десяти половинках, на каждой по пяти панно из мрамора, украшенных сценами из домашней жизни китайцев, цветами, растениями, атрибутами, вазами и пр.; писано масляными красками; панно вставлены в рамки из светлого дерева»; «ножки легкие с тем же перламутровым набором»². Кроме того, описание убранства интерьеров дворца содержит указание на крытые черным лаком с росписью два бюро, шкафы, этажерку китайской работы и инкрустированный перламутром столик³.

Изучение описей Канцелярии конфискации особенно интересно в свете того обстоятельства, что сведений о китайщине в России времен Анны Иоанновны очень мало. При этом в 1731 и 1732 годах Санкт-Петербург посетили первые в истории Китая и Европы китайские посольства. Ежегодно из Китая приходили караваны, лучшие вещи, по данным М. Л. Меньшиковой, сразу брали в казну, остальное отдавали на продажу. Причем торги устраивали во дворце в присутствии императрицы⁴. Так, после падения герцога Э. И. Бирона у него в казну был отписан уникальный стеклянный сервиз, рюмки которого декорированы резными изображениями китайских ваз⁵. Аукционы привезенных из Китая вещей во дворце продолжались и при Елизавете Петровне. В Большом Царскосельском дворце были оформлены Большой и Малый Китайские залы, украшенные китайскими резными лаковыми обоями, золочеными резными фигурами китайцев, пагодами, пальмами, с сотнями китайских и японских изделий из фарфора, эмалей, лаков на консолях⁶.

ГМЗ «Петергоф», 2011. СПб. : Европейский Дом, 2012. С. 270.

¹ Мельникова Н. В. Китайские ткани в убранстве русских дворцовых интерьеров в XVII–XIX веках // Россия – Восток: Контакт и конфликт мировоззрений: XV Царскосельская научн. конф. СПб., 2009. С. 350–351.

² Столянский П. Н. Петергофская дорога и музыкальный Петербург. М. : Центрполиграф; СПб. : Русская тройка-СПб, 2011. С. 16.

³ Там же. С. 7.

⁴ Меньшикова М. Л. Увлечение Китаем и стиль «шинуазри» в Петербурге... С. 271.

⁵ Анисимова Е. А. Стеклянный сервиз герцога Бирона из собрания Государственного Эрмитажа // Судьбы музейных коллекций: Мат. VI Царскосельской научн. конф. СПб. : Изд-во Государственного Эрмитажа, 2000. С. 184–187.

⁶ Бенуа А. Н. Царское Село в царствование императрицы Елисаветы Петровны.

Однако не только императорские резиденции украшали диковинные предметы восточной работы: в домах русской аристократии и лиц, приближенных к правящей персоне, как выясняется, тоже было немало подобных изделий. Среди материалов Комиссии описи пожитков князей Долгоруковых по объему первое место занимают перечни домашних вещей. Среди отписного имущества князя Василия Лукича встречаем два подноса китайских, опахала, «шлафорок» китайский, платок турецкий, шитый шелком, перечницу китайскую, два ножика в ножнах (один китайский), три гребня черепаховых. В конский убор входили седла (китайское «финифтное» оправлено медью вызолоченной), семь «муштуков» турецких серебряных позолоченных, медных, узда китайская с железным набором. Среди оружия пять пищалей персидских, оправленных серебром, две сумки переметные ковровые турецкие¹. Значительная и наиболее ценная часть московского имущества Василия Лукича оказалась во дворце Анны Иоанновны и в дворцовых учреждениях. Наиболее же полная опись пожитков князя в московском доме составлена в августе 1730 года и находится в фонде Дворцового отдела². Из убранства отмечены обои стенные, завесы от дверей и кроватей (в том числе китайские и атласные), одеяло постельное китайское, ковры персидские³.

Описи имущества отправленного в ссылку Алексея Григорьевича и его семейства содержат указание на имевшийся у жены старшего сына Ивана Алексеевича Натальи (урожденной Шереметевой) ларец лаковый китайский, у дочери Екатерины было среди постельного одеяло китайское тканое⁴. В описи в двух местах были отмечены вещи из наследства генерал-адмирала Апраксина, среди которых лохань и рукомойник турецкие, фонарь складной турецкий, четыре пары сапог и два кушака турецких⁵. Среди имущества Алексея Григорьевича много переписано тканей в кусках до 33 арш., в том числе атлас китайский. Анна Иоанновна наказала и братьев Алексея Григорьевича, поэтому в делах временной комиссии имеются описи их пожитков, а также их сестры Александры. В Москве у нее остались завесы из китайских шпалер, шесть завесов стенных шелковых, «несколько посуды фарфоровой», одеяло китайское золотое⁶. У матери их монахини Маргариты – старицы Долгорукой из чайной посуды взято два чайника китайских фарфоровых

СПб. : т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1910. С. 108–112.

¹ РГАДА. Ф. 1239. Оп. 2. Д. 1734. Л. 9, 11, 13–18, 144.

² Там же. Д. 1738. Л. 617–699 об., 883–929 об.

³ РГАДА. Ф. 6. Д. 174. Л. 2–9.

⁴ Там же. Д. 164. Л. 385 об. – 387 об.

⁵ Там же. Л. 395.

⁶ РГАДА. Ф. 1239. Д. 1732. Л. 314.

цветных. Из прочих личных вещей: щеточка маленькая китайской работы, пудреница «прикрыта» лаком китайским, два подсвечника китайской работы, две готовальни «на перье» китайской работы. Перечислены ларчики: китайский, расписан золотом «по красной земле», обит белым жемчугом по красному бархату, среди других подобного рода предметов футляр кипарисный (в нем шкафец лаковый китайский)¹.

Долгорукову Сергею Григорьевичу была уготована более мягкая «деревенская» ссылка в одно из дальних имений в Раненбург, а в 1738 году его даже помиловали и он стал собираться послом в Лондон, однако позже был привлечен к новому следствию и казнен 8 ноября 1739 года в Новгороде. В пожитках Сергея Григорьевича отмечено много обойных материалов: «шпалер стальных обоев» шесть штук, «обитья китайского атласу тусинного с золотом» пять штук, «обою китайского атласного» десять штук и к нему подзора три штуки. Указаны десять подушек китайских старых на стулья, 24 «тынка» китайских тростяных, кафтан камчатый китайский, три пары сапог китайских. Эти вещи были то ли отправлены за князем в Раненбург, то ли в Москву. В другой описи августа 1730 года среди прочих предметов: перо китайское шелковое, девять бумаг «китайского румянцу», 54 бумаги китайских цветов; из одежды – фуфайка вязаная китайская². Из заложенных вещей князя значились часы золотые турецкие, под которые и некоторые другие алмазные вещи Сергею с женой были выданы в долг деньги, 2500 р.

Члену Верховного тайного совета, фельдмаршалу Василию Владимировичу Долгорукову, повезло больше – он дожил в «монастырской» ссылке до освобождения и был восстановлен в чинах Елизаветой Петровной. В его московском доме в Белом городе «в зале» висели на стенах образ на полотне в рамах, девять картин живописных, десять зеркал (из них два в китайских рамах). Мебель состояла из двух столов, 23 стульев, поставца орехового, на котором семь китайских глиняных горшков (один большой и шесть малых). В «столовой» палате на ореховом поставце тоже было восемь китайских глиняных горшков (один большой, два средних, пять малых). В «уборной» палате стены обиты «китайскими парчами» (были завесы и подзоры). В интерьере три стола (столярный обит персидской парчой и два лаковых китайских), два кресла и шесть стульев, обитых китайской парчой. Задние сени были богато обставлены, среди обстановки два поставца, один из которых дубовый с двумя горшками глиняными китайскими. В этом же доме палата перед

¹ РГАДА. Ф. 1239. Д. 1732. Л. 317.

² Там же. Л. 108–113.

спальной, спальня и «спальная кантора». В первом предспальном покое два стола: раздвижной ореховый и лаковый китайский. Во втором – пять картин в рамах и семь стульев ветхих (шесть обиты бархатом персидским). Первая спальня обита канаусом полосатым с подзором из китайской парчи. Около дверей завесы с подзором же, «пол убит коврами». Из мебели: два кабинета (один ореховый с зеркалами, другой лаковый малый), два стола китайских, два креста ореховых и шесть стульев. В казенной палате хранились деньги и разные вещи, например, два кальяна золотых, кровать складная китайская, обои китайские, медь персидская (77,5 пудов). Кальяны с трубами решено было послать в Петербург ко двору императрицы. В питьевых погребах обнаружены девять бочонков с «питьем персидским» и другие напитки, что были проданы на питьевой двор¹.

В ходе конфискационных процессов отложилось описание еще одного московского дома гвардии капитана Юрия Владимировича Долгорукова в Земляном городе. В доме шесть покоев. Перед кабинетом здесь находилась «палата наугольная»; она, как указали переписчики, была «расписана китайскою работою по холсту». Здесь стоял шкаф китайский со стеклами. Кабинет обит штофом. К спальне вела «передспальная палата», в которой «шпалеры росписаны по холсту китайскою работою же». Сама спальня обита камкой, на полу три ковра, две рогожки китайские к окнам. Кровать английская, верх из голубой камки с завесами. Ткань «выкладена» цветами китайскими и обложена галуном (тесьмой) шелковым. На стенах шесть зеркал (три в китайских рамах красных и черных). В спальне двенадцать столов, из них два китайских красных с ящиками. На стенах четыре подсвечника красных китайских. Среди личных вещей выделим кафтаны и штаны турецкие, пару турецких пистолетов с серебряными набалдашниками. Перечислена фарфоровая посуда: два блюда, тарелка, чашка каменная резная китайской работы, четыре чашки костяных, чашка плетеная китайская, чаша и две чашки китайских, семь чашек «водяных», семь чашек с блюдечками кофейными, девять с чайными, восемь блюдечек².

В 1737 году опале подвергся Дмитрий Михайлович Голицын. Среди описанных у него предметов восточной работы находим: ковер персидский шелковый с золотом, девятнадцать персидских бархатных подушек, бумагу китайскую разных цветов, два подноса и два стакана китайских, две куклы китайских фарфоровых (одна на коне). Среди оружия турецкая пищаль, оправлена серебром и вызолочена, три «копейца» турецких, оправлены сере-

¹ РГАДА. Ф. 1239. Д. 1740. Л. 448–453.

² Там же. Оп. 2. Д. 1740. Л. 459–492.

бром. Конская упряжь и принадлежности: седла турецкие бархатные, уздечки турецкие серебряные, хомуты, попоны, чепраки, шоры¹.

Таким образом, по описям имущества, конфискованного у разных лиц, можно видеть, что предметы из Поднебесной, Турции и Персии составляли обиход и домашнюю обстановку представителей элиты петровской эпохи, соседствуя с английскими, немецкими или голландскими вещами. Все эти предметы одновременно несли как декоративную функцию (вазы, обои, занавесы, ковры, куклы, ларцы, столики, кальяны и прочие предметы интерьера), так и вполне утилитарную (одеяла, подушки, предметы одежды, обувь, посуда, подсвечники, оружие, конские уборы и многое другое). Сами инструкции предписывали служащим внимательно отмечать происхождение описываемых вещей, что впоследствии позволяет исследователям более полно реконструировать мир вещей в домах российской знати².

¹ РГАДА. Ф. 1239. Оп. 1. Д. 30555. Л. 13–35.

² См.: *Тихонов Ю. А.* Мир вещей в московских и петербургских домах сановного дворянства (по новым источникам первой половины XVIII в.)...

Тема «китайщины»
в исследовательской
деятельности А. С. Дахновича
и музейной жизни
Ораниенбаума 1930-х годов

DOI 10.48466/8301.2023.24.36.018

*О. В. Плотникова*¹



Аннотация. Первым музеем, организованным в бывшем ораниенбаумском имении Мекленбург-Стрелицких, стал Китайский дворец, открытый уже летом 1918 года. Таким образом, исключительная ценность памятника, принятая во внимание уже на этапе его национализации, определила его дальнейшее назначение и, вместе с тем, оградила от эксплуатации в хозяйственных целях, затронувшей остальные дворцы Ораниенбаума.

Одним из исследователей, обратившихся в 1920-х годах к изучению архитектурно-художественного убранства интерьеров музея, был его хранитель Андрей Степанович Дахнович (1881–1938). Темой его рукописи, начатой вскоре после вступления в должность, стала «китайщина» и экономическая основа распространения этого художественного явления в Западной Европе XVIII века. При этом автор придерживался критической позиции, созвучной социальным антитезам своего времени, например, рассматривая сюжеты росписей как эталон жизни «клонящегося к упадку <...> западноевропейского дворянства»², для которого Китай являлся «полусказочной страной-мечтой, уводившей от неудовлетворявшей его действительности»³.

Подготовленные А. С. Дахновичем материалы послужили основой для методической разработки выставки под названием «Китайщина» XVIII века», осуществленной во дворце-музее в 1930-х годах. За неимением точных документальных сведений, даты ее проведения не установлены, но

¹ Плотникова Ольга Владимировна, специалист Отдела музейных исследований ГМЗ «Петергоф», Российская Федерация, 198516, г. Петергоф, Разводная ул., 2.

Plotnikova Olga Vladimirovna, Specialist of the Museum Research Department of the Peterhof State Museum Reserve. Russia, 198516, Peterhof, Razvodnaya st., 2.

² Описание экспозиции в Китайском дворце-музее на тему «"Китайщина" XVIII века» // Ведомственный архив ГМЗ «Петергоф». Ф. Р-23. Оп. 5 Д. 47. Л. 10 об.

³ Там же. Л. 11 об.

определенным является временной интервал: начало 1930-х годов – 1938 (год ареста и расстрела А. С. Дахновича).

Скромный формат этого раннего в истории музея выставочного проекта, представлявшего главным образом сопровождаемые тезисами фотографии на вертикальном стенде («вертушке»)¹, дополняло декоративное убранство Большого Китайского кабинета – интерьера, в пространстве которого стенд находился.

На сегодняшний день единственным наиболее полным источником информации о составе и концептуальном содержании экспозиции выставки является ее описание, хранящаяся в фонде Ведомственного архива Государственного музея-заповедника «Петергоф». Этот рукописный документ, составленный предположительно научной сотрудницей М. В. Цветковой, сменившей в Ораниенбауме А. С. Дахновича после его трагической гибели, свидетельствует о широком диапазоне проведенного им научного исследования и вместе с тем раскрывает новые смыслы термина «китайщина» в контексте социального восприятия 1930-х годов.

Ключевые слова: *Ораниенбаум, А. С. Дахнович, Китайский дворец-музей, выставка.*

Chinoiserie («Kitaychina») in the research activities of A. S. Dakhnovich museum life of Oranienbaum in the 1930-s

Summary. The first museum organized in Oranienbaum estate of the Mecklenburg-Strelitzkys was the Chinese Palace, which received its first tourists in the summer of 1918. The exceptional value of the monument, taken into account already during its nationalization, determined its further purpose, and at the same time, protected it from exploitation for economic purposes, which affected the rest of palaces in Oranienbaum.

One of the researchers who turned to studying the interior decoration of the Chinese Palace Museum in the 1920s was its curator Andrey Stepanovich Dakhnovich (1881–1938). The theme of his research, begun shortly after taking office, was “Kitaychina” (chinoiserie) and the economic basis for the spread of this artistic phenomenon in Western Europe in the 18th century. Taking a critical position, consonant with the social antitheses of his time, A.S. Dakhnovich proposed his interpretation of the images of serene scenes from the life of the Chinese, as a

¹ Описание экспозиции в Китайском дворце-музее на тему «"Китайщина" XVIII века»... Л. 2 об.

standard of life for the Western European nobility for whom China was “a semi-fairy-tale dream country that led away from the reality that dissatisfied them”.

The materials prepared by the researcher are presented in an exhibition entitled “Kitaychina in 18th Century” held at the Chinese Palace in the 1930s. The exact dates of the exhibition have not been established, but the time interval has been determined: early 1930s – 1938 – the year of arrest and execution of A.S. Dakhnovich.

The modest format of this early exhibition project in the history of the museum, which presented photographs accompanied by abstracts on a vertical stand, was complemented by decorative selection of the interior – the Great Chinese Cabinet – in the space in which it was installed.

Currently, the only most complete source of information about the composition and conceptual content of the exhibition is its inventory, stored in the Departmental Archives of the State Peterhof Museum-Reserve. This document, supposedly compiled by research assistant M.V. Tsvetkova, who replaced in Oranienbaum A.S. Dakhnovich after his tragic death, testifies to the wide range of scientific research he has conducted, and at the same time, reveals new meanings of the term “Kitaychina” (chinoiserie) in the context of social perception of the 1930s.

Keywords: *Oranienbaum, A.S. Dakhnovich, The Chinese Palace Museum, exhibition*

Исключительная архитектурно-художественная ценность Китайского дворца в Ораниенбауме, оберегаемая до 1917 года его последней наследной владелицей – принцессой Е. Г. Саксен-Альтенбургской, сохранила памятник в годы советской власти от перипетий, выпавших на долю других дворцов ораниенбаумской резиденции герцога М. Г. Мекленбург-Стрелицкого, объявленной в августе 1918 года «достоянием Российской Советской Республики»¹.

Уже на раннем этапе становления музейной жизни в Ораниенбауме Китайский дворец стал ее средоточием. Предпринимаемые в 1920-х годах попытки использования в музейных целях также Петровского дворца (Дворец Петра III) носили эпизодический характер, что в значительной степени объяснялось отсутствием интереса публики к поновленной в 1870–1880-х годах отделке его интерьеров². В популярном у экскурсантов путеводи-

¹ Декрет народных комиссаров Северной трудовой коммуны. 13 августа 1918 // Ведомственный архив ГМЗ «Петергоф». Ф. Р-23. Оп. 1. Д. 7. Л. 13.

² Ведомости сумм уплаченных за строительные работы во Дворце Императора Петра III. 1876–1888 // РГИА. Ф. 533. Оп. 2. Д. 392.

теле В. Я. Курбатова убранство Петровского дворца открыто называлось «малоинтересным»¹.

Китайский дворец-музей, именовавшийся также «Ораниенбаумским», напротив, привлекал, завораживая вариативностью и подлинностью архитектурно-художественных решений второй половины XVIII столетия. К первым годам существования в его стенах музея относятся попытки систематизации живописного убранства, инвентаризация имущества, проведенная командированными из Петрограда сотрудниками Отдела охраны памятников искусства и старины, а позднее – В. Ф. Левинсон-Лессингом, инициировавшим, на правах временно исполняющего обязанности хранителя Китайского дворца-музея, первую масштабную реставрацию его живописных плафонов.

Искусствоведческое изучение памятника в новом для него статусе музея началось со второй половины 1920-х годов, когда в штате Ораниенбаумского управления дворцами, примкнувшего к Управлению Петергофских дворцов-музеев (1 октября 1925 года), появилась должность постоянного научного сотрудника. Таким образом, назначалось ответственное лицо, которому надлежало осуществлять «надзор за сохранением (Китайского) дворца и его коллекций, <...> подбор дополнительных материалов по убранству и экспозиции»², ведение научно-исследовательской деятельности на тему истории дворца, а также «подготовку к печати путеводителей и листовок»³.

В июне 1928 года эти и другие обязанности принял опытный музейный сотрудник, бывший хранитель Киевской картинной галереи Андрей Степанович Дахнович (1881–1938), назначенный по рекомендации Главнауки⁴ на освободившуюся в Ораниенбауме должность помощника хранителя Управления Петергофских дворцов-музеев.

Многочисленные музейно-технические отчеты А. С. Дахновича, сохранившиеся в фондах Ведомственного архива ГМЗ «Петергоф», свидетельствуют о его деятельном характере, проявившемся уже в первые месяцы работы на новом месте. Так, в скором времени из Клуба ораниенбаумских профсоюзов в музей оказались возвращены «фарфоровые табуреты в форме бочонков»⁵ и один из предметов мебели Зеленого гарнитура, исполненного в 1760-х

¹ Курбатов В. Я. Стрельна и Ораниенбаум. Путеводитель. Л.: Изд-во Ленинградского Губпрофсовета, 1925. С. 48.

² Ведомственный архив ГМЗ «Петергоф». Д. 128-а. Л. 77.

³ Там же.

⁴ Там же. Л. 155.

⁵ Там же. Л. 44.

годах по рисункам А. Ринальди специально для Китайской опочивальни («Спальни Екатерины II») Китайского дворца¹. Обратившись к изучению истории вверенного ему на хранение памятника, А. С. Дахнович, владея несколькими иностранными языками, в том числе немецким, в 1928 году подготовил краткую справку о Китайском дворце для Указателя-справочника по музеям Европы, тем самым ответив на запрос берлинского издательства Dr. Joachim Stern².

Тем же годом датирована работа А. С. Дахновича под названием «Панно Стеклярусного кабинета Китайского дворца в Ораниенбауме»³ – вероятно, одно из первых его обращений к теме «китайщины» в искусстве XVIII века. Анализируя характер изображений фантазийных птиц и растений, воспроизведенных на панно в технике вышивки, исследователь интуитивно верно высказал подтвердившееся впоследствии предположение об их возможной связи с творчеством орнаментального живописца-декоратора Ж.-Б. Пильмана⁴.

Продолжением научной деятельности А. С. Дахновича в это время стала подготовка полного описания живописных плафонов Китайского дворца-музея, а также составление текста нового путеводителя по дворцово-парковым ансамблям Ораниенбаума. Рукопись книги представлялась на обсуждение научной части Петергофских дворцов-музеев дважды – в феврале и марте 1930 года. На страницах путеводителя автор сформулировал понятие художественного явления «китайщина» как выражения жизненного идеала «сплошного наслаждения» западноевропейского дворянского общества, представлявшего Китай «блаженной страной, население которой ведет спокойную, беззаботную жизнь <...> под пальмами, среди цветов, над которыми летают диковинные птицы и бабочки»⁵.

Обращением к теме «Китайщина XVIII века» также стало одноименное исследование А. С. Дахновича 1930–1931 годов. Он письменно отчитывался о своей работе в читальных залах Эрмитажа, «бывшего Института истории искусств и бывшей Академии»⁶, Публичной библиотеки, а также о подборе «материала, освещающего тему «истории торговли Западной Европы с Китаем»»⁷. Следует полагать, что важным подспорьем при социально-эко-

¹ Ведомственный архив ГМЗ «Петергоф». Ф. Р-23. Оп. 1. Д. 18. Л. 38.

² Там же.

³ Ведомственный архив ГМЗ «Петергоф». Ф. Р-23. Оп. 2. Д. 4. Машинопись с авторской правкой.

⁴ Ведомственный архив ГМЗ «Петергоф». Ф. Р-23. Оп. 1. Д. 18. Л. 6, 13.

⁵ Дахнович А. С. Путеводитель по Ораниенбауму / Гос. Петергоф. музеи. Л., 1930. С. 24.

⁶ Ведомственный архив ГМЗ «Петергоф» Ф. Р-23. Оп. 1. Д. 18. Л. 13.

⁷ Там же.

номическом обосновании «китайщины» исследователю послужили знания, полученные им в годы обучения на экономическом отделении Императорского Санкт-Петербургского политехнического института (1904–1906)¹. Его выводы о материальных предпосылках популяризации художественного стиля в Западной Европе XVIII века впоследствии нашли отражение в содержании тезисов просветительной выставки «Китайщина XVIII века» в Ораниенбаумском Китайском дворце-музее, организованной по инициативе его хранителя А. С. Дахновича в 1930-е годы.

Точные сроки осуществления этого проекта не установлены, но в отчетах А. С. Дахновича за весенне-летние месяцы 1931 года встречаются сведения о подготовительной работе, в частности, «по фотографированию «китайщины»»² и о «поездках в Ленинград за получением экспозиционного материала», который в июле указанного года был уже «весь собран и передан для окантовки»³. Основным источником сведений о выставке является описание экспозиции, сохранившаяся в фонде Ведомственного архива Государственного музея-заповедника «Петергоф»⁴. Содержание документа дает представление о ее составе, концептуальном содержании и художественном оформлении.

На нескольких плоскостях вертикального стенда («вертушки»⁵) размещалось двенадцать листов бумаги формата 85 x 63 см, «по большей части окрашенных темперой с укрепленными на них изображениями <...>, текстами и надписями под экспонатами, сделанными темперой же»⁶. При этом, колористическое решение строилось на сочетаниях полос оранжевого и белого, синего и «фисташкового»⁷, желтого и светло-синего, коричневого цветов.

Помимо фотографий (преимущественно формата 13 x 18 см) с изображениями образцов «китайщины», подготовленных к выставке фотографом Управления Петергофских дворцов-музеев Ю. Ф. Никольским, а также предоставленных Институтом искусствознания, Публичной библиотекой,

¹ Первое высшее образование А. С. Дахнович получил в 1904 г., завершив с дипломом первой степени пятилетний курс обучения на историческом отделении филологического факультета Университета Святого Владимира в Киеве. В том же году подал прошение в Императорский Санкт-Петербургский политехнический институт о своем зачислении. Обучение студента А. С. Дахновича на экономическом отделении было прервано нестабильной революционной обстановкой, и в 1907 г. он возвратился в Киев.

² Ведомственный архив ГМЗ «Петергоф». Ф. Р-23. Оп. 1. Д. 18. Л. 13.

³ Там же. Л 5.

⁴ Там же. Оп. 5. Д. 47.

⁵ Там же. Л. 2. об.

⁶ Там же.

⁷ Там же. Оп. 1. Д. 18. Л. 13. об.

Эрмитажем и Азиатским музеем, на листах размещались диаграммы и выполненные художественным шрифтом тексты исторических документов, например, «отрывок из письма Петра I о золотых китайских чашках, присланных ему в Англию из Москвы»¹.

Важным смысловым дополнением большинства листов служили тезисы, освещавшие социально-экономические причины распространения «китайщины» в Западной Европе и в России. Например, высказывание о том, что «Растущий западноевропейский торговый капитал в стремлении к приобретению любыми средствами новых рынков получил в середине XVII века доступ в Китай и познакомил Европу с его культурой»². Содержание другого листа в тезисной форме разъясняло экскурсантам значение понятия, вынесенного в название выставки: «Увлечение верхов западноевропейского общества Китаем и его искусством привело к широкой распространенности изображений из китайской жизни и к изготовлению вещей якобы в китайском стиле (т. наз. "китайщина")»³.

В тезисной форме выражалась критика отношения «международного промышленного и финансового капитала»⁴ к Китаю как к «объекту империалистической политики грабежа и насилия»⁵. Подтверждением тому служили помещенные на стенде: перечень «главных актов насилия международного капитала»⁶, цветная литография с изображением разделенной надвое географической картой Китая, а также фотографии вывезенных из Пекинской обсерватории в Берлин астрономических инструментов и, как это ни странно, маньчжурских гранитных львов Ши-цза с Петровской набережной в Санкт-Петербурге⁷.

Противопоставлением политике зарубежных стран являлись: выписка из советско-китайского соглашения 31 мая 1924 года и изображение стоящего у пограничного столба китайца, «пожимающего руку гражданина СССР»⁸.

Несмотря на политизированный характер экспозиции, отвечавший тенденциозным настроениям 1930-х годов, диапазон библиографических

¹ Ведомственный архив ГМЗ «Петергоф». Ф. Р-23. Л. 4 об.

² Там же. Л. 2 об., 3 об.

³ Ведомственный архив ГМЗ «Петергоф». Ф. Р-23. Оп. 1. Д. 18. Л. 7 об–8 об.

⁴ Там же. Л. 15 об.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ Гранитные фигуры львов, изначально предназначавшиеся для храма в г. Гирине (Манчжурия), были в 1904 г. подарены помощнику приамурского генерал-губернатора Н. И. Гродекову, на средства которого в 1907 г. были доставлены на берега Невы.

⁸ Ведомственный архив ГМЗ «Петергоф». Ф. Р-23. Оп. 1. Д. 18.

источников (главным образом западноевропейских изданий)¹, использованных А. С. Дахновичем при методической разработке, свидетельствует о его интересе к «китайщине» в аспекте искусствоведения. Это также подтверждает разнообразие привлеченных им изображений: произведений живописи, декоративно-прикладного искусства, а также памятников архитектуры и садово-парковых ландшафтов.

К бывшим на выставке примерам «китайщины» принадлежали помещенные на стендах, среди прочих, виды Скрипучей беседки, Большого Китайского моста и увенчанного экзотичной беседкой Большого каприза Детского Села, Китайского дворца в Дроттнингхольме, интерьеров замков Шарлоттенбург и Дрездена, а также фотографии предметов мебели и фарфора, художественных лаков и узорчатых шелковых материй.

При изучении описи экспозиции особенно примечательны указания на снимки экспонатов Китайского дворца-музея, например, живописного плафона Я. Гуарана «Китайское жертвоприношение», представлявшего собой, по выражению А. С. Дахновича, «образец фантастической «китайщины»², панно Стеклярусного кабинета, а также утраченной к тому времени пары таганов с фигурами китаянки и китаецца³, изображение которой делалось для выставки по фотографии из книги А. И. Успенского «Императорские дворцы».

Изобразительный ряд экспозиции дополнял эффектное убранство Большого китайского кабинета, в котором был установлен выставочный стенд. Здесь концентрация выразительных декоративных форм подтверждала справедливость названия Китайского дворца-музея, внешне далекого от архитектуры Дальнего Востока. Место проведения выставки, очевидно, соответствовало выбору самого А. С. Дахновича, называвшего данный интерьер «наиболее ярким образцом «китайщины» в Китайском дворце со всей условностью ее художественного выражения, сплошь и рядом очень далекой от подлинного Китая»⁴.

Это высказывание можно сопроводить пассажем из его же текста путеводителя по Китайскому дворцу-музею 1935 года, «...о своеобразном восприятии дворянским обществом XVIII века китайской жизни, как жизни,

¹ Например, изданий 1920-х годов: Osborn M. Die Kunst des Rokoko. Berlin, 1929; Reichwein, A. China and Europe. Intellectual and artistic Contacts in the Eighteen Century. London, 1923.

² Дахнович А. С. Китайский дворец / Упр. дворцов и парков Ленсовета. Л., 1935. С. 6.

³ В 2015 г. таганы из исторического собрания Китайского дворца поступили от частного лица в ГМЗ «Петергоф».

⁴ Дахнович А. С. Путеводитель по Ораниенбауму... С. 24.

исполненной забав и наслаждений»¹. Именно «философия наслаждения»² – формулировка, заимствованная А. С. Дахновичем из «Немецкой идеологии» К. Маркса и Ф. Энгельса (1935), являлась, по его мнению, «основой отношения к искусству»³ стиля Рококо, «ответвлением»⁴ которого он называл «китайщину», отвечавшую устремлениям европейского искусства 1750–1760-х годов к свободе, непринужденности и живописности выражения.

В соответствии с должностными обязанностями единственного научного сотрудника и фактического хранителя Китайского дворца-музея, А. С. Дахнович принимал непосредственное участие в сопровождении многочисленных экскурсионных групп, разнообразных по своему составу. В «Книге для записи впечатлений и пожеланий» 1937 года им отмечен «целый ряд экскурсий красноармейцев и краснофлотцев (их было 204 чел., не считая экскурсий гражданского населения)»⁵, осмотревших музей «в условиях выходного дня»⁶.

Особенностью посещения города Ораниенбаума в это время являлся пропускной режим, обусловленный близостью военно-морской базы. Всем желающим въехать на территорию города надлежало «заполнить анкету и представить две фотографические карточки»⁷ в ленинградском бюро пропусков НКВД. В случае экскурсии, организованной учреждением, в бюро предварительно подавалось «заявление с приложением списка участников (в трех экземплярах)»⁸ с обязательным указанием личных данных, в частности, «партийности, социального положения, места рождения, № паспорта и адреса»⁹.

Территориальная близость проживания и работы хранителя Китайского дворца-музея к стратегически важным объектам стала одной из косвенных причин его ареста сотрудниками Управления НКВД 7 февраля 1938 года по обвинению в том, что А. С. Дахнович якобы «...будучи завербован в 1930 году для работы в пользу иностранной разведки, передал шпионские сведения о расположении и оперативном значении воинских частей в г. Ораниенбауме и одновременно проводил контрреволюционную агита-

¹ Дахнович А. С. Китайский дворец. С. 6.

² Ведомственный архив ГМЗ Петергоф. Ф. Р-23. Оп. 2. Л. 3.

³ Там же.

⁴ Там же. Л. 5.

⁵ Ведомственный архив ГМЗ Петергоф. Ф. Р-23. Оп. 4. Д. 1. Л. 1 об.

⁶ Там же.

⁷ Путеводитель по Ленинграду. Л. : Изд-во Лениблисполкома и Ленсовета, 1937. С. 290.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

цию, то есть в преступлениях, предусмотренных ст. 58-6-10 УК РСФСР»¹. Вероятно, не последнюю роль при аресте А. С. Дахновича имело его потомственное дворянское происхождение из русской семьи, проживавшей в Польше (г. Ченстохов)². По решению Комиссии УНКВД СССР и Прокурора СССР от 23 июня 1938 года он был приговорен к высшей мере наказания, приведенной в исполнение 9 июля 1938 года в Ленинграде.

17 марта 1989 года на основании заключения Прокурора Ленинградской области (в соответствии со статьей I Указа Президиума Верховного Совета СССР от 16 января 1989 года «О дополнительных мерах по восстановлению справедливости в отношении жертв репрессий, имевших место в период 30–40-х и начала 50-х годов») А. С. Дахнович был посмертно реабилитирован³. Обвинение в его отношении признано ложным, а осуждение, построенное «на основании противоречивых показаний обвиняемого, полученных с преступным нарушением уголовно-процессуального законодательства»⁴, – необоснованным.

Памятью о деятельности А. С. Дахновича в должности помощника хранителя Петергофских дворцов-музеев в Ораниенбауме остаются его исследования – прижизненные издания и те, что по сей день хранятся в виде рукописей в фондах Ведомственного архива ГМЗ «Петергоф» и Научного архива Российской Академии художеств.

¹ Письмо начальника подразделения управления по ЛО Комитета Государственной безопасности СССР А. Пшеничного Федотовой Ларисе Васильевне «о судьбе родственника, необоснованно репрессированного» А. С. Дахновича. 16 июля 1990 // Ведомственный архив ГМЗ «Петергоф». Р-23. Оп. 2. Ч. II. Д. 1. Л. 4.

² Дахнович Степан Александрович, действительный статский советник, директор Ченстоховской прогимназии на 1885 г., Ченстоховской гимназии на 1887–1891 гг.

³ Ведомственный архив ГМЗ «Петергоф». Ф. Р-23. Оп. 2. Ч. II. Д. 1. Л. 4.

⁴ Там же.

Торговля с Хивой, Бухарой, Персией и Индией в контексте финансовой политики императора Павла I



DOI 10.48466/2706.2023.38.58.019

*П. К. Романов*¹

Аннотация. В данной статье рассматривается положение российско-азиатской торговли в контексте финансовой политики императора Павла I. Торговля с Персией, Хивой, Бухарой и Индией на рубеже XVIII–XIX веков считалась важным направлением экономики Российской империи. При этом стояла задача инкорпорировать торговые тенденции с Востоком в новый финансовый курс.

Ключевые слова: *Павел I, Индия, Хива, Бухара, Персия, золотая монета, серебряная монета.*

Trade with Khiva, Bukhara, Persia and India in the context of the financial policy of Emperor Paul I

Summary. This article examines the situation of Russian-Asian trade in the context of the financial policy of Emperor Paul I. Trade with Persia, Khiva, Bukhara and India at the turn of the XVIII–XIX centuries was considered an important direction of the economy of the Russian Empire. At the same time, the task was to incorporate trade trends with the East into the new financial course.

Keywords: *Paul I, India, Khiva, Bukhara, Persia, gold coin, silver coin*

Эпоха императора Павла I в истории российских финансов стала временем проведения серии мер по упорядочению денежного обращения, расстроенного в «золотой век великой Екатерины». Один из выдающихся экономистов XIX века Е. И. Ламанский емко представил концепцию павловской финансовой политики: «Одной из главных мыслей его было изъять ассигна-

¹ Романов Павел Константинович, аспирант Института истории СПбГУ, Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7-9

Romanov Pavel Konstantinovich, postgraduate student of the Institute of History of St. Petersburg State University, Russia, 199034, St. Petersburg, Universitetskaya Embankment, 7-9

ции из обращения и упрочить обращение золотой и серебряной монеты»¹. Преобразования начались с Манифеста 20 января 1797 года, который устанавливал новые монетные стандарты с целью укрепления ценности российской монеты и поддержки ее престижа. Серебро 83 1/3 пробы стало новым эталонным материалом для российского рубля. «Как вступающее в казну Нашу серебро, так и входящие в оную прежнего штемпеля российского серебряные деньги в таковую же превосходную монету переделывать, и из казны Нашей для хождения в народе выпускать: то же самое во всем пространстве разумеется и о золотой монете, в которую вместо бывших импералов и полуимпералов 88 пробы бить червонцы 94 2/3 пробы»². Тенденция возвышения монетной ценности была продолжена в Манифесте 3 октября 1797 года, согласно которому «с 1 мая будущего 1798 года, и мастерам, серебряное дело производящим, запретить оное делать ниже 84-й пробы, под опасением за противное тому законного взыскания. Золотую монету, вместо прежней 88 пробы, бить 94 2/3 пробы»³. Таким образом, второй манифест подтверждал установление нового монетного стандарта и был направлен на дальнейшее укрепление российской валюты. В рамках данной финансовой политики поощрялась выделка золотых и серебряных денег за счет добровольного обмена у населения монет из благородных металлов прежних эпох. Обращает внимание курс размена, направленный на стимуляцию обменной кампании. Согласно именному указу 15 января 1798 года «для получения новой монеты, выдавая оную за цельные рубли, полагая рубль за рубль, а на мелкое серебро по расчету веса»⁴. При этом медная монета оставалась в своем достоинстве без изменений. Изменения затронули и обращение ассигнаций. Финансовая политика павловской эпохи была направлена и на возвышение ценности ассигнационного рубля. Для этого было решено изъять часть ассигнаций и восстановить их размен на монету, причем не на медную,

¹ Ламанский Е. И. Исторический очерк денежного обращения в России с 1650 г. по 1817 г. // Сборник статистических сведений о России, изданный Императорским русским географическим обществом Кн. 2. СПб., 1854. С. 146.

² Манифест о делании монет: серебряной 83 1/3 пробы, а золотой червонной 94 1/3 пробы, медной же по-прежнему 16 рублей из пуда, по утвержденным рисункам // ПСЗ РИ. Собр. 1. Т. XXIV. № 17.748. С. 298.

³ Манифест о пробе золотой и серебряной монеты; о продолжении делания медной монеты по 16 рублевой из пуда и о запрещении мастерам делать серебряную посуду и вещи ниже 84 пробы // ПСЗ РИ. Собр. 1. Т. XXIV. № 18178. С. 758.

⁴ Именной, данный главному директору Берг-Коллегии Соимонову о принятии от частных людей приносимой золотой и серебряной российской монеты прежних штемпелей для обмена на новую // ПСЗ РИ. Собр. 1. Т. XXV. № 18324. С. 31.

как было на практике, а на золотую и серебряную монеты. Указом 18 декабря 1797 года было объявлено об обмене ассигнаций на золотую и серебряную монету с разницей 30 копеек в курсах. Также объявлялось о сборе средств Ассигнационным банком для разменного фонда «на преобразование государственных ассигнаций в монету»¹. Из-за неподготовленности реформы и большого спроса на дорожающую монету правительству пришлось повысить промен. Следствием стало издание именного указа 21 июля 1798 года о повышении промена до 40 копеек. В этом документе фактически временно был установлен постоянный курс ассигнаций, во избежание нарастающих спекуляций: «и ожидать, какой надлежит постановить на монету промен неперменный или сообразный по курсу»². Такие условия спровоцировали повышенный спрос на монеты из благородных металлов и стал ощущаться их острый дефицит. Как отмечал член Комиссии о составлении законов по части коммерции Ф. Г. Вирст: «начали требовать оного на столь великие суммы, что надлежало удержаться таковым променом»³.

В связи с тенденциями нового финансового курса Российской империи с ориентацией на золотую и серебряную монету, проблема оттока этих благородных металлов остро встала на повестку дня. Торговля с Персией, Индией, Хивой и Бухарой была одним из таких каналов «ухода» золотых и серебряных монет за границу. Среднеазиатское торговое направление ко времени воцарения Павла I уже было в фокусе российского правительства, и новый император прилагал усилия по его дальнейшему развитию. Торговля с этими регионами проходила по большей части на меновой основе, однако контрабандный вывоз монеты из благородных металлов был распространен во всех указанных направлениях. В связи с этим наиболее важными задачами в данном направлении были: первая – развитие торговых связей с этими регионами, вторая – способы привлечения оттуда золота и серебра и третья – поиск инструментов по прекращению вывоза золотой и серебряной монеты из России.

¹ Романов Г. М. Великий князь Георгий Михайлович. Корпус русских монет. В 13 т. Монеты царствований императора Павла и императора Александра I. Т. 9. СПб.: Тип. Министерства путей сообщения, 1891. С. 7.

² Именной, данный государственному казначею о возвышении лажа на вымениваемую в Государственном Ассигнационном банке золотую и серебряную монету; о присылке из казенных мест для вымена в Ассигнационный банк билетов Вспомогательного банка и об удовлетворении по сим билетам незамедлительно // ПСЗ РИ. Собр 1. Т. XXV. № 18. 594. С. 309.

³ Вирст Ф. Г. Рассуждения о некоторых предметах законодательства и управления финансами и коммерцией Российской империи. СПб.: Императорская тип., 1807. С. 242.

Виду экономических выгод российское правительство некоторое время рассматривало также возможность присоединения Хивы. На записку майора И. Бланкеннагеля, отмечавшего многими пунктами пользу для России от данного территориального приобретения, Непременный Совет на заседании 23 июня 1797 года отвечал: «Совет, исполняя сию монаршую волю, рассуждал, что известно человеколюбивое Государя Императора расположение, по коему желает Его Величество, что империя его наслаждалась непрерывным миром и спокойствием; предлагаемое же овладение Хивой, хотя и не имеющей сильных соседей, кои бы в состоянии были препятствовать произведению в действо такового предприятия, может вывести Россию из настоящего ее мирного положения: ибо, без сомнения привлечет оно разных других держав внимание и усугубит зависть их. Но буде, однако ж, Хива действительно изобилует богатыми золотыми и серебряными рудами и есть для нас удобность получать их с выгодой, да и вообще завести с ней прочное торговое сношение, которое со временем могло бы распространиться до Бухарии и самой Индии, то конечно нужно не выпускать из виду достижения столь полезных предметов»¹. В этой связи Совет предлагал послать в Хиву самого И. Бланкеннагеля и поручить Астраханскому генерал-губернатору И. В. Гудовичу и Оренбургскому военному губернатору О. А. Игельstromу раздобыть все возможные сведения о подтверждении или опровержении донесений И. Бланкеннагеля. Однако император Павел отказывался от присоединения Хивы к Российской империи и фокусировал работу Совета на упрочнении экономических связей, о чем и было объявлено вице-канцлером А. Б. Куракиным Совету 13 августа 1797 года². В рамках заданной тенденции мирной российской политики в Хиве Совет работал над улучшением торговых сношений с указанным регионом.

Вскоре пришли ответные письма от О. А. Игельstromа и И. В. Гудовича, фактически подтверждающие приоритетность сотрудничества России и Хивы посредством торговли. В письме О. А. Игельstromа, зачитанном в Совете 29 октября 1797 года, автор усомнился в том, что Хива обладает богатыми месторождениями золота и серебра, как предполагал И. Бланкеннагель. О. А. Игельstrom также отмечал: «многие же азиатцы, будучи о том мною спрашиваемы, говорят, что сии золотые горы, о которых им только по слуху известно, отстоят в тридневной езде от Хивы и в области совсем другого народа, который и самих хивинцев туда не допускает, и что золотые

¹ Архив Государственного Совета. Совет в царствование императора Павла I (1796–1801 гг.). Т. 2. СПб. : В государственной тип., 1888. Стб. 635.

² Там же. Стб. 641.

червонцы, в Хиве и Бухарии вычеканенные делаются из золотого песка, в реке Бухары Амин-Дарья почерпаемого»¹. Также оренбургский генерал-губернатор ставил под сомнение рентабельность добычи и обработки предполагаемой там золотой руды. «Если ж и полагать, что действительно в Хиве есть золотой песок или золотая руда, но опытность доказывает, что всегда недостоверно бывает богаты-ль они так, что иногда и употребленные на разработку их издержки не награждаются»². Касательно тенденции вывоза монеты из благородных металлов О. А. Игельстром отмечал: «Быть может, что при пограничной линии, простирающейся на 2500 вер., местно несколько золота и серебра потаенным образом вывозится из государства, но если взять и самую большую тому меру, то не может таковой вывоз никак простираться более как разве до 5 000 руб. в год»³. Позже был получен ответ от И. В. Гудовича, который рассматривался Советом 21 декабря 1797 года. Указывая на превышение импорта над экспортом в торговле с Хивой, астраханский генерал-губернатор утверждал, что монета добавляется в случае нехватки российских товаров при обмене на хивинские и отмечал, что «на всю остальную сумму производят корыстолюбивые хивинцы торг червонцами, выкупая их на свои товары в Астрахани и проводя потом потаенно к себе, и тем больше сие вероятно, что большое число червонцев пересылается ежегодно из Москвы и других мест в Астрахань чрез почту и с нарочными, а куда уже из Астрахани оные деваются – в неизвестности; в Хиве же червонцы продаются от семи до девяти рублей по цене или меною за товар»⁴.

Проблему вывоза драгоценных металлов из пределов Российской империи И. В. Гудович предлагал всячески пресекать запретительными мерами. Он писал: «полагаю моим мнением стараться во-первых всемерно пресечь введенное злоупотребление тайного вывоза золота и серебра из России в Хиву и Персию, и для того учредить в Астрахани с хивинцами и другими азиатцами меновой торг, где бы записываем был верно промениваемый и вымениваемый товар, и строго бы наблюдалось, чтоб в отпуске выходило товару точно на ту сумму, как оного привезено и не малейшего злоупотребления в производстве торговли делается не было, хотя позволяя, для приманки хивинцев, менять им известную малую часть железа, чугуна и стали, в которых они имеют крайний недостаток, и которых вывоз запрещен и сие бы на первый случай сохранило

¹ Архив Государственного Совета. Совет в царствование императора Павла I (1796–1801 гг.). Т. 2. СПб. : В государственной тип., 1888. Стб. 644.

² Там же.

³ Там же. Стб. 648.

⁴ Там же. Стб. 659–660.

весь тот убыток, который от чрезвычайного вывоза из России туда золота и серебра в сей торговле теперь происходит»¹. По высочайше утвержденному мнению Совета, предложения астраханского генерал-губернатора были отданы на усмотрение Коммерц-коллегии. В последовавшем ответе президента Коммерц-коллегии П. А. Соймонова, который рассматривался Советом 22 марта 1798 года отмечалось, что «не видится причин, по которым бы можно было заключить о вывозе из России золота и серебра, ибо по сей сложности почти в равном количестве, как в привозе, так и в вывозе товаров показывается»². При этом П. А. Соймонов признавал наличие проблемы нелегального вывоза монеты и слитков драгоценных металлов: «Но ежели вывоза золота и серебра по сему сравнительному соображению открыть не можно, то многие происшествия истину сию утверждают: ибо по делам о конфискациях при сем порте случающихся нередко вывоз золота и серебра обнаруживается, а привоза сих металлов оттуда не видно, хотя оные и позволены»³. Однако, рассматривая общее положение отечественной внешней торговли с Персией, Хивой и Бухарой, президент Коммерц-коллегии находил ее выгодной для России, ради чего можно было, по его мнению, смириться с некоторыми финансовыми изъятиями. П. А. Соймонов рассуждал так, что «не предвидится невыгодным доплачивать недостающее количество золотом и серебром. Поелику же золото и серебро входит к нам равномерно за превосходство отпуска наших товаров противу привоза, то заплатя из него некоторую часть сими металлами за столь нужные для нас товары и по ценам несравненно дешевле, нежели получаем оные из Европы, убавляем чрез то привоз оных с сей стороны, оставляя превосходство в ценах в пользу нашу и получая в таковом случае за товары на обмен европейцам отпускаемые уже наличными деньгами; ибо привозимых ими товаров для сего будет уже недостаточно»⁴.

Вследствие этого П. А. Соймонов констатировал в своей записке по данной проблеме: «запрещение в таксе вывозить в Персию, Хиву и Бухарию золото и серебро, как российского чекана, так и чужестранного и в слитках, кажется мне, не есть для России необходимо, ниже полезно, и тем еще наипаче, что вывоза сего всякими сокровенными средствами производимого и прекратить не можно; а потому и предполагать, что запрещение сие нужно только простираться на монету российского чекана; иностранная же мо-

¹ Архив Государственного Совета. Совет в царствование императора Павла I (1796–1801 гг.). Т. 2. СПб. : В государственной тип., 1888. Стб. 661.

² Там же. Стб. 664–665.

³ Там же.. Стб. 665.

⁴ Там же. Стб. 665, 666.

нета и золото и серебро в слитках, как товар для ободрения и расширения тамошней торговли, с выше изъясненной для России выгодой выпускаемы быть могут»¹. Более действенным ограничителем, чем запреты вывоза золота и серебра, президент Коммерц-коллегии видел расширение перечня экспортных товаров и актуализацию действовавшего тогда таможенного тарифа 1754 года. Совет согласился с мнением главы Коммерц-коллегии, однако, неизвестно, получил ли данный журнал императорскую конфирмацию. При этом необходимо подчеркнуть, что в течение следующих лет павловского правления российская власть снисходительно относилась к злоупотреблениям по вывозу монет из благородных металлов, так как прежде всего была поставлена цель развивать торговлю с этими регионами, однако попытки пресекать злоупотребления никогда не прекращались.

Российско-персидские торговые отношения тесно переплетались с хивинским и бухарским направлением и обладали теми же самыми «по-роками». Здесь также изобиловал вывоз монет из драгоценных металлов, о чем прямо сказано в высочайше утвержденном мнении Коммерц-коллегии о приеме пошлин с персидских купцов в Астрахани золотой или серебряной монетой². Непременный Совет рассматривал Представление российского консула в Персии М. Д. Скибинева [в другой транскрипции Скабиневского – *авт.*]. В мнении консула содержались сведения о том, что российско-персидская торговля находится в руках персидских купцов.

Российские купцы, как отмечалось в представлении, уже массово не ездят в Персию, «а вместо того сами стараются вывозить из России сии металлы в натуре и в монете. Причина сему есть та, что известный Ага Магомед-хан строжайше требовал от рящинского [рештского – *авт.*] правителя податей с гияльцев золотом и серебром в натуре или в монете, а не шелком, как-то было прежде, и что рящинский правитель принимал такие меры, что купцы старались всячески доставать деньги, дабы выгоднее купить шелк»³. В заключение М. Д. Скибинева отмечал, что «понеже перечень отвозимых из России на мореходных судах и сухопутно в Персию товаров есть ниже перечня привозимых из Персии в Россию, то и очевидно, что персияне вывозят из России золото и серебро в натуре и монете, особливо голландскими червонцами; вывоз сих металлов, должно полагать, на знатную сумму, наипаче когда принять в рассуждение, что суммы, на какую жемчугу и драго-

¹ Архив Государственного Совета... Стб. 666.

² О взимании пошлин с торгующих при Астраханском порте персидских купцов, за привозимые ими товары, российской золотой и серебряной монетой // ПСЗ РИ. Собр 1. Т. XXIV. №17 966. С. 613-614.

³ Архив Государственного Совета... Стб. 690.

ценных камней вывозят персияне, не сложил я с суммою товаров, поелику она мне неизвестна; и потому за тайным вывозом золотой и серебряной монеты строжайший присмотр иметь должно таможене, наипаче кизлярской: ибо гораздо меньше на мореходных судах, нежели сколько чрез кавказскую границу монеты оной вывозят»¹. Из приведенного фрагмента видно, что российский консул также указывал на превышение импорта над экспортом в персидском направлении, что и служило одной из главных причин вывоза монет как доплаты за разницу в объеме поставок. При этом М. Д. Скибиневский понимал, что победить контрабанду полностью не удастся даже самыми строгими мерами российской таможи, поэтому также предлагал усилить запретительные меры. Российский консул в Персии предлагал полностью запретить вывоз только российской монеты, тогда как вывоз иностранной монеты, золотых и серебряных слитков обложить пошлиной, «соразмерной с выгодностью персидской торговли»². На представление поступил ответ президента Коммерц-коллегии П. А. Соймонова, который также отправил запрос в Коллегию иностранных дел для получения сведений по данному вопросу. Касательно проблемы вывоза золота и серебра в ответе Коллегии иностранных дел упоминалось про злоупотребление военными российскими судами по перевозке персидских торговцев и их товара, происходившей зачастую, в связи со статусом кораблей, без таможенного досмотра. Внешнеполитическое ведомство констатировало, что пока данная практика будет распространена, «запрещение вывоза из России золотой и серебряной монеты, столь сильно персиянами взыскуемой, чрез прием пассажиров и товаров их на воинские суда остается недействительным»³.

Президент Коммерц-коллегии, соглашаясь с изложенным мнением Коллегии иностранных дел, предлагал Совету запретить военным судам сопровождение торговцев, за исключением случаев крайней необходимости. Касательно усиления таможенного досмотра глава Коммерц-коллегии был настроен более скептически. Он призывал скорее усилить контроль за исполнением местными начальствами именного указа 12 сентября 1797 года об освидетельствовании иностранных товаров там, где нет таможенной стражи⁴. Глава Коммерц-коллегии отмечал: «не могу я отрицать, чтоб при тамошней торговле не привозилось знатной контрабанды, да и усмотреть за сим по бес-

¹ Архив Государственного Совета... Стб. 712.

² Там же.

³ Там же. Стб. 719.

⁴ О возобновлении свидетельства и осмотра иностранных товаров выбранными из купечества, под наблюдением начальствующих губерниями // ПСЗ РИ. Собр. 1. Т. XXIV. № 18139. С. 734, 735.

численным хитростям купцов, а более по самому местоположению, весьма трудно, взяв великое количество устьев Волги и весь берег морской, около лежащий, где нет никакой ограды, хотя и представляется в рассуждение обнять все сии места таможенной стражей; но будет ли издержка сия стоить умножения пошлинного дохода и принесет ли самый строжайший надзор беспрекословную пользу, если не приведутся в надлежащее действие два главные средства?»¹. Также П. А. Соймонов не сочувствовал идее обложения иностранной монеты и драгоценных металлов налогом: «и если за тайным вывозом усмотреть весьма трудно; без чего и торговля персидская существовать не может, то обложение пошлиной золота и серебра ничего другого не произведет, как ту же контрабанду сими металлами»². Президент Коммерц-коллегии покровительствовал развитию торговых оборотов, чему, по его мнению, и способствовало отсутствие запрета на вывоз монет. В дополнение глава Коммерц-коллегии замечал: «Я полагаю, что позволением вывозить золото и серебро руки у торгующих развяжутся; следовательно, какое же лучше быть может поощрение, как свобода с торгу?»³. Тогда как в мнении представителей купечества призывалось развивать промышленность, а не поощрять вывоз драгоценных металлов. Так, в записке неизвестного автора, поступившей в канцелярию генера-прокурора Сената, отмечалось: «Удержать вывоз золота и серебра и привлечь ввоз сих металлов в империю возможно только одними рукоделиями и всем тем, чем бухарцы нуждаются и что заимствуют от других народов, чем мы заменить можем»⁴. Павел I, несмотря на некоторые расхождения с курсом финансовой политики по накоплению драгоценных металлов для изготовления монет, утвердил мнение Совета с замечаниями П. А. Соймонова, о чем и было сообщено Совету 11 ноября 1798 года⁵. В связи с этим 15 ноября 1798 года генерал-прокурор П. В. Лопухин отнесся к вице-президенту Адмиралтейств-коллегии Г. Г. Кушелеву для реализации высочайше утвержденных положений. В ответном письме Г. Г. Кушелев предложил по-прежнему использовать военные суда ввиду их лучшего качества, и экипаж этих кораблей для перевозки торговцев и их товара, но только уже в наем, при этом в данном случае они должны были идти под торговым флагом и проходить все необходимые таможенные процедуры, «в таком случае и служители должны уже содержаны быть на

¹ Архив Государственного Совета... Стб. 723.

² Там же. Стб. 724.

³ Там же.

⁴ РГИА. Ф. 1374. Оп. 3. Д. 2399 б. Л. 13

⁵ Архив Государственного Совета... Стб. 726, 727.

счет торгового общества и сие считаю я нужным дотоле, доколе коммерческие суда улучшатся»¹. Предложения Г. Г. Кушелева были удостоены одобрения Совета и утверждены императором Павлом II².

Вместе с мнениями официальных лиц и ведомств император Павел повелел собирать различные сведения о торговле по данным направлениям с целью развития и укрепления коммерческих связей. Множество авторизированных и анонимных записок поступило в канцелярию генерал-прокурора Сената. Эти материалы раскрывают различные подробности проблемы вывоза монет из благородных металлов в районы Центральной Азии и описывают тенденции, которые не всегда можно было бы успешно переломить с позиции Коммерц-коллегии о более свободной циркуляции драгоценных металлов. Так, в «Записке о российской по Каспийскому морю торговле», автора которой не удалось установить, отмечалось: «известно, что в последних сих годах персияне, привозя свой шелк или сами в Астрахань или продавая его у себя дома на месте не иначе почти продают его, как на наличные деньги, чрез что выходит весьма знатная сумма серебра и золота ежегодно из государства»³. В свою очередь, в ответ на высочайшее повеление о сборе сведений о торговле с Хивой, Бухарой, Персией и Индией 16 сентября 1800 года Санкт-Петербургский ратгауз представил рапорт, содержащий мнение ростовских купцов Щеткина и Кекина о торговле из Оренбурга с Хивой и Бухарой. Под этим мнением подписались все коммерции советники Санкт-Петербургского ратгауза. В рапорте сообщалось: «Азиатцы довольно хитры в познании всего им выгодного, а потому записываются в российские гильдейские гости, избегая мены на товары под именами своими, присваивают товары выходящих азиатцев для отвозу на Макарьевскую ярмонку в Казань и в Москву, где стараются продавать за деньги и покупать серебряную и золотую монету, которая для них весьма выгодна, но для государства и торговли крайне убыточна»⁴.

Для пресечения таких злоупотреблений генерал-прокурор П. Х. Обольянинов начал вести более интенсивную переписку с задействованными в большей степени в торговле с указанными регионами губерниями. 18 сентября 1800 года он дополнительно относился к оренбургскому военному губернатору Н. Н. Бахметьеву. Среди прочих пунктов в отношении было следующее предписание: «Каким образом привести сию торговлю в такое

¹ Архив Государственного Совета... Стб. 729.

² Там же. Стб. 732–734.

³ РГИА. Ф. 1374. Оп. 3. Д. 2399 б. Л. 29.

⁴ Там же. Д 2490. Л. 14 об.

положение, чтобы все ее обороты состояли в размене товаров, и чтобы российская монета в руки азиатцев не переходила; дабы купечество российское придумало средство не стесняя торговли точным наблюдением соразмерности между привозимыми и отпускаемыми товарами и поверкой или на заставах с книгами или другими какими мерами воспретить вывоз монеты»¹.

В полученном Н. Н. Бахметьевым мнении от 11 ноября 1800 года купцов, торгующих в Оренбурге, подробнее раскрывалась проблема вывоза монет и предлагались конкретные меры для ее решения: «Для прекращения вывоза монеты российской яко злоупотребления скрытнейшего, по всемерному изысканию нашему, сделать преграду оному, находим способ тот только, что не благоугодно ли будет запретить приезжающим азиатцам наистрожайше продавать их товары на деньги никому и не насколько, а все оные не иначе отбивать, как променом российскими купцами на границах, где на то определены торговли или ярмонки, получая от них товара всякого по их желанию. На потребные же для них азиатцев путевые издержки в границах России, на платеж за провоз их товара до Оренбурга, и на собственное здесь содержание их до выезда обратно за границу, не благоугодно ли будет определить, на все то иметь при оренбургской таможене потребную сумму денег, из которой по приезде азиатцев с товарами, и по записи с оных в книгу, неудержно давать каждому по росписи необходимо надобное для каждого бухарца на упомянутые издержки число денег, при промене их товара российским купцам, может всякий азиатец от российских на число промениваемой суммы выговаривать до пяти процентов на рубль наличной ходячей монеты, опричь золота и серебра в число товаров, которые получать ему уже нельзя себе, отдавать в таможену вместо взятых им при приезде денег; и так вся та розданная из таможи сумма поступит обратно в оную, в течение ярмонки в 2, 3, 4 и не далее 6 месяцев. Азиатцами на все те издержки по исчислению сколько самих их сюда приезжают такое количество привозится и отвозится их и наших товаров, во всю ярмонку потребно всем им деньги до пятидесяти тысяч рублей; до оборота же, пока вступать будут оные при менах от российских купцов, предполагается, что в таможене не более потребно будет иметь суммы, как от 15-ти до 20-ти тысяч рублей, а потом будут вступать от российских купцов при менах деньги; за время то, в которое казенные деньги будут обращаться, не благоугодно ли казне будет получать по расчету указанные проценты; которые охотно могут вносить купцы, меняющие с азиатцами сверх пошлины, платимых

¹ РГИА. Ф. 1374. Оп. 3. Д. 2490. Л. 18, 18 об.

в таможеню, и таковых процентов не более будет обходится как по одному или с малыми долями проценту, на платежной пошлиной рубль. Таковым образом азиатцы не имея в руках денег более, как единственно на необходимые издержки, не будут иметь способов доставать и вывозить монеты; сверх того по окончании здесь дел азиатцами, и количество товаров их против привоза и промена российским купцам; должны по торговым таможенным книгам поверяемы быть с прилежнейшею рассмотрительностью, и точность прихода и расхода, не иначе как на промен; должна сохраняема и изыскиваема быть неупустительно; а по сему и явно быть может» по книгам, что азиатец здесь товар получив товаром же, а не деньгами. От такового постановления азиатцы, не могут чувствовать ни тягости, ни стеснения торговли их, ибо и oprичь той суммы у всех их есть здесь знакомые и приятели, которые, имев самими всегда торговлю, по приятству могут на нужные их издержки, на заплату за провоз и прочее снабжать их на время деньгами, как и до сего всегда их снабжали; а когда и упомянутая сумма в таможене назначена будет, то они уже не найдут [неразборчиво – авт.], ни жаловаться на непозволение продажи за деньги и не имение чем содержать себя, под видом чего доселе продавая свои товары на деньги, покупали может на оные непозволительные вещи. Со временем же могут они сюда привозить на издержки сии и свою монету, золото и серебро»¹.

Предложения купцов, торговавших в Оренбурге, во многом кажутся навивными и труднореализуемыми, однако идея контроля торговцев из Персии, Индии, Хивы и Бухары была вполне поддерживаема местными властями и подкреплялась другими сообщениями. В письме самого Н. Н. Бахметьева 30 ноября 1800 года генерал-прокурору сообщалось: «Поставляя долгом свидетельствовать, что к пресечению вкравшегося злоупотребления в рассуждении провоза за границу монеты, нужно точно принять меры какие полагает по мнению своему купечество; поелику азиатцы не имев тогда в руках денег, не могут променивать на серебро и золото и вывозить его за границу; но к сему надобно присоединить еще и то, чтобы азиатцы въехавшие для мены в Оренбург или не имели б позволения выезжать за границу другим путем, как тем только, где прибыл кто из за границы; ибо нередко происходит между ими, что приехав в Астрахань, предпринимают после путь за границу чрез Оренбург или другое место, а проезжая по тракату, несомненно торгуют какими-либо мелкими из дорогих вещьми, и не инако как за деньги; от чего если не воспретить таковой проезд им, новое произойти может

¹ РГИА. Ф. 1374. Оп. 3. Д. 2490. Л. 33, 34 об.

и того же рода как сказано выше злоупотребление»¹. Таким образом, наиболее оптимальным решением российской стороной вопроса вывоза монет из благородных металлов, не вредящим открыто торговле с данными регионами, служил усиленный таможенный контроль. Самым важным результатом таких мер могло быть ощутимое снижение контрабандного вывоза золотых и серебряных монет, с которым, как отмечал и сам президент Коммерц-коллегии, бороться до конца почти невозможно. При этом восточные купцы в отсутствие строгого контроля стремились увеличивать скупку и промен золотой и серебряной монеты за свои товары.

Купцы из Бухары, Персии, Индии и Хивы очень ценили российскую монету, которую, благодаря финансовой политике императора Павла, предполагалось сделать еще более дорогой. Как отмечалось в записке без авторства, поступившей в канцелярию генерал-прокурора Сената, по поводу мер, служащих для развития торговли с Индией, Хивой и Бухарой: «Сверх собственных и иностранных товаров вывозят в Бухарию золотую и серебряную монету. Цена серебру в Бухарии гораздо выше здешней: рубль полагается около 1 р. 80 коп. и потому вывозить сходно. При восстановлении равновесия в европейском торге сия отрасль приносить может значащую прибыль. У бухарцев золото и серебро наше не остается, но поглощает общая сих металлов пучина Восточная Индия, которую наполнить не могут чрез три столетия мексиканские и перуанские богатые рудники»². Российская монета котировалась на рынках этих регионов в том числе благодаря невысокому качеству собственных монет. В той же записке отмечалось: «У бухарцев монета в обращении разных народов. Цена поставляется по пробе и весу. Имеет она и собственную золотую, серебряную и медную, выпущенную в правление Регим-хана, которую до ныне под его штемпелем чеканят. Золотая поболее голландского червонца. По Бухарии называется тилла, то есть: червонец. Серебряная или лучше сказать посеребренная величиной с российский двадцатикопеечник называется танга. За червонец полагают 31 тангу, иногда 30. Медная против денежки по-бухарски ахча, девять ахч составляют тангу. В Бухарии песочного золота не добывают, а привозят оное из города Балха, который иногда называют Балх-Булгар. Из него они привозят в Бухарию китайские ямбы»³.

В контексте финансовой политики Павла I проблемы вывоза монет из благородных металлов при торге с Хивой, Бухарой, Персией и Индией ста-

¹ РГИА. Ф. 1374. Оп. 3. Д. 2490. Л. 27-27 об.

² Там же. Д. 2399 б. Л. 12 об., 13.

³ Там же. Л. 10 об.

новились все более важными. В 1800 году генерал-прокурору было передано мнение Коммерц-коллегии, в котором сообщалось, что, несмотря на выгоды для России торговли в данном направлении, необходимо сосредоточиться на форсированном развитии промышленности, а вывоз монеты, даже иностранной, вовсе запретить как невыгодный для российских финансов, остро нуждающихся в деньгах из благородных металлов: «Буде же напротив того пещись о умножении отпускаемого к ним отсюда торга, не принимая в соображение выгод от привоза их товаров проистекающих, то надлежит отпуск иностранной монеты вовсе запретить, и установить, дабы за исключением необходимо нужной суммы на их содержание, торг производим был меною товаров»¹. Также в этом мнении были мысли об актуализации таможенных тарифов в Оренбурге и Астрахани и об учреждении ряда торговых компаний со своими уставами, которым «в случае необходимости можно будет тогда до некоторого количества позволить и отпуск иностранной монеты, дабы чрез то самое прекратить тайный ея провоз всегда до разрешения бывшей, а при том и получать азиатские товары гораздо выгоднее»². Пример такой компании, находящейся в Оренбурге, рассматривался по утвержденному Павлом I предложению нового президента Коммерц-коллегии Г. П. Гагарина.

Высочайше утвержденное предложение президента Коммерц-коллегии было представлено его ведомству для реализации 31 декабря 1800 года с приложением мнения оренбургского купечества с пунктами предполагаемого устава. В 15 пункте проекта устава рассматривался вопрос о вывозе монеты: «В число прочих товаров отправляемых от компании в Азию, позволить отправлять ежегодно иностранной золотой и серебряной монетой не более однако ж как на пятьсот тысяч рублей обеих или одного на сию сумму, хотя бы впредь и запрещение последовало на выпуск за границу сей монеты; но позволение компании предвидится наверное быть нужным и полезным потому что ограниченное количество выпуска сего металла не может быть достаточно противу требования азиатцев и вывоза самими ими, и компания яко один торговец во всей Азии, легко может соблюдать равновесие в ценах на оное и извлекая государственные и свои пользы удержит не низкие цены, чрез что не могут чувствовать остановки иностранные и российские товары, кои будут требоваться азиатцами, идти к ним в таковом же количестве, как и прежде до разрешения выпуска золота или еще и более. Оные товары иностранные и российские не быв останавливаемы чрезвычайным количеством иностранного золота и состоящие между прочим большей частью из

¹ РГИА. Ф. 1374. Оп. 3. Д. 2490. Л. 81 об.

² Там же. Л. 82 об.

сукон, бархатов, верверетов [также велверетов, вельветов – *авт.*], шелковых и разных российских изделий, служащих к их роскоши, могут отвлекать азиатцев от довольствования себя собственными их продуктами, коих имея избыточное количество, будут единственно отбывать на одни товары наши, а не так как индийцы, которые во всем довольствуясь собственными продуктами, избытки оных нужнейшие для европейцев продают им только на одно золото и серебро. Компания между прочими пунктами торговли своей, напрягая стремление на торговлю индийскую, может доставать из первых рук между прочим /опричь пряного корения/ такие продукты, кои необходимо нужны для внутреннего употребления в России, и которые получаются от европейцев дорогой ценой, но индийцы, как известно и выше описано, за все получают золотом и серебром, то и компании, как для сего предмета, а также на издержки в пути и другие потребности необходимо нужно иметь сего металла»¹. Однако данная торговая компания так и не была учреждена.

Ведение финансовых операций иностранной монетой с указанными регионами отрицательно сказывалось не только на денежном обращении, но и на пополнении государственного бюджета. В коллективной записке в адрес Коммерц-коллегии 29 октября 1800 года тех же купцов Щетина и Кекина, которые вели торговлю в данном направлении, был призыв к правительству вернуть торговлю через обмен и полностью запретить продажи на иностранную монету. Таким образом, купцы призывали оградить рынок сбыта российских товаров и транзит иностранных и обращали внимание казны, что она таким способом себя лишает части пошлин².

Однако на фоне внешнеполитических событий, когда взор Павла I все сильнее фокусировался на Индии и связанных с ней торговлей среднеазиатских регионах, все планы по стеснению торговли в этом направлении оставались нереализованными. Также и финансовая политика, несмотря на эффективные меры, но проводимые поспешно и бессистемно, не привели к оздоровлению денежного обращения, а благие финансовые начинания Павла I были «убиты» в стенах Михайловского замка мартовской ночью 1801 года.

¹ РГИА. Ф. 1374. Оп. 3. Д. 2490. Л. 38 об., 39.

² РГИА. Ф. 1374. Оп. 3. Д. 2399 б. Л. 85–88 об.

Китайская тема
в оформлении личных комнат
и сада императрицы
Марии Александровны
в Ливадии



DOI 10.48466/6518.2023.86.62.020

*И. Н. Слюнькова*¹

Аннотация. Ливадия на Южном берегу Крыма занимает особое место среди произведений императорского дворцово-паркового искусства. Александр II купил имение в подарок императрице Марии Александровне, которая обустроила его по своему вкусу, в духе позднего романтизма (1861–1866). Центральное место отводилось мавританскому стилю как способу воплощения в архитектуре литературного образа «таврическая альгамбра». Наименее известно, какое место занимали в ансамбле мотивы шинуазри. Впервые объектом внимания становится система помещений и парковых пространств Большого дворца, оформленных в китайском стиле. На основании эскизов И. А. Монигетти и других материалов представлена визуализация облика китайской комнаты, витой лестницы и бамбуковой беседки.

Ключевые слова: *Китайские мотивы, романтизм, антропология искусства, монарший заказ, дворцово-парковая архитектура, Ливадия.*

¹ Слюнькова Инесса Николаевна, доктор архитектуры, член-корреспондент РААСН, НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Российская Федерация, 119034, Москва, ул. Пречистенка, д. 21, НИИ РАХ; кафедра истории и теории церковного искусства Московской духовной академии РПЦ (МДА), член правления Общества изучения русской усадьбы (ОИРУ).

Slyunkova Inessa Nikolaevna. Doctor of Architecture, Corresponding Member of RAACS. The Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts (21 Prechistenka st., Moscow, 119034. NII RAA); the Department of History and Theory of Church Art of the Moscow Theological Academy of the Russian Orthodox Church (MThA). Member of the Board of the Society for the Study of the Russian Homestead (OIRU).

The Chinese theme in the design of private rooms and the garden of Empress Maria Alexandrovna in Livadia

Summary. Livadia on the southern coast of Crimea occupies a special place among the works of imperial palace and park art. Alexander II bought the estate as a gift to Empress Maria Alexandrovna, who furnished it to her taste, in the spirit of late romanticism (1861–1860). The central place was given to the Moorish style, as a way of embodying the literary image “Tauride Alhambra” in architecture. In is less known what place chinoiserie motifs occupied in the ensemble. For the first time, the system of rooms and park spaces of the Grand Palace, decorated in Chinese style, becomes the object of attention. Based on sketches by I.A. Monighetti and other materials a visualization of the appearance of a Chinese room, a twisted staircase and a bamboo is presented..

Keywords: *Chinese motifs, romanticism, anthropology of art, royal order, palace and park architecture, Livadia*

Строительство императорской резиденции в Ливадии осуществлялось в поисках новой художественной модели загородной жизни монарха, и она, в определенном смысле, создавалась как апология и одновременно альтернатива Царскому Селу. Крымская усадьба входила в жизнь императорской семьи буквально накануне обнародования Крестьянской реформы 1861 года. Страна с восторгом встретила отмену крепостного права в надежде на гражданские свободы, крушение сословных привилегий в экономике страны. Обновляющийся образ России проецировался на образ ее правителя. Парадная функция резиденции как основная, в целях демонстрации властных функций царя, сменялась функцией сельской жизни, в которой он мог бы проявить себя как частное лицо, отец семейства, где на первое место выходили ценности нравственной красоты, философии, возвышенных чувств и благородных поступков.

Императрица Александра Федоровна завещала Ореанду брату старшего сына и монарха, следующему по старшинству наследнику, великому князю Константину Николаевичу. Ливадию, расположенную рядом с Ореандой, Александр II купил у наследников графа Л. С. Потоцкого и преподнес в подарок супруге Марии Александровне, предоставив ей право по своему усмотрению обустроить имение. Монархиня во всех своих делах придерживалась принципа разумной достаточности и рачительного расходования средств, поэтому требование красоты дворцового пространства в Ливадии достигалось за счет скромности и изящества архитектуры. Решением императрицы было максимально использовать здания, построенные прежним

владельцем. Чтобы привести имение в соответствие с правилами и порядком отдыха царской семьи, проводилась реконструкция существующих и строительство новых зданий. Воплощение своих замыслов и идей Мария Александровна доверила художнику-архитектору И. А. Монигетти, служившему главным архитектором Царского Села¹ (илл. 1).

Большой императорский дворец в Ливадии создавался путем реконструкции ранее построенного здания. За основу принимался характерный для романтизма сценарий путешествия, и Монигетти удалось добиться причудливого соединения в архитектуре итальянских, позднеантичных помпейских мотивов, декорации в духе рококо в сочетании с экзотикой арабского Востока. Монархиня оригинально, индивидуально и деликатно привлекала в ткань стилистического многоголосья дворца мотивы подражания китайскому искусству. Сохранились документы, позволяющие собрать мозаику китайских экзотизмов в картину обустройства личных помещений императрицы Большого дворца и тех, что вместе с ним были тесно интегрированы в пространство сада.

Ливадия служит благодатным примером для исследования антропологии искусства, поскольку в ней удивительно ярко проявился собственный взгляд Марии Александровны на философию и искусство романтизма. Предметный мир усадьбы позволял приподняться над действительностью к ободрению духа как источнику силы, преодолеть выпадавшие на долю человека испытания, невзгоды, выдержать удары судьбы. Китайская тема особенным образом подходила для создания нужной атмосферы уединения и погружения в область возвышенных материй, универсума поэзии (илл. 1).

Уникальные черты характера и свойства личности Марии Александровны лучше всего понимали ее современники, оставившие пронизательные зарисовки психологического портрета императрицы. Приведем слова из некролога: «Высокая честность, пламенная и твердая вера, необыкновенный ум, бесконечно богатый тенями и оттенками такт, глубокие чувства женского сердца, тонкость, оригинальность и прелесть ума, сильная воля, стойкость и твердость в обладании духовным миром, разностороннее и богатое образование, – и все это в соединении с полным обладанием всех изящных свойств женщины и величества своего сана – все это ставило Ее высоко над Ее веком, и придавало Ее личности особенное обаяние, помогало Ей совершить Свое великое призвание»².

¹ Архитекторы Царского Села. От Растрелли до Данини. СПб.: Аврора, 2010. С. 136–262.

² Кончина и погребение в Бозе почившей государыни императрицы Марии Александровны, великой Матери Русской земли. М.: Издание В. В. Пономарева, 1880. С. 23, 24.

Любопытным противоречием художественной программы Ливадии была видимость отсылки к топике образов архитектуры дворца и парков Царского Села, в то время как в реальности заказчица и исполнители стремились к трансформации тех художественных приемов, что были свойственны искусству шинуазри XVIII века. Екатерина II, в подражание английскому увлечению китайским искусством, произведениям Уильяма Чемберса, решительно вводила китайские сюжеты и мотивы в архитектуру своей парадной загородной резиденции под Петербургом. Китайская тема воспринималась данностью Царского Села, и, став его хозяйкой, Мария Александровна сосредоточилась на реставрации существовавших китайских парковых украшений, хотя и допускала в редких случаях развитие мотивов шинуазри. Парадная лестница Екатерининского дворца, созданная по проекту И. А. Монигетти, была декорирована предметами японского и китайского фарфора, в Александровском парке построили Драконов мост.

Под влиянием литературы романтизма нарождался новый метод обращения к секретам традиционного китайского искусства. Императрица, безусловно, с детства читала И.-В. Гете и была знакома с его стихами, посвященными Востоку. Неудивительно, что, вслед за поэзией, в обращении к китайской теме в Ливадии предусматривались некие смысловые параллели, которые, как писали о Гете, означали скрытую высшую взаимосвязь, некую смешанную «западно-восточную» веру в Бога. В Ливадии существовало безусловное узнавание образов Китая, но без прямого подражания, цитирования образцов, включая орнаменты. Ощущалось некое мнимое присутствие китайских мотивов и в целом экзотики Востока, по аналогии со сборником стихотворений «Западно-Восточный диван» Гете (1819).

Особенностью хода строительства Ливадии было то, что первая реконструкция дворца, осуществленная Монигетти, не устроила императрицу. Она, под впечатлением своего первого продолжительного пребывания в Крыму, отчасти переформулировала программу перестройки дворца. Так что развитие китайской темы, как и все работы по дворцу, осуществлялось в два этапа.

1. Китайский кабинет и личный подъезд Марии Александровны. 1862–1863.

Дом Потоцких был выстроен в формах английского палладианства. Монигетти начал с того, что решил придать ему черты неоготики, необыкновенно популярной в Крыму после строительства Алупкинского дворца. Удалось отыскать первоначальный проект реконструкции восточного фасада, подписанный Монигетти, из которого следует, что архитектор установил

поверх карниза здания башенки-фиалы¹. Скатные крыши дома и плоскую стену восточного фасада он оставил и только прибавил к прямым «английским» рамам окон резные орнаментальные изящные узорчатые и выступающие наружу наличники. Они усиливали живописность фасада и несли конструктивную нагрузку, служили креплениями для маркиз, защищавших комнаты от прямых лучей солнца. Новые украшения фасада придавали зданию современные черты полистилистики историзма. В таком виде дворец предстает на акварели художника Р. фон Альта (1863)².

Начало подражания китайскому искусству в оформлении дворца Ливадии было положено устройством личного углового северо-восточного кабинета Марии Александровны. В убранстве его интерьера Монигетти применил метод стилизации геометрического китайского орнамента. Таким образом были оформлены фриз, карнизы, подставки для цветов, элементы оконных переплетов Китайской комнаты, подбиралась мебель, покрывала и ковры. Убранство этого миниатюрного по размерам кабинета Ливадийского дворца могло быть репликой и антитезой, например, Китайского зала Зубовского флигеля Екатерининского дворца в Царском Селе (илл. 2).

Новым и оригинальным дополнением в архитектуре дворца было устройство наружной лестницы, поставленной для прямого сообщения Китайского кабинета с пространством парка. Создание углового входа во дворец, которого ранее в здании не было, отвечало правилам архитектуры загородного дома-коттеджа; дворец, тем самым, приближался к современным требованиям обустройства загородной резиденции.

Деревянная лестница была пристроена к наружной двери китайского кабинета, вместе с площадкой перехода к открытому балкону (галерее) северного фасада дворца, расположенного над нижним цокольным и нежилым этажом здания. Витая линия схода лестницы имела сложный гротесковый рисунок, напоминавший китайские горки. Ее дословное описание в окончательном отчете Монигетти следующее: «Для входа на галерею устроена дубовая витая лестница, окрашенная масляной краской с оточенными перилами и окрашенными в два тона. Поверху перил устроены корзины для цветов. Над лестницею полотняная крыша на железных прутьях» (1865)³.

Редчайшая фотография вновь построенной витой китайской лестницы известна по публикации в книге, посвященной теме Романовых в Крыму.

¹ РГИА. Ф. 515. Оп. 87. Д. 1078. Л. 1.

² Царское имение «Ливадия» в акварелях и фотодокументах: Альбом / Л. А. Тихонова, Л. И. Прокопова. 3-е изд., перераб. СПб.: Торговый дом «Медный всадник», 2017. С. 11.

³ РГИА. Ф. 515. Оп. 29. Д. 40. Л. 270 об.

Правда, снимок, к сожалению, ошибочно приводился в зеркальной проекции относительно оригинала¹. Покажем изображение в точном соответствии с планом дворца (илл. 3).

Китайский кабинет и витая лестница в роли связующего звена между комнатой и садом были исполнены к первому приезду на отдых императрицы (в конце лета 1863). Документы позволяют нам мысленно перенестись в то время, чтобы увидеть, как выглядел тогда дворец. Самой выразительной иллюстрацией первого этапа реконструкции является небольшая картина А. П. Боголюбова, на которой дворец предстает с обновленным восточным фасадом и витой наугольной лестницей. Вид снят с натуры, когда художник приезжал в Ливадию в составе свиты двора цесаревича Николая Александровича осенью 1863 года (илл. 4).

Мария Александровна провела в Ливадии конец августа и оставалась до конца октября, что позволило ей более тщательно обдумать, как лучше будет обустроить дворец. В итоге, она решила поменять художественный стиль фасадов и внести кардинальные изменения в архитектуру здания, чтобы добиться его максимального слияния с природой. Решено было устроить на восточном фасаде широкие открытые балконы и перголу, соединенные между собой лестницей и переходами.

И. А. Монигетти пришлось многое переделать, что он воспринял на удивление спокойно. По поводу этих работ он сообщал следующее: «...Кто знаком с архитектурной практикой, поймет, что составление проекта на переделку старого здания, выстроенного из рваного камня, уже несколько раз перестраивавшегося, дело нелегкое, между тем Императрица желала на месте рассмотреть мои проекты. Этими проектами несколько раз, по замечаниям Государыни, переделываемыми...»² Доброжелательность, деликатность и нестандартные идеи монархини по реконструкции архитектуры дворца встречали понимание мастера. Он немедленно претворял их в чертежи и эскизы, передавал зарисовки заказчице, и получал их обратно с пометой «Государыня Императрица изволила утвердить».

Мария Александровна пожелала изменить внешний облик дворца, его переделали под образ итальянской приморской виллы с плоской крышей и каменным парапетом над карнизом, а также мраморными вазами на тумбах, в которых поместили искусственные агавы. Башенки-фиалы исчезли. Кардинально была изменена восточная часть дворца в сторону моря. К ста-

¹ Калинин Н. Н., Земляниченко М. А. Романовы и Крым. «У всех нас осталась тоска по Крыму...». Симферополь : Бизнес-Информ, 2014.

² РГИА. Ф. 515. Оп. 29. Д. 40. Л. 20 об.

рой стене дворца И. А. Монигетти прибавил массивные ступенчатые конструкции, каскадом спускавшиеся в сторону сада. Появился новый балкон (галерея) на первом этаже, вдоль восточной стены, куда выходили личные апартаменты царя. Ниже, вдоль цокольного нежилого этажа, под балконом была построена каменная виноградная пергола.

Структурные изменения в архитектуре личной, восточной половины дворца сохранились в беглом наброске И. А. Монигетти. Он озаглавлен «План части дворца с показанием балконов Ея Величества Государыни Императрицы и размещением мебели и вещей декорации»¹. На нем наглядно показано, каким образом благодаря новому восточному балкону каждая из личных комнат царя и царицы получала выход на природу. При помощи витой китайской лестницы из этих комнат можно было благодаря балконам сразу же спуститься в сад (илл. 5).

Лестница личного подъезда императрицы иногда называлась «винтовой», повторялось, что она покрыта парусиновым и также окрашенным масляной краской тентом на железных стойках (1884)². Действительно, тент, приподнятый на металлических прутьях над китайской лестницей, можно видеть на редкой фотографии, сделанной буквально накануне разборки старого и строительства нового Большого дворца осенью 1909 года (илл. 6).

2. Бамбуковая или китайская беседка в личном садике императрицы. 1864–1865.

Вновь построенная каменная виноградная пергола на массивных столбах под восточным царским балконом своим видом отсылала к образам итальянского сада. Именно здесь, в тени конструкций перголы, императрица отыскала место, чтобы продолжить китайскую тему своих личных покоев, перенести ее еще и в свой уютный сад. Витая «китайская» лестница удачным образом становилась срединным элементом перехода между ними.

Оформление перголы детально описал Монигетти: «Под галерею помещено семь столбов из тесанного гаспрского камня, с капителями. Между столбами сделана выстилка из того же камня. Потолок подшит досками с фризами и филенками, по краям и резьбою. В средней части под балконом устроена китайская беседка. Пол, стена и потолок обиты японскою соломой и украшены рельефными цветными фигурами, а между ними сделаны из бамбука реглетки, весьма сложного рисунка» (1865)³. В другом инвентарном описании читаем следующее: «Верхний этаж балкона высотой 1,69 погонных

¹ НИМ РАХ. А-6986.

² РГИА. Ф. 515. Оп. 29. Д. 1251. Л. 14 об.

³ РГИА. Там же. Д. 40. Л. 272 об.

сажень, под балконом бамбуковая беседка» (1884)¹.

Таким образом, в саду и внутри ячейки виноградной перголы, под стенами восточного фасада дворца была оформлена открытая диванная комната императрицы. Бамбуковая беседка открывалась в зелень сада. Она была оформлена принципиально иначе, чем китайский кабинет, включая установку модной в то время бамбуковой мебели. Стены встроенной беседки по периметру декорированы были деревянной решетчатой рамой наподобие геометрического китайского орнамента. В поле такой оправы заключалось изготовленное из однотонной японской соломки панно, на китайский манер украшенное редкими вкраплениями лаконичных цветочных композиций с вышитыми букетами цветов в граненых вазах, без пестрой расцветки. Декорация была выполнена в темных приглушенных коричневых и других тонах, повторяя расцветку обоев китайской комнаты дворца. Примерно также, только в праздничных золотистых и белых тонах раньше был оформлен кабинет графини Воронцовой в Алупкинском дворце, стены которого покрывает японская соломка с фигурными изображениями ваз с цветами.

По сторонам, при входе в бамбуковую беседку Ливадии, стояли фаянсовые напольные печи с орнаментальными росписями. Они не идентичны, но по рисунку боковых прорезей похожи на те, что были в коллекции восточного искусства Александра III, и теперь украшают Аничков дворец в Петербурге.

Атмосферу приобщения к возвышенным образам Востока создавали так полюбившиеся Марии Александровне предметы художественного фарфора. Неподалеку от бамбуковой беседки, в густой тени парка располагались китайские вазы, привезенные в Ливадию из Эрмитажа. Они доставлялись по спискам, составленным хозяйкой имения. В одном из них говорилось о вазах разного назначения и размера: «Цветников китайских шестигранных на поддонах два; Цветников китайских с колонками на поддонах два; вазочка стеклянная на ножках, с изображением вокруг животных...» (12 апреля 1868 года)².

Взаимоположение китайского кабинета, витой лестницы, бамбуковой беседки императрицы прослеживается на фрагменте подробной топографической съемки генплана Ливадии (1865). Замыкающей точкой «ожерелья» объектов шинуазри, согласно плану, была еще и другая беседка. Деревянный круглый изящный павильон находился в парке, напротив юго-восточного угла здания дворца. Беседка только случайно попала в кадр на одной из лю-

¹ РГИА. Ф. 515. Оп. 29. Д. 1251. Л. 140.

² Там же. Д. 138. Л. 84, 84 об.

бительских фотографий Ливадии. Снимок был сделан до постройки каменной звонницы по заказу Александра III и проекту архитектора Д. И. Гримма (1887).

Итак, китайская тема в архитектуре Большого дворца Ливадии опиралась не столько на внешние эффекты и узнаваемость яркой экзотики Востока, сколько на характерное для китайского традиционного искусства органичное соединение архитектуры и окружающего природного мира, гармоничной связи дома с ландшафтом, растениями, камнями, водой, дорожками сада. Личный сад императрицы загущен, спланирован посредством плотных посадок зелени, масштаб его членений более всего напоминал заполненные мебелью комнаты под небом. В таком саду, где солнце с трудом пробивается сквозь гущу зелени, было уютно и легко, и можно было подолгу размышлять, оставаясь незаметной. Китайские мотивы Большого дворца Ливадии вправе назвать рапсодией, произведением, в свободной форме воскрешающим в воображении поэтические образы китайского традиционного искусства, завораживающую красоту графического изображения слова в иероглифах.

Китайская тема Большого дворца коснулась главным образом личного, интимного пространства императрицы. Подобное обращение к китайским мотивам в обустройстве дворца и сада с новой силой и с поистине безграничным охватом естественной природной среды заказчица предприняла, когда потребовалось построить летнюю дачу в горах на Эрикликке (1872)¹.

Мария Александровна проводила в жизнь концепцию перехода в дворцовом строительстве от крупных форм, представительских функций в сторону «игрушечной» миниатюры слитого с природой дворца, от парка напоказ к приватному саду тишины, уединения и размышлений. Парадный характер объектов парковой архитектуры Царского Села, исполненных в китайском стиле, в Ливадии намеренно был затушеван в пользу магии падения условных границ между искусством Востока и Запада, в подражание поэзии Гете. Осуществлялся переход от представительской, демонстративно эффектной архитектуры императорского царского жилища к ценностям нравственной красоты, тонкого ума и, как писали в то время, веры и воли.

¹ Слюнькова И. Н. Ливадия. Архитектура дворцово-паркового ансамбля. Вторая половина XIX века. М. : БуксМАрт, 2022. С. 332–365.

Восток «по-русски»
в выставочных проектах
Музея-заповедника
«Царицыно»:
от концепции к экспозиции

DOI 10.48466/3038.2023.29.14.021

О. А. Соснина¹



Аннотация. Воображение и конструирование Востока в отечественной культуре является темой серии масштабных выставок в ГМЗ «Царицыно», осуществленных в 2010–2023 годах. Исследовательский фокус этих междисциплинарных проектов – множественность образов отечественного ориентализма, который создает «свой» Восток – от шинуазри и тюркери до «живописного Кавказа» эпохи романтизма и Индии советского времени.

Ключевые слова: *концептуальность, междисциплинарность, ориентализм, шинуазри, тюркери, Кавказ, Индия*

**Orient “In Russian”: The Exhibition Projects Museum-Reserve «Tsaritsyno»
from Concept to Exposition**

Summary. In 2010–2023 the Tsaritsyno museum conducted series of projects on the theme of “Russian culture imagining and constructing the image of the East”. The research focus of these interdisciplinary projects covers multiplicity of the images of the East produced by Russian orientalism – from chinoiserie and turkieri to the “picturesque Caucasus” of the era or romanticism and soviet images of India.

Keywords: *conceptuality, interdisciplinary, orientalism, chinoiserie, turkieri, Caucasus, India.*

¹ Соснина Ольга Александровна, кандидат искусствоведения, заведующая сектором исследования декоративно-прикладного искусства научно-исследовательского отдела Государственного музея-заповедника «Царицыно», Российская Федерация, 115569, Москва, ул. Дольская, 1.

Sosnina Olga Aleksandrovna, Phd. Art History (Candidate of Art History). Project Supervisor, Section Manager, Research Department, Russia, Tsaritsyno State Museum-Reserve. Russia, 115569, Moscow, Dolskaya street, building 1.

В 2010 году в Большом царицынском дворце состоялось открытие выставки под названием «Панорама империй: Путешествие на Восток цесаревича Николая Александровича. 1890–1891». Она была посвящена путешествию, по своему замыслу и продолжительности беспрецедентному для российской короны и исторической эпохи, когда оно было задумано и совершено. Этот масштабный проект открыл серию выставок, посвященных культурному диалогу между Россией и Востоком, которые я в качестве автора концепции и куратора осуществила в Государственном музее-заповеднике «Царицыно». За ним в 2012 году последовал проект «Кавказский словарь. Земля и люди», далее «Воображаемый Восток. Китай «по-русски». XVIII – начало XX века» (2015–2016) и «Пламень и нега Востока. Турецкая тема в русской культуре 1760–1840-х годов» (2017–2018). Последняя в этом ряду выставка «Невероятная Индия. Взгляд из России» состоялась в 2023 году. Столь разные по замыслу, контенту и дизайну масштабные «восточные» проекты и издания, подготовленные к ним, значительно расширили традиционное представление об ориентализме в отечественной культуре¹.

При создании этих проектов был принципиально важен концептуальный подход. Что означает для меня понятие концептуальный проект в области истории и культуры? Прежде всего, он не является визуальной классификацией известных априори фактов и знаний. Концептуальный проект скорее устанавливает научное представление об объекте, чем иллюстрирует уже известное. Автор концепции и куратор разрабатывает особый сценарий выставки, чтобы ясно и выпукло визуализировать свой замысел/концепт, т. е. создать новое смысловое пространство через драматургию вещей, образов и текстов.

Важно отметить, что все наши восточные проекты по своему научно-исследовательскому подходу являются междисциплинарными. Работа над выставкой в определенном смысле становится похожа на собирание сложнейшего интеллектуального «пазла», так как синтезирует подходы и знания специалистов разных гуманитарных наук: истории (антропологии, археологии, этнографии), истории искусства (изобразительного, декоративно-прикладного и народного), а также филологии (языка, литературы, фольклористики), философии, источниковедения и архивоведения.

¹ Соснина О. А., Зубков И. В., Терюков А. И. Панорама империй : Путешествие цесаревича Николая Александровича на Восток. 1890–1891 / Гос. музей-заповедник «Царицыно». М., 2011; Кавказский словарь. Земля и люди / Гос. музей-заповедник «Царицыно». М., 2012; Воображаемый Восток. Китай «по-русски». XVIII – начало XX века. М. : Кучково поле, 2016; Ориентализм. Турецкий стиль в России. 1760–1840-е. М. : Кучково поле, 2017; Индия в культурном пространстве России. XV–XX века. М. : Кучково поле Музеон, 2023.

Если рассматривать музейные фонды и государственные архивы разного профиля как средоточие огромного массива исторических источников и художественных артобъектов, то такой подход открывает перед куратором огромные возможности и новый уровень задач. Концептуальный подход и консолидация исследовательских усилий позволили сделать восточные проекты масштабными. И не только по числу участников и собранных экспонатов. Цель проектов амбициозна – показать современному зрителю на великолепном историческом материале, что такое Восток для России, и что такое Россия как часть Востока.

Концептуальная задача состояла в том, чтобы показать, как складывалось в русской культуре понимание/воображение «своего» Востока. Разработка куратором конкретного сценарного плана решала задачи способов визуализации этого особого знания/представления о Востоке в ту или иную эпоху. Поэтому каждая из осуществленных выставок добавляла новые краски и смыслы в общую картину русского ориентализма, приближая нас к пониманию того, как менялись и как взаимодействовали между собой различные «восточные» коды русской культуры, конструирующей «свой» Восток – от шинуазри и тюркери до Кавказа эпохи романтизма и Индии в сознании советских людей.

Ориентализм в России: в поисках своего Востока. XIX век

Прежде чем подробнее рассказать о концепции и особенностях визуального воплощения названных выставок, я позволю себе высказать некоторые общие соображения по поводу ориентализма в России. Они сложились в процессе исследования обширного текстуального и предметного материала по данной теме¹. Начну с того, что одним из важных научных тезисов, на которые я опиралась при разработке замысла восточных проектов, было известное положение критики западного ориентализма, предложенное Эдвардом В. Саидом². Суть его в том, что ориентализм, будь то академические дефиниции в науке или поэтическая реконструкция образов Востока в искусстве, есть продукт воображения западной культуры³. Из этого следует крайне важное для исследования заключение, а именно: Восток – это

¹ См. подробнее: *Sosnina Olga. Sulla trace dell'Orientalismo russo del XIX secolo: il viaggio in Oriente del principe ereditario Nikolay Aleksandrovic Romanov / Un impero Verso Oriente. Tendenze orientaliste e arte russa fra Otto e Novecento. Napoly, 2013. P. 73–92.*

² *Edward W. Said. «Orientalism. Western conceptions of the Orient», опубликованный в 1978 г. – в рус. пер.: Эдвард Вади Саид. Ориентализм. Западные концепции Востока. СПб. : Русский Мир, 2006.*

³ *Эдвард Вади Саид. Ориентализм. Западные концепции Востока... С. 249.*

в большей степени культурно-историческое пространство, чем географическое понятие. Отсюда, кстати, появился подзаголовок названия проекта «Китай "по-русски"» – Воображаемый Восток.

Развивая этот тезис, я сделала несколько выводов, существенных для кураторской работы над проектами. Во-первых, можно утверждать, что Восток как в российском, так и в западном воображении множественен. Это означает, что у него нет устойчивых пространственно-временных границ. Иными словами, Восток как территориально очерченный локус постоянно перемещается. Во-вторых, с движением времени в разные эпохи изменяются исторические и культурные смыслы ориентализма. И еще одно важное наблюдение. Понятие Востока в русском сознании обладает некоторой пространственной размытостью – в определенном смысле он повсюду, поскольку сама Россия с точки зрения Западной Европы есть Восток. И, вместе с тем, в тот или иной исторический момент Восток в пространстве отечественной культуры обладает локальной конкретностью и имеет разные адреса «прописки». Это, прежде всего, справедливо для «своей Азии», простирающейся на внутренних пространствах огромной империи (Крым, Кавказ, Средняя Азия). Но и «чужой» Восток выдвигает на первый план русского ориентализма в разные эпохи различных главных «героев» – будь то сопредельные с Россией восточные державы (Турция, Китай, Персия), или далекая и труднодостижимая Индия.

Концептуально образ первой выставки сложился как панорама восточных империй¹. Масштаб музейной площадки (общая площадь залов 1 200 кв. м) позволил воссоздать воображаемое пространство «чужого» и «своего» Востока таким, каким его увидел молодой наследник российского престола и его спутники в 1890–1891 годах. Занимательный нарративный сюжет путешествия позволил нам раскрыть страницу большой истории Российской империи – рассказать об эпохе правления императора Александра III как о времени активного устроения азиатской части империи и укрепления ее восточных тихоокеанских рубежей. Для современников, как российских, так и зарубежных, было вполне очевидно политическое и символическое значение путешествия наследника российского трона на Восток – «в ту сторону, куда лежит историческая дорога, по которой продвигается русский народ»,

¹ Выставка была организована Музеем-заповедником «Царицыно» в октябре 2010 – мае 2011 года при участии четырнадцати российских музеев (Москвы, Санкт-Петербурга, Оренбурга, Читы) архивов и библиотек. Всего 1 166 экспонатов. Автор концепции – О. А. Соснина, куратор от Музея антропологии и этнографии имени Петра Великого РАН «Кунсткамера» – А. И. Терюков.

как писал историограф путешествия князь Э. Э. Ухтомский¹. Задачей выставки было показать идеологическую и культурную составляющую этого знаменитого гранд тура будущего последнего русского императора Николая II. Поэтому исследовательская часть проекта включала огромную работу с комплексом архивных документов, некоторые из которых вошли в экспозицию: маршруты и программа путешествия, докладные записки морских офицеров, фотоснимки, телеграммы, письма, адреса представителей разных сословий, поднесенные цесаревичу во время его пребывания в Сибири, и не опубликованные на тот момент дневники цесаревича за 1890–1891 годы.

Одна часть анфилады дворца была отдана путешествию по чужеземному востоку от Триеста через Египет (Османская империя), Индию (Британская империя), Сиам, Поднебесную империю в Японию, где путешествие было драматически прервано покушением на жизнь цесаревича (илл. 1). Многочисленные экспонаты, фотографии, архивные документы позволили воссоздать образ «таинственного и роскошного Востока», увиденный через призму воображения и мечты². Здесь были представлены все типичные компоненты европейского ориентализма, которые априори привлекали путешественников: дикая природа, охота на редких животных, величественные руины древних цивилизаций, яркие восточные наряды, экзотические красавицы и сувениры.

Вторая часть выставки представляла обратный путь цесаревича через Сибирь на запад – от Тихоокеанского побережья (Владивостока) до Урала (Уральск). Однако для куратора выставки воссоздать образ бескрайних просторов Сибири и народов ее населяющих оказалось чрезвычайно непросто. Дело усложнялось тем, что из огромного комплекса предметов, некогда привезенных из Сибири, в музейных фондах осталось крайне мало памятников. Поэтому мы решили воссоздать эту часть восточного путешествия, обратившись к каталогу привезенных цесаревичем из восточного путешествия пред-

¹ Ухтомский Э. Э. (1861–1921) – ученый, дипломат, публицист, путешественник и коллекционер, автор книги «Путешествие на Восток Его Императорского Высочества Государя наследника Цесаревича. 1890 – 1891», напечатанной в изд. Ф. А. Брокгауза на нескольких языках.: Т. I. (1893), Т. II. (1895), Т. III. (1897). Придерживаясь востокофильских взглядов, он полагал, что Россия, ее культура и история неразрывно связаны с Востоком.

² Треть экспонатов, привезенных цесаревичем, была передана в 1895 г. в Кунсткамеру. Другая часть, в частности, индийские памятники, переданы в 1906 г. и стали основой раздела Индии, некоторые попали в музей после революции. Некоторое количество подарков хранится в Эрмитаже и других музеях. Большая часть сибирских даров пропала. Первый опыт экспонирования этого комплекса состоялся в 1998 г. в Санкт-Петербурге: см. Выставка «Путешествие на Восток», организованная Музеем антропологии и этнографии имени Петра Великого в музейно-выставочном центре «ЭГО» в 1998 г. Куратор А. Б. Бухарев (АВИТ), автор концепции А. И. Терюков (МАЭ РАН).

метов¹. Публичный показ 1 313 экзотических экспонатов состоялся в Эрмитаже и Лоджиях Рафаэля осенью 1894 – зимой 1895 года. «Ничего подобного столица еще не видела!» – отмечал автор репортажа об открытии выставки². Сибирский раздел этой выставки, как писали современники, представлял «наш инородческий Восток» и «подавлял богатством и разнообразием»³. По аналогии с этими историческими предметами были подобраны сотни экспонатов в фондохранилищах музеев Петербурга, Москвы и Оренбурга: этнографические костюмы, старинные фотографии, предметы быта и ремесел, образцы флоры и фауны Сибири, природные ископаемые (илл. 2). Из краеведческого музея Читы удалось привезти настоящий раритет – памятную чугунную доску, некогда установленную на доме, в котором останавливался цесаревич. Получилась впечатляющая музейная инсталляция, представляющая панораму «своего» Востока – азиатскую часть Российской империи конца XIX века.

Надо заметить, что в русском сознании XIX столетия понимание и определение того, что территориально является Востоком, довольно динамично менялось вместе с войнами, расширением государственных границ и сфер политического влияния на сопредельные с Российской империей земли. При этом, как ни парадоксально, границы ориентального мира не всегда находились строго на востоке, часто отклоняясь на юг. Так, русский Восток «времен Очаковских и покоренья Крыма», т. е. в эпоху Екатерины Великой, находился в «оттоманском» Крыму. А в конце правления Александра I «знойная граница Азии», по словам А. С. Пушкина, находилась на Кавказе⁴. Как же виделось нашим соотечественникам пространство «своего» Востока на рубеже XIX и XX веков? Кавказ, Туркестан и Сибирь – от Эрзерума до Южно-Уссурийска – так обозначает его границы князь Э. Э. Ухтомский, сопровождавший цесаревича в его путешествии на Восток⁵.

¹ Каталог предметов, привезенных великим князем государем наследником цесаревичем Николаем Александровичем из путешествия Его Императорского Высочества на Восток в 1890–1891 гг. СПб., 1893.

² Всемирная иллюстрация. СПб., 1893. С. 461.

³ Подробнее см.: *Sosnina Olga. Bringing Asia to the Halls of the Winter Palace // Boulton J.-E., Nicoletta Mister, Evgenia Petrova. The Russian Avant-garde, Siberia and the East. Milano, Skira. 2013. P. 44–49.*

⁴ Письмо А. С. Пушкина к брату, Л. С. Пушкину от 24 сентября 1820 г., Кишинев, вскоре после его возвращения из путешествия на Кавказ // А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в 10-ти томах. Т. 10. Л.: Наука, 1979. С. 17.

⁵ Э. Э. Ухтомский. Путешествие на Восток Его Императорского Высочества Государя наследника Цесаревича. 1890–1891. Т. III. ... С. 32.

От этнографии к концептуальному проекту: слово и образ

Что такое Кавказ для России и какое место он занимает в культурном русскоязычном пространстве мы старались понять, создавая выставку «Кавказский словарь. Земля и люди»¹. Выставка необычна по своему замыслу. Она была структурирована как гигантская визуальная книга-словарь, побуждая зрителя не столько созерцать предметы как эстетический объект, сколько читать и искать объяснение прочитанному в визуальных образах. Выставочное пространство было выстроено согласно логике достаточно произвольно составленного набора «кавказских» слов от А до Я (например: аул, аксакал, годекан, джигит, сакля, учалтан и т. д.). Проект представил 1 400 экспонатов из семнадцати музеев, научных институций, частных коллекций. Ее состав был невероятно разнообразен: от древних археологических артефактов до фотографий, кинохроники и видеoinсталляций современных художников; от полотен классиков русской и советской живописи и замечательных произведений прикладного искусства до ритуальных масок и настоящего опорного столба из горской сакли (илл. 3).

Как и во всяком словаре, в нашем проекте огромная роль отводилась научным комментариям и пояснениям. Их авторы – известные российские и зарубежные ученые, долгие годы занимавшиеся изучением Кавказа: этнографы Ю. Ю. Карпов и В. А. Дмитриев, востоковед В. О. Бобровников, археолог А. П. Мошинский, долгие годы возглавляющий Северо-Кавказскую экспедицию, историк Патимат Тахнаева из Махачкалы; американские ученые – антрополог Брюс Грант (профессор Нью-Йоркского университета) и его коллега Лале Ялчин-Хекманн, филолог Сьюзен Лейтон.

Через концепт словаря и образ лабиринта мы сознательно внесли элемент игры и непреднамеренности в это «узнавание» Кавказа в пространстве выставки. Например, все экспонаты в разделе «Познавая Кавказ» раскрывали картину научного исследования края, иллюстрируя известный тезис «Знание – сила»². Нетривиальным приемом был визуальный ввод таких дефиниций, как археолог, этнограф, нумизмат, художник, турист, альпинист, которые здесь были персонифицированы через личности реальных людей. Этот прием позволил нам проиллюстрировать важный тезис: наука не ано-

¹ См. подробнее: *Соснина О. А.* Проект «Кавказский словарь»: от этнографии к концептуальной выставке // «Laboratorium. Журнал социальных исследований» 2013. № 2 / Центр независимых социологических исследований (г. Санкт-Петербург). С. 84–100.

² Именно так называется статья Брюса Гранта и Лале Ялчин-Хекманн в каталоге выставки, открывающая раздел «Познавая Кавказ». См.: *Кавказский словарь: земля и люди...* С. 266–272.

нимна, у нее есть конкретные «лица» и имена исследователей-кавказоведов, и таким образом напрямую ввести зрителя в контекст научного дискурса.

Вестернизация и ориентализм в России: стиль шинуазри

В обширной теме отечественного ориентализма особый интерес представляет XVIII век – время, когда Россия «научилась смотреть на Восток глазами Запада»¹. В культурно-историческом сознании наиболее яркими воплощениями ориентализма, или экзотизма², без сомнения, был стиль шинуазри, шинуазері (от фр. chinoiserie), в дословном переводе «китайщина». Задумывая выставку «Воображаемый Восток. Китай «по-русски». XVIII – начало XX века»³ мы стремились репрезентировать это пространство культурного воображения «иной» страны, одновременно чужой и притягательной. Причудливые, часто курьезные изделия завораживали своей диковинной красотой, вдохновляли на создание отечественных художественных реплик и интерпретаций, а также побуждали к коллекционированию восточных предметов (илл. 4). Начиная с петровского времени и вплоть до эпохи модерна, китайская тема стала наиболее ярким воплощением ориентальных вкусов. Причина такого устойчивого интереса, возможно, объясняется тем, что уже в XVII веке, задолго до проникновения моды на европейское шинуазри, китайские изделия, прежде всего «пестроцветные» шелка и шитые золотом дивные цветы и орнаменты, охотно покупали и использовали при царском дворе.

Выстроенный по тематическим блокам материал визуализировал в хронологической последовательности историю того, как возникло и на протяжении более двух столетий развивалось в России увлечение Китаем. Открывал выставку раздел китайских редкостей из исторического собрания Кунсткамеры Петра Великого. Перестраивая страну на западноевропейский лад и подражая другим европейским монархам, Петр I стремился представить в своей новой столице, в первом российском музее свой Восток, который соотносился с самой Россией как с западноевропейской державой. Важная

¹ Выражение голландского историка Сх. ван дер Ойе Д. См.: Русский ориентализм: Азия в российском сознании от эпохи Петра Великого до Белой эмиграции / пер. с англ. П. С. Бавина. М. : РОССПЭН, 2019. С. 64.

² В литературе смысл термина экзотизм трактуется как имитация элементов чужеродных культур, которые отличаются от местной традиции. Вкус к экзотическому проявляется в культуре разных эпох и народов в интересе к «чужим» культурам, удаленным в пространстве или во времени. Goetz, Hermann. Exoticism // Encyclopedia of World Art. N.-Y., Toronto, London. Vol. V. P. 297–310.

³ Выставка проходила в Большом дворце Царицыно с 22 ноября 2015 г. по 3 апреля 2016 г., включала более пятисот экспонатов из четырнадцати музеев Москвы и Санкт-Петербурга.

роль репрезентации этой идеи отводилась сибирским древностям и китайским редкостям. Нельзя недооценить символическую значимость этой культурной инициативы императора для имиджа европеизированной России, ведь она сама в недавнем прошлом была объектом показа в знаменитой кунсткамере Габсбургов в разделе восточных редкостей, где «мускаветское» (русское) соседствовало с «турецким», «персидским» или «китайским»¹.

Одним из самых ярких по составу и дизайнерскому решению на выставке в Царицыне был раздел, посвященный бытованию в России XVIII столетия китайских предметов искусства. Они экспонировались в диалоге с образцами стиля шинуазри, привезенными с Запада и созданными отечественными мастерами.

Интеллектуальные увлечения эпохи Просвещения китайской мудростью в пространстве выставки нашли визуальное воплощение в «беседке Конфуция» – с фигурой философа, редкими изданиями о его жизни и русскими переводами конфуцианских изречений. XVIII век считывал в сентенциях конфуцианства связь с утопическим представлением об идеально устроенном государстве, где правит просвещенный и добродетельный монарх-философ. И неслучайно императрица Екатерина Великая ценила не только драгоценные китайские изделия, но и древнюю китайскую философию². Особый интерес у интеллектуалов галантного столетия вызывало учение и личность китайского философа Конфуция, «мужа толико превосходного природными и приобретенными качествами, наукою, добродетелями и дарованиями»³.

Другие разделы выставки были посвящены тому, как отзывался «китайский» стиль в культуре последующих эпох, вовлекая в свою орбиту самые разные области деятельности: парковую архитектуру, коллекционирование китайского фарфора, бронзы, перегородчатых эмалей, тканей и ювелирных

¹ Хельмут Тренк. Кунсткамеры Габсбургов – ранняя форма универсального музея // Кунсткамера Габсбургов. Магия природы и механизм Вселенной. Из собрания музея истории искусств. Вена-Москва, 2005. С. 16, 17.

² Идеи конфуцианства отразились в философских и литературных сочинениях французских просветителей: Ш.-Л. Монтескье (1689–1755), Д. Дидро (1713–1784) и Вольтера (1694–1778). О философских воззрениях в России эпохи Просвещения см: Каган М. С. Чем был XVIII век в истории русской культуры? // Вече. 1995. № 3. С. 25–39.

³ Амио Ж. М. Житие Кунг-Тсеэа или Конфуциуса, как именуют его европейцы, наиславнейшего философа китайского, возстановителя древния учености... – На российский язык переложенное в 1789 году, губернии Московской, Клинской округи, в сельце Михалева [М. И. Веревкиным]. СПб. : типография Горнаго училища. 1790. С. 17.

изделий¹, а также производство русского фарфора по китайским образцам. В экспозиции выставки и в каталоге наша отражение и тема оживленной торговли через Кяхту чаем и шелковыми тканями, дававшая миллионную прибыль русскому купечеству. Заключительной главой китайской истории стал зал с великолепными произведениями русского модерна и полотнами художников русского «авангарда» из собрания Государственной Третьяковской галереи.

Реальность и воображение Востока: турецкий стиль

Турецкая тема в русском ориентализме наиболее ярко проявилась в период правления Екатерины II и в эпоху расцвета русского романтизма первой трети XIX века. Концепция выставки «Пламень и негя Востока. Турецкая тема в русской культуре 1760–1840-х годов» сформулировала главную задачу проекта следующим образом: показать историческое своеобразие и художественные особенности этого направления отечественного ориентализма. Мне вместе с моим сокуратором, известным историком А. М. Вальковичем, нужно было органично вписать в контекст драматических реалий взаимоотношений между Российской и Османской империями яркие ориентальные фантазии – стиль тюркери (фр. *turquerie*) XVIII века и увлечение «азиатской» роскошью Востока эпохи романтизма первой трети XIX века.

Концепция диктовала оригинальное решение экспозиционного пространства. Мы чередовали залы, раскрывающие две основные темы, – политика и искусство, война и мир. Одни разделы экспозиции, выделенные зеленым цветом, освещали события русско-турецких войн; присоединение, а затем последовавшее за ним интенсивное культурное освоение Крыма; торговые контакты и путешествия в страны Среднего Востока, входившие в то время в Османскую империю². Другие разделы (красного цвета) представляли художественные фантазии на тему искусства мусульманского Востока в самых разных видах и жанрах: в архитектурных постройках Крыма, графике, живописи, в театральных затеях и романтической поэзии³ (илл. 5). Это позволило зрителям составить собственное суждение о том, как события

¹ Например, Александр III, еще будучи великим князем, увлекся собиранием китайских изделий из эмали и фарфора, которые размещались в Аничковом дворце. Это пристрастие разделяли близкие к престолу аристократы: сановник и известный меценат А. А. Понцов, князь Э. Э. Ухтомский. Предметы из их коллекций были показаны на выставке.

² Валькович А. М. Россия и Турция: от века Екатерины до николаевской поры. Исторический контекст // Ориентализм. Турецкий стиль в России. 1760–1840-е. ... С. 12–39.

³ Соснина О. А. Воображаемая Турция – слова и образы. XVIII – первая половина XIX века. // Ориентализм. Турецкий стиль в России. 1760–1840-е. С. 40–61.

реальной истории той эпохи резонировали в русском культурном пространстве, вызвав волну невероятного увлечения турецкой темой и восточными мотивами.

Необходимо отметить, что замысел этой выставки имеет особое значение для Государственного музея-заповедника «Царицыно», поскольку возникновение нашего архитектурного ансамбля прямо связано с состоявшимися в Москве летом 1775 года торжествами по случаю Кючук-Кайнарджийского мира с Турцией, завершившего Русско-турецкую войну 1768–1774 годов. В проекте праздника Василий Баженов мастерски использовал фантазийные архитектурные мотивы турецких построек: крепостей, дворцов с башенками и минаретами. Готически-ориентальный облик его увеселительных павильонов пришелся по вкусу Екатерине Великой, и она поручила зодчему строительство своей подмосковной резиденции, получившей название Царицыно.

От Афанасия Никитина до советско-индийской дружбы: народный ориентализм

В 2023 году, после напряженной двухлетней работы, в Царицыне открылась выставка «Невероятная Индия. Взгляд из России»¹. Задумав этот проект, я понимала, что индийская тема сложна, многослойна и не укладывается в пределы отечественного ориентализма XVIII–XIX веков. Русские «помыслы» об Индии и знания о ней накапливались многими поколениями наших соотечественников, включая духовное провидение и фантазии средневековых христиан, живые впечатления путешественников и художников Нового времени, усилия коллекционеров и исследования ученых-востоковедов. Постепенно сложилась концепция проекта, которая была нацелена на создание обширного исторического «полотна», раскрывающего процесс познания и интерпретации отечественной культурой индийского наследия – от ее древних учений и уникальных артефактов до советского кинематографа, от «Хождения за три моря Афанасия Никитина» до кульминации дружеских связей между независимой Индией и СССР.

Кураторскую задачу проекта я могла бы сформулировать в одной фразе – сделать вероятным невероятное! Другими словами, создать в ограниченном пространстве выставки многоликий образ Индии. Образ, который складывался в русском сознании на протяжении нескольких исторических эпох – от XV до XX века. Из всех стран Востока, многие из которых имели общие

¹ На выставке экспонировались более четырехсот предметов из восемнадцати музеев, крупнейших библиотек, архивов, частных собраний России. К выставке подготовлено издание «Индия в культурном пространстве России. XV–XX века» (М., 2023), в котором приняли участие известные историки, индологи, искусствоведы, историки театра.

границы с Россией, именно Индия, может быть, в силу своей географической удаленности и скудости сведений о ней для русского человека всегда была загадочно-притягательна и будила воображение. В итоге, этот восточный проект, по сравнению с предыдущими, оказался самым масштабным по хронологии и контенту.

Следует подчеркнуть, что до появления самого феномена ориентализма в XVIII веке для русского человека эпохи Средневековья далекая Индия представлялась как праведная земля, край мудрости и благочестия, а не только страна неведомых чудес и сказочных сокровищ¹. Неповторимый духовный мир русского средневекового человека распознавал и оценивал «чужое» не в категориях Восток – Запад, а в категориях Веры и Правды, состоящей в правости веры². Симптоматично, что спустя несколько столетий, на рубеже XIX и XX веков, Россия вновь открывает для себя Индию Духа. Для представителей отечественной философско-религиозной мысли, художников и поэтов этот путь духовного познания был не столько академическим, кабинетным изучением индийских религиозных доктрин, сколько опытом непосредственного переживания, «вчувствования» в древние истины и современные религиозные практики Индии.

Так возник специальный раздел в экспозиции и в издании «Индия духа: искатели истины». Визуализировать эту тему в пространстве выставки было крайне сложно. Очень важен был дизайн, в котором удачно сочетались контрастное цветовое решение, яркое освещение встроенных витрин и полумрак зала, магическое звучание мантры на санскрите и шрифтовой дизайн. Но не менее важен был тщательно продуманный баланс между визуально активными арт-объектами (яркими полотнами Н. Рериха, листами Ватагина, выразительной индуистской скульптурой) и редкими изданиями русских авторов – «искателей истины», вовлеченных в напряженный поиск духовного самосовершенствования или обновления религиозной веры³.

¹ Первый зал «Индия страна чудес и сокровищ» посвящен образу Индии в средневековом сознании русского человека через древние рукописи, миниатюры, в образах путешествия Афанасия Никитина.

² См.: Данилевский И. Н., Юрганов А. Л. «Правда» и «Вера» русского Средневековья // Одиссей. Человек в истории 1997: Культурная история социального. Альманах. М.: Наука, 1998. С. 144–170.

³ Круг русских искателей истины, представленный в этом зале, весьма широк: теософия Е. Блаватской и Н. Рериха, антропософские увлечения Андрея Белого, истовое стремление Александра Скрябина в Индию, поэтические образы К. Бальмонта, Дм. Мережковского, Н. Гумилева и Н. Клюева, поздние назидательные рассказы Льва Толстого «Карма» и «Будда», восходящие к буддийским притчам.

Возвращаясь к проблематике русского ориентализма, замечу, что индийская тема, появившаяся в XVIII веке вслед за европейской модой, не знала таких ярких проявлений, как шинуазри или тюркери, связанных с влиянием Китая и Турции. Цветочный рисунок на фарфоре и сюжеты на европейских шпалерах, называемые «индианскими», – вот скромная дань интереса к этой восточной стране. В XIX столетии в России, как и в Европе, научное познание Индии становится все более актуальным. Стремление наших соотечественников познать, увидеть и запечатлеть образы Индии стало лейтмотивом специального большого раздела выставки «Познавая Индию: коллекционеры, путешественники, ученые».

Если в поэзии и театральном искусстве второй половины XIX столетия авторы по-прежнему отдают дань романтическому увлечению экзотической и легендарной Индией, то в российской науке этого времени начинается активное изучение ее древних языков, литературы, философии и религии. Рубеж XIX–XX веков, по утверждению Эдварда В. Саида, был временем, когда «многим мыслителям, политикам и художникам, принадлежащим к различным кругам, внезапно начинает казаться, что появилось новое понимание Востока, простирающегося от Китая до Средиземного моря»¹. Появление этого ощущения имело весомые основания – это новые переводы с восточных языков, многочисленные археологические экспедиции, изучение восточной философии и культуры. И, как результат, рождается новое понимание отношений между Востоком и Западом. Российский ориентализм является частью этого общеевропейского процесса, так называемого, «Восточного Ренессанса» (термин Эдгара Кинет (Quinet, Edgar).

Впервые в восточном проекте появился большой раздел, посвященный советской эпохе. В нескольких залах («Индия на театральных подмостках России», «Дети, звери, джунгли: советская мультипликация» и «Индия в СССР и СССР в Индии») нам удалось создать впечатляющий дайджест художественных образов Индии в советском искусстве (илл. 6). Это была непростая задача – визуально представить недавнюю историческую эпоху 1950 – начала 1990-х годов, невероятно насыщенную политическими событиями и культурными месседжами. В эти десятилетия в советских музеях проходили выставки современных индийских художников и традиционных ремесел, в периодической печати появились тысячи публикаций, издавались переводы классиков индийской литературы, с невероятным успехом на советском экране шли индийские фильмы, киноактеры Радж Капур и Наргис стали любимцами миллионов зрителей.

¹ Эдвард В. Саид. Ориентализм. Западные концепции Востока... С. 66.

В музейных фондах и архивах были тщательно отобраны графика и живопись, работы из керамики и стекла, рекламные плакаты знаменитых театральных спектаклей, советские мультипликационные и художественные фильмы¹. Оригинальное дизайнерское решение зала позволило не только органично соединить этот невероятно разнородный материал, но и передать особенную атмосферу эпохи, согретую дружеским взаимным интересом двух культур.

Начиная с середины XX века, за несколько десятилетий продуманной системы государственной политики и пропаганды было обеспечено широкое проникновение «всего индийского» в массовую культуру Страны Советов. Образы Индии, ее древнее искусство и современные ремесла, киногерои и индийские товары народного потребления постепенно стали частью советской культуры повседневности, создав уникальный культурный феномен, который я называю «народным ориентализмом», по аналогии с современным англоязычным термином «vernacular»².

Политическим контекстом этого феномена было установление и активное развитие дружественных отношений между СССР и независимой Индией во всех сферах – дипломатии, экономике и культуре. Светлые и позитивные по своему образному строю произведения советских авторов талантливо переформатировали «чужие» образы и смыслы, утверждая собственную эстетику, нравственные ориентиры и идеи интернационализма. Живописные полотна, скульптура, книжные иллюстрации, знаменитые «индийские мультики»³, блокбастер «Хождение за три моря», снятый советскими и индийскими кинематографистами в 1957 году, и особенно любимый мною лирический рассказ Виктора Астафьева «Индия», – все они являются прекрасными примерами особенного типа отечественного ориентализма.

На мой взгляд, народный ориентализм советского образца демонстрирует органичное вхождение и глубокое претворение восточной темы, далекое от внешнего конструирования и экзотизма классического западного ориентализма.

¹ В экспозиции были представлены афиши, костюмы и реквизит постановок на индийские темы: «Баядерка» и «Шакунтала», «Лакме» и «Искатели жемчуга», «Рамаяна».

² *Rama Sundari Mantena. Vernacular Futures: Orientalism, History, and Language in Colonial South India.* Pub. University of Michigan, 2002.

³ В зале были представлены авторские эскизы и отрывки из трех знаковых лент киностудии «Союзмультфильм» 1950–1960-х гг. – «Золотая антилопа» (реж. Л. Атаманов), «Маугли», созданный по мотивам «Книги джунглей» Редьярда Киплинга (реж. Р. Давыдов) и «Рикки-Тикки-Тави» (реж. А. Снежко-Блоцкая).

В заключение хотелось бы отметить, что в отличие от предшествующих проектов в нашей индийской «истории» есть герой-первооткрыватель – тверской купец Афанасий Никитин. Мифологизированный образ путешественника и его знаменитое «Хождение за три моря» послужило своего рода смысловой рамой выставки. В качестве эпиграфа выставку открывал рукописный список этого знаменитого текста из Софийского временника второй четверти XVI века и сказочно-костюмное изображение Афанасия Никитина в Индии, написанное в 1958 году на лаковой шкатулке советским художником В. Пузановым-Молевым в поселке Холуй. А эпилогом проекта стал мифологизированный образ русского путешественника из фильма-эпопеи 1956 года «Хождение за три моря», снятого совместно советскими и индийскими кинематографистами¹.

Наш последний восточный проект не выходит за рубежи советской эпохи. Но сейчас, в особый турбулентный период истории, мы вновь открываем для себя Путь на Восток – в далекие и по-прежнему привлекающие нас своей непохожестью страны. Надеюсь, нас ждут новые восточные путешествия, исследования, выставки.

¹ См. подробнее: *Соснина О. А. С чего начинается Индия: советские мультфильмы, индийское кино и политика. 1950–1960-е // Индия в культурном пространстве России. XV–XX века / авт.-сост. О. А. Соснина. М.: Кучково поле Музеон, 2023. С. 250–273.*

Китайский зал Екатерины II
в Царском Селе:
имитация и реставрация
(починка) восточных лаков
в 1779–1781 годах

DOI 10.48466/9291.2023.46.85.022

А. В. Тарханова¹



Аннотация. К концу 1770-х годов Екатерине II в Царском Селе стал нужен новый Китайский зал, в декоре которого было бы раскрыто все прогрессивное взаимодействие русско-китайских отношений. Это пожелание императрицы было осуществлено в Царском Селе при устройстве ее новых личных покоев. Краткие описания лаковых предметов, используемых архитектором Ч. Камероном, а также сведения об их размерах и количестве содержатся в Реестре «Какия имянно вещи и сколько числом отданы были от Камер-Цалмейстерского ведомства архитектору Камерону для убору Повеленных Ему Покоев в Царском Селе». В статье приведены исторические аналогии – образцы лаковых изделий XVII–XVIII веков, сопоставимые с указанными в Реестре. Архитектор Ч. Камерон отобрал пригодные предметы и распорядился, чтобы остальные были починены. Помимо приведения в порядок имевшихся в дворцовых кладовых восточных лаковых изделий, по указу Екатерины II приобретались и новые коромандельские предметы. Среди предметов упомянуты несколько коромандельских ширм. При отделке интерьера у Ч. Камерона была возможность использовать как восточные лаки, так и их искусные имитации.

Ключевые слова: *Екатерина II, Царское Село, Китайский зал, Ч. Камерон, Ю. Фельтен, рецепты лаков, починка лаков.*

**Chinese Hall of Catherine II in Tsarskoye Selo: imitation and restoration
(repair) oriental varnishes in 1779–1781**

¹ Тарханова Анна Викторовна, канд. иск., старший научный сотрудник ГМЗ «Царское Село», Российская Федерация, 196601, Санкт-Петербург, г. Пушкин, Садовая ул., 7.

Tarkhanova Anna Viktorovna, Ph.D. in History of Arts, lawsuit, senior researcher at the Tsarskoye Selo State Museum Reserve. 196601, Russia, St. Petersburg, Pushkin, Sadovaya st., 7.

Summary. By the end of the 1770s Catherine II in Tsarskoe Selo needed a new Chinese hall, in the decor of which all the progressive interaction of Russian-Chinese relations would be revealed. This wish of the Empress was realized in Tsarskoye Selo when her new private quarters were arranged. Brief descriptions of lacquer objects used by the architect C. Cameron, as well as information about their size and quantity, are contained in the Register “What kind of things and how many were given from the Chamber-Zalmeister Department to the architect Cameron for cleaning the Chambers Commanded to Him in the Tsarskoye Selo Palace ...”. The article presents historical analogues – samples of lacquer products of the 17th–18th centuries, comparable to those indicated in the Register. Architect C. Cameron selected suitable items and ordered that the rest be repaired. In addition to putting in order the oriental lacquerware available in the palace pantries, new Coromandel items were also acquired by decree of Catherine II. Several Coromandel screens are mentioned among the items. When decorating the interior, C. Cameron had the opportunity to use both oriental varnishes and their skillful imitations.

Keywords: *Catherine II, Tsarskoe Selo, Chinese Hall, C. Cameron, Y. Felten, varnish recipes, varnish repair.*

К концу 1770-х годов русские императорские дворцы украшали китайские и японские предметы как поднесенные императору Петру I, так и пополнившие эту коллекцию в последующие годы (фарфоровые вазы, блюда, расписные ширмы, лаки и шелка и др.). Композиции из этих восточных «курьезов», дополненные предметами русской работы, выполненными в восточном стиле, использовали в убранстве парадных «китайских кабинетов» императорских резиденций, которые в большей степени соответствовали европейской традиции архитектурно-художественного убранства шинуазри.

В отличие от них, в Царском Селе, во дворце, стены парадного Китайского зала императрицы Елизаветы Петровны украшали китайские лаки, японский фарфор и янтарь¹, сделанный в петровское время. Этот первый парадный Китайский зал царскосельского дворца, созданный Ф. Растрелли, упомянут в литературных источниках.

Исследователь Н. С. Григорович вслед за А. И. Успенским отмечает: «... В середине века особой роскоши и блеска достиг в оформлении Китайского зала в Екатерининском дворце Царского Села Ф. Растрелли. Представить себе оформление Китайского зала можно по сохранившемуся чер-

¹ Архивные документы, фиксирующие вид янтаря, украшавшего в Царском Селе Китайский зал Елизаветы Петровны, пока не выявлены исследователями.

тежу. Архитектор эпохи барокко, Растрелли, однако, оформил интерьеры зала в стиле рококо, используя его излюбленную цветовую гамму, – белое с золотом¹. Проект Китайского зала назван Ф.-Б. Растрелли по-французски: «Убранство средней комнаты Царскосельского дворца, украшенной японским фарфором, янтарь для которой был изготовлен в эпоху правления императора Петра Первого» (илл. 1, а). Присутствие янтаря в декоре этого интерьера объяснимо его благожелательной символикой и исторической ценностью, связано с производством лаков. Рецепт великолепного белого лака, в состав которого входит янтарь, был опубликован в 1720-е годы Ф. Буонанни в книге «Трактат о лаках», где приводится способ составления одного, который совершенно напоминает китайский, и несколько других, применяемых в живописи, золочении, травлении и т. д.): «Белого янтаря четыре унции, капель мастики – одну унцию, копала и анимированной смолы – одну унцию. Мы растворяем эти смолы в фунте винного спирта, в хорошо закупоренном стеклянном сосуде, на горячей золе или на солнце и у нас выйдет очень белый лак»².

Ф. Буонанни сообщает еще один рецепт лака, приготовляемого с добавлением янтаря: «берем литовский сандарак – три унции, камфары – одну унцию, янтарь, смешанный с половиной сваренного скипидара (теребентин, колофон) и получаем отличный лак»³.

Следует уточнить, что на графическом листе Растрелли изобразил интерьер черной китайской тушью, схематично показал расположение восточного «японского» фарфора (около зеркал) и янтаря. Размещение в зале фарфора, зеркал и лаковых панно сопоставимо с типом восточных кабинетов, называемых «Японский кабинет», поскольку в отделке, как правило, использовались преимущественно лаки «Japanise weark» («японская техника»), имитировавшие декор уруси (уруши, яп. 漆). Подобный белый кабинет в восточном стиле до сих пор сохранился в венском дворце Шёнбрунн.

Наличие в интерьере подверженных короблению материалов (янтаря и китайских лаков) влияло на отказ от печного отопления. Способ обогрева этого Китайского зала указан А. И. Успенским при описании подготовки в 1762 году к приезду Петра III: «Петр III приказал к 10 февраля, по случаю имеющегося быть его приезда туда, топить во дворце верхние покои, кроме большой галереи; китайский зал и янтарная комната, где нет печей, [чтобы]

¹ Успенский А. И. Императорские дворцы. В 2-х т. Т. II. Ч. I. СПб., 2007. С. 198.

² Цит. по: *Buonanni, Filippo*, Traité des vernis, où l'on donne la manière d'en composer un qui ressemble parfaitement à celui de la Chine, et plusieurs autres qui concernent la peinture, la dorure, la gravure à l'eau-forte, etc. (Traduit de l'italien du P. Buonanni). 1723. P. 37.

³ Там же. С. 27.

были теплыми, потолки их устлали в два войлока и нагревали водой и вином; иного же способа употребить было невозможно»¹.

По сведениям Н. С. Григорович, Екатерина II «принимает» Китайский зал, как и другие интерьеры архитектора Ф. Б. Растрелли, «в 1763 г. она даже пополнила его убранство приобретенными у купца Поггенполя фарфоровыми изделиями»². При Екатерине II в Китайском зале Царскосельского дворца устраивали концерты. Приведем сведения из камер-фурьерских журналов: «25-го мая. В Четверток... По полудни в начале 7-го часа, Ея Императорское величество с Их Императорскими Высочествами, и с прочими особами, изволила прибыть в Китайское зало, где и начался концерт при итальянской и инструментальной и вокальной музыке с хором придворных певчих»³.

В исторической справке В. А. Сидорина указано: «17-го декабря 1780 года Екатерина II приказала столярного дела мастеру Гейслеру в среднем Китайском зале дворца все фарфоровые штуки..., а также покрытый лаком китайский деревянный убор и прочее столярное и резное украшение снять, собрать и каждую штуку переметить, чтобы в случае необходимости поставить на места»⁴.

К концу 1770-х годов Екатерине II в Царском Селе стал нужен новый Китайский зал, в декоре которого было бы раскрыто все прогрессивное взаимодействие русско-китайских отношений. Это пожелание императрицы было осуществлено в Царском Селе при устройстве ее новых личных покоев во дворце.

В 1779 году по повелению Екатерины II на месте парадной лестницы дворца, рядом с которой прежде располагались кофешенская и кондитерская должности⁵, началось устройство нового флигеля⁶, предназначавшегося для размещения в бельэтаже личных покоев императрицы, гардеробной и фрей-

¹ Успенский А. И. Императорские дворцы... С. 198.

² Григорович Н. С. Еще раз о Китайском зале // Материалы VIII Царскосельской научной конференции «В тени Больших стилей». СПб. : Изд-во ГЭ, 2002. С. 42, 43.

³ Камер-фурьерские журналы. 1695–1818. В 100 т. Факсимильное издание 1850-х годов. Т. 25. 1777. СПб., 2009. С. 347, 348.

⁴ Цит. по: Сидорин В. А. Китайский зал // Архитектурно-декоративная отделка восьми комнат южного флигеля Екатерининского дворца (Купольная комната, Китайский зал, Серебряный кабинет, Опочивальня, «Табакерка», Зеркальный кабинет, Туалетная, Рафаэлевская комната). Историческая справка. Дирекция дворцов-музеев и парков г. Пушкина, 1971.

⁵ Об отпуске из Кабинета вместо 20-ти 30 тысяч рублей в год на производство построек // РГИА. Ф. 487. Оп. 1. Д. 907.

⁶ Дело о строительных работах в Селе Царском (перестройка Парадной лестницы у Дворца, Царскосельской Церкви и др.). О подрядах на поставку материалов и украшений. 1780–1787 // РГИА. Ф. 487. Оп. 13. 1780. Д. 6.

линских – на нижнем этаже, свитских жилых комнат – наверху. Флигель, впоследствии названный Zubовским, был возведен в 1779–1780 годах по проекту архитектора Ю. М. Фельтена и под его личным присмотром. Предложенный Ю. М. Фельтеном проект размещения покоев бельэтажа нового флигеля был использован архитектором И. В. Нееловым при составлении плана среднего этажа Царскосельского дворца для альбома «Книга Императорскаго Величества Села Царскаго генеральный планъ Дворцу и протчимъ строеніямъ построеннымъ по 1779-й годъ»¹.

Одним из собственных парадных покоев императрицы должен был стать новый Китайский зал, в котором Екатерина II сначала решила поместить буфет, чтобы эффектно сервировать, используя фарфор. Ведь в Царском Селе весной 1747 года были проведены первые опыты создания фарфора по китайским рецептам и технологиям, которые были освоены братьями Андреем и Алексеем Курсиными, отправленными с караваном Лебратовского для обучения в Китай. К тому же, из привычных кондитерских ингредиентов в XVIII веке делали великолепный прозрачный лак. Приведем его рецепт: «Берем старый яичный белок, хорошо взбиваем его, пока не поднимется много пены, которую выбрасываем за ненадобностью; берем то, что осталось на дне, и соединяем с сахарной карамелью и бренди и у нас выходит очень прозрачный лак»².

Потом императрица передумала устраивать «восточную» буфетную в Zubовском флигеле, а готовый деревянный буфет, построенный мастером Камелем для Китайского зала, был отдан на хранение в «дворцовые магазейны» (кладовые) до возникновения в нем необходимости.

Помимо черных с золотом и серебром лаковых панелей, для декора Китайского зала Екатерина II предпочла преимущественно использовать модные китайские лаки «Куан Цай» (гуан-цай, 廣彩, «гравированный полихром») – китайские ширмы с резным декором, покрытым полихромной росписью. Их художественные особенности определялись техникой производства: на лаковой поверхности, нанесенной поверх тонкого слоя из смеси кирпичной пыли, свиной крови и лака, вырезали контуры рисунка декора ширмы, углубления затем заполняли цветными красками (пигментами)³.

¹ Альбом из собрания ГМЗ «Царское Село». Инв. № ЕД-1094-ХІІІ.

² Буонанни Ф. Трактат о лаках... С. 38.

³ Процесс изготовления лаков, по сведениям исследователей, таков: «На заготовку (из тонкой деревянной доски, фанеры или шелкового полотна, прикрепленного к деревянной раме) наносят в качестве грунта слой лака, смешанный с загустителем, покрывая его черным или цветным лаком и перенося сверху рисунок, по которому и производится резьба. Затем лак местами выбирают, заполняя в соответствии с рисунком образовавшиеся

Поскольку изделия, экспортируемые в Европу, отправлялись чаще всего через два порта Бантам и Коромандель, то в Англии лаковые ширмы и другие предметы, выполненные в технике «гравированный полихром», стали называть по топониму: 'Bantam work', в Европе, преимущественно, – 'Coromandel'.

Весной 1779 года архитектор Ю. М. Фельтен руководил подготовительной работой, связанной с созданием нескольких макетов для «новых комнат» Екатерины II. Подробности их изготовления засекречивались. Сведения об этой работе содержат рапорты, направленные Ю. М. Фельтеном в Контору строений Царского Села¹. Изготовление трех моделей было поручено «лакирного» дела мастеру Ивану Григорьеву, столярным ученикам Трофиму Птицыну и Ивану Коренному. Отметим, что мастера лакового дела были универсалами, способными выполнить многочисленные варианты декоративной отделки, обладали навыками работы эмалевыми красками, умели наносить позолоту. Столярные мастера владели навыками резьбы, гравировки, маркетри и имели представления о технологии набора штучного паркета и способах окрашивания древесины.

Приведем некоторые документы, связанные с изготовлением моделей по проекту Ю. Фельтена:

«1)...лакирного дела подмастерью ивану григорьеву на употребление и исправление лаковою и прочею работою зделанныхъ по ВЫСОЧАЙШЕМУ

пустоты разноцветными лаковыми массаами (или другими веществами, обязательно приготовленными на масляной основе, чтобы из них можно было формировать элементы изображения). Столь изощренная техника позволяет исполнить предельно сложные, насыщенные деталями полихромные композиции на тему пейзажей или сцен придворной жизни, сопоставимые с живописными свитками». См.: Японские и китайские художественные лаки. // Искусствоеду.ру – сетевой ресурс об искусстве и культуре : [сайт]. 2018 [Электронный ресурс]. URL: <https://iskusstvoed.ru/2018/03/30/japonskie-i-kitajskie-hudozhestvennye> (дата обращения: 20.01.2022). Позднее появился еще один тип декора импортных изделий, называемых коромандельскими лаками ('Coromandel'): предметы мебели и многостворчатые ширмы, декорированные по черному лаковому фону золотом и инкрустированные перламутром, в сочетании со сквозной ажурной резьбой. Зарубежные исследователи отмечают, что большинство ширм с ажурной резьбой изготавливали по китайским образцам в мастерских Индонезии. См.: *Макиерри. К. Х.* Сохранение материального и нематериального культурного наследия: реставрация (восполнение утраченных фрагментов) восточно-азиатских лаков [*Conserving Tangible and Intangible Cultural Heritage: Cleaning Degraded East Asian Lacuery by Carolyn Heather McSharry*]. Дис. канд. наук (PhD). Лондон, Химический факультет Императорского колледжа, 2009.

¹ Об отпуске по требованиям архитектора Юрья Фельтена на употребление где в силу ИМЕННОГО ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА повеления новостроящимся при царскосельском дворце парадным комнатам, внутренния украшениям моделей разных Материалов Начато июля 28 числа 1778 году, окончено декабря 24 – 1779 года // РГИА. Ф. 487. Оп. 13 (1778 г.) Д. 18. Л. 1.

ЕЯ ИМПЕРАТОРСКОГО ВЕЛИЧЕСТВА повеления по строению царско-сельского дворца некоторых комнат внутреннему украшению тре моделей: серебра листового десять книжек отпустить.

2) комисару петровскому велеть взять по договору от санктпетербургского купца федота сыренкова для показанных работ нижеписанных материалов А ИМЯННО: мелу французского двадцать пять фунтовъ, клею ревельскаго пять фунтовъ, карминъ первой руки три золотника, земли оло-нецкой плавильной, лазури берлинской по четверти фунта, белиль нашен-скихъ восемь фунтовъ, бакану ржевского четверть фунта, кистей харьков-скихъ въ гусиномъ и голубиномъ пере по одной дюжине, щетины въ трехъ и четырехъ пера полдюжины, сандраку одинъ фунтъ и все оное записать въ осособданную по новоприсходящихъ строенияхъ книгу въ приходъ отпу-стить же все вышеписанному подмастерью григорьеву...»¹.

«1779 года мая 15 дня по указу ЕЯ ИМПЕРАТОРСКОГО ВЕЛИЧЕСТ-ВА...выдать исказны исприему концеляриста ивана васильева комисару евсеве петровскому на покупку въ санкт-петербургской главной аптеке на употребление во исполнение лаковою работою ... трехъ моделей спирту крепкого шесть фунтов...»².

«1779 году июня 6-го дня... выдать исказны исприему концеляриста ива-на васильева лакирного дела подмастерья ивану григорьеву вместо издер-жанныхъ собственныхъ его денегъ на покупку для золочения сделанныхъ некоторыхъ новостроящимся во дворце села царского въ силу имянного ЕЯ ИМПЕРАТОРСКОГО ВЕЛИЧЕСТВА повеления комнатамъ моделей золота листового червонаго четырехъ книжекъ... да миллиону четверти фунта...»³.

Материалы, выданные для работы мастерам, были пригодны, в том числе, и для пробного изготовления по европейской технологии лаковых панелей в китайском стиле. Рецепты и приемы, известные с 1720-х годов русским мастерам лакового дела, опубликованы в сочинении «Ерминии или наставление о живописном искусстве, составленное иеромонахом и живописцем Дионисием Фурноаграфитом» (1701–1733)⁴. Русским художникам и иконописцам XVIII века были известны сведения из упомянутой нами Ерминии «о живописном искусстве». Эти рецепты и рекомендации

¹ РГИА. Ф. 487. Оп. 13 (1778 г.) Д. 18. Л. 3.

² Там же. Л. 14.

³ РГИА. Ф. 487. Оп. 13 (1778 г.) Д. 18. Л. 18.

⁴ Ерминия или наставление в живописном искусстве, составленное иеромонахом и живописцем Дионисием Фурноаграфитом. 1701–1733 год // Труды Киевской Духовной академии. Киев, 1868. № 2. С. 269–315 [Электронный ресурс]. URL: <http://nesusvet.narod.ru/ico/books/erminya.htm> (дата обращения 13.06.2023).

применялись при составлении черной лаковой краски на основе нефти, других красок, позолоты на различных по составу лаковых основах (масляной, мастичной, спиртовой и водной). Приведем пару таких рецептов Дионисия Фурноаграфиота:

«30. О приготовлении лака из льняного масла

Возьми 100 драм льняного масла, сваренного жаром солнца, и 75 драм пегулы. Положи их в горшок и поставь его на огонь, чтобы они хорошо распустились и соединились. Потом процеди этот состав и лакируй им при солнечном свете. Но смотри, накладывая этот лак в первый раз как можно тоньше, дабы он не пузырился. А если он слишком сгустился и ты не можешь разравнять его, то подбавь к нему немного нефти, дабы он разравнялся. Если же нет ее, то примешай невареного льняного масла и это хорошо. А если имеешь большой запас мастихи, то возьми 50 драм пегулы да 25 драм мастихи и так получишь хороший состав. Вот как готовится самый отборный лак. Он всему придает стекловидный лоск.

33. О лаке желтом

Возьми 20 драм сандрика и 10 драм сарисамбри, т. е. алая, сотри их в мелкий порошок, просей и положи в горшок, дабы они распустились, примешай 50 драм льняного масла, сваренного солнечным жаром, и когда будешь лакировать, подлей туда нефти, дабы разжижить лак (так нужно это) и лакируй серебро. Оно будет желто».

Два проекта Китайского зала, предположительно сделанные Ю. М. Фельтеном, опубликовал А. Н. Бенуа. Первый вариант представляет размещение в новом Китайском зале фарфоровых предметов, украшавших прежний Китайский зал Царскосельского дворца. На графическом листе видны несколько лаковых панелей с композициями, декорированными полихромно, с преобладанием синих и желтых, палевых, оттенков (илл. 1, б). Не исключено, что на этих листах запечатлена и модель лакового панно, сделанная для апробации императрицей Екатериной II.

То, что для Екатерины II под руководством Ю. Ф. Фельтена могли попытаться создать композиции шинуазри, используя известные к тому времени технические приемы, подтверждается изображением на первых проектах, выполненных Ч. Камероном, двух лаковых панно с полихромными композициями. На них видны фантазийные ярусные пейзажи. Одно панно, прямоугольное, большого размера, изображено в нижнем ряду, другое, меньшего размера, по форме приближенное к квадрату, – в верхнем ряду. Примечательно, что изображенные на проекте архитектором Ч. Камероном лаковые панели светлые с русифицированной композицией китайского пейзажа на светлом фоне (изображенные постройки отдаленно напоминают восточные

строения). К тому же, такая имитация вполне соответствует появившейся в Европе моде имитировать восточный лак, используя доступные средства и известные технологические приемы. Ведь с появлением огромного спроса на восточные лаковые изделия европейские мастера стали активно искать средства для создания аналогичной отделки без использования уруси (уруши, яп. 漆)¹. Десятилетия исследований позволили получить несколько составов лаков и техник нанесения, применение которых давало качество блестящей ровной поверхности, подобной уруси. Эта техника получила название *Japaning* или «Japan work» (в пер. с английского, дословно «японнинг», «японская техника»).

К этому времени в Саксонии, Пруссии, Великобритании, Франции и Швеции были разработаны европейские рецепты лаков и технологии производства изделий, напоминавших «коромандельские» лаки. Европейским мастерам было невозможно использовать природные смолы деревьев семейства *Anacardiaceae*, которые ремесленники на Дальнем Востоке применяли для производства лаковых изделий. Поэтому они разработали

¹ Научные и лабораторные исследования, проведенные специалистами Музея J. Paul Getty совместно с Институтом реставрации Гетти (Getty Conservation Institute) выявили, что японские и китайские лаки XVII–XVIII вв., импортируемые в Европу, содержат в своем составе не только уруси. В них добавляли два вида менее дорогих лаков: «лак типа *тхитси* (часто называемый бирманским лаком), полученный с деревьев Юго-Восточной Азии рода *Gluta*, и лак типа лаккол (также известный как вьетнамский лак), полученный с деревьев вида *Toxicodendron succedaneum*». Исследователи опубликовали точные сведения о составе слоев японского и китайского лаков: «японские экспортные лаковые изделия XVII века обычно имели подложку из тонкоизмельченной глины, покрытой лаком *тици*, смешанным с *уруши*, и олифы, иногда с добавлением крахмала или клея... На основе органического анализа известно, что в черные верхние слои лака обычно добавлялось значительное количество олифы, а иногда и небольшое количество так называемого древесного масла (выделяется деревьями рода *Dipterocarpus*)... и бензойной смолы (из нескольких видов деревьев рода *Styrax*)... Китайский экспортный лак конца XVII – начала XVIII веков, напротив, часто изготавливается из лака типа лакколь, иногда с добавлением небольших долей *уруси* в верхних отделочных слоях. Деревья *Toxicodendron succedaneum*, из которых получают лак типа лакколь, являются эндемичными для региона вокруг Вьетнама и Южного Китая и, следовательно, были бы доступны ремесленникам, работающим в окрестностях южного порта Гуанчжоу /.../ Типичные примеры... обычно имеют два слоя основы с бумажной прослойкой, наносимых непосредственно на поверхность из древесины... часто используется кровь в качестве связующего материала». См.: Tessica Chasen, Arlen Heginbotham, Michael Schilling. The Ayflysis of East Asian and European Lacquer surfaces on Rococo Furniture [Анализ восточноазиатских и европейских лаковых покрытий на мебели в стиле рококо] // *Ébenistenie in the J. Paul Getty Museum by Gillian Wilson (Author), Arlen Heginbotham (Author), Anne-Lise Desmas (Editor, Introduction) & 0 more*. Los Angeles : J. Paul Getty Museum, 2021.

схожие по виду многокомпонентные составы с использованием доступных им ингредиентов: сандарака (смолы североафриканского дерева туя) или шеллака (смолы, получаемой из выделений насекомого, живущего на деревьях в Индии), включающие миметики¹. Чтобы избежать последующих дефектов лака при его старении, для каждого вида лака пришлось разработать оптимальную методику процесса лакирования. Хранитель коллекции восточных и европейских лаков Музея Виктории и Альберта отмечает: «Качество европейского имитационного лака широко варьировалось – некоторые из них настолько превосходны как по рисунку, так и по материалам [качеству декоративного лака и пигментов – *авт.*], что сегодня трудно отличить его от настоящего Восточноазиатского лака без детального изучения»².

Лабораторные исследования лаковых изделий, проведенные зарубежными специалистами, выявили в декоре лаков вещества, относящиеся к эмалевым краскам, использование которых активно применялось мастерами в конце XVIII века. К ним относятся сульфат бария в составе белой краски, кассельская бура и каменноугольная смола в черном грунте.

Технология росписи европейских лаковых изделий изложена в нескольких руководствах, изданных в XVII–XVIII веках, приведенных исследователем К. Х. Макшерри в диссертации «Сохранение материального и нематериального культурного наследия: реставрация (восполнение утраченных фрагментов) восточно-азиатских лаков»³. До сих пор рецепты и методики из этих книг⁴

¹ Миметики, в данном случае – вещества, биохимически имитирующие природные материалы или вызывающее реакционные изменения, сходные с теми, которые проявляются под действием какого-либо внешнего фактора.

² The influence of East Asian lacquer on European furniture. Produced as part of Lustrous Surfaces. Ran from 14 October 2017 to 16 September 2018 in V&A Museum.

³ Макшерри К. Х. Сохранение материального и нематериального культурного наследия: реставрация (восполнение утраченных фрагментов) восточно-азиатских лаков [Conserving Tangible and Intangible Cultural Heritage: Cleaning Degraded East Asian Lacquery by Carolyn Heather McSharry]...

⁴ Приведем библиографию, расположив книги в хронологическом порядке и дополнив книгами, изданными в России: Salmon W. Polygraphice: or The arts of drawing, engraving, etching, limning, painting, washing, varnishing, gilding, colouring, dying, beautifying and perfuming. : In four books. Exemplified, in the drawing of men, women, landskips, countreys, and figures of v, London»: Printed by E.T. and R.H. for R. Jones (London), 1st edition, 1672. [Сэлмон В. Полиграфика: или искусство рисования, гравировки, офорта, обрамления, живописи, мытья, лакирования, золочения, окраски, окрашивания, украшения и ароматизации]. Stalker John and George Parker. A Treatise of Japaning and Lacquering Being a Complete Discovery of Those Arts: With the Best Way of Making All Sorts of Lacquer [...]: Together with

above an Hundred Distinct Patterns of Japan-work [...]. Oxford: Printed For, and Sold by the Author [...], 1688. [*Сталкер Джон и Джордж Паркер*. Тракта о японинге и лакировании, представляющий собой полное открытие этих искусств: с лучшим способом изготовления всех видов лака [...]: вместе с более чем сотней различных узоров «японской техники»]. *Salmon William*. Polygraphice: or, The Arts of Drawing, Engraving, Etching, Limning, Painting, Lacquering, Japaning, Gilding, &c [...]. London: Printed for A. and J. Churchill [...], and J. Nicholson [...], 1701 [*Сэлмон Уильям*. Полиграфика: или искусство рисования, гравировки, офорта, лимнинга, живописи, лакировки, «японской техники», позолоты и т. д.]. *Traité de la Pienture en Mignature*, 2nd ed. The Hague: Loüis and Henry van Dole, 1708. [Тракта о миниатюрной живописи, 2-е изд. Гаага: Луи и Генри ван Доул]. *Neu-Entdeckte Lacquir-Kunst Oder Gründliche Anweisung...Nebst Einem Anhange Unterschiedlicher Curieuser Und Nützlicher Kunst-Stücke*. Leipzig: Andreas Zeidler, 1709. [Недавно обнаруженное лаковое искусство или подробные инструкции ... с приложением различных любопытных и полезных произведений искусства. Лейпциг: Андреас Зейдлер]. *Neu entdeckte Lacquir-Kunst, oder, Gründliche Anweisung, wie man nicht nur unterschiedliche biss her geheim gehaltene kostbare Lacquen, insonderheit den so genannten Eisen- und raren weisen Lacq ohne grose Mühe und Unkosten verfertigen : sondern auch den biss izo unbekanten Gummi Copal leichtlich und bald auflösen könne : nebst einen Anhange unterschiedlicher curieuser und nützlicher Kunst-Stücke / heraus gegeben von einem curiosorum experimentorum amatore*. Dresten [sic] : By Johann Christoph Zimmermann, 1716. Colophon: Waldenburg, druckts Johann Theodorus Heinsius, 1716. [Недавно открытое искусство лака, или подробные инструкции о том, как не только изготавливать различные драгоценные лаки, которые держались в секрете, в частности, так называемый железный и редкий белый лак, без больших усилий и затрат: но также и малоизвестный легко растворяющийся каучуковый копал: вместе с приложением различных любопытных и полезных произведений искусства / под редакцией любителя любопытных экспериментов. Дрестен [sic]: Иоганн Кристоф Циммерманн]. *Zimmer Vielen Künstlern Und Handwerckern, Auch Sonsten Fast Jederman, Wes Standes Er Seye, Nützlich Und Erspriesslich, Wie Aus Dem Inhalt Aller Materien Nach Der Vorrede Zu Ersehen: Meistens Aus Selbst Eigener Erfahrung Mit Grosser Mühe Und Fleiss Aufgerichtet*. Franckfurt und Leipzig: Bey Ioh. Adolphs seel. Wittib in Nürnberg, 1718. [Интерьеры, многие художники и ремесленники, также многое остальное...руководства полезные и плодотворные, что видно из содержания всех материалов по предисловию: в основном созданы с большим трудом и усердием из собственного опыта. Франкфурт и Лейпциг: Бей Йох]. *Buonanni Filippo*. *Traité des vernis, où l'on donne la manière d'en composer un qui ressemble parfaitement à celui de la Chine, et plusieurs autres qui concernent la peinture, la dorure, la gravure à l'eau-forte, etc. (Traduit de l'italien du P. Buonanni) (1723)*. [*Буонанни Филиппо*. Тракта о лаках, в котором приводится способ составления одного, который совершенно напоминает китайский, и несколько других, применяемых в живописи, золочении, травлении и т. д. (Перевод с итальянского о. Буонани)]. *Cröker Johann Melchior*. *Der Wohl Anführende Mahler, Welcher Curiöse Liebhaber Lehret, Wie Man Sich Zur Mahlerey Zubereiten, Mit Oel-Farben Umgehen, Gründe, Fürnisse Und Andere Darzu Nöthige Sachen Verfertigen, Die Gemälde Geschickt Auszieren, Vergülden, Versilbern, Accurat Lacquiren, Und Saubere Kupffer-Stiche Ausarbeiten Solle : Diesem Ist Noch Beygef. E. Kunst-Cabinet Rarer U. Geheim Gehaltener Erfindungen*, Jena: Cröker, 1743. [Крекер Иоганн Мельхиор, выдающийся живописец, который учит любознательных любителей как готовиться к живописи,

используются специалистами для классификации, атрибуции и реставрации лаковых изделий.

В 1780–1783 годах отделка Китайского зала осуществлялась под руководством архитектора и кабинетного мастера Чарльза Камерона по разработанным эскизам и рисункам. В альбоме И. В. Неелова 1797 года (представлен в собрании Государственного Эрмитажа) на плане Большого Царскосельского дворца отражены изменения, сделанные архитектором Ч. Камероном при перепланировке и отделке Китайского зала: «Перегородки уже нет, дверь на западной стене смещена к центру, на северной стене появился камин. На всех последующих чертежах, вплоть до XX века, планировка Китайского зала остается неизменной»¹.

В. Н. Талепоровский отмечает, что Камерон применял в новом для него китайском стиле навыки работы с античным искусством: тщательно изучал образцы и использовал предоставленные ему графические листы и предметы. Лист архитектора Ч. Камерона с размещенным в Китайском зале фарфором представлен в собрании Государственного Эрмитажа². При проектировании, как и Ю. М. Фельтен, архитектор разместил

как обращаться с масляными красками, делать грунты, форсинги и другие необходимые для этого вещи, искусно украшать картины, золотить, серебрить тарелки, идеально лакировать...]. Watin Jean-Félix. *L'art du peintre, doreur, ernisseur: ouvrage utile aux artistes & aux amateurs qui veulent entreprendre de peindre, dorer & vernir toutes sortes de sujets en bâtimens, meubles, bijoux, equipage, &c.* Paris : Chardon, 1755 [*Ватин Жан-Феликс. Искусство художника, позолота, эрниссер: полезная работа для художников и любителей, которые хотят заняться росписью, позолотой и лакированием всевозможных предметов в зданиях, мебели, украшениях, экипаже и т. д.*]. Dossie Robert. *The Handmaid to The Arts*, London: Printed for J. Nourse at the Lamb oppo site Katherine-Street in the Strand, 1758. [*Досси, Роберт, Руководства для искусств*]. [Буте, К.]. Основательное и явное наставление в миниатюрной живописи, посредством каторого, можно сему искусству, весьма легко и без учителя обучиться с приобщениемъ многихъ и редкихъ, и особливыхъ способоъ, какъ разныя краски, твореное золото, серебро и Китайской лакферийсь делать и какъ на полиментъ золотить, переведено с немецкого языка переводчикомъ Михайломъ Агентывымъ. Печатано при Императорскомъ Московскомъ Университете 1765 года. Sherard W. *An account of the strange effects of Indian varnish*. Written by Dr Joseph del Papa, Physician to the Cardinal de Medices at the desire of the Great Duke of Tuscany, *Phil. Trans.* 22 pp. (1683–1775). [*Шерард В. «Отчет о странных эффектах индийского лака. Написано доктором Джозефом дель Папа, врачом кардинала Медичес по просьбе великого герцога Тосканы*].

¹ Сидорин В. А. Китайский зал... Указ. соч.

² Ч. Камерон. Китайский зал в Большом Царскосельском дворце. Проект. Начало 1780-х гг. Бумага; карандаш, перо, кисть, тушь, акварель. 44,5 x 71 см // Государственный Эрмитаж. ОР-11029.

в интерьере ценные «куриозные» предметы, выданные ему для работы¹ (илл. 2).

В окончательном варианте, одобренном Екатериной II, архитектурно-художественной композиции Китайского зала Царскосельского дворца достигнуто новаторское сочетание эффектных «коромандельских» лаков стенных панно с их английскими аналогами «*Japane work*», взятыми за образец при создании мебели. Архитектор Ч. Камерон при создании эскизов для росписи плафона Китайского зала использовал модные орнаментальные композиции Ж. Б. Пильмана. Такие листы в полной мере представлены в собрании библиотеки *Institute national d'histoire de l'art* (ИНА, Париж)². Вид Китайского зала, претерпевший ряд изменений в процессе его бытования, был запечатлен на акварелях Л. О. Премацци (илл. 3) и Э. П. Гау, на фотографиях 1860–1930-х годов.

В исторической справке Н. Соляниковой³ приведены данные об использовании в декоре Китайского зала китайских досок и подносов, присланных в 1774 году иркутским губернатором Брилем: «На китайское панно было употреблено 36 досок из числа полученных в 1774 г. от иркутского губернатора Бриля – 1 картинка деревянная лаковая, черная с разными изображениями, 50 подносов четырехугольных и круглых под черным лаком с золотом «разных манеров больших, средних и малых». Подносы и доски, а также картины для «убору того зала разрисованы и подбираны по приличеству по стенам»...»⁴.

Краткие описания лаковых предметов, используемых архитектором Камероном, а также сведения об их размерах и количестве, содержатся в Реестре «Какия имянно вещи и сколько числом отданы были от Камер-Цалмейстерского ведомства архитектору Камерону для убору Повеленных Ему Покоев в Царскосельском дворце и истого что от него Камерцалмейстером Голенищевым-Кутузовым и титулярным советником Дружининым в Камер-Цалмейстерское ведомство возвращено, и затем в невозвращении осталось».

¹ В России первое упоминание о лаковых вещах, привезенных торговыми караванами из Средней Азии (Персидской и Османской империй), появляется не ранее 1720-х годов. См.: *Безницкий С. В.* Караванная торговля России с Китаем и отечественная наука XVIII века. СПб. : МАЭ РАН, 2017.

² *Oeuvre de Jean Pillement... // Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet (inv. № NUM FOL RES 237 (2) – NUM FOL RES 237 (6)).*

³ *Соляникова Н.* Парадные интерьеры в Екатерининском дворце / Государственная инспекция по охране памятников. Л., 1946.

⁴ Цит. по: *Сидорин В. А.* Китайский зал... Указ. соч. С. 7.

Отдано было Камерону	Из того отъ Камерона возвращено	За темъ вне возвращения осталось
В Санкт-Петербурге отъ валового расхода Въ 1781-м Году Апреля 25-го		
Двадцать досокъ ширменныхъ съ обоихъ сторонъ подъ чернымъ лакомъ съ золотомъ, мерою нижняя доска отъ подноженъ по 5 аршинъ шириной по 12-ти вершковъ		
Двадцать досокъ ширменныхъ покрытыхъ лакомъ чернымъ, на одной стороне по чер- ному лаку убраны надъ белой резной разныя строения и прочее, въ строенияхъ между резьбы настилано золотом и серебром, мерою каждая доска от подножен по 5-ти аршин шириной по 12-ти вершковъ, а на другой сторона по черному лаку наведе- но золотом, въ томъ числе на техъ доскахъ все съ костями, на десяти доскахъ только на бордюре, на четырехъ доскахъ только въ середине, на трехъ доскахъ по малому числу въ средине жъ		
Восемь досокъ лаковыхъ ширменныхъ съ золотомъ съ изображениемъ хоромного строения, мужа и жена пола лебедей, вышиной три аршина пять вершковъ, шири- ной тринадцать вершковъ	Четыре доски Да кроме того, отъ означенныхъ употре- бленныхъ онымъ Каме- рономъ къ убору Китай- ского зала ширменныхъ досокъ, отдано от него Камерона разрезанныхъ и распиленныхъ воре- сков [ларечков ?-А.Т.] разныхъ меръ 46 штукъ у которыхъ лакъ полинялъ и обтерся и затемъ къ употреблению не годны	Четыре доски
Восемь досокъ лаковыхъ съ одной стороны черный лакъ съ изображениемъ противъ вышеписанныхъ, съ другой стороны лоси- ного лаку со изображениемъ деревъ и птицъ вышиною по три съ половиною аршина шириною по тринадцать вершковъ	Восемь досокъ	

Ширмъ подь чернымъ лакомъ состоящие въ двенадцати штукахъ, каждая штука вышиной по два аршина по два съ половиною вершка, шириной по шести, и по три четверти вершковъ, съ разными цветами и живописью	/_	Тоже двенадцать штукъ
Четыре лаковые картины деревянные черные на нихъ разные изображения	Три картины	Одна картина
Подносось под чернымъ лакомъ съ золотыми травки четырехугольныхъ четыре большихъ длиной каждой по одному аршину шириной по двенадцати вершковъ	Тоже четыре подноса	
Четыре среднихъ длиной каждый по пятнадцати вершковъ шириной по одиннадцати вершковъ /.../	Два подноса	Два ж подноса
/.../ Апреля 27		
Подносось Три четвероугольныхъ подь чернымъ лакомъ съ золотомъ и красными травами	Три подноса	
Восемь круглыхъ края плетеные корнемъ подь чернымъ лакомъ съ золотомъ	/_	Восемь же подносось
Пятьдесятъ разныхъ манеровъ подь лакомъ чернымъ съ золотомъ	14 подносось	36 подносось
Мая 4		
Китайскихъ финифтяныхъ разныхъ штукъ Куколь Большихъ, Среднихъ и малыхъ мужска и женска пола двойныхъ сто одиннадцать	/_	Тоже
Такихъ же одинакихъ тридцать шесть	/_	
Травъ большихъ, среднихъ и малыхъ восемьдесятъ	/_	
Цветниковъ разныхъ съ цветами двенадцать	/_	
Деревъ разныхъ семь	/_	
Птицъ и утокъ разныхъ родовъ сто шестьдесятъ пять	/_	
Облаковъ разныхъ сто тридцать три	/_	
Мисокъ разныхъ сорокъ две	/_	
Кумирень восемь	/_	
Камней съ травочками восемь	/_	
Змей разныхъ двадцать семь	/_	
Метляковъ разной величины сто	/_	
Фруктовъ разныхъ двадцать два	/_	
Отъ четырехъ фонарей финифтяныхъ висящихъ подвеси бисерные съ фигурками шестнадцать штукъ	/_	
Чернилъ китайскихъ две штучки	/_	

Июля 21		
Штофовъ обойныхъ вейнаховыхъ инкарнатныхъ по пяти рублевъ по пятидесяти копеекъ аршинъ, безъ каемъ съ цветами пятьсотъ тринадцать аршинъ три четверти	52 аршина	461 $\frac{3}{4}$ аршинъ
Съ каймами посредине сплошь съ цветами двести пятьдесят два аршина съ четвертью	16 аршинъ	236 $\frac{1}{2}$ аршинъ
Съ каймами по местамъ съ цветами двести сорокъ восемь аршинъ съ половиной	16 аршинъ	232 $\frac{1}{2}$ арш.» ¹

В процессе данного исследования были обнаружены исторические аналоги – образцы лаковых изделий XVII–XVIII вков, сопоставимые с декором лаковых изделий, указанных в Реестре (илл. 4, 5).

Архитектор Ч. Камерон отобрал пригодные для отделки нового Китайского зала предметы и распорядился, чтобы остальные были починены. В рапорте от 13 ноября 1783 года, поданном в Кантору строений Села Царского, Камерон разъясняет: «...Из техъ самыхъ вещей, о которыхъ приказано мне давать отчетъ, многие взяты были изъ Китайской комнаты и находится они должны быть въ магазейнахъ, я говорю о техъ, которые чинены были Шпонгольцом, за починку коихъ Кантора ему заплатила по моему Репорту 15 августа 1783 году денегъ Сто пятьдесятъ рублей»¹. То есть эти приведенные в порядок вещи были переданы на хранение в камерцалмейстерские «магазейны» (кладовые). С этих предметов были скопированы элементы росписи и использованы при отделке Китайского зала.

Отметим, что методы приспособления старых лаковых панелей уруси (уруши, яп. 漆) были усовершенствованы к 1780 году опытными парижскими мастерами, которые умели резать и сгибать лак, а также восполнять утраченные фрагменты декора на готовом изделии с помощью техник типичных для «Japан work». Эти навыки, вероятно, применял в своей работе мастер И. Шпонголец, которому архитектор Ч. Камерон доверил чинить демонтированные элементы убранства старого Китайского зала Царскосельского дворца.

Помимо приведения в порядок имевшихся в дворцовых кладовых восточных лаковых изделий, по указу Екатерины II приобретались и новые коромандельские предметы. Известно, что 20 января 1781 года, по указу Екатерины II, генерал-поручику Е. Кашкину были оплачены расходы «за купленные китайские товары денегъ 3 100 рублей»². Среди предметов упо-

¹ РГИА. Ф. 487. Оп. 13 (1784 г.). Д. 34. Л. 35–37.

² Эти предметы предназначались, преимущественно, для убранства покоев Мраморного дворца. См.: РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3896. Л.10; ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА в камерцалмейстерскую кантору принятым Китайским разным вещам и материям от курского купца Ивана Ларионова сына Голикова, августа дня 1783 года // РГИА. Ф. 468. Оп.1. Д.3898. Л. 305–307.

мянуты несколько коромандельских ширм. Поэтому у Ч. Камерона была возможность использовать при отделке интерьера как восточные лаковые предметы, так и их искусные имитации.

Некоторые материалы для выполнения лаковых работ Ч. Камерон мог выписать из Англии. По именному Указу Екатерины II, 15 Октября 1781 года, архитектору Ч. Камерону были возмещены затраты «за выписанные въ Англии разные вещи для Царскосельского дворца, Сада и строения имъ производящегося», составившие 5 112 рублей¹.

Камерон также мог выполнить сложные работы по копированию, поскольку под его руководством работали два гравера и два «архитектурии ученика», получавшие за свой труд больше², чем помощник архитектора Дж. Кваренги, а также квалифицированные русские и европейские мастера лакового дела. В исторической справке В. А. Сидорина приведены сведения о выполненных в Китайском зале работах, с указанием их стоимости. В этом перечне указано покрытие лаком всего Китайского зала: «За писание черною краскою и позолочение цветовъ на вкусъ китайский, покрывание лакомъ 15 оконничныхъ рамъ, тоже дверей и наличниковъ, за вычищение китайскихъ филунговъ и постановление китайскихъ штукъ на наличники надъ дверями и окошками, а притомъ и за покрывание 5 разъ всей комнаты лаком 2 395 руб.»³.

Для выполнения предварительных рисунков и проектов Ч. Камерон выписал из Англии необходимые материалы: «1780 году ноября 5 дня.

По Указу ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА въ канторе строения села царского, слушавъ поданного отъ архитектора Карла Камерона Репорта, Приказали: выдать ись Приему канцеляриста Ивана Васильева оному камерону за нижеследующия выписанныя имъ изъ Англии материалы денегъ. А ИМЯННО:

Для сочинения построениям села Царского плановъ бумаги александрйской большой руки двадцать четыре десятей

Малой руки по двадцать четыре десятей

Карандашей разныхъ сортовъ двенадцать гроссовъ въ каждом гроссе по двенадцать дюжинъ

Красокъ — триста десять рублей...»⁴.

¹ Роспись именным ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА Указам 1781 года // РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3896.

² Ведомости и записки о деньгах отпущенных Кабинетом на уплату пенсий и жалованья за купленные вещи и произведенные работы. 1781–1796 гг. // РГИА. Ф. 468. Оп. 43. Д. 161. Л. 30.

³ Сидорин В. А. Китайский зал... Указ. соч.

⁴ Дело о выдаче денег архитектору Камерону на покупку материалов // РГИА. Ф. 487. Оп. 13 (1780 г.). Д. 37. Л. 4.

Александрийской бумагой, купленной архитектором Камероном не в России, где ее производство считалось одним из лучших, а в Англии, в действительности, являлась английская веленева бумага¹, напоминающая пергамент. Имея сходные свойства с пергаментом, такая бумага была удобна при создании «прозрачных листов», для изготовления которых достаточно было пропитать лист маслом или жиром и высушить: «возьми бумагу, самую тонкую, ровную и белую, смажь ее льняным маслом, и она станет прозрачной и хорошей калькой»². Поскольку бытовавшие ранее лаковые предметы имели неоднородную структуру лака и восполнения, нарушалась их целостность визуального восприятия; в интерьере Китайского зала они не использовались. Ч. Камерон успешно выполнил обязанности по созданию новых декоративных панелей, скопировав на «прозрачные листы» композиции со старых лаковых панелей, «картин», «досок» «подносов» и т. п. предметов, ремонтируемых мастером Иоганном Шпонгольцом или испорченных, а также с приобретенных для Екатерины II китайских предметов.

В ноябре 1784 года архитектор Камерон поясняет, что не использовал для отделки покоев старые штучные паркетные, негодные панели, алебастровые карнизы: «Панели после переделывания комнат, увидев я въ саду между деревьями, оставлены, где бы могли они отъ дождей испортиться. Часто я докладывалъ, чтобы их убрать, но не могу сказать куда девались, моя должность состояла въ томъ, чтобы новыя сделать, а старыя должны сохраняться въ магазинахъ, я думаю, однако, такмо не уверенъ, что старыя панели употреблены были въ новыяхъ флигеляхъ, разве станется, что те были из старыихъ панелей, которые, я уведоменъ встречены были на дороге, обще съ некоторыми старыми позолоченными уборами или орнаментами, некоторые мимо ходя и увидя, что те панели оставлены на дожде. Конечно, думалъ, что они для того оставлены, чтобы ихъ убрать, и рассуждая, что золото можетъ быть употреблено въ пользу, увезъ ихъ въ Петербургъ продавать, не чая, что о техъ вещахъ после спросить»³.

В начале ноября 1786 года, т. е. через три года после завершения отделки Китайского зала лаковыми панно, некоторые из них (вероятно, после окончательного высыхания, процесс которого продолжался несколько лет) были сняты со стен и закреплены на деревянной основе подмастерьем И. Зимсом под присмотром столярного мастера И. Шпонгольца: «Въ Китайскомъ зале

¹ Проекты Камерона, сохранившиеся в собрании Государственного Эрмитажа, также выполнены на веленовой бумаге.

² Ченнини Ч. Книга об искусстве или трактат о живописи. СПб. : Библиополис, 2008. С. 49, 165.

³ РГИА. Ф. 487. Оп. 13 (1784 г.). Д. 34. Л. 31,31 об.

за снятие со стень китайских картинъ потомъ за дело подь оные деревянные доски и за наклеивание оныхъ шесть рублей»¹. Причина такого дублирования стала понятна после прочтения сведений, опубликованных зарубежными исследователями: «В исторических трактатах часто рекомендуется использовать более твердые смолы, такие как сандарак из Северной Африки, копал из Латинской Америки или шеллак из Индии, в сочетании с более мягкими смолами, такими как листовничный скипидар или канифоль. Иногда добавлялись другие материалы, действующие как пластификаторы и/или растворители, в том числе камфара, [камедь – *авт.*] элемеи и эфирные масла [в рецептах чаще упоминают лавандовое масло – *авт.*], хотя было известно, что они значительно замедляют высыхание пленки»².

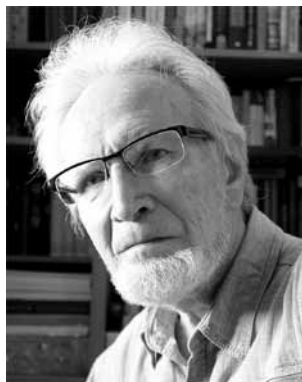
Эти сведения позволяют с точностью определить, что первоначально декоративные лаковые изделия подбирались в Китае в соответствии с концепцией устройства Китайского парадного зала Царскосельского дворца – предшественника вновь создаваемого для Екатерины II Китайского зала. Впоследствии новизна используемых при отделке Китайского зала Царскосельского дворца художественно-технических приемов в 1780–1783 годах существенно превзошла имевшиеся в Европе аналоги, созданные в «восточном стиле». Со временем императрица Екатерина II велела разместить в новом Китайском зале Царскосельского дворца коллекции восточных предметов из бронзы, кости и фарфора. Наравне с ними были представлены и предметы в восточном стиле, сделанные русскими мастерами. С 1792 года Китайский зал украсили созданные на Императорском фарфоровом заводе две фарфоровые пагоды, являвшиеся печами; в потайном книжном шкафу³ императрица разместила научные труды китайских авторов, часть из них была опубликована на русском языке в 1780-е годы.

¹ РГИА. Ф. 478. Оп. 13 (1786 г.). Д. 63. Л. 3.

² Jessica Chasen, Arlen Heginbotham, Michael Schilling. The Aplysis of East Asian and European Lacquer surfaces on Rococo Furniture [Анализ восточноазиатских и европейских лаковых покрытий на мебели в стиле рококо]// *Ébenisterie in the J. Paul Getty Museum by Gillian Wilson (Author), Arlen Heginbotham (Author), Anne-Lise Desmas (Editor, Introduction) & 0 more*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2021. Для того чтобы лак высыхал равномерно необходимо было соблюдать высокую влажность воздуха. Приведенное сопоставление архивных документов, старинных рецептов и опубликованных данных лабораторных и научных исследований позволило выявить особенности состава лака (присутствие пластификаторов, замедляющих высыхание), примененного при отделке декоративных панелей Китайского зала Екатерины II, дублированных в 1786 г. на деревянную основу И. Зимсом под руководством И. Шпонгольца.

³ РГИА. Ф. 487. Оп 13 (1792 г.) Д. 16. Л. 25.

Архитектор А. П. Брюллов
как создатель
Турецкого кабинета
в Мраморном дворце



DOI 10.48466/9948.2023.68.92.023

Ю. В. Трубинов¹

Аннотация. Архитектор Брюллов – мастер стилизаций. Становление архитектора. Стажировка за границей. Привлечение Брюллова к восстановлению интерьеров Зимнего дворца после пожара 1837 года. Ванная императрицы Александры Федоровны – первый удачный опыт создания Брюлловым интерьера в восточном стиле. Назначение Брюллова архитектором по реконструкции интерьеров Мраморного дворца. Проект интерьеров в исторических стилях. Уборная великой княгини Александры Иосифовны – опыт проектирования интерьера Мраморного дворца с применением элементов восточного стиля. Замысел создания Турецкого кабинета для великого князя Константина Николаевича. Проект и воплощение Турецкого кабинета. Мастера, привлеченные Брюлловым к созданию интерьера. Турецкий кабинет Мраморного дворца – образец стилизации интерьера «в восточном вкусе».

Ключевые слова: *Брюллов, Мраморный дворец, Турецкий кабинет, архитектор, стиль, композиция, Восток.*

**Architect Alexander Brullov as the Creator of the Turkish Cabinet
of the Marble Palace**

Summary. Architect Brullov is a master of stylization. Becoming an architect. Internship abroad. Involving Brullov in the restoration of the interiors of the Winter Palace after the fire of 1837. The bathroom of Empress Alexandra Feodorovna is Brullov first successful experience in creating an interior in an oriental

¹ Трубинов Юрий Викторович, старший научный сотрудник, Государственный Русский музей. Российская Федерация, 191086, Санкт-Петербург, ул. Инженерная, 4

Trubinov Iury Victorovich, senior researcher fellow at the State Russian Museum. Russia, 191086, St. Petersburg, Inzhenernaya st., 4

style. Appointment of Brullov as an architect for the reconstruction of the interiors of the Marble Palace. Interior design in historical styles. The dressing room of Grand Duchess Alexandra Iosifovna was an experience of designing the Marble Palace interior using elements of oriental style. The idea of creating a Turkish Cabinet for the Grand Duke Konstantin Nikolayevich. Project and implementation of the Turkish Cabinet. The masters involved by Brullov in the creation of the interior. The Turkish Cabinet of the Marble Palace is an example of oriental style interior design.

Keywords: *Brullov, Marble Palace, Turkish Cabinet, architect, style, composition, Oriental.*

При реконструкции Мраморного дворца в середине XIX века среди его интерьеров, оформлявшихся в европейских стилях, появился необычный интерьер под названием Турецкий кабинет. Он был создан по проекту архитектора А. П. Брюллова. Этому событию предшествовал многолетний путь становления Брюллова в качестве мастера исторических стилей.

Архитектор А. П. Брюллов (1798–1877) блестяще закончил в 1821 году Академию художеств и, продолжив стажировку за границей, побывал в Италии, Франции, Германии, Швейцарии, Англии (илл. 1). Увлечшись исследованием древних Помпей и издав в Париже альбом «Термы Помпей», он и в своем петербургском творчестве утвердил так называемый «помпейский стиль». В 1830 году зодчий избирается академиком и становится архитектором Императорского двора. После пожара Зимнего дворца 1837 года ему, как и архитектору В. П. Стасову, было доверено возобновление парадных интерьеров и жилых покоев императорской семьи. Именно на этом поприще Брюллов в полной мере проявил себя знатоком исторических стилей: романского, готического, рококо, классицизма. Такие залы, как Малахитовый, Белый, Александровский, относятся к лучшим интерьерам, созданным по проектам этого зодчего. В Белом зале он гармонично применил сочетание готики и античности, а название таких интерьеров, как Большая (Арапская) и Малая (Помпейская) столовые прямо свидетельствуют об использовании Брюлловым различных европейских стилей в своем творчестве.

Если применение зодчим, например, ренессансных элементов базировалось на богатом личном опыте изучения древней итальянской архитектуры, то для оформления помещений в так называемом «восточном вкусе» Брюллову такого опыта явно недоставало. Биографы Брюллова умалчивают о посещении им Турции и Испании как в заграничных стажировках после блестящего окончания Академии художеств, так и в какой-либо

другой период его творческой жизни. Не был он ни в Бухаре, ни в Гранаде, ни в Константинополе и не имел возможности изучать в натуре, обмерять и анализировать знаменитые древности этих стран, как это делал он во время пребывания в Италии, где ему привелось даже участвовать в археологических раскопках.

Однако это обстоятельство не помешало ему успешно справиться с воссозданием в восточном стиле Ванной комнаты императрицы Александры Федоровны в жилой половине Зимнего дворца (илл. 2). С одной стороны, ему предписывалось сохранить прежнюю («допожарную») стилистику этого помещения¹. Кроме того, зодчий настоял перед Комиссией по возобновлению Зимнего дворца на привлечении к этой работе знатока мавританской архитектуры, обосновывая это тем, что «устройство <...> ванной в Арапском вкусе требует строгого и точного выполнения Архитектуры этого рода, и <...> он [то есть Брюллов – *авт.*] находит способным к этому делу одного лишь художника Алексиса, который, быв долгое время в Гишпании, изучил исключительно сию архитектуру»². Все вместе, включая глубокие знания, полученные Брюлловым в стенах *alma mater*, богатую эрудицию и исключительный талант, позволило ему создать тонкую стилизацию интерьера Ванной в «восточно-мавританском» стиле. Архитектура, декор и мебель здесь наглядно демонстрировали гармонию Востока. Тонкие колонки и полуколонки белого искусственного мрамора контрастно выделялись на фоне орнаментики архивольтов и сплошной росписи стен в красные, синие и зеленые тона. Лепные сталактиты двойным поясом охватывали потолок, расписанный в виде темно-синего звездного неба. Напротив белораморной ванны располагался камин, поверхность которого была орнаментирована мавританскими килевидными арочками. Восточный мягкий ковер сплошь покрывал пол интерьера. Вдоль стен была расставлена спасенная от пожара прежняя, изготовленная по восточным образцам архитектором О. Р. Монферраном, мебель в виде столика, тумбы, табуретов, кресла, каминного экрана.

Ванная Александры Федоровны не сохранилась. Представление о ней складывается из проекта отделки Ванной³, фиксационной акварели Э. П. Гау

¹ О воссоздании интерьеров Зимнего дворца «в прежнем виде» см.: Эрмитаж. История строительства и архитектура зданий. Л. : Стройиздат, 1989. С. 244; Пащикова Т. Л. Император Николай I и его семья в Зимнем дворце: в 2 ч. Ч. 2. : 1838–1855. СПб. : Изд-во Государственного Эрмитажа, 2014. С. 167.

² Цит. по: Эрмитаж. История строительства и архитектура зданий. С. 244, со ссылкой на: РГИА. Ф. 468. Оп. 35. Д. 275. Л. 44–45.

³ НИМ РАХ. Инв. № А-20621.

1870 года¹ и нарративной литературы. Так, например, вскоре после создания Ванной, в 1839 году, писатель А. П. Башуцкий (1803–1876) восторженно отозвался об этой комнате, отметив, что «в ней сосредоточены все красоты Альгамбры, вся роскошь гренадских мавров; дивный характер волшебных вымыслов своенравного искусства востока отпечатан здесь на всем с полнейшей верностью; вы имеете настоящую идею о блеске и великолепии жилищ халифских»².

Опыт создания интерьера в восточном стиле пригодился Брюллову впоследствии при создании новых интерьеров Мраморного дворца в Петербурге.

После смерти в 1831 году великого князя Константина Павловича, которому принадлежал дворец, его брат император Николай I номинально пожаловал владение своему малолетнему сыну Константину. В начале 1840-х годов император задумал реконструировать обветшавший дворец к совершеннолетию великого князя Константина Николаевича. Эту работу Николай I безоговорочно возложил на архитектора Императорского двора А. П. Брюллова, которого запомнил по выдающимся работам зодчего в Зимнем дворце. Уже 5 декабря 1842 года министр Императорского двора князь П. М. Волконский предписал Департаменту уделов «профессора архитектуры Брюллова допускать во всякое время к осмотру Мраморного дворца»³. Весной следующего года Брюллов создает мастерскую из специалистов, «приисканных и признанных способными для определения в разные должности по искусственной части к перестройке Мраморного дворца»⁴, и в течение года работает над проектированием великокняжеских покоев. 11 марта 1844 года император Николай I подписал указ, в котором, в частности, говорится: «Утвердив представленные Мне проекты на перестройку Мраморного Дворца <...>, Повелеваю: перестройку означенных Дворца и служб возложить на Строительную Комиссию, при Комитете учрежденную, строителем же быть Архитектору Статскому Советнику Брюлову»⁵.

Работы по реконструкции старых и созданию новых парадных и жилых помещений Мраморного дворца, начатые в 1845 году, продолжались вплоть до конца 1849 года. За это время Брюллов полностью обновил все внутреннее

¹ ГЭ. ОР. Инв. № 14389.

² Башуцкий А. Возобновление Зимнего дворца в Санкт-Петербурге // Отечественные записки. 1839. № 6. С. 16.

³ РГИА. Ф. 515. Оп. 8. Д. 289. Л. 5.

⁴ О производстве разных поделок в Мраморном дворце // РГИА. Ф. 468. Оп. 35. Д. 430. Л. 13.

⁵ Об ассигновании суммы из Департамента Уделов на перестройку дворца и об утверждении смет // РГИА. Ф. 468. Оп. 35. Д. 441. Л. 19.

пространство дворца, создав десятки интерьеров в разных архитектурных стилях. Так, например, в отделке Большого зала архитектор применил формы готического стиля, обогащенного «ренессансными» орнаментами в лепнине сводов и фигурами воинов, опирающихся на импосты витых колонн в простенках окон и ниш второго света. Для оформления этого интерьера зодчий обильно использовал «цитаты» из собственного проекта Белого зала Зимнего дворца с применением пучков колонн со статуями на них, геометрической лепкой свода и свободной организацией пространства зала. В угловом Кабинете с видом на Марсово поле элементы поздней готики сочетаются с ренессансными мотивами в сочной лепке свода и скульптурно обработанной центральной колонне. При проектировании Греческой галереи Брюллов предложил свою гармонию форм античности, сдержанную и изящную в пропорциях пилястр, кессонов потолка, отделке стен благородным искусственным мрамором.

Особенным изыском отличались интерьеры, создававшиеся для будущей супруги великого князя – принцессы Александры Иосифовны: Опочивальни, Малой столовой, Будуара, Гостиной, Кабинета. Первый опыт восточного стиля в Мраморном дворце использовал Брюллов именно на женской половине. В начале 1848 года он создал небольшое, в одно окно, уютное помещение Уборной. Проектом предусмотрено было, помимо сплошной обивки стен шелковой тканью, устройство подвесного потолка на пирамидальном каркасе, обтянутом той же материей – прием, широко используемый в архитектуре Востока (илл. 3).

Здесь Брюллов откровенно повторил свой же опыт создания в Зимнем дворце подобного интерьера, когда восстанавливал в 1839 году Туалетную комнату на половине императрицы Александры Федоровны. Проектные чертежи Брюллова по отделке этого покоя не дошли до нашего времени¹, но в фондах Эрмитажа имеется вид «Туалетной комнаты, приготовленной для Ее величества Государыни императрицы», исполненный неизвестным художником по рисунку К. Боссоли, датируемый 1830-1840-ми годами² (илл. 4). Абсолютно одинаковый прием архитектурно-декоративного решения обоих интерьеров приводит к выводу вторичного использования архитектором в Мраморном дворце своей предыдущей находки. Уместно заметить, что аналогичное «шатровое покрытие» следом за А. П. Брюлловым использовал

¹ Эрмитаж. История строительства и архитектура зданий. С. 243. Прим. 110.

² «Мебель для всех причуд тела». Эпоха историзма в России : каталог выставки / Государственный Эрмитаж; Н. Ю. Гусева. СПб. : Изд-во Государственного Эрмитажа, 2018. С. 132.

архитектор А. И. Штакеншнейдер при оформлении Восточной комнаты во время строительства в 1857–1861 годах дворца великого князя Михаила Николаевича (Ново-Михайловского) на Дворцовой набережной¹ (илл. 5).

Данный проект был воплощен Брюлловым буквально. По словам составителя описи 1849 года, Уборная, оформленная «в виде палатки», была сплошь обита шелковой голубою материею и «обтянута кисеею с уборкою аграмантом»².

Главным же интерьером Мраморного дворца, который стилизован был Брюлловым «под Восток» в полном объеме, явился Турецкий кабинет³.

Небольшое угловое помещение замыкает северную анфиладу бельэтажа Мраморного дворца на углу Дворцовой набережной и Мраморного переулка. В XVIII веке эта комната входила в блок личных покоев Екатерины II и отличалась среди них наиболее скромным убранством⁴. Квадратная в плане, эта комната была освещена тремя окнами, два из которых выходили на просторы Невы, а одно – в относительно узкий Бестужев переулок. Незатейливая лепнина украшала потолок, паркетный пол был набран цветным деревом по дубовой основе. Над анфиладной створчатой дверью в соседний покой живописный десюдепорт изображал композицию на вакхическую тему. Помещение отапливалось угловой белой кафельной печью.

Когда Брюллов в 1844 году приступил к составлению проекта обновления великокняжеских покоев, угловую комнату предполагалось оставить в прежнем виде⁵ (илл. 6). Но в ходе реконструкции облик этой комнаты кардинально изменился. Брюллов исполнил ее в иной архитектурной стилистике, создав так называемый Турецкий кабинет.

Что же послужило поводом к этой метаморфозе?

Одним из стимулов рождения в российской столице дворцовых интерьеров в так называемых «восточных стилях», в частности, с использованием

¹ *Myshkina A. "Moorich" St. Petersburg // Where St. Petersburg. January-February. 2003. S. 27. Комната не сохранилась.*

² *Опись Константиновскому дворцу (1849 г.) // РГИА. Ф. 468. Оп. 35. Д. 460 Л. 104. Полностью Опись Мраморного дворца 1849 года опубликована в кн.: Трубинов Ю. В. Архитекторы Мраморного дворца. Мистификации и реальность. СПб.: Композитор, 2013. Приложение. С. 341–466. Далее – опись-1849.*

³ Другие помещения Мраморного дворца, в которых наблюдаются элементы восточно-мавританского стиля разных периодов, рассмотрены в статье В. Е. Андреева «Тема Востока в интерьерах Мраморного дворца и в жизни великого князя Константина Константиновича», опубликованной в данном сборнике.

⁴ КГИОП. Инв. 10848.

⁵ *Мраморный дворец. План бельэтажа. Проект угловой комнаты. Арх. А. Брюллов. 1845 г. // НИМ РАХ. Инв. А-1637.*

мотивов турецкой интерьерной архитектуры, становилось наводнение России большим количеством предметов турецкого быта, прикладного искусства, предметов роскоши. Природа их оседания в нашем отечестве многообразна: одни появлялись в результате дипломатических даров и дружеских подношений, другие приобретались русскими путешественниками за рубежом в виде сувениров, третьи привозились в качестве военных трофеев после ряда русско-турецких войн второй половины XVIII – начала XIX веков. Набор подобных предметов (ковры, одежда, сосуды для благовоний, курильницы, предметы мебели, оружие, конская сбруя и так далее) требовал соответствующего антуража, вследствие чего состоятельные владельцы стали заказывать архитекторам обустройство своих интерьеров в «восточном вкусе». Возникшая мода на экзотический стиль диктовала иметь в доме небольшой «кабинет», стилизованный «под Восток», зачастую с вольной интерпретацией подлинных архитектурно-декоративных форм. Не избежал этого влияния моды и Мраморный дворец.

Помимо моды, великому князю Константину Николаевичу захотелось создать в своем дворце отдельное помещение, где бы можно было коллекционировать подлинные предметы, связанные с Востоком. Способствовало этой затее увлечение великого князя восточной политикой России и острое желание посетить экзотический Восток. Вскоре мечта его сбылась. В июне 1845 года Константин Николаевич оказался в Турции. Предвкушая поездку в Константинополь, 18-летний молодой человек извещает своего учителя В. А. Жуковского: «... когда Вы будете читать это письмо, я уже буду в Царьграде, в котором не было еще Русского Князя с тех пор, как на его вратах висел щит Олега!»¹. Оказавшись в Турции, он был в полном восторге от посещения не только Константинополя, но и других мест экзотической страны. Вот в память об этом путешествии, надо полагать, было принято решение устроить в Мраморном дворце Турецкий кабинет.

Проект создания нового интерьера был утвержден императором Николаем I в начале 1848 года, когда работы по созданию Брюлловым новых покоев Мраморного дворца приближались к завершению.

В представленном на высочайшее утверждение проекте схематично уже были отражены основные элементы «восточного стиля»². Постепенно замысел

¹ Письма великого князя Константина Николаевича В. А. Жуковскому / подгот. публ. и коммент. А. Н. Сидоровой // Российский архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв. Т. 19. М. : Студия «Тритэ»: Рос. архив, 2010. С. 467.

² «Кабинет». Проект западной стены. Арх. А. Брюллов. «Высочайше утвержден 14 Января 1848» // РГИА. Ф. 485. Оп. 2. Д. 82.

уточнялся, проект дополнялся новыми подробностями и деталями (илл. 7). На сохранившихся листах проекта Брюллова можно видеть отдельные изображения не только камина необычной формы, но даже небольшого фонтана, способного придать, по мысли архитектора, своим журчанием особый колорит будущему интимному уголку дворца, этому удивительному сколку сераля.

Работы по созданию кабинета велись почти два года. В них принимали участие мастера, много лет сотрудничавшие с зодчим, а также специалисты, выигравшие торги. Живописец Яков Дадонов расписывал стены, падагу свода и оконные откосы. Так, в одном из выставленных счетов за проделанную работу было указано, например, что им «в Турецком Кабинете в окнах три откоса выкрыты анкостически и расписаны в Азиатском вкусе». Осенью 1849 года он занимался «турецким» камином, раскрасив поверхность его шатрового завершения ультрамарином под цвет звездного ночного южного неба и вызолотив выступающие части декора терракотового фасада камина червонным золотом. Художник Карл Мекет вырезал из желтого металла с последующим золочением замысловатые турецкие надписи для стен кабинета. Руководил всеми живописными и позолотными работами на правах бригадира свободный художник Фридрих Вундерлих. Скульптор Павел Катоцци обрабатывал искусственным мрамором стены и высекал из натурального мрамора чашу для фонтана¹. Гидравлическую систему этого фонтана монтировал из медных трубок фонтанный жестяных дел мастер Генрих Гогендорф. Сложное же художественное сооружение из фарфоровых деталей с яркими подглазурными росписями исполнялись на Императорском фарфоровом заводе.

В общих чертах Турецкий кабинет был готов к концу декабря 1849 года – времени вселения в обновленный дворец великого князя Константина Николаевича с молодой супругой великой княгиней Александрой Иосифовной. Но в нем еще не хватало мебельного убранства. Создание кабинета обошлось в сумму 2771 рубль².

Тогда же в составленной сдаточной описи появилось краткое описание кабинета³. Если изложить эту сухую протокольную запись современным языком, то можно представить Турецкий кабинет следующим образом.

Небольшое нарядное помещение в три окна (два – на Неву, одно – в Аптекарский, прежде Бестужев, переулок) перекрыто фальшивым плоским сводом с высокой расписной падугой. Зеркало плафона покрыто плоскорельефной лепниной с включением позолоты по синему небесному фону. Расписаны

¹ РГИА. Ф. 468. Оп. 35. Д. 450. Л. 82.

² Там же. Д. 441. Л. 202.

³ Опись-1849. Л. 87–87 об.

также поверхности стен, облицованные цветным искусственным мрамором. По периметру стен 34 фигурных позолоченных кронштейна, отлитых из гипса, имитирующего особый отделочный материал – ганч, поддерживают длинную полку, предназначенную для ваз и сувениров. Между пилястрами на глухих участках стен располагаются живописные панно. В одно из них органично включено зеркало в резной с позолотой раме черного дерева. Окна и дверь оснащены были резными деревянными ламбрекенами с непременной позолотой.

Занавеси опись не упоминает – они (из шелка красного цвета) появятся позже.

В углу кабинета, напротив окон, выложен турецкий камин с конусовидным ярусом, увенчанным стилизованным подковообразным полумесяцем. Граненая поверхность камина украшена рельефными арабесками. Арочный портал его оснащен покрытым белой эмалью шлемовидным козырьком из меди, прочеканенным узорчатым орнаментом.

Паркет набран из разных пород дерева в виде завитков стилизованного растительного орнамента. В центре пола устроен небольшой трехъярусный фарфоровый фонтан в мраморной чаше, покрытой изнутри свинцом. Чаша фонтана заглублена в подпольное пространство, откуда, как волшебный цветок, вырастали сверкающие перламутровым блеском и журчащие упругими струями воды прелестные фарфоровые вазочки, нанизанные на единый стержень и уменьшающиеся по вертикали.

Опись умалчивает о наличии осветительной арматуры, как правило, фиксируемой подобного рода документами, а также о мебельном убранстве интерьера. Это свидетельствует о незавершенности убранства Турецкого кабинета к моменту новоселья. Действительно, перечень предметов, подписанный Брюловым 17 марта 1849 года, по которому следовало изготовить люстру, один «большой диван на турецкий манер», шесть табуретов и экран для камина, а также шторы из шелковой бродяжки для окон и дверей¹, еще только предстояло утвердить. Оснащение кабинета продолжалось вплоть до 1 апреля 1850 года.

В процессе воплощения замыслов владельца интерьер обогащался дополнительными аксессуарами, оснащался как подлинными предметами восточного происхождения, так и специально изготовлявшимися по проекту Брюлова, придававшими интерьеру необыкновенную притягательность и уют.

Много лет спустя Турецкий кабинет был запечатлен на фотографиях, хранящихся ныне в научном архиве Института истории материальной куль-

¹ РГИА. Ф. 537. Оп. 1. Д. 1304. Л. 9, 20, 36, 49.

туры¹, а также на фотографиях К. Буллы, опубликованных в начале XIX века². На них интерьер представлен во всей своей красе, с полным набором мебельного гарнитура (илл. 8). Нарядно украшены стены кабинета, ярко расписанные растительным орнаментом. Длинная сквозная полка с сувенирами делит стены на два яруса. Верхний ярус представлен повторяющимися композициями в виде порталов с фигурными завершениями и миндалевидными вертикальными вставками, где на темно-синем фоне сияли золотом лигатуры из позолоченных турецких букв, цитирующие суры из Корана. Нижний ярус был разбит на отдельные панно, расположенные между пилястрами. В центре каждого панно – вазы, наполненные букетами цветов. Лучковые завершения панно представляли собою опоясывающую стены волнообразную ленту фриза, разбитую на восемь бандеролей, каждая из которых содержала куфические письма, исполненные накладными бронзовыми с позолотой литерами на синем фоне.

К единственной глухой стене кабинета примыкал низкий, широкий, обтянутый плотной шелковой материей – брокателью, диван-оттоманка с разбросанными на нем подушками, ярко вышитыми геометрическим узором. Возле него и по углам помещения заполняли пространство восьмигранные банкетки резного черного дерева с инкрустацией из перламутра, серебра и золота. Восьмигранная форма их неслучайна: число восемь – символ счастья и вечности³ – обязательный и многократный атрибут Турецкого кабинета. Это – и восемь сур из Корана в надписях бандеролей, и восьмиугольные элементы декоративных росписей стен, и восемь струй внешнего кольца фонтана (на проектном плане Брюллова), и восьмигранные формы сосудов и мебели.

Обращает на себя внимание необычный экспонат – специально спроектированные изящные козлы, накрытые пестротканым турецким ковром, поверх которого красуется седло и прочая конская сбруя, скорее всего, привезенные великим князем Константином Николаевичем во время первого посещения Турции в 1845 году.

С потолка свисала на бронзовых цепях небольшая люстра на двадцать свечей, исполненная бронзовщиком Феликсом Шопеном по проекту Александра Брюллова. Полусферическая хрустальная чаша рубинового цвета

¹ НА ИИМК РАН. Инв. 3831, 96475, 125650.

² См.: Солнце России. 1915. № 287. Июнь.

³ Размышления о числе восемь см. : Хайкина Л. В. Без эпилога: Исследования по архитектуре Петербурга. СПб. : Государственный Русский музей, 2008. С. 445; Пучков В. В. К вопросу о семантике образной структуры Михайловского замка. Новое прочтение // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Сб. статей по итогам Всероссийской научной конференции. Вып. 12. М. : Памятники исторической мысли, 2009. С. 104.

закрывала снизу восьмигранную, отороченную подзором из нарядных фигурных бронзовых с эмалевым покрытием лепестков, платформу нижнего яруса светильника. К углам ее крепились тонкие стальные кронштейны с профитками, оканчивавшимися тугими шелковыми кистями.

К сожалению, ни на одной фотографии не запечатлена самая, пожалуй, любопытная достопримечательность Турецкого кабинета – фарфоровый фонтан. Дело в том, что, когда фонтан длительное время не использовался, вся его затейливая надстройка предусмотрительно снималась, а мраморная чаша закрывалась вровень с полом круглым паркетным щитом-люком с потайными скобами.

В Турецком кабинете Мраморного дворца архитектор А. П. Брюллов синтезировал наиболее характерные, легко узнаваемые черты архитектурного и живописного декора камерного интерьера исламского Востока, интерьера, насыщенного предметами национального декоративно-прикладного искусства. Можно сказать, Турецкий кабинет, созданный Брюлловым, отличался пряным набором «восточных сладостей». Бесплезно, однако, искать абсолютно точный прототип такого интерьера в той же Турции. Характеристику подобного рода стилизаций образно выразил замечательный архитектор Н. Е. Лансере более века назад: «Произведения этого времени ни в каком случае не подделки, их ни за что не принять за то, чему они подражали. При этом в них начинается для нас проглядывать и настоящая прелесть, а прелесть их заключается именно в том, чем они отличаются от своих образцов»¹.

Брюллова за его труды по Мраморному дворцу наградили чином действительного статского советника².

Турецкий кабинет – вершина творения Брюллова в восточном стиле. Этот интерьер обладал стилистической цельностью, камерностью, уютом. Здесь ярко проявились лучшие грани таланта архитектора-стилизатора А. П. Брюллова, отмеченные в некрологе после смерти зодчего: «Проникнувшись античными образцами, свободно владея всеми стилями, он не награждал их там, где они были не нужны»³.

¹ Дворцовое строительство императора Николая I // *Лансере Н. Е.* Старый Петербург: историко-архитектурные исследования. СПб.: Коло, 2012. С. 252.

² О награждении Чиновников и прочих лиц // РГИА. Ф. 468. Оп. 35. Д. 462. (1849–1850 гг.). Л. 3 об.

³ Зодчий. 1877. № 1. С. 10.

Декоративно-прикладное
искусство Китая и Японии
в экспозиции музея
«Лошицкая усадьба»



DOI 10.48466/4831.2023.57.65.024

*Я. И. Тышкевич*¹

Аннотация. Последняя треть XIX века ознаменовалась интересом европейцев к предметам восточной культуры. Наиболее ярко эта тенденция проявилась в отношении Японии и Китая. Произведения искусства этих стран пополняли усадебные собрания, а восточные мотивы использовались в оформлении экстерьеров, интерьеров, садов и парков. В апреле 2015 года в здании усадебного дома Лошицкого усадебно-паркового комплекса открылась экспозиция усадебного быта. Представлено двенадцать предметов декоративно-прикладного искусства Японии и Китая – традиционная мебель в технике сибаяма и маки-э, медные вазы в технике перегородчатых эмалей, фарфоровые изделия. Представленные предметы иллюстрируют новую эпоху в формировании интерьеров усадебных домов и культурное взаимодействие между Европой и странами Востока.

Ключевые слова: *Музей «Лошицкая усадьба», Япония, Китай, декоративно-прикладное искусство, техника, символ.*

**Decorative and applied art of Japan and China on display
at the Loshitsa Manor Museum**

Summary. The last third of the XIX century was marked by the substantive interest of Europeans in objects of Eastern culture. This trend is most pronounced in relation to Japan and China. Works of art from these countries replenished

¹ Тышкевич Яна Ивановна, научный сотрудник ГУ «Музей истории города Минска», филиал «Музей «Лошицкая усадьба», Республика Беларусь, 220028, г. Минск, проезд Чижевских, 8–10.

Tyshkevich Yana Ivanovna, researcher at the State Institution Museum of the History of the City of Minsk, branch Loshitsa Manor Museum, Republic of Belarus, 220028, Minsk, Chizhevskikh passage, 8-10.

the manors collections, and oriental motifs were used in the design of exteriors, interiors, gardens and parks. In April 2015, an exhibition of manor life was opened in the building of the manor house of the Loshitsa park and manor complex. Its exhibition features 12 objects of decorative and applied art from Japan and China – traditional furniture using the Shibayama and Maki-e techniques, copper vases using the cloisonné technique, and porcelain items. The presented items illustrate a new era in the formation of the interiors of manor houses and cultural interaction between Europe and the countries of the East.

Keywords: *Loshitsa Manor Museum, Japan, China, decorative and applied arts, technique, symbol.*

Декоративно-прикладное искусство Японии и Китая в экспозиции музея «Лошицкая усадьба»

Музей истории города Минска образован в 2010 году. В настоящее время в структуру учреждения входят десять экспозиций и филиалов исторической и художественной направленности. Фонды музея насчитывают более 16 000 экспонатов. Их комплектование ведется по различным коллекциям. Наиболее многочисленными являются коллекции археологии, живописи, графики, скульптуры, фотографии, мемориальные коллекции почетных жителей Минска и выдающихся граждан Республики Беларусь. Музей имеет богатое собрание предметов быта и мебели XIX – начала XX века, которые экспонируются в филиалах «Художественная галерея Михаила Савицкого», «Минская городская ратуша» и «Музей «Лошицкая усадьба»».

Музей «Лошицкая усадьба» находится в усадебном доме и флигеле на территории Лошицкого усадебно-паркового комплекса. С 2007 года комплекс имеет статус историко-культурной ценности республиканского значения. Основная экспозиция располагается в отреставрированных залах Лошицкой усадьбы и посвящена усадебной культуре конца XIX – начала XX века. Объясняется это оформлением экстерьера и интерьеров усадебного дома в стиле модерн (1890–1914). Данный период в истории Лошицы связан с жизнью белорусских дворян Евстафия Любанского (1859–1918(?)) и Ядвиги Любанской, урожденной Кеневич (1870–1905).

В экспозиционных залах «Будуар и комната отдыха Ядвиги Любанской» представлено двенадцать экспонатов, редких для коллекции музея и Музейного фонда Республики Беларусь. Главной целью статьи станет введение музейных восточных предметов в научный оборот, их искусствоведческое описание с элементами атрибуции. Предметом исследования являются японские

и китайские произведения декоративно-прикладного искусства, предметы быта второй половины XIX – первой половины XX веков:

- Шкаф-кабинет «Шо-дана» в стиле сибаяма (Япония, конец XIX века; дерево (вишня (?)), кость, перламутр, металл; работа столярная, резьба, инкрустация. Размеры: 225 x 132 x 45 см. Инв. № КП 013250). Пополнил коллекцию «Мебель» в 2018 году.

- Комод «Дзуши-дана» в стиле маки-э (Япония, середина XIX века; дерево, лак уруши, порошок золотой, металл; работа столярная, резьба, роспись, чеканка. Размеры: 75 x 97 x 39 см. Инв. № КП 014671). Пополнил коллекцию «Мебель» в 2020 году.

- Вазы парные (Япония, 1900–1910-е годы; медь, пластины металлические (?), эмали; литье, эмали перегородчатые (?), роспись. Высота 46 см. Инв. № КП 017307/1, КП 017307/2). Пополнили коллекцию «Декоративно-прикладное искусство» в 2022 году.

- Тарелки декоративные (Япония, первая треть XX века; фарфор, глазурь, эмали, позолота; формовка, обжиг, роспись надглазурная, золочение. Диаметр 18,5 см. Инв. № КП 012040, КП 012041). Пополнили коллекцию «Предметы быта» в 2017 году.

- Чайная пара: чашка и блюдце (Япония, XX век; костяной фарфор, глазурь, эмали, позолота; отливка, формовка, обжиг, роспись надглазурная, золочение. Размеры: чашка – 5,2 x 9,6 см, диаметр блюдца 13,8 см. Инв. № КП 013129, КП 013130). Пополнили коллекцию «Предметы быта» в 2018 году.

- Чайник (КНР, XX век; медь, эмали; литье, роспись. Размеры: 10,5 x 13,1 x 5,7 см. Инв. № КП 013128). Пополнил коллекцию «Предметы быта» в 2018 году.

- Ваза (Китай, 1920-е годы.; фарфор, глазурь, эмали; формовка, обжиг, роспись надглазурная. Высота 23 см. Инв. № КП 008257). Пополнила коллекцию «Декоративно-прикладное искусство» в 2013 году.

- Ваза (Китай, 1920-е годы; фарфор, глазурь, эмали; формовка, обжиг, роспись надглазурная. Высота 15 см. Инв. № КП 008258). Пополнила коллекцию «Декоративно-прикладное искусство» в 2013 году.

- Ваза (Китай, 1920-е годы; фарфор, глазурь, эмали; формовка, обжиг, роспись надглазурная. Высота 23 см. Инв. № КП 008259). Пополнила коллекцию «Декоративно-прикладное искусство» в 2013 году.

Экспонирование музейных предметов в экспозиции рассказывает о популярных тенденциях тех времен. Последняя треть XIX века ознаменована предметным интересом европейцев к восточной культуре. Связано это увлечение с развитием полноценного художественного направления шинуазри, появление которого обусловлено взаимосвязями Китая и Европы еще в XVII

веке. В дворцово-парковых ансамблях XVII–XVIII веков обязательными и престижными строениями становятся чайные домики, китайские павильоны, беседки с четырехскатной выгнутой крышей. Произведения искусства этой страны, или их имитация авторства европейских мастеров, пополняли дворцовые и усадебные собрания¹. Фарфоровые изделия, шелковые шпалеры, ширмы, лаковая мебель стали символом роскоши и обязательной частью интерьера, которые придавали большую декоративную эффектность пространству.

Популярность японской культуры и искусства в Европе проявляется относительно поздно. После завершения периода Эдо (1603–1868), следовательно, и окончания самоизоляции островного государства, к власти пришел император Муцухито. Начинается эпоха Мейдзи (1868–1912) – время активного культурного обмена с остальным миром², что вызывает обновление и появление новых сюжетов и художественных техник в Японии (например, инкрустация), которые используются для создания различных предметов, идущих на экспорт в другие страны.

В Европе же вдохновение новым искусством, в особенности, экзотическими мотивами и сюжетами из японской графики укиё-э, становится одной из причин возникновения модерна. В интерьеры, оформленные в данном стиле, гармонично «вплетаются» небольшие жанровые картины, графические свитки, часы, ширмы, мебель, производимые японцами из натуральных материалов, отличающиеся обилием декора растительной и анималистической тематики. Характерно это было и для популярной в 1880-х годах эклектики, где соединялись несочетаемые на первый взгляд элементы разных стран, эпох, стилей и направлений.

Смешение стилей проявилось в создании дворцово-парковых и усадебно-парковых ансамблей на белорусских землях в конце XVIII – начале XX века. Китайской беседкой с выгнутой крышей заканчивалась обзорная башня³ усадебного дома комплекса «Понемунь» (г. Гродно), принадлежавшего последнему королю Речи Посполитой С. Понятовскому. Отдельно стоящие беседки в виде пагод входили в парковые комплексы усадьбы М. К. Огинского в Залесье (Гродненская обл.), усадьбы Горваттов в Головчицах (Гомель-

¹ *Голосова Е. В.* Шинуазри и англо-китайские парки в Европе // Вестник ТГУ : журнал / Тамбовский государственный университет имени Г. Р. Державина. 2010. № 11. С. 238–242.

² *Жуков А. Е.* История Японии. Т. I. С древнейших времен до 1868 г. / Ин-т востоковедения РАН. М., 1998. с.

³ Понемунь // Былое и Глобус [Электронный ресурс]. URL: <https://orda.of.by/ponemun/index.htm> (дата обращения 24.08.2023).

ская обл.). Росписи с восточными мотивами украшали китайские покои¹ во дворце Радзивиллов в Несвиже (Минская обл.). Черные китайские шкафы с позолотой² упомянуты в инвентарях Мирского замка (Гродненская обл.).

Экстерьер усадебного дома Лошицкого усадебно-паркового комплекса весьма эклектичен и несет в себе черты модерна, русской усадьбы и немецкого фахверка. Интерьеры конца XIX – начала XX века – полы, стены, потолки, оконные и дверные заполнения – восстанавливались по отдельным сохранившимся фрагментам. Реставрационные работники установили, что залы были оформлены в определенном стиле: модерне, историческом неоклассицизме, неорококо, викторианском и помпейском.

Предметная обстановка усадьбы неизвестна ввиду отсутствия инвентарей и фотоматериалов. Нет информации и в мемуарах близких родственников (младшего брата Антония Кеневича и племянницы Янины Жолтовской) Ядвиги Любанской. Поэтому при создании экспозиции нынешнего музея использованы ансамблевый метод и метод аналогии оформления интерьеров в подобных усадьбах Европы и Российской империи XIX – начала XX века. В том числе учитывались предпочтения семьи Любанских, упомянутые в мемуарах, – интерес к культуре Италии и Германии, особенно к живописи этих стран.

Лошицкая усадьба досталась белорусскому промышленнику Евстафию Любанскому по наследству в 1884 году. Здесь он провел техническую и стилистическую модернизацию с целью повышения престижа и культурной значимости своих владений. Не обошла стороной прогрессивных владельцев Лошицы и мода на восточную культуру и искусство.

По легенде, Евстафий Любанский в качестве свадебного подарка для своей будущей жены из далекой Японии привозит цветущее дерево – магнолию кобус и высаживает его на берегу реки Свислочь. Вплоть до 2019 года магнолия была символом Лошицкого парка. В наши дни память о желанном Ядвигой подарке сохраняется в отреставрированном интерьере экспозиционного зала «Зеленая гостиная» (по предположениям, бывшая мужская гостиная и библиотека), оформленного в стиле модерн, с зелеными стенами и росписью в виде водного рогоза и бело-розовых цветков магнолии.

В экспозиционном зале «Будуар Ядвиги Любанской» представлена копия подлинной фотографии последней хозяйки Лошицы. На ней пани Ядвига

¹ Филипчик Д. В. Оценка туристического потенциала дворцово-парковых ансамблей и усадебно-парковых комплексов Беларуси. Минск : ЧИУП «Белстан», 2023.

² Федорук А. Т. Старинные усадьбы Беларуси. Кореличский район. Минск : Беларусь, 2013.

находится в образе японской гейши с характерной высокой прической, обложенная в платье наподобие кимоно и с большим веером за головой, поддерживаемом руками. Оригинальная фотография была создана в 1898 году во Флоренции, копию снимка предоставили потомки Антония Кеневича (младший брат). Также и в книге-мемуарах «Inne czasy: inni ludzie» Янины Жолтовской, урожденной Путткамер, упомянуто, что хозяйка Лошицы на костюмированных балах во Флоренции выступала в образе гейши¹.

Интерес Я. Любанской к восточной культуре обусловил помещение восточных экспонатов в интерьеры музея «Лошицкая усадьба». Эти предметы – не только отражение эпохи и моды XIX – начала XX века, но и свод знаний и сакральных символов культуры страны «Восходящего солнца» и «Поднебесной», что существенно расширяет демонстрационные функции экспозиции, показывает разнообразие предметного ряда за счет различных техник и стилистики.

В Японии существует такое понятие, как «три главных искусства»². Подразумевает оно искусство чайной церемонии Тядо («путь чая»), искусство составления благовоний Кодо («путь аромата»), искусство сочетания цветов Ikebana или Кадо («путь цветка»). Для хранения принадлежностей для обряда чайной церемонии и игры с благовониями существовали особые шкафы, а икебана предполагала вазы. Примеры подобной мебели и ваз демонстрируются в экспозиции Лошицкой усадьбы.

Атрибуты японского традиционного искусства Тядо (или садо) обычно располагались в **шкафу-кабинете «Шо-дана»**³ (илл. 1). Японская «Шо-дана» представляет собой высокий прямоугольный шкаф-витрину на фигурных ножках с традиционной асимметричной композицией полок, которые перекрываются передвижными панелями и открывающимися наружу дверцами с «рисунками» людей, птиц и растений. Декор выполнен в традиционной технике инкрустации, названной «сибаяма» в честь одноименного города в префектуре Тиба (город родоначальника техники Оноги Сэндзо).

Каждая инкрустированная панель обозначена рамкой. На внешнем ободке передан орнамент с переплетающимися свастиками (узор саягата – символ долголетия и семейного благополучия), на внутренней стороне заметны редкие завитки ростков (китайский узор каракусамон).

¹ Zółtowska J. Inne czasy, inni ludzie / Сайт Беларускай гісторыі і культуры «PAWET» [Электронный ресурс]. URL: http://pawet.net/library/history/bel_history/_memoirs/011b/Z%C3%B3%C5%82towska_J._Inne_czasy,_inni_ludzie.html (дата обращения: 25.08.2023).

² *Войтишек Е. Э.* Игровые традиции в духовной культуре стран Восточной Азии (Китай, Корея, Япония) / Новосибирский государственный ун-т, 2009.

³ Koizumi Kazuko. Traditional Japanese furniture. N.Y. : Kodansha International, 1986.

Композиции на деревянных панелях и дверях ящиков повествуют о религиозном положении в Японии и сюжетно делятся на три группы. Верхний ряд из четырех раздвижных пластин (илл. 1; 3) отображает обновленную систему сословий «Ши-но-ко-сё», характерную для периода Эдо и пришедшую из конфуцианства. Справа налево расположены изображения с представителями самураев (ши), земледельцев (но), ремесленников (ко) и торговцев (сё) с их отличительными атрибутами. Неравнозначность сословий прослеживается с помощью одежды, начиная со сложного костюма представителей высших сословий с различным орнаментом и красного цвета (символ власти и богатства), заканчивая простыми коричневыми одеяниями.

Среднюю часть шкафа занимают три вертикальные панели с изображениями бритоголовых буддистских монахов (илл. 1; 4) в красно-золотых и коричневых одеяниях (кашаи) и с большими кольцами в ушах. Здесь передано совершение неких обрядов, одним из которых является призыв или борьба монахов и тигра, что может символизировать противостояние энергий инь и ян. На двух горизонтальных панелях в средней части шкафа изображены играющие дети.

Интересны орнаменты на кашах. Заметно влияние китайского культа неба и воды, который отражен в виде реалистичного узора облаков (символ изобилия после дождя) и сопутствующего рисунка стилизованных волн (узор сэйгайха – пожелание спокойной жизни). Также на одеяниях представителей сословий встречаются мотивы стилизованных водяных орехов (геометрический узор хиси) и хризантем (узор кикю-монгё) – символа верховной богини солнца Аматерасу в синтоизме и самой Японии.

Остальная часть инкрустированных панелей отображает сюжеты жанра «Цветы и птицы» (илл. 1; 5) из китайской живописи Гохуа и японской графики Укиё-э, посвящена синтоизму. В нем обожествляются все явления природы. Поэтому пейзаж на панелях передан очень четко: различима каждая гора, холм, ветка дерева, травинка. Везде присутствует цветущее дерево дикой сливы – узор умэ-монгё.

Среди резного декора заметен повторяющийся мотив лотоса по отдельности или с зимородком (нижняя часть шкафа) – изящество и чистота. Крепкой семьи желают фазаны, власть и храбрость олицетворяют орел и сокол. Встречаются в резном декоре бессмертный феникс Хоо и два дракона, которые обозначают систему Инь и Ян из китайского даосизма. Вершину «Шо-дана» венчает маскарон с небесными львами (илл. 1; 2), которые символически охраняют отображенную на поверхностях шкафа духовную жизнь Японии.

Подобная мебель активно шла на экспорт в Европу, где «теряла» свою первоначальную функцию. Таким образом, следующий экспонат – комод «Дзуши-дана» (илл. 2) – стал использоваться европейцами как чайный или кофейный столик, однако в Японии он имел иное предназначение.

«Дзуши-дана» – японский невысокий комод с тремя открытыми полками и верхней полкой-подставкой с закругленными вверх краями, которая напминает крышу китайских и японских домов и называется «тэмбан» (илл. 2; 2). Между полками на разных уровнях располагаются обязательные два отделения с распашными дверцами: ящик «кодогу-бако» для принадлежностей игры-обряда по определению аромата благовоний¹. Другое отделение вместе с полками предназначалось для размещения письменных приборов, бумаги, косметических средств. Комод мог быть собственностью мужчины, а также приданым для богатой невесты.

Выполнен «Дзуши-дана» в технике маки-э, достигшей расцвета в период Эдо. Деревянный каркас покрыт черным лаком уруши, на который выдували рисунок из золотого порошка². Поверхности комода декорированы растительным узором каракусамон, среди которого находятся распустившиеся цветки и бутоны пионов, переданные реалистично и в ракурсе. Пион в Китае (родина пионов) считался императорским цветком, символом богатства, благополучия, успеха и мужской энергии ян. В Японии пионы были популярны у самураев, из-за чего стали на языке цветов означать храбрость и стойкость.

С внутренней стороны створок дверей верхнего ящика комода изображены двое из семи синтоистских богов счастья и удачи (илл. 2; 3), которых можно узнать по жизнерадостности, пухлому телу (символ изобилия) и большим ушам (символ богатства). На левой двери представлен/показан Эбису – японский бог океана, покровитель рыбаков, ремесленников и защитник детей. Его обязательно сопровождает рыба – красный окунь Тай – символ удачи, оберегающий от неожиданных поворотов судьбы.

На правой двери находится изображение Дайкокутена – божества, пришедшего из индийского-китайского буддизма. Это бог богатства, покровитель крестьян. Главный атрибут – огромный мешок с сокровищами и крысой внутри, которая должна прогрызть отверстие, чтобы драгоценности посы-

¹ Kazaridana cabinet // Сайт канадской галереи антиквариата Uno Langmann Limited [Электронный ресурс]. URL: <https://www.langmann.com/antiques/fine-quality-japanese-lacquered-kazaridana-cabinet-edo-circa-1860-1880> (дата обращения: 26.08.2023).

² Зандраев А. Ч., Нефедьева А. А. Технологические приемы японской росписи по лаку маки-э // Вестник ИрГТУ : журнал / ФГБОУ ВО ИРНИТУ. 2015. № 11. С. 367–373.

пались людям. Дайкоку восседает на мешках с рисом и другим продовольствием – знак того, что он защитник крестьян.

С внутренней стороны дверок нижнего отделения «Дзуши-дана» нанесены обереги – пара небесных львов (илл. 2; 4). Лев по правую сторону грозным оскалом отпугивает демонов и несчастья. Львица всегда изображается/предстает с закрытой пастью, так она задерживает добрых духов и удачу.

Для составления икебаны нужны вазы, которые могли быть самых разных форм. Одной из разновидностей таких сосудов являются экспонаты музея – **парные японские вазы** (илл. 3). Но, вероятно, они лишь имитация атрибутов для икебаны, созданная японцами специально для торговли с другими странами. Этим обусловлен их крупный размер и количество, так как в Европе были модными парадные вазы, которые служили только декором помещения и показателем богатства их владельцев.

Поэтому музейные экспонаты имеют более привычную для европейцев форму: широкое металлическое (вероятно, медное) тулово, плавно сужающееся книзу, и высокое тонкое горло с широким завершением. Выполнены в технике расписной эмали (?) по образцам юсэн-сиппо (расцвет в Японии – период Мейдзи) – одного из двух основных направлений японских перегородчатых эмалей (фр. термин – клуазоне, cloisonne). Техника характеризуется тем, что на металлической поверхности выкладывали узор из тонких серебряных, золотых или медных перегородок, и пространство между ними покрывали разноцветными эмалями. Впоследствии изделие обжигалось и шлифовалось, чтобы изображение было гладким¹.

Рисунки на сосудах различаются, но в обоих случаях это композиция с цветущими розово-белыми и белыми крупными пионами на лазурном фоне. Окружены цветы бледно-зелеными и бледно-голубыми листьями и ветвями приглушенного коричневого цвета с оранжево-красными листиками. Рисунки выполнены реалистично и детально, а подобный колорит придает изображению живописности. Композиции не занимают всю поверхность сосуда, поэтому тыльная часть остается однотонной. Около ободков горла и доньшка есть полоса разноцветного орнамента из прямых линий и завитков. Сами ободки остаются не покрытыми эмалью.

Вышеперечисленные особенности ваз из «Лошицкой усадьбы» соответствуют стилю юсэн-сиппо. Но так как исследование происходило только визуально, проблематично подтвердить, что это техника именно перегородчатых

¹ Цирефман А. Японские металлические произведения с эмалевым декором периода Мэйдзи (1968–1912): орнаментальное и изобразительное начало // Вестник МГУ им. М. В. Ломоносова. 2015. № 1. С. 109–120.

эмалей. Практически все составляющие рисунка имеют тонкий темный контур, на центральном пионе и других фрагментах он как будто имеет металлический блеск. Контурные остальные рисунки часто прерываются, словно стираются, и остается едва видимый след. В конце эпохи Мейдзи встречались вазы, где перегородки использовались фрагментарно для большей детализации центра композиции. Тогда крайние части рисунка могли быть просто расписаны эмалью. Возможно, это наш случай, но не исключено, что это полностью расписные эмали.

В экспозиции музея демонстрируются еще несколько японских предметов: две декоративные тарелки и чайная пара. **Декоративные тарелки** (илл. 4; 1) созданы из белого фарфора, имеют идентичный рисунок, нанесенный с помощью разноцветных эмалей и позолоты в технике надглазурной росписи. Композиция состоит из трех вееров, слегка перекрывающих друг друга. В экран верхнего веера вписан традиционный пейзаж «Горы-воды», где на первом плане переданы раскидистые черные ветви сосны, левее видны силуэты двух парусов на фоне одинокой горы (возможно, подразумевается Фудзияма). Большая часть пространства занята позолоченным орнаментом наподобие узора хиси.

На экране центрального веера изображена жанровая сцена – гейша на скамье на фоне пейзажа. Частично пространство покрыто хаотично расположенными золотыми спиралями орнамента узумакимон (вихревой узор) на красном фоне. Золотистый нижний веер украшен неокрашенным растительным рисунком с ягодами и листьями, похожими на виноград. Изображение винограда нетипично для японского традиционного искусства, поэтому тарелки с подобным сюжетом изготавливали для иностранных покупателей.

Остальное пространство занимают стилизованные позолоченные птицы и редкие волнистые линии (черные с золотистой обводкой) узора рюсуи, который символизирует водный поток. Обод тарелок украшен тонкой полосой черно-золотого орнамента. На обратной стороне находится клеймо – красный круг с золотыми японскими иероглифами. Обычно на клеймах отмечается место, фабрика или фамилия семьи производителя. Два правых иероглифа «日本» – название страны, что обозначают два (или три «土心水» (?) левых иероглифа «志水» (?) выяснить не удалось.

Японская чайная пара – чашка и блюдце (илл. 4; 2) – создана из тонкого костяного фарфора в технике надглазурной росписи разноцветными эмалью с использованием позолоты. Рисунок на блюдце и внешней стороне чашки почти идентичен. Это многофигурная композиция на фоне деревенского пейзажа. Центр занимает фигура мальчика, правее фигура мужчины. Одеты они в короткие светлые кимоно, облегающие ноги штаны и в гэта с красны-

ми шнурками. У мужчины удлиненное черное хаори с золотыми точками. Судя по внешнему виду этих персонажей, создается впечатление, что это рабочие. Однако волосы у них сложены в самурайские прически.

Правее от них находится женщина в красном кимоно с золотыми полосами. Подобный цвет должен говорить о ее высоком положении в обществе. Женщина и девочка в левой части композиции того же положения, судя по красному цвету в их одежде и бумажному солнечному зонтику. Прически у всех дам традиционные, но без украшений, которые были характерны для богатых японок.

За людьми находится озеро, а через тропу, вероятно, рисовые поля. Дорога ведет к небольшим сельским домам с соломенными крышами, за которыми видна лесистая местность с высокими соснами и горой. Над всей композицией нависает цветущее дерево сливы.

Сюжета и реалистичности происходящего здесь нет. Изображение лишь наполнено «говорящими» признаками для узнавания Японии. Поэтому ободки блюдца и чашки украшены хаотично расположенными геометрическими фигурами с различными традиционными узорами, среди чего можно узнать хризантему, водный орех, волны, «акулю кожу», чешую. На внутренней стороне самой чашки передано изображение бело-розового пиона – цветка самураев.

На доньшках блюдца и чашки есть клейма из шести иероглифов красного цвета. Идентифицировать их сложно, так как надписи нанесены от руки. Однако можно узнать иероглифы справа – «大日本», что значит «Dainihon», или Великая Япония. Такое название использовалось в период Японской империи (1867–1947).

В экспозиции музея представлен также китайский фарфор, а именно **три небольшие вазы**, изделия XX века, имитирующие фарфор «желтого семейства»¹ (западноевропейский термин) династии Цин (1644–1911). Это значит, что у росписей основной фон выполнен эмалью желтого цвета, который является символом императорской власти. Частично внутренняя сторона ваз и впадая часть доньшка имеют бирюзовую глазурь. Также на белом фоне на дне кобальтом (?) нанесены квадратные клейма-печати, которые переводятся сверху вниз справа налево как «Великая Цин, Цяньлун, сделано в период»². Подразумевается, что данные сосуды – имитация произведений,

¹ *Campbel Gordon*. The Grove Encyclopedia of Decorative Arts: Two-volume Set. Oxford : Oxford University Press, 2006.

² *Соловейчик Ю.* Клейма китайского фарфора: визуальное исследование // Сайт электронных публикаций Calameo [Электронный ресурс]. URL: <https://www.calameo.com/read/005875443cfba363263a7> (дата обращения: 26.08.2023).

созданных при императоре династии Цин Айсиньгьоро Хунли (1736–1795), правившего под девизом «Цяньлун».

Все вазы имеют плотное расписное покрытие с повторяющимися цветочными мотивами, а также более живописные композиции с бытовыми сценами. Сюжеты на эмалированных рисунках, как и формы сосудов, различаются между собой.

Первая ваза (илл. 5; 1) – с широким продолговатым туловом, сужающимся книзу, и высоким горлом, плавно расширяющимся кверху. Две стороны тулова занимают взаимосвязанные многофигурные сцены. На фоне сада с цветущей сливой восемь детей затеяли некую игру. На одной картине четыре мальчика встали, как будто насторожившись. У всех тела обращены в левую сторону. На обратной стороне один ребенок изображен с завязанными глазами, трое других детей вокруг него переданы в более подвижном состоянии. Возможно это игра в слепого, в которой ведущий с закрытыми глазами должен по звукам обнаружить остальных участников. Или же дети просто ловят бабочек, так как один из мальчиков держит ее в руках.

Вторая ваза (илл. 5; 2) имеет шарообразную форму тулова и более узкое горло с широким завершением. По обе стороны также находятся бытовые сценки, но главными героями являются девушки. На одном из рисунков на фоне сада с цветущим деревом сливы, вероятно, идет урок музыки. За низким столиком, на котором лежит гуцинь (древнекитайский струнно-щипковый музыкальный инструмент), расположились три девушки. Одна играет, две другие наблюдают. Девушка слева (возможно, служанка), в руках держит опахало из перьев (?). На изображении с обратной стороны другие три девушки разместились за круглым столиком. У одной также в руках опахало, но более похожее на традиционный шелковый веер, натянутый на прямоугольный каркас. Другие заняты игрой, где используются карточки или деревянные палочки, и игровое поле, разделенное на квадраты, которое находится в центре стола.

Форма третьей вазы (илл. 5; 3) напоминает тыкву-горлянку, только разделенную на три части. Каждый уровень занимают по две композиции, сюжетно связанные с детским времяпрепровождением. Из-за схематичного изображения, отсутствия детализации и потертостей, сложно определить, чем именно занимаются эти дети. Заметно, что как игрушки используются палки с воланами, листком и цветком лотоса на вершине, вертушки, что-то круглое (можно сделать предположение, что это кунчжу, китайский йо-йо).

Объединяющей особенностью трех ваз являются росписи с растительным орнаментом. Каждая композиция обрамлена зелено-розовыми ростка-

ми. В окружении многочисленных завитков каракусамона на желтом фоне представлены/изображены крупные цветки пионов, красных и синих лотосов, китайской розы. Есть один большой неопознанный цветок с лучистыми лепестками (илл. 5; 4), от которого отходят в четыре стороны ростки. Возможно, это изображение хризантемы или астры. Можно выделить традиционный мотив стилизованной летучей мыши красного цвета – символа удачи, так как иероглиф слова летучая мышь «蝠» (или «蝙蝠») и слова удача «福» звучат одинаково и похожи по написанию. Желают летучие мыши и долголетия, потому что живут в пещерах, которые считаются входом в Царство Бессмертных. Узор бумажного фонарика должен призвать радостные события в дом. Около ободков ваз начертан орнамент, напоминающий скипетр Жуйи, ставший главным оберегом человека, а при династии Цин символизирующий императорскую силу и власть.

Все детали орнамента на желтом фоне по фактуре резные, выделены серым контуром, что должно напоминать металлические пластины. У ваз с перегородчатыми эмалями ободок оставляли непокрытым, поэтому на китайских фарфоровых сосудах завершения окрашены эмалью, имитирующей металл.

В стилистике перегородчатых эмалей выполнен небольшой **китайский шестигранный чайник** (илл. 4; 3). Он создан из меди, снаружи основной фон зеленого цвета, внутри – светло-бирюзовый. На каждой створке чайника переданы изображения атрибутов восьми Бессмертных в даосизме – меч, тыква-горлянка, флейта, барабан, цветочная корзина, нефритовые таблички, опахало, лотос, бесконечный узел. Их окружают редкие ростки орнамента с красными и голубыми цветами. Около горлышка орнамент, похожий на перевернутые облака. Рисунок слегка рельефный, с иногда прерывистым темным контуром разной толщины – это не металлические перегородки, а ручная роспись эмалями. Медные ручка и носик у чайника сделаны в виде дракона и феникса, что характерно для китайского декоративно-прикладного искусства.

Таким образом, исследуя восточные экспонаты, представленные в музее «Лошицкая усадьба», наибольшую сложность вызвало выяснение сюжетной линии росписей и установление их точной датировки. Раскрыть сюжеты не удалось до конца, на что повлияла нехватка тематической литературы и других информационных источников, в особенности, об искусстве Японии и Китая в XX веке. В вопросе датировки визуальный анализ художественных и технических особенностей не может быть состоятелен в полной мере ввиду множества европейских подделок и подобных изделий-имитаций, в том числе XXI века. Неясен и провенанс описываемых предметов, так как

они приобретались у коллекционеров, а предоставляемая ими атрибуция не всегда исчерпывающа.

Очевидно, некоторые предметы не вписываются в установленные «временные рамки» – 1800–1918 годы – период проживания в Лошицкой усадьбе семьи Любанских и раньше. Это касается японских декоративных тарелок, чайной пары и китайских изделий. Они выступают в роли дополнения к старинной японской мебели и вазам, которые являются ведущими в интерьере «Будуара Ядвиги Любанской». Тем не менее, каждый экспонат – путеводитель по истории, верованиям, искусству, традиционным техникам и материалам такого далекого и таинственного Востока. На их примере посетители и экскурсанты знакомятся с разнообразием форм и техник, сакральными сюжетами и символами.

История
художественного убранства
Китайской галереи
в Гатчинском дворце

DOI 10.48466/6447.2023.42.18.025

С. С. Фомина¹



Аннотация. В статье содержатся данные о формировании художественного убранства Китайской галереи в Гатчинском дворце с середины XIX века до 1941 года.

В процессе работы были изучены изобразительные материалы и архивные документы из собрания ГМЗ «Гатчина» и РГИА.

Проведенное исследование позволило сделать вывод о том, что на данном этапе художественное убранство Китайской галереи возможно частично воссоздать на 1941 год.

Ключевые слова: *Гатчинский дворец, Китайская галерея, художественное убранство, воссоздание.*

History of the Artistic Decoration of the Chinese Gallery in the Gatchina Palace

Summary. The article contains data on the formation of the artistic decoration of the Chinese Gallery in the Gatchina Palace from the middle of the 19th century until 1941.

In the process of work, visual materials and archival documents from the collection of the State Museum Reserve «Gatchina» and the Russian State Historical Archive were studied.

The study made it possible to conclude that at this stage the artistic decoration of the Chinese Gallery can be partially recreated in 1941.

Keywords: *Gatchina Palace, Chinese Gallery, artistic decoration, recreation.*

¹ Фомина Светлана Сергеевна, старший научный сотрудник ГМЗ «Гатчина», Российская Федерация, 188300, г. Гатчина, Красноармейский пр., 1.

Fomina Svetlana Sergeevna, Senior Researcher of the Gatchina Palace and Estate Museum, Russia, 188300, Gatchina, Krasnoarmeisky pr., 1.

История формирования художественного убранства Китайской галереи Гатчинского дворца является очень обширной и многогранной темой, требующей дальнейшего основательного научного исследования с целью составления полного каталога коллекций по отдельным материалам. Подробное описание гатчинского собрания восточных произведений искусства не входит в задачи данной статьи. В сообщении будут обозначены основные исторические этапы и принципы формирования художественного убранства Китайской галереи¹.

Коллекцию восточных произведений искусства гатчинского собрания начал собирать еще князь Г. Г. Орлов, затем продолжили венценосные владельцы дворца².

Особый интерес к искусству Востока в России и Европе появился в середине XIX века. В этот период в Гатчинском дворце под руководством архитектора Р. И. Кузьмина и была создана Китайская галерея³.

Несмотря на появление в середине XIX века значительного количества «восточных» интерьеров, Китайская галерея была одним из самых выдающихся и поражала современников неординарностью решения архитектурной отделки. Галерея была оформлена в неоготическом стиле, тогда как еще с XVIII века «восточные» интерьеры как в Европе, так и в России, создавались в стиле шинуазри.

Уникальный интерьер занимал половину периметра бельэтажа Арсенального каре и был выполнен в форме буквы «Г», протяженность галереи составляла порядка ста метров (илл. 1).

¹ Автор курирует реставрационные работы и создание постоянной экспозиции Китайской галереи, является составителем двух исторических справок по истории архитектурного и художественного убранства Китайской галереи и тематико-экспозиционного плана постоянной экспозиции.

² Самсонова Р. И. История формирования восточной коллекции (Китайская галерея Гатчинского дворца) // II Санкт-Петербургские музейные чтения. Время правления Павла I и двухсотлетние присвоение Гатчине городских прав (1796–1996 гг.). СПб. – Гатчина, 1996. С. 18.

При Григории Орлове во дворце существовала Китайская комната, позже переделанная в Картинный зал, ставший впоследствии Тронной императрицы Марии Федоровны. В самой ранней из обнаруженных до сих пор описей дворца за 1796 г. на каминной полке этого интерьера зафиксированы четыре китайские фарфоровые вазы.

³ Первоначально все галереи Арсенального каре назывались «Готическими» с указанием на местоположение – «Готическая галерея бельэтажа» (позже Китайская) и «Готическая галерея первого этажа» (Готическая).

РГИА. Ф. 491. Оп. 2. Д. 192. Л. 55 об., 109.

Там же. Л. 54 об., 106.

Главную роль в архитектурной отделке Китайской галереи играл лепной декор. Стены были оформлены тройными готическими полуколоннами, поддерживающими ажурные арки. Своды потолка, украшенные кружевным лепным декором, напоминали своды готических соборов. Особую атмосферу создавала роспись стен и сводов интерьера под песчаный камень, имитирующая облицовку здания Гатчинского дворца¹.

Все составляющие убранства Китайской галереи были выполнены в единой цветовой гамме, созвучной цветам декора на восточном фарфоре – главном украшении интерьера: красные купоны обивки банкетов, яркая дорожка с синим, желтым и зеленым бордюром, зеленые занавески. Дополнительный цветовой эффект приносил дневной свет, проходивший в галерею через витражные завершения неоготических арочных окон.

Китайская галерея поражала современников богатством представленной коллекции, только фарфоровых предметов здесь было более 2 000. Интерьер был буквально переполнен произведениями дальневосточного искусства: китайским и японским фарфором, редкими расписными и перегородчатыми эмалями, художественными лаками и бронзой, резными произведениями из камня, кости и дерева, драгоценными тканями и вышивками, ценной мебелью.

До сих пор неизвестно, когда и кем было принято решение разместить в галереях восточные произведения искусства. Следует учитывать и тот факт, что с одной стороны Китайская галерея примыкала к половинам великой княгини Елены Павловны, великой княгини Екатерины Михайловны и герцога Мекленбург-Стрелицкого, страстных коллекционеров восточного искусства. Возможно, решение о характере оформления галереи было принято ими совместно с императором.

К сожалению, не обнаружены многочисленные планы и рисунки, которые наглядно иллюстрировали сметы, представленные Кузьминым². Первое поступление восточных произведений искусства для оформления Китайской галереи из других императорских резиденций произошло весной 1850 года. В Царском Селе архитектор отобрал 825 предметов, перевезенных в 1831 году из кладовой дома Ф. Б. Баура³.

¹ РГИА. Ф. 472. Оп. 15. Внутр. оп. 91/929. Д. 63. Стены под песчаный камень были расписаны в 1864 г.

² РГИА. Ф. 482. Оп. 1. Д. 1670. Л. 2 об. Весной 1850 г. вместе со «Сметой на чистую отделку Арсенального каре» на рассмотрение императора Р. И. Кузьмин представил «Смету на меблирование Арсенального каре».

³ Баур Ф. В. (1731–1783), генерал-квартирмейстер в правление Екатерины II. После его смерти дом был куплен в казну, в середине XIX в. был реконструирован Р. И. Кузьминым.

Основные работы по внутренней отделке Арсенального каре были закончены к лету 1852 года, но еще в ноябре 1851 года Главноуправляющий Царским Селом, Петергофом и Гатчиной Я. В. Захаржевский в предписании от министра Императорского двора доводит до сведения управляющего Гатчинским Дворцовым Правлением Ф. И. Люце волю Николая I: «Государь Император Высочайше повелеть изволил: <> галерею¹ же меблировать большой Китайской мебелью; и устроив где место дозволит, кронштейны, украсить оную Японскими вазами»².

Кронштейны, помещенные на стены, были выполнены из алебастра, значительно позже, только в 1867 году их покрасили в черный цвет³. Кронштейны фланкировали полуколонны с двух сторон по северо-восточной стороне, и сдвоенные полуколонны по восточной стороне.

На кронштейнах стояли произведения искусства среднего размера. Между ними были монтированы фигурные деревянные этажерки с полочками в три яруса, опоясывающие колонны, на полочках были выставлены мелкие предметы⁴ (илл. 2).

Весной 1852 года Р. И. Кузьмин представил смету «На добавленную необходимо нужной мебели и убранства по Арсенальному каре Гатчинского дворца». Архитектор предлагал: «По Бельэтажу в Готических галереях. 22 шторы из зеленого атамента, 20 стульев в китайском вкусе, обтянутых канвою, 23 банкета в китайском вкусе, обтянутых канвою, 44 разноцветных стекла в зимние готические рамы»⁵.

Летом 1853 года было решено поставить напольные вазы на красивые подставки и часть настенных блюд оформить в черные деревянные рамы: «В Готической галере: устроить вновь постаментов китайских под большие вазы черных, там же: постаментов китайских под вазы поменьше под черным лаком. Сделать вновь рамок к Китайским блюдам, для навешивания на стенах за вазами, черных»⁶ (илл. 3).

Таким образом, основной принцип размещения произведений искусства в убранстве Китайской галереи был сформирован на начальном периоде оформления интерьера.

¹ Здесь и далее будут сохранены исторические орфография и пунктуация документов.

² РГИА. Ф. 491. Оп. 2. Д. 122. Л. 1.

³ РГИА. Ф. 482. Оп. 9. Д. 532. Л. 122.

⁴ До 1863 г. этажерки были двухъярусными. В 1863 г. было дано указание: «Пределать к каждой этажерке по 1 полке».

РГИА. Ф. 491. Оп. 3. Д. 1348. Л. 308.

⁵ РГИА. Ф. 491. Оп. 2. Д. 256. Л. 54 об.

⁶ РГИА. Ф. 482. Оп. 1. Д. 1670. Л. 91 об.

Произведения искусства Китая и Японии были представлены в убранстве галереи практически в равной мере, и исключительно декоративный принцип был доминирующим при оформлении убранства интерьера.

Крупноформатные произведения искусства: большие напольные вазы, лаковая мебель (шкафы, ширмы, ларцы) были живописно выставлены вдоль галереи прямо на полу или на красивых подставках.

Предметы среднего размера размещались на настенных консолях, меньшего – на деревянных этажерках. Плотно «заставлены» были и подоконники, большое количество вещей находилось в мебели.

Помимо этого, фарфоровые блюда и тарелки были помещены на стены, часть из них монтирована в деревянные рамы.

Китайскую галерею, наряду с китайским и японским фарфором, украшали художественные лаки, резные произведения искусства из кости, камня и дерева, редкие расписные и перегородчатые эмали, бронза, ткани.

В насыщенное убранство интерьера входила портретная галерея, включавшая работы ведущих русских и западноевропейских мастеров: В. Л. Боровиковского, А. П. Лосенко, С. С. Щукина, П.-Д. Батони, Ж. Л. Вуаля. И. Б. Лампи-старшего, А. П. Лосенко, Г. Ф. Фюгера. Помимо оригиналов, были представлены и копии с работ известных художников.

Для оформления Китайской галереи понадобилось колоссальное количество предметов. «С самого начала коллекция создавалась при непосредственном участии Николая I. Из галереи драгоценных вещей императорского Эрмитажа в октябре 1854 года вещи, представленные «на осмотр Императору <...> угодно было повелеть отослать в Гатчинский дворец». <...> 22 декабря 1856 года «Государь Император Высочайше повелеть изволил переместить из Московской Оружейной палаты в Китайскую 23 предмета». <...> Галерея пополнялась также благодаря целенаправленным закупкам Николая I и различным подношениям Императору. «Купленные по Высочайшему повелению 3 китайских фигур имею честь покорнейше просить приказать поместить в галерею китайских вещей». «Придворная Его Величества контора, препровождая в Гатчинское дворцовое Правление блюдо фарфоровое, изображающее китайцев, поднесенное Государю Императору Петергофскими купцами с хлебом и солью покорнейше просит поместить оное в Галерее Японских и Китайских вещей Гатчинского дворца». <...> вещи <...> из числа поднесенных Его Величеству в Японском посольстве. <...> В. К. Макаров отмечал, что «лучшие вещи в Китайскую галерею поступили из коллекций частных лиц, в разное время влившихся в здешнее собрание». Так,

в 1870 году, Александр II помещает в галерею 20 предметов, подаренных В. Л. Нарышкиным»¹.

Основное место в убранстве Китайской галереи занимал фарфор, богатейшее собрание давало возможность проследить развитие керамического искусства с XVI до конца XIX века.

В небольшой записке, составленной академиком В. П. Васильевым, приглашенным великой княгиней Александрой Иосифовной и великой княгиней Марией Николаевной для составления подробного каталога убранства Китайской галереи, было отмечено, что «главный материал, представленный в коллекции, есть фарфор»².

Фарфоровое убранство Китайской галереи отличало разнообразие форм и характера декора: вазы, блюда, тарелки и тарелочки, чаши и чашки, кувшины, сосуды для вина, чайники и чайницы, горшки, сервизы. Наряду с посудными формами в большом количестве была представлена фарфоровая пластика.

В архивных документах того времени все чаще можно встретить четкое разделение на китайские и японские предметы, с попыткой их относительной датировки³. В описи Китайской галереи 1862 года была широко распространена формулировка «из древняго фарфора». Например, «Фигура китайская из древняго фарфора, изображающего мальчика держащего в руках горшок с цветком»⁴; «Группа из древняго фарфора, изображающая идущих китайца и китаянку»⁵.

К середине XIX века синология вышла на новый этап развития, это было связано не только с более глубоким осмыслением восточной лингвистики и философии, но и с изучением всех отраслей восточного искусства, в том числе декоративно-прикладного.

¹ Самсонова Р. И. История формирования восточной коллекции (Китайская галерея Гатчинского дворца)... С. 19–21.

² Записка о Гатчинском музее // СПФ АРАН. Ф. 775. Оп. 1. Д. 177. Л. 2 об. Каталог так и не был составлен, записка дает только общее представление об убранстве интерьера.

³ В данный момент количественно-качественная характеристика коллекции восточного фарфора Гатчинского дворца представлена: Фомина С. С. Коллекция восточного фарфора в собрании Гатчинского дворца. СПб., 2009; Фомина С. С. Восток в интерьерах и на выставках Гатчинского дворца. К истории бытования коллекции фарфора. // ГМЗ «Царское Село». Сборник научной конференции. Образ Поднебесной. Взгляд из Европы. СПб.: Серебряный век, 2015.

⁴ РГИА. Ф. 491. Оп. 3. Д. 346. Л. 80 об.

⁵ Там же. Л. 125 об.

Помимо произведений искусства из керамики, в убранстве Китайской галереи были представлены предметы из стекла: «Чарочка заздравная сероватого цвета, толстая из стекляннной композиции, с выпуклыми древними китайским надписями изображающими желание многолетия, с двумя ручками»¹.

Наряду с восточным фарфором в убранстве Китайской галереи был широко представлен русский фарфор в стиле шинуазри, а также копии и реплики с восточных произведений искусства. Императрица Александра Федоровна (супруга Николая I) «приказала изготовить на Императорском фарфоровом заводе вазы в китайском вкусе по образцам, выбранным Ея Величеством в Последнее Высочайшее Присутствие в Гатчине». Особый интерес для специалистов ИФЗ представляли японские вазы: «Кабинет Его Величества просит допустить помощника Директора Императорского завода Озерского к обозрению всех, находящихся в Гатчине японских ваз, <...> снять с некоторых из них рисунки или взять на время для моделей на заводе»². Часть из них вошла в собрание Гатчинского дворца.

Произведения искусства в стиле русского шинуазри, созданные нашими мастерами на знаменитом Императорском фарфоровом заводе в Санкт-Петербурге, были представлены в убранстве Китайской галереи в очень интересных формах. Значительное количество ваз, переданных в Гатчинский дворец, было с утраченными крышками, поэтому приняли решение об их воссоздании³. Изготовление каждой крышки требовало особого умения, так как мастерам было необходимо подобрать не только цветовое решение к сохранившейся вазе, но и перенять манеру росписи. Художники завода справились с поставленной работой превосходно, создав не только гармонирующие с вазами крышки, но и очень индивидуальные произведения искусства в стиле шинуазри.

Наряду с русским фарфором в восточном вкусе Китайскую галерею украшали европейские произведения искусства, отражавшие представление европейских мастеров об искусстве Китая и Японии.

Среди подобных предметов были представлены и очень редкие вещи, такие как блюдо из знаменитого сервиза «Желтый лев», входившего еще в коллекцию курфюрста Саксонии Августа Сильного, и кофейник, изготов-

¹ РГИА, Ф. 491. Оп. 3. Д. 346. Л. 87 об.

² Самсонова Р. И. Русский фарфор в собрании Гатчинского дворца. СПб.: Александр Принт, 2000. С. 20.

³ РГИА, Ф. 491. Оп. 2. Д. 542. Реставрация фарфоровых предметов и изготовление новых крышек производились на Императорском фарфоровом заводе неоднократно. В «Деле о реставрации на Императорском фарфоровом заводе китайских изделий из Гатчинского дворца» содержатся архивные документы, начиная с 1856 г. до начала 1860-х гг.

ленный на легендарной Мейсенской мануфактуре в 1710–1720-е годы¹. Такие раритеты могли поступить в собрание Гатчинского дворца еще при первом владельце Григории Орлове, либо были перевезены из Зимнего дворца при формировании убранства Китайской галереи.

В отдельную группу следует выделить осветительные приборы Китайской галереи, изготовленные из фарфора и бронзы. В ноябре 1851 года по приказу Николая I в интерьер поместили «большие фарфоровые канделябры, привезенные из Кабинета Его Величества»². Вполне логично будет предположить, что это были торшеры, которые на момент музеефикации Гатчинского дворца украшали верхнюю площадку Мраморной лестницы. Уникальные произведения искусства, выполненные в стиле русского шинуазри мастерами Императорского фарфорового завода в творческом содружестве с бронзовщиками завода герцога Лейхтенбергского.

Торшеры гатчинского собрания состояли из шести фарфоровых ваз разного размера, монтированных в золоченую бронзовую оправу, и гигантских канделябров с фарфоровыми подсвечниками на шестьдесят свечей. Высота всей композиции составляла три с половиной метра. В годы Великой Отечественной войны были эвакуированы только канделябры. Две фарфоровые вазы среднего размера были обнаружены на территории Гатчины и возвращены в собрание Гатчинского дворца после 1941 года³ (илл. 4).

Наличие в интерьере таких знаковых произведений искусства, видимо, уже к лету следующего 1852 года привело к весьма логичному решению государя Николая I: «Заказать на Фарфоровом заводе, в виде ежегодно подносимых от онаго вещей – 12 люстр в китайском вкусе о трех корселях, для двух Готических галерей бельэтажа»⁴. С этой целью в Гатчину от Императорского фарфорового завода был командирован мастер для «составлении рисунка упомянутым люстрам»⁵.

Люстры были созданы в едином стилистическом и цветовом решении с канделябрами. Модели отличала необыкновенная лаконичность и законченность художественного образа. Люстры состояли из кобальтовых ваз разных форм, расписанных золотом на высочайшем уровне мастерами Им-

¹ Фомина С. С. Ранний мейсенский фарфор в собрании Гатчинского дворца // Сборник научной конференции «Гатчинский дворец в истории России». СПб., 2016. С. 304–306.

² РГИА. Ф. 491. Оп. 2. Д. 208. Л. 1.

³ Автор статьи выражает глубокую благодарность за помощь в атрибуции памятника своему покойному другу – научному сотруднику ГЭ Александру Альбертовичу Солину (1977–2018).

⁴ РГИА. Ф. 491. Оп. 2. Д. 256. Л. 2.

⁵ РГИА. Ф. 491. Оп. 2. Д. 256. Л. 18, 18 об.

ператорского фарфорового завода. Вазы были монтированы в виртуозно выполненную бронзовую арматуру, сочетающуюся не только с фарфором, но и с отдельными элементами архитектурной отделки Китайской галереи.

В 1941 году люстры, к сожалению, не успели эвакуировать¹. В 2019 году благодаря визуальному сравнительному анализу и примерному масштабированию изобразительных документов (акварели Э. П. Гау и довоенной фотофиксации) автором статьи был сделан вывод о полной идентичности «детали настольной вазы-лампы» (инв. № МВ-133)² и ваз, входивших в ансамбль люстр из убранства Китайской галереи. Обнаруженный фрагмент стал самым главным и важным образцом при воссоздании исторических люстр (илл. 5).

В богатое и яркое убранство Китайской галереи входило большое количество художественных лаков, произведений искусства из резных кости, камня и дерева, перегородчатых и расписных эмалей, художественных тканей.

Коллекция художественных лаков по количеству была второй после собрания фарфора. Многочисленные лаковые произведения искусства в убранстве Китайской галереи были представлены на мебели, на подоконниках внутренних окон и ниш: шкагулки, сундуки и сундучки, коробки, ларцы. Особый колорит и уют интерьеру придавали настольные шкафики с распашными дверцами и выдвигаемыми ящиками, туалеты³. Предметы были декорированы росписью золотом, зачастую украшены инкрустацией из перламутра и полудрагоценных камней.

Посудные формы были широко представлены лаковыми тарелками и блюдами. В интерьере находилось большое количество чашек: кокосовых и деревянных, покрытых черным лаком с живописным и рельефным декором, декорированных инкрустацией.

Помимо предметов, декорированных черным лаком, Китайскую галерею украшали произведения искусства с красным лаком⁴. Широко распространены были и комбинированные предметы с покрытием черным и красным лаками⁵.

Важное место в убранстве Китайской галереи занимали расписные и перегородчатые эмали, получившие в терминологии описи 1862 года название

¹ В описи 1940 г. есть отметка об эвакуации в первом эшелоне люстры с инв. № Г-15688, но номеров ЦХ нет. Люстра, скорее всего, не была эвакуирована.

² В 1986 г. Гатчинский дворец получил в дар от З. Я. Гороховой так называемую «деталь от настольной лампы». Учитывая сохранность предмета (многочисленные грубые склейки, расшатанность конструкции) было решено поставить ее на музейно-вспомогательный учет.

³ РГИА. Ф. 491. Оп. 2. Д. 256. Л. 71 об.

⁴ Там же. Л. 113, 213 об.

⁵ Там же. Л. 62–65 об.

«финифтевые»: «Чашка финифтевая имеющая форму в виде половины персика, с блюдцем в виде листьев, ручки у чашки в виде древесных веток, образующих ножки»¹; <...> «Сервиз финифтевый...»².

Эмалевые произведения искусства, подобно лаковым, размещались на предметах мебели, подоконниках внутренних окон и в нишах. Ценные эмалевые блюда, наряду с фарфоровыми, декорировали стены Китайской галереи.

Интерьер украшали многочисленные предметы из полудрагоценных камней, главным образом пластика: «Чашка из зеленоватого пагодита с 2 ручками, изображающими китайских мифологических существ»³ <...> Ветка цветка из белая пагодита⁴. <...> Грот, выделанный из яшмы неправильной формы»⁵.

Художественное убранство включало произведения искусства, выполненные восточными мастерами в технике резьбы по кости и дереву: «Шар резной из белой слоновой кости прозрачный с круглыми дырочками, чрез которые видны внутри такие же девять один в другом шаров»⁶.

В Китайской галере были широко представлены многочисленные предметы из панциря черепахи и кокоса: чашки, чарочки⁷.

В шкафах хранились различные интересные восточные вещи, в том числе утилитарного назначения: очки, метелки для пыли, чернильницы, кисти, компасы, страусовые яйца, футляры, платяные щетки, восточные столовые приборы, бумажники, курительные трубки, даже палочки для чесания спины и т. д.⁸

Восточные безделушки соседствовали рядом с уникальными произведениями восточного декоративно-прикладного и ювелирного искусства. В числе вещей, переданных по распоряжению Николая I осенью 1854 года из Галереи драгоценностей Императорского Эрмитажа, числилась фарфоровая курильница в серебряной позолоченной оправе с турмалинами, изумрудами, рубинами и бирюзой⁹.

¹ РГИА. Ф. 491. Оп. 2. Д. 1346. Л. 219 об.

² Там же. Л. 58 об.

³ РГИА. Ф. 491. Оп. 3. № 1346. Л. 126 об.

⁴ Там же. Л. 123, 124 об.

⁵ РГИА. Ф. 491. Оп. 3. № 1345. Л. 294.

⁶ Там же. № 1346. Л. 15 об.

⁷ РГИА. Ф. 491. Оп. 2. Д. 542. Л. 3. Сохранились документы о реставрации на Императорском фарфоровом заводе не только фарфоровых предметов, но и вещей из других материалов: «из слоновой кости, роговых и деревянных вещей».

⁸ Там же. Л. 1–15 об.

⁹ Научный архив ГМЗ «Гатчина». № 1818. С. 132.

Фарфоровая курильница сохранялась в убранстве интерьера Китайской галереи вплоть до 1941 г. После войны вошла с собрание ГЭ. ГЭ ЛС-550.

Убранство интерьера Китайской галереи украшали художественные ткани: вышитые картины¹, веера с шелковыми экранами, предметы исторического костюма. Большую ценность представляли тканые экраны ширм из знаменитого китайского шелка, декорированные росписью и вышивкой.

Меблирование Китайской галереи началось в 1852 году, еще осенью 1851 года (как было указано выше) Николай I приказал: галерею «меблировать большой Китайской мебелью»². Помимо восточной мебели, у известного мебельного фабриканта К. А. Тура были заказаны: стулья «в китайском вкусе обтянутых канвою – 20»³. «Банкетов в китайском вкусе обтянутых канвою – 23»⁴.

В описи 1862 года содержится довольно подробное описание банкетов; стульев к тому времени в убранстве интерьера уже не было: «Скамеек простого дерева окрашенных черною краскою с позолотою, на манер китайских, с мягкими сиденьями, обитыми малиновым сатентюрком на 4 ножках <...> Чехлы к ним полотняные»⁵.

В декабре 1864 года (летом были расписаны стены галереи под песчаный камень) банкетки были переобиты «китайской малиновой шелковой материей с изображением на ней красками охоты и других разных фигур и цветов»⁶. Красочные купоны банкетов из расписного китайского шелка видны на акварели Э. П. Гау⁷. В конечном итоге осенью 1905 года банкетки переобили «сатином цвета бордо»⁸.

¹ Отдельное место в собрании дворца занимают вышитые китайские картины, оформленные в уникальные рамы из черного дерева, инкрустированного перламутром. Помимо художественной ценности, картины имеют большое мемориальное значение, так как подобного уровня произведения искусства, возможно, были особым подарком одного из правителей Поднебесной. Неслучайно вышитые картины до 1941 г., согласно довоенной описи, находились рядом с портретом эмира Бухарского.

² РГИА. Ф. 491. Оп. 2. Д. 208. Л. 1.

³ Там же. № 256. Л. 95 об.

⁴ Там же. Л. 96.

⁵ РГИА. Ф. 491. Оп. 3. Д. 1345. Л. 169, 170 об.

⁶ Там же. Л. 170, 171.

⁷ Их поменяли на аналогичные в 1886, 1887 гг., так как шелковые ткани недолговечны. В кладовых Гатчинского дворца находились большие запасы отрезков различных тканей, главным образом шелковых, в том числе и ценные китайские шелка. В кладовых хранились не только новые отрезки. Пришедшие по разным причинам в негодность или замененные на новые (более модные) драпировки и обивки мебели «передавались в опись старых вещей», зачастую использовались по второму разу.

⁸ РГИА. Ф. 491. Оп. 3. Д. 1345. Л. 170, 171.

Среди экзотичного мебельного убранства Китайской галереи превалировала восточная мебель: шкафы, шкафики и полushкафы, бюро, комодики, этажерки, столы и скамейки, на них довольно плотно в изобилии были выставлены восточные произведения искусства из разных материалов.

Крупноформатные предметы мебели стояли в нишах и у внутренних окон. Двери галереи декорировали большие восточные ширмы, возможно, что в какие-то исторические моменты до 1917 года ими могли закрывать двери для создания дополнительного декоративного эффекта и придания интерьеру ощущения «бесконечности».

Принцип расстановки мебели – банкетки под окнами и восточные предметы вдоль внутренних стен – был сформирован практически сразу в начале оформления интерьера и оставался неизменным вплоть до 1941 года.

Мебельное убранство Китайской галереи было практически полностью утрачено в годы Великой Отечественной войны. Из всего многообразия мебели этого грандиозного интерьера сохранилось семь предметов мебели¹.

Очень важной составляющей оформления интерьера Китайской галереи было живописное убранство. Решение оформить стены всех Готических (на то время) галерей Гатчинского дворца портретной живописью было принято самим императором. В ноябре 1851 года Главноуправляющий Царским Селом, Петергофом и Гатчиной Я. В. Захаржевский в предписании от министра Императорского двора доводит до сведения управляющего Гатчинским Дворцовым Правлением Ф. И. Люце волю Николая I: «Государь Император Высочайше повелеть изволил: по окончании совершенной отделки Арсенального каре при Гатчинском Дворце, произвести в оном следующая внутренняя украшения. <> В нишах разместить портреты в рост и грудные Особ Императорской Фамилии»².

Позже в Предписании от августа 1852 года было указано: «Государь Император <...> Высочайше повелеть изволил. <...> В готической галерее на половине Великой Княгини Елены Павловны, между каждыми двумя колоннами, повесить по два грудных портретов Особ Императорской Фамилии»³.

Таким образом, был сформирован принцип оформления интерьера портретной живописью, именно она составила большее число картинно-

¹ В Гатчинском дворце находится этажерка, инв. № ГДМ-189-V. Один столик и две этажерки представлены в ГМЗ «Царское Село» (Г-14026, Г-15202, Г-15473.). Одна этажерка и банкетка русской работы в ГМЗ «Петергоф» (Г-15473, Г-15672). Полushкаф европейской работы находится в ГМЗ «Павловск» (Г-14143).

² РГИА. Ф. 491. Оп. 2. Д. 208. Л. 1.

³ Там же. Д. 256. Л. 2, 14 об.

го убранства Китайской галереи. По северо-восточной стороне, идущей от Мраморной лестницы, живописные полотна были размещены в нишах, над дверьми и на стенах, примыкающих к выходу на верхнюю площадку Мраморной лестницы и к входу в парадные залы императора Александра III. По восточной стороне портреты находились между полуколоннами и над дверьми.

В 1941 году в убранстве Китайской галереи находилось 84 портрета, в годы Великой Отечественной войны сохранилось 22¹.

До 1917 года основной состав художественного убранства Китайской галереи был постоянным. Однако по воле венценосных владельцев отдельные произведения искусства передавались в другие императорские резиденции, главным образом в Царское Село². Интересен факт неоднократных передач в любимые южные дворцы: «Вазочка китайская фарфоровая в виде урны по черному фону с живописью золоченых деревьев с белокрасноватыми цветами и 4 золочеными птицами с крышкою. <...> По Предписанию от 16 августа 1865 г. Отпущена для украшения Кабинета Государыни Императрицы в Ливадии»³. 29 мая 1867 года передана «Вазочка японская фарфоровая в виде кубышки с разною росписью. <...> Для украшения этажерок во Дворце Ея Величества в Имени Ливадия»⁴.

Многочисленные перемещения были из Китайской галереи в другие интерьеры Гатчинского дворца. Например, в документах попадаются отметки о переносе восточных вещей (китайская ваза и кувшин) в Спальню великой княгини Екатерины Михайловны⁵.

Согласно архивным документам, предметы, входившие в художественное убранство Китайской галереи, неоднократно повреждались, так как регулярно обеспыливались, переставлялись с места на место по разным причинам (желание владельцев, ремонт, заклейка окон), могли быть задеты. «Чашка чайная разбита во время ремонтных работ в 1884 году»⁶. Были вещи «разбитые во время Высочайшего присутствия 30 октября 1882 г.»⁷. «Тарелка разбита во время бывших Высочайших присутствий

¹ В ГМЗ «Гатчина» находятся одиннадцать портретов (три исторические рамы). Десять портретов и три исторические рамы вошли в собрание ГМЗ «Павловск», один портрет находится в Тюменской картинной галерее.

² РГИА. Ф. 491. Оп. 3. Д. 1348. Л. 25.

³ Там же. Л. 152 об., 153.

⁴ Там же. Л. 230 об., 231.

⁵ Там же. Д. 1347. Л. 134, 138 об.

⁶ Там же. Д. 1346. Л. 120 об.

⁷ Там же. Д. 1348. Л. 227.

и оказавшаяся к исправлению негодной»¹. «Тарелка разбита в мелкие части»².

Принцип размещения произведений искусства в Китайской галерее, несмотря на период музеефикации, в основном оставался неизменным вплоть до 1941 года.

В 1933 году начался процесс «распределения материалов между Эрмитажем и Музеем фарфора»³. Согласно архивным документам, в конце 1927 года сотрудниками Эрмитажа и музея фарфора в Кусково был осмотрен «весь керамический материал, находящийся в Гатчинском дворце-музее»⁴.

Основное «изъятие» восточного фарфора началось только спустя пять лет, в январе 1933 года. Была создана специальная комиссия, которая должна была «ознакомиться с восточными предметами, хранящимися в дворцах-музеях, в целях сосредоточения этих предметов в Государственном Эрмитаже. В тех случаях, когда во дворце-музее имеется музейный восточный ансамбль, предметы должны остаться на месте»⁵.

По итогам работы комиссия постановила: «Восточные вещи Гатчинского музея, не входящие в ансамбль Китайской галереи, нужные для экспозиции Государственного Эрмитажа – передать в Сектор Востока Эрмитажа. Считать необходимым сохранить Китайскую галерею в Гатчинском музее как часть общего социально-бытового комплекса. Восточные вещи Китайской галереи, которые без нарушения ансамбля могут быть выделены для экспозиции Эрмитажа – передать в Сектор Востока Эрмитажа»⁶.

Комиссия закончила работу уже в январе, но выдача отобранных предметов произошла только в конце 1933 года. В апреле из Эрмитажа в Гатчинский дворец было направлено письмо: «Попытка связаться с Вашим Музеем по телефону не увенчалась успехом т. к. Вашим Музеем было заявлено, что ничего не слышно»⁷. Письмо было продублировано через неделю, так как «несмотря на неоднократные попытки связаться по телефону с Вышеозначенным музеем, таковое не удалось», одновременно была направлена жалоба на действия руководства Гатчинского дворца в Сектор Науки Наркомпроса⁸.

¹ РГИА. Ф. 491. Оп. 3. Д. 1348. Л. 54.

² Там же. Л. 134.

³ Архив ГЭ. Ф. I. Оп. V. Д. 759. Л. 1, 2. 1927–1928 гг.

⁴ Там же.

⁵ Там же. Д. 1482. Л. 2.

⁶ Архив ГЭ. Ф. I. Оп. V. Д. 1482. Л. 3.

⁷ Там же. Д. 1525. Л. 19.

⁸ Там же. Л. 21, 78.

Изъятия в 1930-х годах из гатчинского собрания предметов восточного фарфора не нанесли значительного урона численному составу художественного убранства интерьера Китайской галереи. Однако коллекция лишилась многих раритетов, так как в работе комиссий по изъятию принимали участие ведущие специалисты, такие как Э. К. Кверфельд и И. А. Орбели.

Главный урон восточному собранию Гатчинского дворца был нанесен в годы Великой Отечественной войны. Отделка Китайской галереи была полностью утрачена, удалось эвакуировать треть произведений искусства, составлявших художественное убранство интерьера.

Согласно довоенной описи, в Китайской галерее зафиксированы 3 407 предмета, включая занавески, банкетки, кронштейны (консоли), этажерки (полочки) и подставки. В годы Великой Отечественной войны была спасена примерно одна треть экспонатов¹. Благодаря целенаправленной деятельности дворца по восполнению утрат восточная коллекция была значительно пополнена произведениями искусства достойного художественного уровня.

Проведенное исследование истории формирования художественного убранства Китайской галереи и качественно-количественный анализ современного состояния коллекции восточных произведений декоративно-прикладного искусства, портретной живописи, мебели и тканей Гатчинского дворца позволили сделать вывод о возможности воссоздания части галереи с художественным убранством по северо-восточной стороне² (ракурс акварели Э. П. Гау: от первого внутреннего окна), на протяжении стены с шестью нишами и до третьей двери (согласно проекту реставрации).

На данный момент был определен начальный период воссоздания (конец XIX века) художественного убранства Китайской галереи с последующим заполнением «лакун», с целью дальнейшего формирования убранства интерьера в полном объеме.

В 2019 году началась реставрация Китайской галереи, в скором времени уникальный интерьер будет представлен вниманию посетителей.

¹ Установить точное число не представляется возможным, так как не у всех эвакуированных предметов есть соответствующие отметки и наоборот (как в случае с люстрой).

² Фомина С. С. Историческая справка. Китайская галерея в Гатчинском дворце. Архитектурное убранство. 2018 // Научный архив ГМЗ «Гатчина».

Фомина С. С. Историческая справка. Китайская галерея в Гатчинском дворце. Художественное убранство. 2021 // Научный архив ГМЗ «Гатчина».

Подобное решение основывается на данных о значительных утратах произведений искусства из убранства Китайской галереи в годы Великой Отечественной войны. Также учитываются современные условия работы Гатчинского дворца как музея.

Панно «Сто мальчиков»
из собрания предметов
прикладного искусства
Санкт-Петербургского
государственного музея
театрального и музыкального
искусства. Версии
происхождения. Толкование
сюжетов. Символика деталей



DOI 10.48466/2992.2023.18.45.026

О. А. Ходякова¹

Аннотация. Среди предметов прикладного искусства музея хранится панно декоративное тканое из шелка. На нем изображен традиционный китайский сюжет «Сто мальчиков». Панно поступило из частного собрания. Аналогичные предметы имеются в коллекции Государственного Эрмитажа и могут иметь общую историю происхождения: из даров китайского императора Петру I. Сравнение указывает на сходства и различия.

Ключевые слова: *Шереметевский дворец, коллекции, тканая шелковая шпалера, техника кэсы, «Сто мальчиков».*

¹ Ходякова Ольга Анатольевна, кандидат исторических наук, заведующая отделом хранения в Шереметевском дворце – филиале «Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства», Российская Федерация, 191023, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, 2, лит. «А»

Hodjakova Olga Anatolievna, PhD in History, head of the Storage Department at the Sheremetyevskiy Palace – branch of the St. Petersburg State Museum of Theatrical and Musical Art, Russia, 191023, St. Petersburg, Zodchego Rossi str., 2, lit. «A».

«One hundred boys» panels from the applied art objects collection of the St. Petersburg State Museum of Theatrical and Musical Art. Versions of origin. Interpretation of plots. Symbolism of details

Summary. There is a decorative panel woven from silk which is kept among the museum applied art objects. It depicts the traditional Chinese story “one hundred boys”. The panel came from a private collection. Similar panels are available in The Hermitage collection and may have a common history of origin: from the gifts of the Chinese Emperor to Peter I. Comparisons indicate to differences and similarities.

Keywords: *Sheremetyevskiy Palace, collections, woven silk trellis, kesa technique, «one hundred boys».*

В 1997 году в фонд Санкт-Петербургского музея театрального и музыкального искусства по договору дарения поступило частное собрание предметов изобразительного и прикладного искусства, старины и быта от Августы Михайловны Сараевой-Бондарь (1925–2000). Обстановку своего дома она полностью передала в музей с целью создания экспозиции в двух залах дворцовой анфилады. А. М. Сараева-Бондарь сама стала на некоторое время сотрудником нашего музея и автором экспозиции, названной «Дворянское собрание».

В профессиональной биографии А. М. Сараевой-Бондарь был период работы в Государственном музее истории Ленинграда¹. Она занималась изучением и комплектацией архивов известных деятелей культуры советского времени, была инициатором и ведущей музыкальных и театральных вечеров, писала книги, в которых вспоминала о взаимоотношениях гостей своего дома, с которыми были знакомы она и ее супруг. Владимир Владимирович Стрекалов-Оболенский (1905–1990) учился в Ленинградском фотокинетехникуме, после окончания которого в 1931 году был принят фотографом в Ленинградское областное товарищество художников «ИЗО», преобразованное в 1932 году в Ленинградское отделение Союза советских художников (ЛОССХ)². После войны вступил в Союз художников, работал в Художественном фонде. С 1968 по 1988 годы (вплоть до ухода на пенсию) был художественным

¹ Название 1954–1991 гг. Ныне – Государственный музей истории Санкт-Петербурга.

² Филиппова Е. Б. Искусство предвоенного десятилетия в собрании В. В. Стрекалова-Оболенского // Жевержеевские чтения: Творцы и собиратели. Материалы научной конференции 6–7 октября 2016 года / Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. СПб., 2016. С. 112.

руководителем фотолаборатории Академии художеств¹. Выполненные им фотографии опубликованы в художественных альбомах, посвященных архитектуре Ленинграда, творчеству известных советских скульпторов, живописцев, графиков.

А. М. Сараева-Бондарь познакомилась со своим будущим мужем в 1954 году, когда он уже был владельцем обширной коллекции антиквариата и художественных полотен². После смерти мужа Августа Михайловна пожелала передать семейное собрание произведений искусства и обстановку квартиры в дар музею³ и осуществила задуманное в память о супруге, назвав постоянную экспозицию аналогично изданной в 1992 году книге воспоминаний, написанной эмоционально и с большим уважением к «людям и произведениям искусства» в их доме. Она писала: «Одухотворенность личности Владимира Владимировича, опиравшаяся на добротный фундамент отечественной культуры, всегда притягивала к себе людей ярких, самобытных <...> Своей дружбой его одарили замечательные художники: И. И. Бродский, К. С. Петров-Водкин, В. М. Конашевич, Г. С. Верейский, Н. Э. Радлов, А. Н. Самохвалов, М. Г. Манизер, Н. В. Томский, В. И. Шухаев, М. К. Аникушин <...> Друзьями дома были и служители других муз <...> Это Г. С. Уланова, Л. П. Орлова, Е. Н. Гоголева, Г. В. Александров, Н. Д. Мордвинов, Махмуд Эсамбаев»⁴.

А. М. Сараева-Бондарь писала, что Владимир Владимирович собирал предметы искусства и старины, но коллекционером себя не считал. Среди предметов семейного собрания в музей поступило панно декоративное тканое «Сто мальчиков». При поступлении панно было законвертировано в раму с оргстеклом; размер рамы по внутреннему периметру составлял 228,5 x 170,0 см, а сохранность предмета определялась визуально.

А. М. Сараева-Бондарь в упомянутой выше книге воспоминаний пишет: «Много увлекательных сюжетов поведал хозяину дома его любимый китайский гобелен «Сто мальчиков». На старинной ткани, известной под названи-

¹ Аукцион Bigspirit [Электронный ресурс]. URL: // <https://ru.bidspirit.com/ui/lotPage/north-auction-house/source/catalog/auction/34918/lot/113982> <https://ru.bidspirit.com/ui/lotPage/north-auction-house/source/catalog/auction/34918/lot/113982/%D0%A8%D1%83%D1%85%D0%B0%D0%B5%D0%B2-%D0%92-%D0%98-%D0%9F%D0%BE%D1%80%D1%82%D1%80%D0%B5%D1%82-%D0%92-%D0%92?lang=ru> (дата обращения 20.08. 2023).

² Филиппова Е. Б. Искусство предвоенного десятилетия... С. 111.

³ Августа Сараева-Бондарь [Электронный ресурс]. URL: <https://www.livelib.ru/author/17459-avgusta-saraevabondar> (дата обращения: 26.08.2023).

⁴ Сараева-Бондарь А. М. Дворянское собрание. Люди и произведения искусства в доме В. В. Стрекалова-Оболенского. Л., 1992. С. 4.

ем «кэсы», поражая красками и виртуозностью мастерства, действительно изображены сто мальчиков. Во время древних свадебных китайских обрядов такой «ковер» дарился молодоженам с пожеланиями «многодетствия» и счастья <...>»; панно характеризуется владелицей как «чрезвычайный посол» семнадцатого века, также указывается, что «...гобелен был приобретен у одного из секретарей А. В. Луначарского – Израилевича...»¹

На сайте Русского музея в одном из комментариев к портретам имеется следующая информация о Якове Львовиче Израилевиче (1889–1942). Он был известен среди богемной молодежи Петрограда как Жак, был характерной и примечательной личностью в литературно-художественных кругах 1910-х годов, завсегдаем кабаре «Бродячая собака» и «Привал комедиантов», непременным участником различного рода розыгрышей, мистификаций, театрализованных выступлений². Есть упоминания, что он лично знал Л. Брик и В. Маяковского³. Более никаких сведений о Израилевиче нам не удалось найти. Можно предположить, что он имел отношение к антиквариату в период реквизиций, проводимых в послереволюционное время в советском государстве ведомством наркома просвещения А. В. Луначарского. Упоминание А. М. Сараевой-Бондарь, что панно «Сто мальчиков» было приобретено у Израилевича (исходя из дат его жизни, еще в довоенное время), не проливает свет на происхождение предмета. Эта страница бытования тканого панно остается не прочитанной.

Августа Михайловна вспоминала, что в их доме «художники, друзья Владимира Владимировича, приходившие к нему, могли часами любоваться гобеленом, рассматривая его отдельные фрагменты и цветовое оформление всей композиции». По словам Сараевой-Бондарь, содержание панно предоставило творческую питательную среду для художника Владимира Михайловича Конашевича, который использовал его сюжеты для создания иллюстраций к сказкам китайского писателя Янь Вэнь-цзэня «В бухте кораблей, отплывающих завтра». Вышедшую в 1959 году книгу «с благодарностью к гобелену» Конашевич преподнес Владимиру Владимировичу. По словам владельцев, «когда-то, постояв у гобелена», Галина Сергеевна Уланова, первая исполнительница роли Тао Хоа в балете Глиэра «Красный мак», задумчиво произнесла: «Какое настроение передается от него зрителю, какие мелочи

¹ Сараева-Бондарь А. М. Дворянское собрание. Люди и произведения искусства в доме В. В. Стрекалова-Оболенского... С. 21.

² Виртуальный Русский музей [Электронный ресурс]. URL: https://rusmuseumvrn.ru/data/collections/painting/19_20/zh-11212/index.php (дата обращения: 26.08.2023).

³ Ворчалки об истории [Электронный ресурс]. URL: https://abhoc.com/arc_an/2021_01/983 (дата обращения: 07.09.2023).

оживают! Мне так и хочется взять в руки китайский веер и совершить прыжок в свою молодость...». Так вдохновенно бытовало панно в частном собрании, располагаясь в раме на стене жилой комнаты в квартире Августы Михайловны и Владимира Владимировича (илл. 1).

2 апреля 1998 года в филиале музея, Шереметевском дворце, состоялось торжественное открытие постоянной выставки «Дворянское собрание. Люди и произведения искусства в доме В. В. Стрекалова-Оболенского». На церемонии присутствовали руководители Санкт-Петербурга, представители прессы и музейной общественности. Предметы частной коллекции органично вписались в интерьеры Лепной гостиной и Белой столовой. Открытие выставки имело большой общественный резонанс, так как многие лично знали Августу Михайловну. После этого события в Шереметевском дворце продолжились реставрационные работы в других залах анфилады, а панно, минуя этапы изучения и реставрации, заняло свое место в постоянной экспозиции.

Через десять лет после начала музейной жизни панно было подготовлено к реставрации. Демонтаж тканой картины из рамы выявил состояние ее сохранности, а именно: загрязнения, пятна неизвестного происхождения, сквозные утраты ткани, потертости и разрывы нитей, местами их утраты, деформацию и деструкцию основных нитей, неустойчивость красителей к длительной водной обработке, деформацию уточных нитей, следы предыдущей бытовой реставрации, которая не оставила документальной фиксации. В 2009–2010 годах реставратор Российского этнографического музея В. Л. Желтова согласно реставрационному заданию выполнила следующие работы: последовательно были осуществлены механическая и химическая чистка; удаление старой реставрации; крашение и аппретирование дублировочного материала; укладывание и укрепление ветхих участков памятника на дублировочной ткани; укрепление памятника на х/б подкладку по периметру и по всей площади; отпрессовка. Все стадии реставрационных работ были зафиксированы и описаны в паспорте. На завершающей стадии памятник был укреплен на подрамник под защитным стеклом, в залах экспонирования полотна была произведена защита от попадания прямых солнечных лучей.

Начало музейного бытования панно «Сто мальчиков» обозначило процесс изучения этого предмета и поиска аналогов в других музейных собраниях. Выяснилось, что в Государственном Эрмитаже хранятся три панно с подобными сюжетами. Их исследователь и хранитель коллекции китайского ювелирного и прикладного искусства, старший научный сотрудник Отдела Востока Мария Львовна Меньшикова на протяжении ряда лет в научных

статьях¹, снятом в 2021 году видеоролике², подготовленной в 2022 году выставке³ знакомила профессионалов и любителей с интереснейшей историей этих раритетных экспонатов, которая начинается в конце XVII века и относится к взаимоотношениям России и Китая.

После подписания Нерчинского договора в 1689 году между странами стали налаживаться дипломатические отношения и регулярная караванная торговля. Тканые картины из цветного шелка с использованием золотой нити имели характер драгоценностей и редкостей. Миссионер в 1692–1695 годах И. Идес получил аудиенцию у китайского императора Канси и был одарен подарками для царя Петра Великого, среди которых были шелковые шпалеры⁴. Известно, что монарх подарил пятнадцать шелковых шпалер, богато вышитых золотом, Францу Лефорту для оформления интерьеров его дворца, который использовался царем для приемов. После смерти Ф. Лефорта дворец был передан А. Д. Меншикову. Многие вещи царь разрешил вдове и племяннику Лефорта увезти в Швейцарию. Частично имущество перешло в казну; шпалеры, как самые дорогие предметы убранства, Петр перевез в Петербург. Семь из них были преподнесены Петром I в 1711 году. Казимо Медичи⁵ в качестве дипломатического дара, четыре завесы сохранились в коллекции царя (ныне в собрании Эрмитажа); что стало с остальными четырьмя – неизвестно, «возможно, они были подарены царем друзьям и сподвижникам»⁶.

¹ *Меньшикова М. Л.* К истории китайских шелковых шпалер «кэсы» из коллекции Петра I // Эрмитажные чтения памяти Б. Б. Пиотровского. СПб. : Изд-во ГЭ, 1998. С. 64–66.; *Меньшикова М. Л.* Несколько китайских раритетов из коллекций Петербурга начала 18 в. // Эрмитажные чтения памяти В. Г. Луконина. 1995–1999. СПб.: Изд-во ГЭ, 2000. С. 145–159. И др.

² Цикл видеосюжетов «Восточная мозаика» посвящен столетию Отдела Востока; рассказывает хранитель коллекции китайского ювелирного и прикладного искусства Государственного Эрмитажа, старший научный сотрудник Мария Львовна Меньшикова. [Электронный ресурс]. URL: <https://academy.hermitagemuseum.org/materials/kitajskie-shyolkovye-s-zolotom-shpalery-kehsy-petra-velikogo.-rasskazyvaet-mariya-menshikova> (дата обращения: 14.09.2023).

³ *Меньшикова М. Л.* Диковинный и дорогой Китай. Знания о Востоке. Издание к выставке в рамках Года Петра Великого в Эрмитаже, Санкт-Петербург, 19 апреля – 12 июня 2022 года // СПб: Изд-во Гос. Эрмитажа. 2022.

⁴ Там же. С. 23, 24, 27.

⁵ По сведениям М. Л. Меньшиковой, хранятся в фонде музея Museo degli Argenti во Флоренции.

⁶ *Меньшикова М. Л.* К истории создания китайских коллекций Петра I // Основателю Петербурга : Материалы конф. к 300-летию основания Санкт-Петербурга / [науч. ред. Н. Ю. Гусева и др.]. СПб. : Изд-во ГЭ, 2003. С. 44.

В 1719 году Петр снаряжает новое посольство (1719–1721) в Цинскую империю под руководством капитана Л. Измайлова для урегулирования торговли. В сопроводительных бумагах присутствовала роспись предметов, предполагаемых к покупке. «Самым сложным оказалось приобретение 18-ти шпалер. Когда посол рассказал императору Канси о том, что просил царь, император ответил, что такие шелковые шпалеры ткют только в императорских мастерских. Срок изготовления... три года. На изготовление нужно было приобрести шелк, золото, серебро. В результате Канси сообщил, что закажет обои на собственные средства, потому что не знает другого способа доставить удовольствие и услужить их императорскому величеству великой России... Изделия были доставлены в Петербург в 1722 году... Что стало с этими «обоями», как и со многими другими предметами, неясно»¹.

Таким образом, в настоящее время в Эрмитажной коллекции вещей, связанных с именем Петра I, с XIX века хранятся три китайские шелковые шпалеры, привезенные в Россию еще в конце XVII века. Эти «завесы с изображением играющих мальчиков, пары фениксов и солнца», больших размеров (216 x 116, 219 x 169 см), изготовлены в Китае в период династии Мин (1368–1644) в конце XVI–XVII века и поступили из дворца Марли в Петергофе². Изображение традиционного китайского сюжета связано с символикой пожелания обладателям шпалер, императору и императрице, многочисленного мужского потомства и благополучия мальчикам-сыновьям в их дальнейшей жизни и карьере. Каждое панно выткано цветными шелковыми и золотыми нитями в технике кэсы. Этот способ заключается в переплетении длинных нитей основы и коротких нитей утка разного цвета. На границах цветowych участков образуются просветы, за что ткань и получила свое название (в переводе с китайского кэсы – «резаный шелк»)³; создается «ощущение, что композиция составлена и сшита из кусочков – цветных лоскутков <...> Первоначально таким способом изготавливали шерстяные ткани <...> В конце правления династии Тан эту технологию начали применять и для шелковых волокон»⁴.

Сравнивая шелковые шпалеры из эрмитажной коллекции и предмет, поступивший из частного собрания А. М. Сараевой-Бондарь в фонд декора-

¹ *Меньшикова М. Л.* Диковинный и дорогой Китай... С. 54.

² *Меньшикова М. Л.* К истории китайских коллекций Петра I. // Основателю Петербурга : Кат. выст. : [К 300-летию Санкт-Петербурга. СПб. : Славия, 2003. С. 399.

³ Шелковый путь: 5 000 лет искусства шелка : каталог выставки. СПб : Славия, 2007. С. 197.

⁴ *Чжао Фэн.* Шелк Шелкового пути : происхождение, распространение, взаимобмен / Чжао Фэн ; [пер. с кит. В. Букиной, М. Гусевой]. М. : Шанс, 2020. С. 218.

тивно-прикладного искусства нашего музея, можно отметить идентичность материала (шелк), техники (кэсы) и сюжета («Сто мальчиков»).

При подробном рассмотрении тканой картины (илл. 2) можно выделить четырнадцать сюжетных фрагментов, каждый из которых достоин внимания. Опишем каждый из них в порядке слева направо и снизу вверх. Сюжеты образуют группы мальчиков за различными занятиями, от простых игровых навыков к мастерству, от простого – к сложному и совершенному. Мальчики демонстрируют развитие и тренировку ловкости, находчивости, прилежности, разумности.

1. Катание на быке (внизу слева) может быть охарактеризовано как ярмарочная забава. Группа ребят, сопровождаемая собачкой, наблюдают, как один из мальчиков оседлал быка. Мальчики держат в руках удочки / палочки с флажками; они смеются, видя, как извивается тело быка и как оседлавший его удерживается на спине; при этом он что-то кричит впереди идущему – возможно, предупреждает об опасности и просит отойти в сторону.

2. Театральное действо (внизу справа) выглядит как уличное костюмированное шествие. В центре так называемого скоморошьего представления с переодеванием – собака Фо; по обе стороны от нее располагается процессия переодетых в костюмы мальчиков, лица некоторых из них закрыты масками; они танцуют, кривляются, веселятся.

3. Речная прогулка / катание на лодке. В противоположность предыдущему сюжету, мальчики, которые сплавляются на лодке по реке, сосредоточены и серьезны; бурное течение заставляет их быть напряженными и внимательными; один из юношей стоит, держит в руках шест, которым управляет, удерживая лодку в нужном направлении и не позволяя течению прибить ее к берегу.

4. Игра группы ребят, у которых есть водящий; глаза мальчика закрыты руками. Игра проходит среди камней и деревьев с изогнутыми стволами. В Интернете на запрос о китайской «игре в прятки» появилось название «игры в мешочек», когда водящему нужно из группы ребят, сбивающих его с толку, найти мальчика, у которого в руках мешочек. Второе название игры «безглазая ищейка»; участники отвлекают искателя, пытаются вывести его на ложный след и не позволить поймать мальчика с мешочком; попавшийся переходит на другую сторону, а охотник теперь сам несет мешок¹. Возможно, именно такая игра показана на панно.

¹ Игры для детей китайские [Электронный ресурс]. URL: <https://childrenart.ru/raznoe-2/igry-dlya-detej-kitajskie-igry-detej-kitaj-igry-detej-mira.html#i-12> (дата обращения: 07.07.2023).

5. Игра с младшим. Рядом с изогнутым тонким стволом прекрасно цветущего дерева показаны два мальчика разного возраста в динамичных позах, с поднятыми руками: по нашим предположениям, они ловят летящую бабочку или запускают воздушного змея или фонарик. О том, что один из мальчиков младший, свидетельствует его характерная одежда. На нем надеты детские штанишки с открытым шаговым швом (кайданку).

6. Сцена, которая изображает охоту, многофигурная. Это протяженный кортеж участников, которые едут на лошадях верхом, на повозке, идут пешком; два участника процессии держат великолепные зонтики; впереди – пятнистые лани; всадники имеют копыя. Каждый участник отличается динамичной позой, угадывается общение всех и оживленное обсуждение, вся процессия движется на мост через реку в направлении леса (?).

7. Занятие живописью / каллиграфией. Написание китайских иероглифов издревле сочетало в себе визуальное искусство и интерпретацию литературного смысла текста. Занятие каллиграфией позволяет этой группе мальчиков общаться между собой и индивидуально каждому выражать свой внутренний мир в эстетическом занятии. Они сосредоточены. В группе из семи каллиграфов царит спокойствие.

8. Мальчик на цилине (илл. 3). Китайский единорог цилинь занимает третье место в квартете «благовещих» животных Китая – наряду с драконом, фениксом и черепахой. Термин цилинь состоит из двух элементов: ци – «самец-единорог» и линь – «самка», отражая двойственную природу существа. Как и феникс, цилинь представлял собой единение двух начал и воплощенную гармонию, инкарнацию пяти элементов, пяти доблестей и пяти символических цветов, был символом жизни и устроенности мира¹. Цилинь – это фантастическое животное; его описывают по-разному, в зависимости от исторической морфологии; например, так: у него один или несколько рогов, зелено-голубая или пятицветная или желтая чешуйчатая кожа, шея волка, тело с копытами коня или оленя, голова дракона и медвежий или бычий хвост. Ехать на цилине верхом мог только один мальчик – наследник императора.

9. Играющие в мяч. Цуцзюй – старинная китайская игра с мячом, напоминающая современный футбол. В сюжете на панно мальчик на цилине выезжает на лужайку, где компания из трех ребят играет в мяч, находясь в очень динамичных позах.

10. На качелях. Через сук высокого изогнутого дерева перекинута веревка, которая представляет собой качели; по обе стороны от качелей стоят

¹ Сомкина Н. А. Историческая морфология цилиня // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9. 2008. Вып. 3. Ч. 2 С. 272–276.

мальчики с поднятыми руками, помогая раскачивать сидящего на дощечке; остальные ждут своей очереди.

11. Чтение свитков /толкование текстов/, игра в стихи-цепочки. Рядом со скалой расположилась группа из восьми мальчиков, разделенная пополам; представитель каждой четверки держит по листу бумаги или свитку; вероятно, они занимаются чтением и при этом толкованием текстов. Возможно, между двумя группами происходит состязание в декламации.

12. Беседа / искусство красноречия. Небольшая группа мальчиков сидит возле скалы; они ведут оживленную беседу, возможно, спорят.

13. Занятие музыкой / игра на цисяньцине (илл. 4). В следующем сюжете присутствует созерцательное спокойствие; небольшая компания любителей музицирования сидит вокруг чаши; один из мальчиков держит в руках музыкальный инструмент. Это может быть цисяньцин – щипковый струнный инструмент, который часто использовался в сольных выступлениях. При игре на нем щипками пальцев правой руки извлекают мелодию, а левой рукой контролируют звучание струн для внесения мелизм – украшений основных звуков.

14. Интеллектуальная игра. Перед мальчиками дощечка с многоклеточным полем для игры в шашки вэйчи (го) или китайские шахматы сянци. В сянци играют на прямоугольной доске, расчерченной линиями (9 x 10) по вертикали и горизонтали; фигуры ставятся в пересечения линий, а не на клетки.

После рассмотрения отдельных сюжетов, изображенных на панно, следует более тщательно произвести подсчет количества мальчиков. Это возможно сделать благодаря изучению каждого изобразительного фрагмента. Нами уже были скомпонованы наименования сюжетов и определено количество «участников» в каждой группе. Нагляднее всего эти результаты возможно привести в таблице.

2	Искусство беседы 7	Занятие музыкой 6		Интеллектуальная игра v
1	Мальчик на цилине 1	Игра в мяч 3	Качели 7	Чтение и толкование 8
?	Искусство охоты v	Занятие каллиграфией 7		
	Катание на лодке 6	Игра в прятки 12	Игра с младшим 2	
	Катание на быке 8	Театральное представление 10		

Из таблицы следует, что на полотне можно увидеть / угадать присутствие 99 мальчиков. В сюжете «театральное шествие» или «театральное представление», под шкурой фантастического животного скрываются два мальчика, один из которых виден в просвете мордочки маски животного; второй должен быть крупом или тельцем животного, т. е. быть полностью скрытым

карнавальной попоной. В таком изображении, как нам кажется, присутствует интрига подсчета. При этом все равно общее количество участников всех групп составляет 99. Но в названии фигурируют «сто мальчиков».

Демонтаж тканого полотна из рамы в ходе реставрационных работ и осмотр кромок панно дали ответ на вопрос о соответствии названия и количества изображенных. Левая и правая кромки (с точки зрения зрителя) выглядят неодинаково. Правая кромка проводит вертикаль по пейзажным сюжетам. Левая кромка расположена слишком близко к сюжетам, пересекает и даже отсекает их часть, а значит, и фигуры. Таким образом, можно согласиться, что изображенных действительно сто согласно названию и с учетом обрезанной левой кромки (илл. 5).

Подсчет мальчиков дает нам основание обратиться к традиционному в Китае сюжету «сто сыновей». Он происходит из древнейших народных песен и ритуальных гимнов: в них воспевается отец легендарного основателя династии Чжоу; считается, что у него было сто сыновей. Эта легенда отражает «взгляды людей времен земледельческого общества», которые считали, что «если в роду будет много детей и внуков, то род обязательно преуспеет. Именно поэтому узор «Сто сыновей» часто использовали для украшения различных изделий <...> Уже в древние времена среди приданого невесты можно было увидеть шелковое покрывало с узором «Сто сыновей», которое символизировало надежду на то, что молодожены рано обзаведутся детьми и будут жить с ними в мире и согласии. Каждый изображенный на таком изделии ребенок держит в руках определенный талисман, кроме этого, на полотне изображались сосна, олень, журавль и другие символы долголетия»¹. В продолжение темы изображения мальчиков, которые увлечены совершенно разными занятиями, в монографии китайских исследователей Ван Сыци и Сюй Инцзи публикуется украшение из шелка для дверного проема с вышитым узором «детские забавы»; на нем изображены развлечения во время храмовых праздников – танцы львов, драконов и цилиней, ярмарочные выступления, борьба, акробатические номера, трюки с фонарями, запуск воздушного змея, игры в китайские шахматы, ловля рыбы. Датируется указанное произведение временем династии Цин². Таким образом, сюжет с изображением многочисленных мальчиков является скорее традиционным для декоративных украшений ткачества, чем уникальным.

¹ Ван Сыци, Сюй Инцзи. Ткани и вышивка / пер. с кит. М. Д. Гусевой. М. : Шанс, 2022. С. 32, 34.

² 1644–1911 гг.

Тканое полотно из собрания нашего музея имеет при восприятии особенную торжественность из-за цветового контраста, в котором преобладает красный цвет, усиленный синим. Хотелось бы обратить внимание на присутствующие в изображении символику цвета и «прорисовку» деталей одежды (халаты, рубахи и штаны разных расцветок); атрибуты мальчиков (театральный реквизит из костюмов и масок, веера, шкатулки, свитки, зонтики, музыкальный инструмент и пр.). Благодаря этим подробностям создается ощущение реалистичности изображенного.

Рассмотренные музейные предметы из эрмитажной коллекции (как аналог) и тканое полотно, поступившее из частного собрания в наш музей, имеют как схожие, так и отличительные черты. Отличие последнего можно отметить в насыщенности цветовой гаммы и плотности рисунка; в состоянии сохранности (цельность полотна нарушена обрезанием кромки); в разном художественном оформлении верхнего поля (сплошное поле пионов вместо неба и облаков); в расположении мальчика на цилине (утрата центрального местоположения и перемещение его в ряд других сюжетов), в количестве изображенных (на эрмитажных панно по опубликованным иллюстрациям¹ удалось насчитать немногим более 70 участников). Отметим, что изображение на панно эрмитажного хранения выглядит более схематично; тканая картина нашего музея отличается многочисленными деталями, подробностями и акцентами сюжетов, большим заполнением пространства растительными мотивами, реалистичностью, например, в изображении животных, в выражении лиц мальчиков и т. д.

Хочется особенно обратить внимание на место расположения на полотне мальчика на цилине. В шпалерах эрмитажного хранения его изображение доминирует, находится в центре над всеми группами мальчиков. На панно нашего музея мальчик на цилине расположен слева в верхней части картины, но в ряду других сюжетов, значит, его появлением на картине не ставится акцент на наследовании императорского титула, а обозначается лишь возможность достижения высшей власти. Возможно ли было такое в период абсолютной монархии или это изображение может стать критерием датировки панно и отнесением его к более позднему периоду, например, после распада империи Цин в 1912 году? Отметим также, что цилинь (по сравнению с эрмитажными панно) преобразовался, выглядит иначе: с двумя рогами, бородой и усами, кисточка его бычьего хвоста не раскрыта веером, копыта – в динамичном движении. По мнению исследователя символики цилиндя, «тяжелое, неуклюжее, нахмурившееся животное с двумя рогами» изображалось

¹ Меньшикова М. Л. К истории китайских коллекций Петра I... С. 238, 239.

«по дороге к захоронениям влиятельных особ». Есть также мнение, что это изображение другого животного «байцзэ», у которого голова дракона, два рога, грива и хвост, похожий на хвост цилиня. Его изображение часто вышивали на одежде»¹ чиновников.

Обращает на себя внимание отсутствие в верхнем поле панно драконов² – символов императорской власти; верхнее поле заполняют пионы. В китайском языке у пиона несколько названий-значений; одно из них – «цветок знатности и богатства». Китайцы называют пион царем цветов, цветком императора, государственным цветком и т. д. С древних времен этот цветок олицетворяет власть, достоинство, почести и торжественность. Изображение цветущих пионов воплощает пожелание богатства, славы и процветания³. Однако пион не имеет такого однозначного толкования, как дракон. Таким образом, кромка из пионов может стать подтверждением изготовления панно для представителей власти ниже императорской.

Эти косвенные наблюдения могут быть учтены при определении возраста тканого полотна и свидетельствовать в пользу более позднего и иного происхождения, нежели тканые картины эрмитажного собрания.

Исследователями подтверждено, что «со времен правления Петра I часть китайских товаров сдавали в дворцовое управление. Одни предназначались для дипломатических подарков, другие продавались на аукционах в Петербурге... Большинство из них заняло достойное место в частных коллекциях. Необычные китайские вещи можно было увидеть в домах и во дворцах петровских сановников (Ф. Лефорта, А. Меншикова, Ф. Головина, П. Шафирова)»⁴; сформировались коллекции предметов китайского искусства «в загородных резиденциях царей и знати под Петербургом – в Петергофе, Павловске, Царском Селе, Ораниенбауме, Гатчине <...> На торговых путях с Китаем – в Кяхте, Минусинске, Благовещенске – накапливались

¹ Сомкина Н. А. Историческая морфология цилиня // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9. 2008. Вып. 3. Ч. 2. С. 272–276.

² Глебова М. С. Дракон в китайской культуре и шинуазри. К вопросу о культурных связях Запада и Китая в XVI–XVIII столетиях. [Электронный ресурс]. URL: // <https://cyberleninka.ru/article/n/dragon-v-kitayskoy-kulture-i-shinuazri-k-voprosu-o-kulturnyh-svyazyah-zapada-i-kitaya-v-xvi-xviii-stoletiyah/viewer> (дата обращения: 01.09.2023).

³ Го Жунжун. Цветочная символика в китайской культуре – на примере образа пиона // International Journal of Humanities and Natural Sciences. Vol. 3–1 (42). 2020. С. 36–39.

⁴ Благодер Ю. Г. Формирование академических и частных коллекций предметов прикладного китайского искусства в России (XVIII–XIX вв.) // Ученые записки Казанского университета. Т. 151. Кн. 2. Ч. 2. С. 74–82, 79.

предметы китайского искусства...»¹ Быть может, полотно «Сто мальчиков» из собрания нашего музея, пересекая российско-китайскую границу, миновало царскую казну, и это событие произошло в период более поздний, чем накопление в России китайских редкостей и раритетов в первой четверти XVIII века.

Приведенные выше сведения и представленные размышления претендуют на создание информационного поля среди коллег и исследователей, которое поможет в выяснении истории происхождения и бытовании тканой картины «Сто мальчиков» до момента поступления в частное собрание А. М. Сараяевой-Бондарь, а затем в Государственный музейный фонд, частью которого являются фонды нашего музея.

Список литературы

1. Аукцион Bigspirit [Электронный ресурс]. URL: <https://ru.bidspirit.com/ui/lotPage/north-auction-house/source/catalog/auction/34918/lot/113982> (дата обращения 20.08. 2023).
2. Благодар Ю. Г. Формирование академических и частных коллекций предметов прикладного китайского искусства в России (XVIII–XIX вв.) // Ученые записки Казанского университета. Т. 151. Кн. 2. Ч. 2. С. 74–82.
3. Ван Сыци, Сюй Инци. Ткани и вышивка / Ван Сыци, Сюй Инци ; пер. с кит. М. Д. Гусевой. М. : Шанс, 2022.
4. Виртуальный Русский музей [Электронный ресурс]. URL: https://rusemuseumvrn.ru/data/collections/painting/19_20/zh-11212/index.php (дата обращения: 26.08.2023).
5. Глебова М. С. Дракон в китайской культуре и шинуазри. К вопросу о культурных связях Запада и Китая в XVI–XVIII столетиях // <https://cyberleninka.ru/article/n/dragon-v-kitayskoy-kulture-i-shinuazri-k-voprosu-o-kulturnyh-svyazyah-zapada-i-kitaya-v-xvi-xviii-stoletiyah/viewer> (дата обращения: 01.09.2023).
6. Го Жунжун. Цветочная символика в китайской культуре – на примере образа пиона // International Journal of Humanities and Natural Sciences. Vol. 3–1 (42), 2020. С. 36–39.
- Игры для детей китайские [Электронный ресурс]. URL: <https://childrenart.ru/raznoe-2/igry-dlya-detej-kitajskie-igry-detej-kitaj-igry-detej-mira.html#i-12> (дата обращения: 07.07.2023)
7. Меньшикова М. Л. Диковинный и дорогой Китай. Знания о Востоке. Издание к выставке в рамках Года Петра Великого в Эрмитаже. Санкт-Петербург, 19 апреля – 12 июня 2022 года. // СПб: Изд-во ГЭ, 2022.

¹ Благодар Ю. Г. Формирование... С. 80.

8. Меньшикова М. Л. К истории китайских коллекций Петра I. / Основателю Петербурга: Кат. выст. : [К 300-летию Санкт-Петербурга. СПб. : Славия, 2003. С. 236–245.

9. Меньшикова М. Л. К истории создания китайских коллекций Петра I // Основателю Петербурга: Материалы конф. к 300-летию основания Санкт-Петербурга / [науч. ред. Н. Ю. Гусева и др.]. СПб. : Изд-во ГЭ, 2003. С. 41–53.

10. Сараева-Бондарь А. М. Дворянское собрание. Люди и произведения искусства в доме В. В. Стрекалова-Оболенского. Л., 1992.

11. Сомкина Н. А. Историческая морфология цилиндра // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9. 2008. Вып. 3. Ч. 2 С. 272–276.

12. Филиппова Е. Б. Искусство предвоенного десятилетия в собрании В. В. Стрекалова-Оболенского // Жевержеевские чтения: Творцы и собиратели. Материалы научной конференции 6–7 октября 2016 года / Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. СПб. : 2016. С. 111–119.

13. Чжао Фэн. Шелк Шелкового пути: происхождение, распространение, взаимодействие / Чжао Фэн; [пер. с кит. В. Букиной, М. Гусевой]. М. : Шанс, 2020.

14. Читая историю на тканях: исследование культуры китайской свадебной одежды / главный сост. Цюй Яцзюнь и др. ; пер. с кит. Е. В. Бабешко. М. : Издание книг ком, 2021.

15. Шелковый путь: 5 000 лет искусства шелка: каталог выставки. СПб. : Славия, 2007.

Штрихи к истории
создания книги
Э. Э. Ухтомского
«Путешествие на Восток»



DOI 10.48466/6743.2023.61.26.027

И. А. Хухка¹

Аннотация. В статье, прежде всего, рассмотрена роль Э. Э. Ухтомского в издании книги «Путешествие на Восток». Он не только был автором, но и издателем и руководителем всего процесса печатания. Именно он способствовал распространению книги и выбрал Н. Н. Каразина в качестве иллюстратора издания. Научная новизна заключается в том, что автор впервые обращает внимание на выбор художника и рассматривает причины этого, и в результате исследования приходит к выводу, что автор и художник работали в тесном творческом тандеме.

Ключевые слова: великий князь Николай Александрович, Э. Э. Ухтомский, Брокгауз, Н. Н. Каразин, иллюстрации, Восток.

Touches to the history of the creation of E. E. Ukhtomsky's book
«Journey to the East»

Summary. The article, first of all, examines the role of E.E. Ukhtomsky in the publication of the book “Journey to the East”. He was not only the author, but also the publisher and leader of the entire printing process. It was he who contributed to the distribution of the book and chose N.N. Karazin as illustrator of the publication. The scientific novelty lies in the fact that the author for the first time pays attention and considers the reasons for the artist's choice, and as a result of the study comes to the conclusion that the author and artist worked in a close creative tandem.

Keywords: Grand Duke Nikolai Alexandrovich, E. E. Ukhtomsky, Brockhaus, N. N. Karazin, illustrations, East.

¹ Хухка Ирина Андреевна, старший научный сотрудник ГМЗ «Гатчина», Российская Федерация, 188300, г. Гатчина, Красноармейский пр., 1.

Khukhka Irina Andreevna, Senior Researcher of Gatchina Palace and Estate Museum, Russia, 188300, Gatchina, Krasnoarmeisky pr., 1

До Второй мировой войны в комнатах детей Александра III в Арсенальном каре Гатчинского дворца находилось большое количество книг – учебная, справочная и художественная литература, тома в простых коленкорых и полукожаных переплетах, а также подарочные издания¹. Были здесь и фолианты, связанные с теми или иными памятными событиями для членов императорской семьи. Так, например, в собрании великого князя Михаила Александровича было несколько сочинений, посвященных крушению поезда 17-го октября 1888 года: Шепченко Н. «Слово в день чудесного спасения Их Величеств ... от угрожавшей опасности 17-го октября 1888 г., сказанное в бытность учеником Семинарии» и Левитский Геронтий «Крушение поезда, спасение императора и его августейшей семьи 17-го октября 1888 г. в стихах». Москва, 1889. В комнатах же великого князя Николая Александровича, согласно записям в инвентарных описях 1938 года, хранилось несколько изданий, связанных с путешествием цесаревича на Восток в 1890–1891 годах: альбом с фотографиями «Виды Китая» (снято во время путешествия), рукописные стихотворения Э. Э. Ухтомского «Из неофициальной части путешествия. 1890–1892», всевозможные оттиски сочинений Э. Э. Ухтомского («Путешествие на Восток государя наследника цесаревича», «Могилы фараонов», «Поездка на остров Элефанту», «Из путевого дневника», «Тибетский буддизм и наша окраина»). Было здесь и самое главное сочинение, посвященное данному событию, – книга Э. Э. Ухтомского «Путешествие на Восток Его Императорского Высочества Государя наследника цесаревича, 1890–1891»: [в 3 томах, 6 частях]. Лейпциг, 1893–1897. К сожалению, все вышеперечисленные издания были утрачены в годы Второй мировой войны. Чудом сохранилось официальное издание – «Высочайше утвержденный маршрут путешествия Его Императорского Высочества наследника цесаревича и великого князя Николая Александровича из г. Владивостока в г. Уральск». Санкт-Петербург, 1890.

В 1995 году из Государственного Эрмитажа в Гатчинский дворец-музей был передан трехтомник Э. Э. Ухтомского – издание, аналогичное утраченному: в синем кожаном переплете с цветным и золоченым орнаментальным рисунком в виде рамки, в центре которой вензель «Н» под золоченой короной. В книге, текст которой поделен на шесть глав, дано подробное описание путешествия, длившегося девять с половиной месяцев. Во время поездки великий князь Николай Александрович со свитой посетил Египет, Индию, Ки-

¹ Более подробно см. статью *Хуха И. А.* Детская книга в подарок. Издания детей императора Александра III из собрания Государственного музея-заповедника «Гатчина» // *Оредеж : литературно-краеведческий альманах*. Вып. 13. СПб., 2016.

тай, Японию, некоторые страны Юго-Восточной Азии и вернулся в Санкт-Петербург через Владивосток, Забайкалье и Сибирь. Путешествие, которое было приурочено к завершению Николаем Александровичем тринадцатилетнего курса обучения, должно было способствовать ознакомлению Николая с бескрайними просторами России. «Кроме того, перед ним были поставлены важные стратегические задачи: в политическом плане – установление личных контактов с правящими династиями на Западе и Востоке; в военном – усиление присутствия России на Дальнем Востоке и в Тихом океане; в экономическом – закладка во Владивостоке Великого Сибирского железнодорожного пути, который должен был связать Европейскую Россию с Приморьем. Таким образом, путешествие наследника превратилось в крупнейшую дипломатическую акцию России в конце XIX века. Как писал князь Э. Э. Ухтомский, ехали «в ту сторону, куда лежит историческая дорога, по которой продвигается русский народ»¹. Путешествие Николая Александровича рассмотрено в разных статьях и публикациях. Интерес же вызывает история создания сочинения Э. Э. Ухтомского.

Первое, что хотелось бы отметить, анализируя документы, – живой интерес Николая Александровича Романова к написанию книги, которая издавалась под его наблюдением. Так, например, в Российском государственном историческом архиве хранятся листы из книги Ухтомского с пометками Николая II: «Одобряю», «Есть хорошие места», «Отлично», «Прочел с живым интересом»². Из архивных документов стало известно, что по мере написания отдельных листов текста, они представлялись на усмотрение Августейшего путешественника, т. е. он должен был одобрить текст и иллюстрации, и только затем они отдавались в печать³. Но иногда случались и исключения, что говорит о полном доверии Николая Александровича Ухтомскому. «До завершения второго тома остается уже немного страниц – и то описание памятников Дэли, Агры – ничего политически двусмысленного тут не может быть вставлено. Ходатайствую как об особенном знаке доверия к моей осторожности в этом смысле набрать их за границей, даже до получения «Одобряю» из Англии. Иначе печатание затянется до августа, Индии же все ждут», – писал Ухтомский 15 июня 1893 года Николаю Александровичу

¹ Чертилина М. А. «Альбом фотографий экспонатов антикварных предметов, привезенных наследником цесаревичем Николаем Александровичем из путешествия на Восток в 1890–1891 гг.» : источниковедческое и архивоведческое исследование // Вестник архивиста. 2017. № 4. С. 67.

² РГИА Ф. 1072. Оп. 2 Д. 13

³ РГИА. Ф. 1340 Оп. 1 Д. 183 Л. 9.

и чуть позже получил разрешение¹.

Неслучайно написание подробного описания путешествия было поручено князю Э. Э. Ухтомскому – видному ученому, путешественнику, востоковеду, публицисту и поэту. Его товарищ по университету князь Сергей Михайлович Волконский вспоминал: «Нужен был человек, который бы мог служить путеводчиком и впоследствии составить описание путешествия; прежде бы сказали — «историограф». Моя мать через свою тетку княгиню Елену Павловну Кочубей, в то время бывшую обер-гофмейстериной при императрице Марии Федоровне, обратила внимание на Ухтомского. Он был назначен в свиту наследника»². Эспер Эсперович приступил к работе немедленно по возвращении из путешествия, 4 августа 1891 года, и эта работа длилась долгих шесть лет. Он не только написал текст, но и руководил самим процессом издания. Именно Ухтомский поручил печатание книги фирме Брокгауз в Лейпциге и сам постоянно ездил в командировки за границу для личного наблюдения за исполнением всех работ³. Изначально предложения издать иллюстрированное описание путешествия Государя наследника цесаревича поступили: от владельца придворной типографии Голике, редактора «Гражданина» князя Мещерского и от издателя «Нивы» Маркса. Но выбор Ухтомского пал на фирму Брокгауз, и вот что он писал по этому поводу: «Имя мировой фирмы Брокгауз служит ручательством доброкачественного издания, избавляя кроме того от всяких сложных хлопот по выпуску в свет роскошной книги, на что со стороны издающих требуется громадная опытность. Фирма Брокгауз располагала гигантскими книгопечатными средствами. Единновременно она взяла на себя издать сочинение на 4-х языках – русском, немецком, французском и английском огромное число одинаковых великолепных экземпляров, которые именно в виду объема издания обойдутся довольно дешево, так что русские иллюстрированные тома я бы мог пустить в продажу рубля за три, за четыре. А по смете Голике выходило, будто здесь отпечатанный том обходился бы в продаже до 13 рублей, т. е. все сочинение стоило бы около 40 рублей и пожалуй, просто не находило бы покупателей»⁴. Ухтомского устраивали в этой фирме качество, цена, а также возможность избежать фальсификаций и новых переводов.

Благодаря Ухтомскому в свет выходит не только роскошное издание –

¹ Там же. Л. 93.

² Волконский С. М. Мои воспоминания : В 2-х т. Т. 2. Родина. Быт и бытие. Екатеринбург : ГИПП Урал. рабочий, 2004. С. 72–73.

³ РГИА. Ф.1340. Оп. 1. Д. 183 Л. 12.

⁴ Там же. Л. 9.

в цельнокожаном переплете, но и более простые общедоступные издания в большом количестве экземпляров¹. Из документов известно, что было напечатано 50 роскошных изданий («*edition de luxe*») для членов императорской фамилии², четыре так называемые «*Kaiserexemplare in mosaic-Leder gebunden*» с тончайшими цветовыми оттенками на русском языке были изданы безвозмездно для их Императорских Величеств, для наследника цесаревича и для Императорской публичной библиотеки³. Простые же экземпляры издания очень быстро разошлись по разным городам Российской империи, дело в том, что в самом начале работы над книгой Э. Э. Ухтомский открыл на нее недорогую подписку⁴. Стоит также отметить, что по воле наследника цесаревича по экземпляру описания путешествия получили все лица морского ведомства, находившиеся в плавании в эскадре под флагом Его Императорского Высочества в 1890 и 1891 гг.⁵

Заслуга Ухтомского и в том, что он пригласил в качестве иллюстратора книги художника Н. Н. Каразина, который работал под его непосредственным руководством. В составе участников экспедиции находился другой художник – акварелист Морского министерства Н. Н. Гриценко, делавший зарисовки в пути. За время поездки с цесаревичем Николаем Александровичем он создал огромное количество акварельных пейзажей и марин, в которых запечатлел природу тех экзотических стран, где побывал цесаревич. Для сочинения же Ухтомского, где много исторических вставок, описаний обычаев, традиций, уклада жизни требовались иллюстрации другого плана. Николай Николаевич Каразин был человеком, который прекрасно знал Восток, художником, этнографом, писателем, военным корреспондентом и путешественником. Он воевал в Средней Азии, участвовал в научных экспедициях под руководством Русского географического общества, изучал различные книги о древней Азии, Индии, буддизме, увлекался историей и духовной культурой Востока⁶. Кроме того, он считался одним из лучших иллюстраторов своего времени, его называли «русским Гюставом Доре»⁷. Многие иллюстрированные издания, такие

¹ РГИА. Ф. 1072. Оп. 2. Д. 14 Л. 1. На сайте Госкаталога РФ значится большое разнообразие изданий сочинения Ухтомского: в полукожаных, картонажных и коленкорových переплетах, в издательских обложках.

² РГИА. Ф. 1340. Оп. 1 Д. 183. Л. 217.

³ Там же. Л. 91.

⁴ РГИА. Ф. 1072. Оп. 2. Д. 14. Л. 1.

⁵ РГИА. Ф. 1340. Оп. 1. Д. 183 Л. 196

⁶ *Арипова Л. П.* Преодолеем стену забвения (О Каразине Николае Николаевиче) / Фонд «Народная память». М., 2005. С. 61

⁷ Там же. С. 60

как «Всемирная иллюстрация», «Нива», «Живописное обозрение» помещали на своих страницах его рисунки. «Богатая фантазия, эффектные композиции, отличная графическая техника, а также любовь к сильным световым эффектам сделали его самым популярным рисовальщиком»¹.

В декабре 1908 года в журнале «Нива» был напечатан некролог следующего содержания: «Скончался крупный художник кисти и слова Николай Николаевич Каразин². Кому неизвестно это имя? Кто не припомнит эффектные, смело набросанные, полные живой фантазии и блеска его картины и рисунки? Каразина звали “русский Доре” – и это сопоставление не есть натяжка: у покойного художника было много общих черт с знаменитым французским рисовальщиком, любившим, как и Каразин, фантастические, величественные сюжеты. [...] Главным его талантом несомненно был талант иллюстратора. Н. Н. Каразин писал и большие картины, но специализировался собственно на акварели и, в особенности, на рисунках. В них всего ярче сказалось его изящное и смелое дарование. Н. Каразин был почти единственным художником в этой области, и притом художником истинным, любящим свое дело и возбуждающим к нему любовь других. Он был чрезвычайно оригинален и самостоятелен в своих иллюстраторских композициях и вносил в них свою богатую фантастику, в особенности, если дело касалось излюбленных им восточных сюжетов. Н. Н. Каразин, можно сказать, грезил в своих рисунках: так ярки и фантастичны и неожиданны были многие из них. Излюбленными его сюжетами были сюжеты этнографические и военные, но в них он вкладывал столько живой поэзии и воображения, что они казались иной раз сюжетами сказочного мира. Он создал свою собственную “каразинскую” манеру, производившую впечатление свежести и оригинальности. Н. Н. Каразин был очень большой талант, и притом талант истинно русский: порывистый, страстный, увлекающийся»³.

Изучая альбом Ухтомского, автор обратила внимание на следующий интересный факт: в Омске, где цесаревич Николай Александрович был несколько дней в июле 1891 года, он получил подарки от представителей казачьих станиц, в числе которых был альбом акварельных рисунков художника Н. Н. Каразина, выполненных по архивным историческим данным о казаках, предоставленный художнику председателем войскового правления полковником Г. Е. Катанаевым⁴. Его же акварели были частично воспроизведе-

¹ Арипова Л. П. Преодолеем стену забвения... С. 38

² Художник умер в декабре 1908 г. в Гатчине, где жил последний год жизни.

³ Нива. 1908. №52. С. 923, 924.

⁴ Бурштейн Е. Ф., Шанёва Р. А. Посещение цесаревичем Николаем Александровичем

дены в медальонах, украсивших подарочное серебряное блюдо с надписью: «Августейшему Атаману усердное подношение Сибирских казаков. 1891 г.». А на меню торжественного завтрака «на 350 кувертов», данного в Войсковом правлении, красовались выполненные им виньетки на тему военно-казачьего быта. Вот, что об этом пишет сам Ухтомский: «Все столы были изящно убраны цветами, а перед Августейшим гостем помещено цветочное плато с инициалами Его Высочества. Для того чтобы сохранить в памяти участников знаменательного завтрака названия подававшихся за ним блюд перед каждым из завтракавших положены были выполненные по особому заказу художником Н. Н. Каразиным меню с виньеткой из военно-казачьего быта. Меню Государя Цесаревича исполнено было тем же художником акварелью»¹.

Может быть, эти работы Николая Николаевича Каразина как-то и повлияли на тот факт, что именно он должен был проиллюстрировать издание Ухтомского. Но это лишь предположение. Очевидно же то, что творчество Каразина нравилось Ухтомскому, и между ними сложились теплые отношения. В декабрьском номере «Нивы» за 1896 год было опубликовано сообщение о торжественном праздновании 25-летия художественно-литературной деятельности Николая Николаевича Каразина. В чествовании юбиляра принимали участие представители искусств и литературы, известные ученые, лица из военного и чиновного мира, многочисленные почитатели его таланта: художники А. Н. Бенуа, С. Александровский, Н. Н. Сверчков, академики В. П. Шрейбер и С. Н. Салтанов, географ П. П. Семенов-Тянь-Шанский, писатели В. И. Немирович-Данченко, П. П. Гнедич, издатель «Нивы» А. Ф. Маркс, герцог Н. Н. Лейхтенбергский, граф Мусин-Пушкин. Зачитывались многочисленные приветственные телеграммы, всего их было получено 410, а уже в конце обеда было доставлено письмо от князя Э. Э. Ухтомского, который, не имея возможности присутствовать на обеде вследствие болезни, уведомлял Николая Николаевича, что Государь Император поручил ему тепло поздравить юбиляра. Сообщение это вызвало бурю восторга, и, как пишет еженедельник: «Гимн, исполненный оркестром, был дружно подхвачен всеми присутствовавшими и долго оглашал стены громадного зала». Затем известный баритон И. И. Тартаков исполнил несколько популярных романсов и торжество, затянувшееся далеко за полночь, завершилось танцами². В заметке о Каразине в журнале была, конечно же, от-

Омска (о коллекциях фотографий ЗСОИРГО 1891 г.) // Известия Омского государственного историко-краеведческого музея. №11 : Историческая литература. Омск, 2005.

¹ Ухтомский Э. Э. Путешествие Государя Императора Николая II на Восток (в 1890–1891). Т. 3. Лейпциг, 1897. С. 176.

² Нива. 1896. № 49. С. 1221.

мечена его работа как художника над книгой Ухтомского¹.

Как же создавались эти рисунки? Во-первых, Каразин изучал вещи и коллекции, вывезенные наследником престола из восточного путешествия, и на это ему было дано высочайшее разрешение². Уникальное собрание предметов-подарков в течение двух зим после путешествия хранилась в Аничковом и Зимнем дворцах, а зимой 1893–1894 годов в залах Эрмитажа была устроена выставка, «чтобы дать возможность всем желающим увидеть эти ценные художественные вещи. Привезенные из стран Евразии предметы представляли собой, по воспоминаниям современников, «неизгладимое зрелище». Египетские древности, золотые украшения, индийские узорчатые ткани, шитые золотом и серебром, великолепная коллекция холодного и огнестрельного оружия, выразительные фигурки различных типов населения Индии, подарки Сиамского короля Чулалонкорна–Рамы V и образцы прикладного искусства Китая: фарфор, шелковые ткани, резная кость, изумительные вышивки. Особую ценность представляла коллекция из Японии, богатство которой во многом объясняется чувством вины перед российским наследником после покушения на него в Оцу: картины, свитки, куклы для детских праздников, боевые доспехи самураев, книги, конская упряжь, среди них и личные подношения императора Японии³. В третьем томе книги Э. Э. Ухтомского размещена гравюра Н. Н. Каразина «Японские подарки на “Памяти Азова”», а автором дано их краткое описание и некоторые изображения.

Во-вторых, Каразин изучал фотографии, сделанные во время путешествия⁴. Из документов узнаем, что Ухтомский просил разрешения великого князя Николая Александровича о предоставлении ему и художнику Каразину самых ясных снимков из Сиама, а также фотографии сибирских видов для граверной работы, составляющих собственность Его Императорского Высочества⁵.

На работу художника повлиял и огромный опыт посещения среднеазиатских стран, знание истории и духовной культуры Востока. Например,

¹ Нива. 1896. № 47. С. 1171.

² РГИА. Ф. 1340. Оп. 1. Д. 183. Л. 85.

³ *Чертилина М. А.* «Альбом фотографий экспонатов антикварных предметов, привезенных наследником цесаревичем Николаем Александровичем из путешествия на Восток в 1890–1891 гг.»... С. 69–70.

⁴ В состав команды фрегата «Память Азова» был включен фотограф-любитель В. Д. Менделеев, сын знаменитого русского химика Д. И. Менделеева. В Российской национальной библиотеке хранится уникальная коллекция, включающая свыше 200 снимков, созданных во время путешествия на Восток.

⁵ РГИА. Ф. 1340. Оп. 1. Д. 183. Л. 89–90.

неслучаен выбор им синего цвета для обложки и переплетной крышки издания Ухтомского, а также выбор цветов – голубого, белого, красного, зеленого, золотого для орнаментальной рамки, ведь представления о цвете и узоре в исламе переплетались с верой и обычаями. По мнению автора книги о Н. Н. Каразине Ларисы Петровны Ариповой, неизгладимый след в душе художника оставили впечатления от увиденных мечетей и архитектурных ансамблей Туркестанского края, где главный цвет – «фиолетовая синева», а также многочисленные панно, оформленные каждое определенным узором, потолки, отделанные различными орнаментами, потрясающие росписи залов с его любимым сине-голубым цветом¹. Соглашусь с Ариповой, что «работа, выполненная Н. Н. Каразиным для трехтомного «Путешествия», – это талант иллюстратора, знание истории этих стран и, конечно, его удивительное воображение, передающее так точно архитектуру, природу, людей этих далеких стран, проникнутое глубоким интересом и уважением»².

Примечательно, что по иллюстрациям Каразина можно проследить все основные моменты путешествия на Восток наследника цесаревича и увидеть основные достопримечательности: вот их Императорские Высочества на вершине пирамиды Хеопса, вот перед ними танцуют баядерки, вот они въезжают в разные восточные города, охотятся, осматривают достопримечательности. Некоторые иллюстрации Каразина не нуждаются в тексте Ухтомского, они несут в себе необходимую информацию для читателя, а какие-то дополняют текст, делают его более наглядным, интересным и понятным. Есть иллюстрации очень поэтичные, отражающие настроение как автора, так и художника. Так, например, Э. Э. Ухтомский эмоционально дополняет очерк о Египте стихотворными строками:

«Давно ли низких гор немые очертанья
 Окрасились вдали румяною зарей?..
 И вот уж смотрит ночь из бездны без названья,
 И серебрится Нил чуть дышащей волной.
 Свежеет ветерок, и парус одинокий
 Скользит над лоном вод, верхушку наклоня:
 И небо, и река в тумане голубооком

¹ Арипова Л.П. Преодолеем стену забвения (О Каразине Николае Николаевиче)... С. 44.

Лариса Петровна Арипова пишет в книге и о том, что часть зарисовок для Каразина к книге были выполнены художником Н. Гриценко, принимавшим участие в путешествии наследника. Художники были давно знакомы, Гриценко бывал дома у Каразина на Малой Итальянской и посещал его «воскресенья» (Арипова. С. 63). Этот вопрос требует отдельного изучения.

² Там же. С. 63.

Слились, чаруя взор, мерцая и маня...»¹.

Каразин же, в свою очередь, создает изумительную иллюстрацию, пронизанную красотой и покоем: «И серебрится Нил чуть дышущей волной».

За рамками этого небольшого исследования явно осталось еще много интересных моментов, связанных с созданием книги. Автору статьи хотелось акцентировать внимание на двух фигурах, без которых не было бы книги «Путешествие на Восток». Именно благодаря творческому союзу Э. Э. Ухтомского и Н. Н. Каразина, единомышленников, увлеченных Востоком, вышло в свет удивительное сочинение, являющееся настоящим произведением искусства.

¹ Ухтомский Э. Э. Путешествие на Восток Его Императорского Высочества Государя наследника цесаревича 1890–1891. Т. 1. Лейпциг, 1893. С. 139.

Убранство Кабинета
Великого князя
Павла Петровича
в Китайском дворце

DOI 10.48466/4332.2023.75.76.028

А. С. Шульгат¹



Аннотация. Статья посвящена мраморным медальонам из кабинета великого князя Павла Петровича в Китайском дворце, которые представляют собой детали разобранной ширмы или настенных панно. Каждое панно декорировано с двух сторон: с одной – стихами династий Тан, Сун, Юань, с другой – монохромными пейзажами в жанре «горы-воды».

Ключевые слова: *Китайский дворец, Кабинет Павла Петровича, китайская поэзия, мраморные медальоны.*

**Decoration of the Cabinet of Grand Duke Pavel Petrovich in China
sky palace**

Summary. The article is devoted to marble medallions from the cabinet of Grand Duke Pavel Petrovich in Chinese Palace. They represent details of disassembled screens or wall panels. Each panel is decorated on both sides: one side – poems of the Tang, Song and Yuan dynasties, on the other – monochrome landscapes in the genre of “mountain-water”.

Keywords: *Chinese Palace, Cabinet of Grand Duke Pavel Petrovich, chinese poetry, marble medallions*

¹ Шульгат Анна Сергеевна, хранитель музейных предметов фондового отдела ГМЗ «Петергоф», Филиал «Ораниенбаум», Российская Федерация, 198412, Санкт-Петербург, Петродворцовый район, г. Ломоносов, Дворцовый проспект, 50.

Shulgat Anna Sergeevna Keeper of Museum Objects, The Peterhof State Museum Reserve, Oranienbaum branch, 198412, St. Petersburg, Petrodvortsovy district, Lomonosov, Palace Avenue, 50.

По словам г-на Вольтера, китайцы «заняты перепискою стихов Китайского Государя в 32 буквы»¹

В 2018 году в Ораниенбауме завершилась реставрация интерьера Китайского дворца – Малого кабинета великого князя Павла Петровича. Почти столетие он оставался закрытым для посетителей в связи с плохим состоянием декоративной отделки, разобранный еще в советское время. Восстановление осуществлялось на основании иконографического материала начала XX века – акварелей ученика Центрального училища технического рисования барона А. Л. Штиглица – Н. Блинова (илл. 1), сохранившихся в фондах Государственного Эрмитажа, и архивных документов из фондов ГМЗ «Петергоф». На акварелях видно, что кабинет украшен китайскими деревянными панно с инкрустацией и фигурными мраморными медальонами с китайскими иероглифами и прямоугольными панно из белого мрамора с серыми включениями *юньши* (кит. 云石²), напоминающими монохромные пейзажи.

Материалов, связанных с историей этого интерьера, сохранилось не так много, но очевидно, что в середине XIX века во время крупных реставрационных и реновационных мероприятий, проводимых великой княгиней Екатериной Михайловной, этот кабинет подвергся значительной переделке. В том числе, они коснулись китайских мраморных и бамбуковых панно, украшавших стены кабинета.

Единственное подробное описание этого интерьера до реновации было сделано известным историком, архимандритом Русской православной церкви Л. А. Кавелиным (1822–1891) в «Очерках об Ораниенбауме», опубликованных в журнале «Иллюстрация» в 1847 году. В описании кабинета он упоминает лишь мраморные медальоны: «В кабинете развешены мраморные таблицы, на которых вырезаны различные китайские изречения»³. Всего в интерьере их десять, разной формы и разных размеров. Медальоны изготовлены из белого кальцитового мрамора; двусторонние, с одной стороны изображение пейзажей, с другой – выгравированные поэтические строки, прорисованные синей краской на восковой основе.

Известно, что во время ремонта 1853–1856 годов в живописном кабинете (Уборная комната) была полностью заменена облицовка стен (скорее всего,

¹ Переписка российской императрицы Екатерины II и господина Вольтера, продолжавшаяся с 1763 по 1778 год : в 2 частях. Ч. 1. М. : в вольной типографии Гария и Компани, 1803. С. 165.

² Юньши (кит. 云石) – «облачный камень». Юньнаньский мрамор, своей красивой текстурой напоминающий облака.

³ Кавелин Л.А. Очерки об Ораниенбауме // Иллюстрация. 1847, № 4. С. 103.

они были расписаны аналогично Кабинету Павла Петровича), вместо живописного убранства в интерьер были перенесены деревянные расписанные панели из Орехового кабинета (располагался между опочивальней Екатерины II и Портретной (Кабинет Ротари)). В связи с этим переносом была заложена дверь между *Кабинетиком* (стал ванной Е. М.) и *Живописным кабинетом* (стал будуаром Е. М.); на месте двери (со стороны будуара) появился камин по проекту Ю. А. Боссе.

В 2015 году во время реставрации ореховой отделки Будуара, была обнаружена дверь с росписью, повторяющей отделку Кабинета Павла¹: центральную композицию украшали золотистые диски Дианы с цветочным орнаментом, в верхней части были изображены панно, имитирующие мраморные медальоны «с изречениями» (илл. 2).

Таким образом, можно предположить, что в XVIII веке в Кабинете не было деревянных панно и его украшали только мраморные медальоны со стихами и панно из серого мрамора *юаньши*. После демонтажа всего убора была сделана фотофиксация стен кабинета, где были видны следы креплений панно, в том числе старые, которые свидетельствуют о другой развеске.

Все пейзажи на мраморных медальонах представляют собой монохромные произведения в технике *сеи*² (кит. 写意 – писать идею), поэтические строки – произведения поэтов династий Тан (618–907) и Сун (960–1279), написанные четырьмя основными стилями каллиграфии.

Живопись Вэньжэньхуа (кит. 文人画 – живопись ученых мужей, живопись художников-литераторов), как правило, монохромная, выполненная в технике *сеи*, объединяющая поэзию, каллиграфию и живопись в единое целое произведение. «Поэзия – это лишенная формы живопись; живопись – это обретшая форму поэзия» – изречение неизвестного китайского автора, великолепно отражающее сущность этого стиля.

На большинстве медальонов изображены пейзажи в жанре «горы-воды», где гора олицетворяла принцип *ян*, – светлый, сильный, активный, а вода принцип *инь* – темный, слабый, пассивный³. Всматриваясь в пейзажи, почти везде можно разглядеть маленькую фигуру рыбака в джонке, странника в горах или всадника. Такое нарочитое приуменьшение человеческой фигуры

¹ Сяпина Т. С. Новые материалы по исследованию декоративной отделки Будуара и Кабинета Павла Китайского дворца // Е. Р. Дашкова и ее время в культурном пространстве России и Европы: Сб. науч. ст. // Московский гуманитарный ин-т им. Е. Р. Дашковой. М., 2016. С. 135–140.

² Свободный стиль в китайской живописи, в котором идейное содержание превалирует над формальным сходством.

³ Самосюк К. Ф. Го Си. Л.: Искусство, 1978. С. 23.

(личности) должно было подчеркивать величественность мироздания и ничтожность человеческого существа.

В этой технике работали величайшие художники, такие как Ван Вэй (王維, ок. 699–759), Дун Юань (кит. 董源, ок. 932–962), Ван Мэн (кит. 王蒙, ок. 1308–1385). Пейзажи, изображенные на плакетках, по стилистике напоминают произведения одного из выдающихся пейзажистов Го Си.

Наиболее распространенный сюжет на фигурных медальонах – это путник, едущий на ослике. Его часто ассоциируют с китайским поэтом Мэн Хаожанем¹ (кит. 孟浩然, 689/691–740), жившим во времена династии Тан (618–907) и прославившимся своей любовью к путешествиям и уединению. Именно после него образ путника верхом на осле стал неразрывно связываться с образом странствующего поэта. Этот сюжет можно увидеть на панно (ОДМП 83/1-6к), расписанного в подражании работам известного художника Ли Чэна (кит. 李成, 919–967), прославившего своими мастерскими работами в изображении зимних пейзажей. Одна из них – «Верхом на ослике в зимнюю непогоду» (илл. 3, а, б).

Среди отсылок к известным сюжетам изображенный на мраморном панно (ОДМП 80/1-6к) пейзаж «Буддийский храм в горах», где также изображен путник на ослике в сопровождении слуг (илл. 4, а, б).

Оборотные стороны десяти медальонов имеют стихотворные строки, написанные основными каллиграфическими стилями: единым стандартным «архаическим письмом» чжуаньшу (кит. 篆书), возникшим при династии Цинь (778–221 до н. э.), более поздними (появившимися с изобретением первой бумаги) скоростными техниками «ходового письма» синшу (кит. 行書), «травяного письма» цаошу (кит. 草書) и уставного письма кайшу (кит. 楷書).

Поэтические строки записаны в традиционных рифмованных формах люйши² (кит. 律诗 – уставные стихи), цзюэцзюй³ (кит. 绝句 – оборванные строки) и пайлюй⁴ (кит. 排律 – «рядные» уставные стихи). Все четные строки в регулярном стихе заканчивались рифмующимися слогами, причем рифма

¹ Старший современник знаменитых поэтов династии Тан (618–907) – Ду Фу, Ван Вэй, Ли Бо.

² Уставные пятисловные или семисловные стихи в восемь строк с определенной тональной мелодикой (искусственной рифмовкой) и парным построением.

³ Уставные пятисловные или семисловные стихи в четыре строки с определенной тональной мелодикой.

⁴ Уставные пятисловные, реже – семисловные стихи с неограниченным количеством стихотворных строк, сгруппированных в четверостишия.

соблюдалась одна и та же на протяжении всего стихотворения, предпочтительно ровного тона¹.

На двух медальонах ОДМП 86/1-бк и ОДМП 82/1-бк стихотворения записаны архаическим стилем чжуаньшу. На медальоне ОДМП 86/1-бк (илл. 5) выгравированы две строки из четверостишия «Снег и цветущая слива» известного поэта династии Сун (960–1279) Лу Мэйпо (конец династии Сун, точная дата рождения и смерти неизвестны).

梅雪争春未肯降，
骚人阁笔费评章。
梅须逊雪三分白²，
雪却输梅一段香。

В стихотворении раскрывается идея невозможности сопоставления несравнимых вещей, тщетность усилий в споре: поэт аллегорически изображает относительные сильные и слабые стороны, существующие и среди людей.

На медальоне ОДМП 82/1-бк (илл. 6) выгравированы две строки из поэмы «Конец весны» известного поэта Династии Сун (960–1279) Цао Биня (1170–1249).

门外无人问落花，
绿阴冉冉遍天涯。
林莺啼到无声处，
青草池塘独听蛙³。

На двух медальонах выгравированы строки, записанные уставным письмом кайшу. На медальоне ОДМП 83/1-бк (илл. 7) выгравированы две

¹ Азарова Н. М., Дрейзис Ю. А. Система классического китайского стиха: стихосложение, правила построения текста, жанры, язык. Ду Фу. Проект Наталии Азаровой. М: Объединенное гуманитарное издательство, 2021. С. 269–294.

² Весенние цветы сливы и снег не хотят уступать друг другу,
Поэт отложил кисть, затрудняясь рассудить этот спор:
Сливы бутоны уступают в три раза белизне (снегу),
А снег проигрывает цветам по части аромата (*перевод автора*).

³ За порогом некого спросить об отцветших цветах,
Густая зелень деревьев простирается до края неба
Пение иволги доносится в безмолвной тиши
В пруду, заросшем водой, слышно только кваканье лягушек (*перевод автора*).

строки из стихотворения известного поэта Династии Тан (618–907) Ду Фу¹ (712–770): – 《陪郑广文²游何将军山林》³.

风磴吹阴雪，云门吼瀑泉。
酒醒思卧簟，衣冷欲装绵⁴。

Еще одно стихотворение на панно ОДМП 87/1-бк (илл. 8), записанное уставным стилем *кайшу* содержит строки неизвестного автора. В произведении описывается пейзаж, автор обращается к теме уединенной жизни высоко в горах, к отстраненному и созерцательному состоянию души.

雲從窗外入
山向枕邊開⁵

Похожее по стилю произведение из серии 《山中杂诗》⁶ принадлежит литератору и историку У Цзюню (469–520) – 《鸟向檐上飞，云从窗里出》⁷. Возможно, автор создавал аллюзию на более ранние произведения.

На медальоне 80/1-бк (илл. 9) скорописным стилем записаны строчки из произведения известного литератора и каллиграфа династии Сун (960–1279) Хуан Тинцзяня (1045–1105) – 《鄂州南楼书事》⁸, написанного в августе 1102 года в Эчжоу во время ссылки.

四顾山光接水光，凭栏十里芰荷香。
清风明月无人管，并作南楼一味凉⁹。

Еще один медальон, со стихами, записанными скорописным стилем, – ОДМП 81/1-бк. (илл. 10) представляет собой поэтическое произведение вы-

¹ Ду Фу (712–770) — китайский поэт эпохи Тан. Второе имя Цзымэй. Уроженец Хэнани.

² 郑广文 (Чжэн Гуанвэнь), второе имя 郑虔 (685–764) Чжэн Цянь – известный поэт, живописец, каллиграф, жил во времена императора Сюаньцзуна; был близким другом поэта Ду Фу.

³ В сопровождении Чжэн Гуанвэня объезжаем горы и леса генерала Хэ.

⁴ Протрезвел от сна на бамбуковой циновке, ледяную одежду сменил на ватный халат.

⁵ Облака из-за окон вовнутрь заходят, горы возле края подушки явились.

⁶ Разные стихи в горах.

⁷ Птицы на край карниза взлетают, облака медленно из окна выплывают.

⁸ Из писания Южная башня Эчжоу.

⁹ Вокруг взираю, взявшись за перила: сиянье гор и блеск реки слились, Повсюду ароматы разнеслись – чилим и лотос набирают силу... Светла луна и вид окрестный светел, но ни одной души родной вокруг... Я здесь чужой – меня никто не встретил, в лицо мое прохладой дышит Юг!
(перевод Б. Мецержкова)

дающегося корифея классической танской поэзии Ду Фу (712–770). Четверо-стишие — 《宣政殿退朝晚出左掖（掖门在两旁如人之臂掖）》¹.

Текст стихотворения, записанный на медальоне, немного отличается от оригинальной версии. В первой строчке, 2–4 иероглифы «闕艸霏», а у Ду Фу «草微微».

宮闕艸霏承委珮
微鑪煙細駐遊絲²

В 2018 году специалистами реставрационных мастерских ООО «Наследие» при реставрации разбитых мраморных медальонов и серых мраморных панно были проведены исследования материалов.

Для фигурных медальонов было выявлено, что горная порода является белым кальцитовым мрамором. Точное место его добычи неизвестно. В результате проб синего пигмента, в пробе, отобранной с фрагмента надписи (под слоем воскового покрытия), было выявлено присутствие кобальта (Co²⁺) и соединения мышьяковистой кислоты (AsO₄³⁻). Краска, предположительно, кобальт фиолетовый светлый Co₃(AsO₄)₂ (в составе краски присутствуют соединения трехвалентного железа Fe³⁺). Краска в литере выполнена на восковой основе (энкаустика). Сверху тонкий слой воскового покрытия. В составе красочного слоя у монохромных пейзажей было выявлено присутствие клеевого связующего. Краска черного цвета, предположительно, может быть краской на клеевой основе органического происхождения (ламповая копоть, жженая кость и т. д.).

Все медальоны оформлены в фигурные профилированные рамочки; основа – береза, золочение выполнено сусальным золотом на масляный лак, углубление в профиле рамок тонировано в более темный цвет.

Медальоны, с большой долей вероятности, представляют собой детали разобранных ширм или настенных панно. Об этом свидетельствует их двухсторонний декор. Аналогичные произведения со стихами и пейзажами имеются во многих музейных собраниях. Одна из них, но более позднего времени, находится в Царском Селе (илл. 11).

Кабинет Павла Петровича – единственный интерьер, который был закрыт для посещения почти столетие. В настоящее время, благодаря усилиям сотрудников ГМЗ «Петергоф», а особенно заведующей сектором «Собственная дача» – Татьяне Сергеевне Сясиной, этот уникальный интерьер снова открыт для посетителей.

¹ Покидаю Зал объявления законов, вечером после аудиенции выхожу через левые врата.

² Дворцовые травы принимают украшения (имеется в виду, что чиновник, склоняющийся перед императором, своими украшениями касается травы, т. е. низкий поклон), тонкий дым струится из курильниц.

«Zurna» – «сурна»:
источниковедческие заметки
о русскости восточного
музыкального инструмента

DOI 10.48466/2288.2023.26.99.029

В. В. Кошелев¹



Году музыки в России посвящается

Аннотация. Древнерусская сурна – деревянный духовой тростевый музыкальный инструмент – «белое пятно» инструментоведения. Работа посвящена расширению источниковой базы сурны, введению ее в контекст информации о восточной зурне.

Ключевые слова: *зурна, сурна, духовой музыкальный инструмент, инструментоведение, музей.*

**“Zurna” – “surna”: source notes on the Russianness
of an oriental musical instrument**

Summary. The Old Russian surna is a wooden wind reed musical instrument – a «white spot» of instrumentology. The work is devoted to expanding the source base of Surna, introducing it into the context of information about oriental Zurna.

Keywords: *Zurna, surna, wind musical instrument, instrumentology, museum.*

¹ Кошелев Владимир Васильевич – старший научный сотрудник Санкт-Петербургского государственного бюджетного учреждения культуры «Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства» («Шереметевский дворец»). Россия, 191023, Санкт-Петербург, наб. реки Фонтанки, 34.

Koshelev Vladimir Vasilyevich, Senior Researcher of the St. Petersburg State Museum of Theatrical and Musical Art (Sheremetev Palace), 191023, St. Petersburg, emb. Fontanka, 34.

Не существует ни одной подлинно древнерусской сурны – деревянного духового тростевого инструмента. Ее сути не раскрывает и единственный сохранившийся экземпляр зурны терских казаков (см. ниже), вошедшей в литературу в качестве потомка «древнерусской» и «древнеславянской» сурны. Последняя имеет репутацию малоизученного объекта.

Цель настоящей работы состоит в том, чтобы расширить источниковую базу сурны за счет присовокупления новых данных и в то же время сделать ее обозримой, удобной к использованию, сведя в единый блок. Кроме того, предпринята попытка введения древнерусской сурны в контекст культурного пространства ее архетипа – восточной (общо говоря) зурны. Работа снабжена двумя приложениями.

Источниковая база и историография (краткая характеристика)

То немногое, что опубликовано о сурне, опирается на узкий круг косвенных источников, а именно: на разновременные письменные свидетельства об инструменте, разбросанные по различным памятникам древнерусской письменности (единственное исключение составляют лишь сведения о зурне терских казаков – см. здесь одноименный раздел)¹. Свидетельства эти

¹ Благодарим Олега Васильевича Гордиенко за консультации по теме работы. Впервые текст об игре на древнерусской сурне опубликован в 1549 г. (см.: *Герберштейн С.* Записки о Московии / пер. с нем. А. И. Малеина и А. В. Назаренко, вступ. Ст. А. Л. Хорошкевич, под ред. В. Л. Янина. М., 1988. С. 117).

Из отечественных авторов первые сведения о сурнаряях и элементах традиций музицирования на сурне в середине XVII в. опубликовал Г. К. Котошихин (см.: *Котошихин Г. К.* О России, в царствование Алексея Михайловича. Изд. 1. СПб., 1840. С. 11, 70); Б/автора. Музыкальные орудия древних Русских войск // Московские губернские ведомости. Прибавления. № 30. 24 июля 1843. С. 380 (перепечатку статьи под тем же заглавием см.: Б/автора. Музыкальные орудия древних Русских войск // Владимирские губернские ведомости. Прибавления. № 35. 28 августа 1843. С. 143); опубликованные в ведомостях сведения о сурне взяты из книги А. В. Висковатова (здесь ссылаемся на ее позднее издание, с которым нам довелось работать): *Висковатов А. Вас.* Историческое описание одежды и вооружения российских войск с рисунками. Т. 1. Ч. 1. М., 1899. С. 63, 97 (приложение), рис. № 28, 117 (лит. е); *Привалов Н. И.* Музыкальные духовые инструменты русского народа, в связи с соответствующими инструментами других стран // Привалов Н. И. Музыкально-этнографические исследования. Избранные труды 1903–1915 гг. СПб., 2009. С. 57, 75–81 (сделан анализ данных А. Вас. Висковатова); *Финдейзен Н. Ф.* Очерки по истории русской музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. 1. Вып. 1. М.; Л., 1928. С. 62, 69; Его же. Указ. раб. Т. 1. Вып. 2. С. 210; *Рабинович М. Г.* Музыкальные инструменты в войске Древней Руси и народные музыкальные инструменты // Советская этнография (далее – СЭ). 1946. № 4. С. 152, 153; *Вертков К. А., Благодатов Г. И., Язовицкая Э. Э.* Атлас музыкальных инструментов народов СССР. М., 1963. С. 24, ил. 8,

пестры и многозначны. Относясь к категории упоминаний, они почти всегда лишены контекстов.

Источниковая данность предопределила как жанр существующих публикаций о сурне, так и содержание их констатирующих частей. Эти публикации – краткие справки, написанные в виде статей в словарях и энциклопедиях, обзоров в составе некоторых инструментоведческих работ, чьи констатации то аморфны и противоречивы, то необоснованно конкретны и однозначны.

нотн. прим. №3 (далее: Атлас. 1963); *Матвеев В. А.* Русский военный оркестр. М.; Л., 1965. С. 13; *Галайская Р. Б.* Музыкальные инструменты русского народа в исторических памятниках. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1974. С. 13; *Вертков К. А., Благодатов Г. И., Язовицкая Э. Э.* Атлас музыкальных инструментов народов СССР. Изд. 2-е. М., 1975. С. 10, 27 (далее: Атлас. 1975); *Вертков К. А.* Русские народные музыкальные инструменты. Л., 1975. С. 42-44; *Розенберг А.* К истории обучения игре на духовых инструментах в России XVIII века // Вопросы музыкального исполнительства и педагогики. М., 1976. С. 267; Б/автора. Сурна // Музыкальная энциклопедия (далее – МЭ). Т. 5. М., 1981. Стб. 353; *Куликов В. М.* К вопросу о древнерусской сурне // СЭ. 1981. №3. С. 124, 125; Его же. Инструментальная культура Древнего Новгорода. (Музыкальные инструменты древнего Новгорода в их исторических взаимосвязях). Автореф. ... канд. искусствоведения. М., 1983. С. 11; *Тутунов В. И.* Ратная музыка в Древней Руси // Военная музыка в Санкт-Петербурге. 1703–2003. СПб., 2004. С. 13, 245 и др.

О сурме белорусов и украинцев см.: *Стоянов Г.* Полесские «сурмы» // Природа и люди. 1915. №5. С. 79-80; *Вертков К. А.* и др. Атлас. 1975. С. 45, 52; *Лысенко-Днестровский М. А.* Тайна запорожской сурмы // СЭ. 1981. №3. С. 126–128; Б/автора. Сурма // МЭ. Т. 5. Стб. 352–353.

Публикации о разновидностях зурны и родственных ей инструментов музыкальных культур аджарцев, азербайджанцев, армян, бурят, грузин, народов Дагестана (аварцев, даргинцев, кубачинцев, кумыков, лакцев, лезгинцев, табасаранцев), кабардино-балкарцев, калмыков, каракалпаков, таджиков, узбеков, чечено-ингушей см., соответств.: *Вертков К. А.* и др. Атлас. 1975. С. 135, 108, 109, 118, 119, 188, 189, 125, 146, 143, 182, 165, 167, 158, 150 (см. также прилож. 1). Те же самые материалы помещены и в 1-м издании Атласа: *Вертков К. А.* и др. Атлас. 1963.

Избранный перечень статей в словарях: “Einn Russisch Buch” Thomasa Schrouego. Słownik i rozmówki rosyjsko-niemieckie z XVI wieku. Krakow, 1997. S. 178; Словарь Академии Российской. Ч. 5. СПб., 1794. С. 1010; Срезневский И. И. Материалы для словаря древнерусского языка. Т. 3. СПб., 1912. Стб. 626; Словарь церковно-славянского и русского языка, составленный вторым отделением императорской Академии наук. Т. 4. Изд. 2-е. СПб., 1868. Стб. 524; *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 4. М., 1955. С. 362; *Дьяченко Г.* Полный церковно-славянский словарь. М., 1993. С. 691; *Штейнпресс Б. С., Ямпольский И. М.* Энциклопедический музыкальный словарь. М., 1959. С. 262; *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. Изд. 4-е. Т. 3. М., 2004. С. 806, 807; *Шитова Е. Н.* Словарь тюркизмов в русском языке. Алма-Ата, 1976. С. 294 (библиография).

Так, духовой инструмент, изображение которого без упоминания имени собственного было награвировано в качестве иллюстрации к базельскому изданию 1556 года знаменитых «Записок» С. Герберштейна, А. В. Висковатов назвал «сурной»¹. Его мнение получило признание несмотря на то, что уже в 1906 году Н. И. Привалов счел изображенный С. Герберштейном инструмент трубой².

Н. Ф. Финдейзен, не вдаваясь в подробности, лишь констатировал факт существования сурны как таковой. Для него сурна и сопель есть «деревянная дудка»³.

Зурна терских казаков, открытая Н. И. Приваловым на рубеже XIX–XX веков, описана им добротнo, но с целым рядом важных и, по-видимому, уже невозможных упущений по отношению к атрибуции инструмента⁴. Однако эти упущения не были приняты к сведению К. А. Вертковым, единственным автором, пытавшимся проникнуть в тайны терской зурны. Вследствие этого проблема атрибуции инструмента усугубилась⁵. Тем не менее, К. А. Вертков, исходя из атрибутивных данных и органологии именно терской зурны, пытался воссоздать «примерный тип» древнеславянской сурны⁶.

Статьей «Сурна», опубликованной в Советской музыкальной энциклопедии, мнение К. А. Верткова возведено в ранг хрестоматийного. В то же время в ней, посвященной древнерусской сурне как инструменту с одинарной тростью, помещено дезинформирующее изображение украинской сурмы («казацкой трубы») – амбушюрного инструмента, к тому же созданного в 1970-х годах.⁷

В 1981 году В. М. Куликов опубликовал короткую заметку, в которой связывал происхождение древнерусской сурны с карельским лиру⁸.

¹ Висковатов А. В. Историческое описание одежды и вооружения российских войск с рисунками... Рис. 117 (лит. е).

² Привалов Н. И. Музыкально-этнографические исследования. Избранные труды 1903–1915 гг. ... С. 57, 78.

³ Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории русской музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. 1. Вып. 1... С. 62, 69.

⁴ Архив Коллекции музыкальных инструментов (далее – Архив КМИ). Каталог коллекции Н. И. Привалова. 1911. № 80. В своих публикациях Н. И. Привалов не обращался к терской зурне.

⁵ Вертков К. А. и др. Атлас 1963... С. 24; Его же. Атлас... 1975. С. 27; Его же. Русские народные музыкальные инструменты, с. 42–44.

⁶ Вертков К. А. Русские народные музыкальные инструменты... С. 43, 44.

⁷ Советская музыкальная энциклопедия. Т. 5. М., 1981. Стб. 353.

⁸ Куликов В. М. К вопросу о древнерусской сурне. С. 124, 125. Один экземпляр лиру хранится в Санкт-Петербургском музее музыки в Шереметевском дворце (см.: Благодаров Г. И. Каталог собрания музыкальных инструментов / под ред. К. А. Верткова. Л., 1972.

Исследователи единодушны в том, что древнерусская сурна была ансамблевым инструментом, ратным и скоморошьям одновременно¹. При этом их мнения расходятся в вопросах датировки первого письменного упоминания о сурне, ее принадлежности к семейству тростевых или амбушюрных, а также трактовки иконографических источников.

Веских доказательств требуют заключения о том, что суренкой называли сурну высокого строя, и что она была изобретена скоморохами и вместе с ними попала в Потешную палату; что зурна терских казаков, со всеми ее конструктивными особенностями, является потомком древнерусской и даже древнеславянской сурны; что «мизмар» волжских русов (X в.) и «замарные пiski» из «Жития Феодосия Печерского» (XII в.) обозначали сурну.

Основные итоги исследовательских обращений к древнерусской сурне по главным вопросам ее изучения сформулированы следующим образом. «Происхождение, и бытование термина СУРНА, как и обозначаемого им инструмента, – писала в 1974 году Р. Б. Галайская, – одна из нерешенных проблем»²; в отношении генезиса к древнерусской сурне нужно относиться, заметил в 1975 году К. А. Вертков, как, «вероятнее всего, заимствованной у Востока»³.

Эти резюме об изученности инструмента, отражая ее уровень почти полувековой давности, актуальны и по сей день.

К ЭТИМОЛОГИИ НАЗВАНИЯ

Специальных работ по этимологии термина «сурна» нет. Тем не менее, авторы, которые эпизодически все же к его изучению прибегали, солидарны в том, что термин восточного происхождения. Это очевидно⁴. Однако данная очевидность отнюдь не избавляет нас от осуществления углубленного этимологического исследования на этот счет с тем, чтобы вопрос генезиса термина возымел максимально полную фактологию.

В качестве первого шага в данном направлении приведем эскиз общей (межнациональной) феноменологии термина зурна посредством перевода с английского языка на русский одной из компетентнейших энциклопедиче-

С. 21: «Лиру, карельский духовой инструмент, деревянный, обтянут берестой, трость деревянная, привязывается ниткой, игровых отверстий 5, дл. 36,5 см – № 2305»).

¹ Вопрос о том, что «сурначей» являет собой музыкально-инструментальную специализацию в родовой профессии «скоморох», уже поднимался (см.: Кошелев В. В. Скоморохи и скоморошья профессия. СПб., 1994. С. 6).

² Галайская Р. Б. Музыкальные инструменты русского народа... С. 13.

³ Вертков К. А. Русские народные музыкальные инструменты... С. 44.

⁴ Шипова Е. Н. Словарь тюркизмов в русском языке... С. 294.

ских статей о ней. Первый раздел статьи посвящен расшифровке значений ее названия (прилож. 1).

По прочтении статьи видно, что о существовании древнерусской сурны в ней не упоминается. Это обстоятельство, с одной стороны, позволяет сделать предположение о том, что на Руси традиции музицирования на инструменте в смысле национального колорита были не столь яркими, чтобы терминологически закрепиться в международном инструментоведческом лексиконе. С другой стороны, данное обстоятельство указывает на неисконность сурны по отношению к древнерусской музыкальной культуре, хотя и не исключает наличия длительной традиции использования инструмента.

Посмотрим, какое место занимает термин сурна в русском языке.

«... сурнай (зурна) и нагора в XII–XVII вв. были распространены у русского народа как ратные музыкальные инструменты. Первый из них носил название сурна, второй – накры»¹. Иными словами, на Руси никакой сурны – в смысле аутентичного древнерусского инструмента – не было, но бытовала восточная зурна, называвшаяся сурной.

Сжатый обзор основных экскурсов в этимологию термина «сурна», сделанных составителями общеизвестных словарей, привела Р. Б. Галайская: «Согласно Фасмеру, корень слова персидского происхождения. В то же время наблюдается существование корня “сур” в славянских языках. Срезневский отождествляет санскрит. *svaḥ* и литов. *surma*. Горяев – “сурна” = “сурма”. Можно сравнивать также болг., серб., литов. *surma* с укр. и белорус. “сурма”. В языках славяно-балтийской группы этим термином обозначаются трубчатые аэрофоны. Контекст “замарьные писки гласящемъ” из “Жития Феодосия Печерского”, сп. XII в., можно истолковать как обозначение сурны (билингвального аэрофона сурны, зурны) высокого регистра. Согласно мнению Фаминцына и Привалова, а позднее – и Т. Вызго (М., 1970), свидетельства арабских путешественников X в. о “мизмаре” (во мн. числе - “мазамир”) волжских русов относятся к древнерусской сурне»².

Добавим: «Сур – герой, муж. Санскр. *сура* – герой, муж ... является у нас в трех формах: 1) в первобытной санскритской, под формою сур, и значит молодец, герой ... 2) в форме, родственной языкам греч., лат. и кельт., по изменению *ς* в *к*... наше кор точно также относится к санскр. *сура*, как греч. *κῆρος*, *κῆριος* и кельт. *suradh* – воин, от *sur* – сила ... 3) под формою чисто славянскою – щур, в которой санскр. *ς*, изменившаяся на *к*, частью удержала в себе следы своего происхождения в звуке щ ... вероятно пред-

¹ *Вертков К. А. и др. Атлас. 1975... С. 10.*

² *Галайская Р. Б. Музыкальные инструменты русского народа... С. 13, 14.*

положить, что праотец и герой полубог могли быть совместны в понятиях наших предков ...»¹.

Исходя из этих материалов, еще нельзя заключить, что в упомянутых значениях слово сур имеет прямое отношение к сурне. Но нельзя и пренебречь значениями *zūr* или *zōr* (сила) и *peu* (флейта), т. е. «инструмент силы» (прилож. 1), которые явно перекликаются с приведенными значениями сур.

Для В. И. Даля «персидское» происхождение термина, равно как и самой сурны, также не вызывало сомнений. Однако он начинает статью со следующего перечисления: «Сурна́. Темя и лоб у лошади, часть головы, от ушей по межиглазью, до храпу ... Лицо, рожа, рыло, мурло, пыка, ги́ря ... Сурна́, персидс., музыкальная трубка, дуда, оглушительно резкого звука, стар. суренка, изредка встречается у нас и поныне ... Сурначей стар. (с татарск. сурначй) суренщик ... Сурни́к то же ...»²

Судя по всему, музыкальное значение рассматриваемых терминов В. И. Даль не считал абсолютно довлеющим, что позволяет наделить это очень полезное наблюдение статусом мерила при атрибуции соответствующей древнерусской антропонимики, связанной с музицированием на сурне. Мы имеем в виду антропонимические данные, которые по отношению к сурне ранее исследователями почти не использовались. Приведем их здесь в форме «Антропонимикона» (прилож. 2) и кратко проанализируем.

Антропонимика

Антропонимикон составлен нами на основании изучения опубликованных и неопубликованных массовых документальных источников XV–XVIII веков – публичных (жалованные и уставные грамоты великих князей, царей и церковных иерархов) и частных (раздельные, мировые, купчие, меновные и т. п. грамоты) актов, писцовой документации (писцовые, переписные, хозяйственные, межевые, веревные, таможенные и т. п. книги), расспросных речей, кабальных записей и т. п., а также специальной литературы.

Учитывая, что объем Антропонимикона по сравнению с таковыми же относительно других носителей древнерусских музыкально-инструментальных специализаций сравнительно невелик, что века XV-й, первая треть XVI-го и XVIII-й в нем представлены лишь тремя деривативными именованиями (прилож. 2, № 30, 31, 39), что не встретилось материалов для составления соответствующего «Топонимикона» (за исключением одного случая с агронимом, – № 52), можно высказать следующие осторожные предположения.

¹ Дьяченко Г. Полный церковно-славянский словарь... С. 691–692.

² Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка... С. 362.

В период времени, иллюстрируемого Антропонимиком, сурна, во-первых, могла находиться не на пике своей популярности. Во-вторых, она была специфически военным инструментом, и поэтому более полный массив сведений о ней не попал в перечисленные источники, как не попал он туда и из-за того, что, в-третьих, сурна была скоморошным инструментом. Наконец, причиной скудости материала могло послужить и вовсе тривиальное – нам просто пока не встретились те источники, в которых информация о сурне обильна.

Антропонимикон насчитывает 51 именование людей (плюс один топоним), проживавших в 1474–1706 годах в восемнадцати городах (Алексине, Белой Церкви, Великом Новгороде, Верхотурье, Казани, Калуге, Медыни, Москве, Переславле-Рязанском, Свияжске, Сольвычегодске, Суздале, Тобольске, Томске, Туле, Юрьеве, Якутске, Ярославле) и одиннадцати уездах (Арзамасском, Козловском, Котельническом, Курмышском, Пустоозерском, Сольвычегодском, Суздальском, Торжковском, Торопецком, Усольско-Камском, Хлыновском).

Он состоит из одиннадцати главков. Так, именованья № 1–12 принадлежали людям, которые имели прямое отношение к музицированию на сурне. Это отмечено введением в их именованья названий музыкальных специализаций: «суреншик» (№ 1), «суренщик» (№ 2), «сурнач» (№ 3–7), «сурначей» (№ 8–11), «сурначик» (№ 12).

В семи случаях (№ 13–20) люди названы (или обозваны?) музыкальным инструментом – Сурёнкой и Сурной (сюда примыкает и единственный агроном – № 52). В двух случаях (№ 13, 18) прямо указано, что это прозвища. Эти люди равно могли быть или не быть, например, сурначеями.

Остальные 31 именованье относятся к категории деривативных: № 21–32 (Сурмины), № 33–34 (Сурначеев, Сурначиев), № 35 (Сурначов) и № 36–51 (Сурнины). Их владельцы являлись потомками людей, которые, возможно, имели прямое отношение к музицированию на сурне. Однако и эти люди могли быть теми же сурначеями, на что намекает эквивалентность суреншик=Суреншин (№ 1) (сюда же присовокупим Сурна=Сурнин, – № 19).

42-мя именованьями – абсолютным большинством – владели люди, жившие в XVII веке, 5-ю – жившие в XVI-м, 2-мя (по одному) – в XV-м и XVIII-м веках (оставшиеся два не датированы). Самые ранние даты фиксации (1474, 1504 годы) антропонимики принадлежат деривативному именованию Сурмин (№ 30, 31). Собственно сурначей впервые зафиксирован только в 1540 г. (№ 9). Заметим, что как раз именно этот термин В. И. Даль считал «старинным» (см. выше) и указывал на его «татарское» (читай: «восточное») происхождение. Его атрибуция подтверждается данными Антропонимикона: Игнашко сурначей проживал в Свияжске (1565–1567 годы, № 8), а человек,

названный музыкальным инструментом – Иван Яковлев Сурна – в Казани (1646 г., № 15). И если русское слово сурначей, согласно В. И. Далю, произошло от татарского сурначи, если присовокупим, что игрока на татарских кесле называли кеслече/ще, исполнителя на азербайджанской зурне – зурначи, если вспомним здесь еще о существовании таких древнерусских же инструментально-музыкальных специализаций как домрачей, накрачей и трубачей (во всех перечисленных случаях это люди, игравшие на сурне, зурне, кесле и других инструментах), то поймем, что перед нами тюркизмы. Время их появления в русском языке датируется XVI–XVII веками – временем появления флексии – «чей». «Термины с флексией «чей» (домрачей, накрачей, сурначей, трубачей) появляются только в XVI–XVII вв.», – замечает К. А. Вертков¹. Однако думается, что это произошло гораздо раньше. За неимением пока более убедительного примера, сошлемся на следующий: в Вышгороде Дмитровского уезда в 1507 году находилась «Деревня Домрачево», которая под этим названием, судя по контексту документа, существовала уже в XV веке².

Сурначей Антропонимикона (№ 1–12) принадлежали разным слоям населения. Свияжанин являлся военным человеком (№ 8). Он совмещал обязанности стрельца и музыканта, играя, вероятно, на так называвшейся тогда «ратной» сурне: «Сам же государь от великия радости повеле в сурны играти в ратныя и в трубы трубити», – упоминается в Софийском временнике под 1551 годом.³ Казаком, т. е. тоже военным, был белоцерковец (№ 3). В целом по отношению к другим горожанам (№ 2, 4, 6–7, 10–12) нельзя с полной уверенностью сказать, что они были военными музыкантами. Тем не менее, все они состояли на государственной службе (за исключением сурначика князя А. Н. Трубецкого – № 12) и вряд ли могли получать жалованье, вовсе не неся воинской повинности. Намеки на это имеются, если учесть контексты документов, в которых упоминаются также литаврщик, накрачей (накры – керамические литавры), и трубники (№ 2, 4, 11 и др.) На связь игрока на сурне с военной службой косвенно указывает и то обстоятельство, что два обладателя деривативных именованных были тоже стрельцами (№ 16, 42). Стрельцы как люди городские и служилые могли обладать некими связями, которые могли использоваться их потомками для поднятия своего социального статуса. Поэтому неслучайно, что Сурмины/Сурнины и им подобные занимали весьма разнообразное социальное положение: боярский сын (№ 30), дворец-

¹ Свое мнение К. А. Вертков не обосновывал (см.: Вертков К. А. Русские народные музыкальные инструменты. Л., 1975. С. 22).

² Акты Русского государства 1505–1526 гг. М., 1975. С. 41.

³ Цит по: Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории русской музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века... С. 210.

кий (№ 23), писцы (№ 24, 25, 28), подьячие (№ 26, 27), землевладелец (№ 31), торговцы (№ 33, 44, 45, 47–51) и т. д.

Тема социального статуса «служилых сурначеев» найдет значительное развитие, если обратиться к следующим фактам, доказывающим, что для древнерусского человека служить сурначеем было вполне традиционным и не совсем уж последним делом. Приведем их с краткими комментариями. В 1601 году Борис Федорович «пожаловали во всем своем Московском государстве, от налог от продаж охраняя, велели крестьяном дати выход и возити крестьян дворяном, которые служат из выбора, и жильцом, которые у государя царя великого князя Бориса Федоровича, и которые у государя цесаревича князя Федора Борисовича, и детем боярским, дворовым и городовым прикащикам, всех же городов иноземцам всяким, и большого двора дворовым людем всех чинов, степенным и путным ключникам, стряпчим, сытникам и подключникам, конюшенным конюхам стремянным и стряпчим, ловчаго пути корытником, охотником и конным псарем, сокольником, ястребинником, трубником и сурначеем, и государыни царицы Марии Григориевны всея Руси детем боярским, и всех приказов пред ним подьячим, стрелецкаго приказа сотником стрелецким и головам козачьим, Посольскаго приказа переводчиком и толмачам, патриаршим и митрополичим и архиепископлим приказным людем и детем боярским промеж себя»¹.

А вот размер денежного жалованья, выдававшегося в 1644 году иноземным военным разных званий за «калмыцкий поход»: «... трубачеем, сурначеем, барабанщикам ... по новгородке золотой»².

В случае с московским сурначеем Семеном Рубцовым (№ 11) зафиксирована и вовсе уникальная информация. Оказывается, для «чиновников» Москвы 1629 года было актуальным не «раздувать» штат музыкантов. Чтобы этого достигать, музыкантов обязывали играть на нескольких инструментах: в данном случае сурначей научил играть на сурне шестерых накрачеев. Здесь мы вправе подметить существование некоей иерархии музыкальных профессий: накры как инструмент ударный проигрывали сурне – инструменту мелодическому, поэтому именно из среды накрачеев вербовались сурначей, так сказать, для случая; «педагогическая» работа существовала и ценилась:

¹ «1601 г., ноября 21. Лета 7117 новембрия в 21 день по государеву цареву и великого князя всея Руси Бориса Федоровича указу память окольникему Василию Петровичу Морозову» (см.: Татищев В. Н. Судебник государя царя и великого князя Иоанна Васильевича и некоторые сего государя и ближних его преемников указы, собранные и примечаньями изъясненные ... М., 1768. С. 124).

² Акты исторические, собранные и изданные Археографическою комиссиею (далее – АИ). Т. 4. 1613–1645 гг. СПб., 1842. С. 399.

Семен Рубцов, обучивший накрачеев играть на сурне, был пожалован Государем. И неважно, что размеры сурначеева жалованья были меньшими по сравнению с размерами, например, «педагогического» же жалованья певчего дьяка Ивана Федорова, выданного ему в 1628 г.¹

«В дополнении к воинскому уставу от 12 июля 1655 г. в росписи о ясаках значится: “ясак, как учнут трубить в сурны, и то посылка, а головы б без сотен тотчас были к нашему царскому шатру для сказки, где быть посылке”»².

1 октября 1674 года «указал Великий Государь боярину и оружничему Богдану Матвеевичу Хитрово достроить для своей государевой потехи трубачам, и накрывщикам, и сурначам и литаврщикам и набатчикам место, где бывал монастырской старой приказ»³.

Через два дня после этого указа последовал «смотр сурначам, и трубачам, и литаврщикам, и накрачеям и набатчикам в большом дворце; а смотрел их по указу Великого Государя думной дворянин Александр Савостьянович Хитрово, да с ним думной дьяк Федор Михайлов да дворцовые дьяки; да им же сказано всем на смотре, чтобы они были все готовы Октября в 4 день (что должно было произойти 4 октября – нам неизвестно – *авт.*)»⁴.

Учитывая известную неполноту Антропонимикона, невольно задаемся вопросами: «Как много сурначеев состояло на службе и насколько они были востребованы»? Несмотря на всю риторичность вопроса, вполне конкретный ответ на него дан уже в 1666–1667 годах Г. Котошихиным. Он отметил: «трубников, и литаврщиков, и суренщиков, в царском доме всех человек со 100 ... а прямых истинных добрых трубачев выберется в царском доме человек с шесть, или мало болши»⁵. Обобщая и усредняя ситуацию, можно предположить, что «не прямых», «не истинных», «не добрых» суренщиков при дворе Алексея Михайловича числилось около 30 человек, а вот «прямых истинных добрых суренщиков», т. е. музыкально одаренных, хорошо обученных, профессионально игравших на сурне и поэтому использовавшихся только для игры на ней, можно было перечесть по пальцам. Не стоит

¹ «1628 г. Генваря в 30 день по государеву указу ... государева жалованья певчому дьяку Ивану Федорову 10 аршин камки лазоревой крущатой по 20 по 5 алтын аршин, 5 аршин тафты виницейки двоеличной, шолк черлен, желт – по 20 по 3 алтына по 2 денги аршин; да ему ж за 4 аршина сукна лундышу дано денгами; а пожаловал его государь за то, что он учил петь певчих молодых дьяков» (см.: *Забелин И. Е.* Дополнения к Дворцовым разрядам. Ч. 1. М., 1882. Стб. 493).

² Цит. по: *Дьяченко Г.* Полный церковно-славянский словарь... С. 691.

³ Дворцовые разряды. Т. 3 (1645–1676 гг.) М., 1852. Стб. 1038.

⁴ Там же. Стб. 1059, 1060.

⁵ *Котошихин Г. К.* О России, в царствование Алексея Михайловича... С. 70.

распространяться на тот счет, что примерно ту же самую картину, только количественно более скромную, можно было наблюдать и в других регионах.

11 мая 1628 г. турецкому послу играли встречу «трубников 7 чел., сурначеев 10 чел.»¹.

29 октября 1628 года во встрече посла «Французского Лодвика короля» участвовало также: «конюхов ... и возниц и стряпчих 30 чел., сытников 33 чел., подключников 9 чел., охотников 5 чел., псарей поместных 36 чел., трубников 9 чел., сурначеев 2 чел., накрачеев 4 чел., набатчиков 1 чел., подьячих из приказов средних и меньших статей 73 чел.»².

Значит, в 1628 году при Дворе служилых сурначеев, игрой которых можно было блеснуть перед послами, насчитывалось не менее двенадцати человек.

В отношении сельского субстрата Антропонимикона логика, отмеченная по отношению к городским служилым сурначеем, не прослеживается. Обращает на себя внимание пока лишь то, что количественно его было меньше, нежели городского.

Материал этой части Антропонимикона провоцирует на вопросы следующего толка: «Действительно ли сельские сурначее были таковыми в прямом смысле? Кому, например, из крестьян Козловского уезда нужна была сурна суреншика Лунки (№ 1)? Несмотря на вероятность дачи отрицательных ответов (особенно во втором случае), можно дать и положительные: «Сурна годилась, если она была скоморошьей». И в данной связи факт проживания сурнача со сокоморохом и бубенистом в одном и том же селе Арзамасского уезда (№ 5) нельзя рассматривать только случайным.

Этому можно найти подтверждение, обратившись к тем местам публичных актов, в которых регламентируется деятельность скоморохов, а также – к публицистике, в частности, Максима Грека (здесь сошлемся лишь на документы, содержащие упоминания о сурне).

Максим Грек (XVI в.) в послании против скоморохов пишет, что скоморохи медведей «многим временем» учат «стояща плясати и к сурне, и трубе, и тимпану, к плясанию рук, с душегубными песнями обходят всяку страну и села, играюще» и «воздвигшее зверя к плясанию сурною и тимпаны и трубою ...»³.

В «Послании о соединении и любви» 1612 года обличались те, кто «... беззаконно и богопротивно ныне пируют с гуслими и сурнами и цымбалы и смехотворений всяческими ... горе восстающим утро и сикеру прилежно

¹ Дворцовые разряды. Т. 2 (1628–1645 гг.) СПб., 1851. Стб. 135.

² Там же. Стб. 96, 97.

³ Цит. по: *Зимин А. А.* Скоморохи в памятниках публицистики и народного творчества XVI в. // Из истории русских литературных отношений XVIII–XX вв. М.; Л., 1959. С. 340, 341.

ищущем, и дневнующе в пианстве и вечер ждущее, вино бо их сожжет с гуслями и тимпаны и сурнами»¹.

В 1636 году констатировалось, что в Москве многие люди «вместо радости духовной возделание творят радости бесовской, и восприимши непразднственные праздники ... повелевающе медведчиком и скомрахом на улицах и на торжищах, и на распутиях сатанинские игры творити, и в бубны бити, и в сурны ревети, и руками плескати, и плясати ...»²; что в Нижнем Новгороде «мужи и жены ... мнятся празновати ... и с сурнами ... прелести бесовския деюще ... и в сурны ревущее ...»³.

Примерно то же самое констатировалось и в 1648 году: «А где объявятца домры и сурны и гудки и гусли и хари и всякие гудебные бесовские сосуды, и ты б те б велел выимать и, изломав, те бесовские игры велел жечь»⁴.

И в 1649 году: «А где объявятся домры, и сурны, и гудки, и гусли, и хари, и всякие гудебные сосуды, и тебе б то все велеть выимать и, изломав, те бесовские игры велеть жечь»⁵; «А которые люди в городе и на посаде и в уезде держали бесовских игр, и у тех людей игры: домбры, и гудки, и волынки, и сурны, и всякие гудебные сосуды взяты и, изломав, сожжены»⁶; «В богоспасаемом граде Кашине в понедельник и первые недели Великого поста ... веселые с медведи, и с бубны, и с сурнами, и со всякими бесовскими играми, с иных городов торговые люди и веселые приеждяют в тот великий день...»⁷.

¹ «1612 г. Послание к воеводам князю Дмитрию Трубецкому и князю Дмитрию Пожарскому, о соединении и любви» // ААЭ. Т. 2. 1598-1615 гг. СПб., 1836. С. 372.

² «1636 г., августа 14. Память патриарха московского Иоасафа тиуну Манойлову и поповскому старосте Никольскому попу Панкратию о прекращении в московских церквях разного рода безчинств и злоупотреблений» (см.: Акты, собранные в библиотеках и архивах Российской империи Археографическою экспедициею императ. Академии наук [далее – ААЭ]. Т. 3. СПб., 1836. С. 402).

³ Челобитная нижегородских попов патриарху всея Руси Иоасафу (см.: Рождественский Н. В. К истории борьбы с церковными беспорядками, отголосками язычества и пороками в русском быту XVII в. // Чтения в Обществе истории и древностей российских при московском университете [далее – ЧОИДР]. 1902. Кн. 2. Отд. 4. Смесь. М., 1902. С. 26).

⁴ «1648 г., декабря 20. Грамота царя Алексея Михайловича дмитровскому воеводе Ивану Акинфиевичу Шишкову» (см.: Этнографическое обозрение [далее – ЭО]. 1897. № 1. С. 148).

⁵ «1649 г., декабря 13. Память Верхотурского воеводы Рафа Всеволожского прикащику Ирбитской слободы Григорью Барыбину» (см.: АИ. Т. 4. С. 124).

⁶ Отписка Дмитровского воеводы об исполнении указа Алексея Михайловича от 1648 г. (см.: Харузин Н. К вопросу о борьбе Московского правительства с народными обрядами и суевериями в половине XVII в. // ЭО. 1897. № 1. С. 149).

⁷ Отписка Варлаама, архимандрита Дмитриевского монастыря в г. Кашине, об исполнении указа Алексея Михайловича от 1648 г. (см.: Харузин Н. К вопросу о борьбе Московского правительства с народными обрядами и суевериями в половине XVII в. ... С. 150).

И в 1652 году: «А на кружечном дворе скоморохи, с бубны и с сурнами, и с медведи, и с малыми собачками не ходили б и всякими бесовскими играми не играли ... и тех скоморохов велел бить кнутом ... а бубны и домры и сурны, и гудки велел ломать ...»¹.

И в 1653 г.: «А на кружечном дворе скоморохи с бубны и с сурнами, и с медведи, и с малыми собачками учнут ходить и всякими бесовскими играми играть ... и тех скоморохов велел бить кнутом ... а бубны и сурны, и домры, и гудки велел ломать ...»².

И в 1657 г.: «Ехати ему (приставу Матвею Лобанову – *авт.*) в Устюжский уезд в Двинские во все станы и волости и к Соле Вычегодской на посад и в Усольской уезд по всем волостем и по погостам ... учинить заказ крепкой, чтоб отнюдь скомрахов и медвежьих поводчиков не было, и в гусли бы и в домры и в сурны и волюнки ... не играли ...»³.

Согласно всем приведенным документам, можно утверждать, что, по крайней мере в XVI–XVII веках, древнерусская сурна была инструментом как военных сурначеев, так и сурначеев-скоморохов. Первые служили и жили на страх и риск государя и отечества, а вторые – на свой собственный.

Возвращаясь к В. И. Далю, следует считать неслучайным также и то, что именно сурнач был конюхом (№ 5). Может быть, здесь мы имеем дело с профессиональным прозвищем конюха, данного ему по известной логике: «Коль скоро ты конюх, а “темя и лоб у лошади, от ушей по межиглазью, до храпу” суть “сурна”, так почему бы тебя, обязанного холить эту “сурну”, не прозвать “сурначом”»?!

Иными словами, скепсисом, имя которому «наблюдение В. И. Даля», следует мерить точность атрибутирования рассматриваемой антропонимики.

Антропонимикон позволяет сделать еще одно наблюдение. По крайней мере, в Москве, примерно к середине XVII века, возникает ситуация сосуществования терминов сурначей/накрачей и суренщик/литаврщик (№ 2), которая, развиваясь, постепенно превращалась в ситуацию существования только последней пары. Исходя из этого наблюдения, эволюцию терминов, обозначающих специализации, а равно эволюцию инструментов, эскизно

¹ «1652 г., августа 16. Уставная грамота царя и великого князя Алексея Михайловича о продаже питий на кружечном дворе в Угличе с приложением Крестоприводной записки для таможенных кабацких голов и целовальников» (см.: ААЭ. Т. 3. С. 91).

² «1653 г., августа 16. Уставная грамота царя Алексея Михайловича о продаже питий на кружечном дворе на Мологе» (см.: ААЭ. Т. 3. С. 97).

³ «1657 г., октября 23. Память митропольчих дел приставу Матвею Лобанову о запрещении скоморохам и медвежьим поводчикам промышлять играми в Устюжском и Соль-Вычегодском уезде» (см.: ААЭ. Т. 4. СПб., 1836. С. 138, 139).

можно представить так: сурначей/ накрачей/ трубачей → суренщик/ литавщик/ трубник → гобоист/ литаврист/ трубач.

Музицирование

Что касается собственно музицирования на сурне, то, по-видимому, к XVI–XVII векам существовал «твердый» ансамблевый состав военных музыкантов (может быть, и скоморошских), в руках которых звучали сурны, накры (или иные ударные) и трубы. Мало того, он существовал уже в 1219 году: «Изряди полки в наседех и удариша в бубны и в трубы и в сурны», читаем в Никоновской летописи¹.

Значит, учитывая «восточность» сурны в принципе, подобный ансамбль перекочевал на территории Древней Руси с Востока еще раньше. Во всяком случае, в IX–XVII веках в странах Среднего Востока «ансамбль в составе: карнай, сурнай, нагора совершенно одинаков ... Тожественны и его функции: обслуживание празднеств и спортивных игр, участие в походах, сражениях, торжественных церемониях»².

И действительно, все, что имело отношение к сурне, было «тождественным» восточным традициям музицирования. На этот счет сохранились современные Антропонимикону свидетельства с достоверной информацией.

С. Герберштейн (первая четверть XVI века) отметил: «У них множество трубачей; если они по отеческому обычаю принимаются все вместе дуть в свои трубы и загудят, то звучит это несколько странно и непривычно (для нас). Есть у них и другой род музыкального (инструмента), который на их родном языке называется зурной (Szurna). Когда они прибегают к ней, то играют приблизительно с час, без всякой передышки или втягивания воздуха. Обыкновенно они сначала наполняют воздухом щеки, а затем, как говорят, научившись одновременно втягивать воздух носом, издают трубой непрерывный звук»³.

¹ Цит. по: Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории русской музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. 1. Вып. 2... С. 210.

² Вызго Т. С. Музыкальные инструменты Средней Азии. Исторические очерки. М., 1980. С. 128, 131.

³ Герберштейн С. Записки о Московии. С. 117. Ср. с менее точным переводом из раннего издания: «Есть у них некий другой род музыки, который на их родном языке называется зурною (szurna). Когда они прибегают к ней, то играют почти в продолжение часа, немного более или немного менее, до известной степени без всякой передышки или втягивания воздуха ... Они обыкновенно сперва наполняют воздухом щеки, а затем, как говорят, научившись одновременно втягивать воздух ноздрями, издают трубою звук без перерыва» (см.: Герберштейн С. Записки о московитских делах. СПб., 1908. С. 79, 80).

За ним – Ж. Маржерет (начало XVII века): «Сих барабанов (в том или ином воинском подразделении. – *авт.*) бывает по десяти или двенадцати, столько же труб и несколько гобоев (сурны), в кои однакожь бьют и играют не иначе как перед началом сражения, или стычки ...»¹

Как видим, иностранцы, хотя и невольно, но указывают на явное присутствие тотальной восточности в ситуациях музицирования на сурне. Все пространство инструмента – от восточного названия «на родном языке», способов и случаев игры на ней, – все является буквально калькой с восточного архетипа. Не исключено также, что и сама сурновая музыка, образцы которой неизвестны, древнерусскими сурначьями тоже калькировалась.

В 1586 году астраханский воевода князь Ф. Лобанов-Ростовский констатировал: «А пришед царевич (Мурат-Гирей для испрошения покровительства у Федора Иоанновича – *авт.*) близко города (Астрахани – *авт.*) к пристани, а воеводы велели из пушек и из ручниц стреляти, а как стрельба минулась, и аз (Ф. Лобанов-Ростовский – *авт.*) велел по набатам и по накрам бити и в сурны и в трубы играти ...»².

Дворцовые разряды первой четверти XVII века гласят: «А в то время как Государь пошел в мылню, во весь день и до вечера и в ночи на дворце играли в сурны и в трубы, и били по накрам»³.

Им вторят «Разряды» второй-третьей четверти XVII века: «И его великого государя тешили, и в органы играли, а играл в органы Немчин, и в сурну и в трубы трубили, и в суренки играли, и по накрам и по литаврам били ж во все»⁴.

Г. К. Котошихин сообщает: «А как веселие то бывает, и на его царском дворе и по сеням играют в трубки и в суренки и бьют в литавры ... а иных игр, и музик, и танцов, на царском веселии не бывает никогда»⁵.

Эти сведения дополняет и детализирует упоминавшийся случай с сурначеем Семеном Рубцовым (№ 11), повествующий не столько об официальной иерархии государевых музыкантов, сколько о традициях музицирования на сурне при царском дворе.

Сведения 1663–1664 годов содержат любопытнейшую конкретику относительно номенклатуры музыкантов и их инструментов, в ансамбле с которыми звучала сурна, а также оборудования самой «сцены» для них:

¹ *Маржерет Ж.* Исторические записки. М., 1830. С. 103, 104.

² 1586 г. Приход крымского царевича Мурат-Гирея в Астрахань (цит. по: *Привалов Н. И.* Музыкально-этнографические исследования. Избранные труды 1903–1915 гг. ... С. 74).

³ Дворцовые разряды. Т. 1 (1612–1628 гг.) СПб., 1850. Стб. 185.

⁴ Там же. Т. 3 (1645–1676 гг.) М., 1852. Стб. 503.

⁵ *Котошихин Г. К.* О России, в царствование Алексея Михайловича... С.11.

«С Московской стороны устроено было место на четырех столбах ... а с четырех сторон по углам наверху стояли по знамени небольшому; а в нем на первом мосту стояли набаты и с накры и с литавры, на другом мосту труба-чи, а на третьем сурначей да трубачей ... И как из села Покровского в поле вышел (государь. – *авт.*), и в то время на устроенном месте ... учили играть в сурну, а потом немного помешкав учили играть в трубы и в набаты и в литавры и в накры бить. И стрельцы, которые стояли у государева двора ... сиповщики ... играли в суренки и в барабаны били, покамест он великий государь ... пришел на двор и вошел в хоромы.

А к Москве пошел в пол-часа ночи. А как великий государь з двора пошел к Семеновскому, и в то время у Семеновского на уготованном месте в сурну и в трубы и около государева места в стрелецком приказе сиповщики играли ... А на месте у Семеновского в сурну и в трубы играли и в набаты и в накры и в литавры били, покамест он великий государь войдет в Земляной город ...»¹.

Одним из самых ярких моментов «конкретики», заключенной в этом тексте, является то, что в состав ансамбля входила группа «трубачей», стоявшая на «втором мосту», в то время как на «третьем» – смешанная группа из «сурначеев» и «трубачеев». Что имелось в виду? Трубачам не хватило места на своем мосту и их поставили на соседний с сурначеями, случайно назвав при этом «трубаچهями»? Или, все-таки, музыкант-трубач чем-то отличался от музыканта-трубачей? Пока невозможно судить наверняка.

Для встречи польских послов в 1668 году музыкантов рассредоточили так: «Да в Китае ж у Лобного места, где лежат пушки, устроены были перила и обиты сукнами червчатыми. А на перилах поставлены сурначей и трубачей и литавщик. А как послы пришли в Китай, и в то время на тех перилах в сурны играли, и в трубы трубили, и в набаты и по литаврам били, так же и в сотнях во всех в трубы трубили ж и по литаврам били»².

В отличие от предыдущего сюжета, в этом присутствует яркая дефиниция (она еще встретится): играли – в сурны, трубили – в трубы, ну а в набаты и литавры – били. Можно предположить, что именно сурначей исполняли («играли») на своих сурнах мелодию.

Чтобы закрепить представление об участии сурны в тогдашних церемониях, воспользуемся позднейшим описанием одной из них: «В 1696 году, войска, возвращавшиеся от Азова, вступали в Москву в следующем порядке, по-

¹ «Царские смотры ратных людей Государева двора в Семеновском и на Девичьем поле, зимою 1663–1664 гг. (см.: Забелин И. Е. Материалы для истории, археологии и статистики г. Москвы. М., 1884. Ч. 1. С. 1224–1226, 1233).

² Акты XVII-XVIII вв., извлеченные А. Н. Зерцаловым. М., 1897. С. 83.

казывающем, какие тогда в Российских войсках существовали музыкальные орудия: “Позади лошадей 2 коляски, по 6 возников в коляске сани о 6 возниках цветных; ехал на них адмирал Франц Яковлевич Лефорть; за ним значик его; около шли солдаты копейщики. – Позади Адмирал. Солдатские полки морского каравану с мушкеты в 8 человек. После солдат, вели 6 лошадей нарядных, седланных; за теми лошадьми шел Полковник Юрья Лим с полком, солдаты на 2 шквadroны. – После его вели лошадей седланных с пистольми. За ним шол Полковник Балтазар (де-Лозер), солдаты на 2 шквadroны. После его везли значик морского каравану да знамя; за значком, ехали иноземцы. После знамени и значка везли литавры. – За ними ехали двои трубаачей. – Значек ближнего Боярина и большого полку Воеводы Алексея Семеновича Шеина. – За значком 30 человек людей вершников, в пансырях. – За ними корета, о 6-ти возниках, порозжая. При ней 2 человека карл. – После кореты, конюшей; за ним вели 8 лошадей нарядных седланных, с полаши. – После лошадей ехали суренщики. После суренщиков 2 набата, 6 накры; 2 роты трубаачей. – Государево знамя и пр., полку генерала Автамона Михайловича Головина. Иван Озеров на 2 шквadroны. – В начале шли Гранодирщики. – перед ними урядник. – За ними шел полковник Иван Озеров. – Около его, вместо Протазанов, с копыи 6 человек. За ним, флейщиков, барабанщиков 6 человек. – 2 роты мушкатеров с урядники. За ними Капитаны. – За Капитаны знамена. – За знамена сиповщики. – Барабанщиков 4 человека. – За барабаны копейщиков 4 капраства и проч.”¹.

Ярким доказательством принадлежности восточных и древнерусских традиций музицирования на сурне одному и тому же корню являются свидетельства московского купца Ф. А. Котова, побывавшего в Персии и других странах в 1623–1624 гг.²

Находясь в Персии, в частности, в Ардебиле (юг Азербайджана) – одном из крупнейших городов страны, Ф. А. Котов слышал, как у монастырской ограды «над большими вороты бьют по литаврам и в суренки играют поутру да к обеду да в вечер»³.

¹ *Висковатов А. В.* Историческое описание одежды и вооружения российских войск с рисунками... С. 99 (приложение).

² «Хождение» впервые опубликовано И. Д. Беляевым (см.: *Временник имп. Московского об-ва истории и древностей российских.* Кн. 15. Материалы. М. 1852. С. 1–22), а его перевод сделан Н. А. Кузнецовой (см.: *Хождение купца Федора Котова в Персию.* М., 1958). Кроме перевода, мы используем рукопись, за знакомство с которой благодарим Т. Б. Соловьеву (О хождении в Персицкое царство и ис Персиды в Турскую землю и во Индею и в Урмуз, где карабли приходят // ОР РНБ. П23/1601. Л. 403 об-414).

³ Там же. Л. 406.

Испагань, имевшая в те времена славу одного из значительнейших городов на свете (Иранское плоскогорье, бассейн реки Саженде-Руд), летом 1624 года подарила Ф. А. Котову новые музыкальные впечатления. Здесь, «подле майдан от Тынчи (центральной торговой площади и торговых рядов. – *авт.*) ... поделаны полаты каменные, а зовут кафы и выписаны красками з золотом ... Да в кафах же зделаны ердани каменные с водою. И круг тех ерданей робята пляшут с звонцами индейскими, а иныя бьют по бубнам и в суренки играют и в сопелки ... И по конец того же майдану у Тынчи на верхних анбарех поделано, что великие сараи, и покрыты, а со все стороны поло. Тут бьют перские люди по набатам и по литаврам и в большие трубы трубят, а трубят, что коровы ревут, и в суренки играют. То на правой руки у Тынчи. А на левой руки Тынчи такой же зделан сарай. Тут бьют в 20 набатов и в трубы трубят и в суренки играют турские люди, что взял шах в Багдате»¹.

25 июня 1624 года Ф. А. Котов был свидетелем торжественного прибытия в Испагань шаха – самого Аббаса Великого (1587–1628). Навстречу «вышли из града все люди з женами и з детьми, весь народ по статьям ... Да перед ним (шахом – *авт.*) же идучи пляшут робята кафимские (из Кафы – Феодосии. – *авт.*) и в ладони плещут. А пляшут з звонцами ...» Двигаясь таким образом, процессия достигла каменного моста через «реку Испоганку»: «А по обе стороны того мосту, что городовая стена, высока и толста и наверх стен лествицы каменные. А сквозе стены ход ... А шириною тот мост широк сажен с 40. И тут на стенах того мосту по обе стороны сидели жонки и девки ряда в два и в три. В то время, как шах шол ис-под Багдата, и кричат все, как мога, во весь голос и руками бьют себя по губам, голоса роздваивают. Да тут же наверх мосту в большие трубы трубят и в суренки играют и по литаврам и по набатом бьют. И все люди и жонки и девки и робята кричат да пляшут, как шах шол. И тот крик страшно слышати и немощно слова друг з другом промовыть. И теснота великая ехать и пешем идти – друг друга подавляют и платье обдирают и стремена отрывают и пеших топчют ...»².

Кроме того, Ф. А. Котов дает сведения о некоторых «празниках бусорманских в Персидцкой земли»: «Первой у них праздник – год починают месяца марта ... зовут “байрам-наурус”, а по-нашему “новой год”. А празнуют, как новой месяц увидят, и тое ночь всю не спят, играют и в трубы трубят и в суренки играют и по литаврам беспрестани ... А того празднуют по 3 дни

¹ О хождении в Персицкое царство и ис Персиды в Турскую землю и во Индею и в Урмуз, где карабли приходят... Л. 408, 408 об.

² Там же. Л. 409, 409 об.

и в трубы трубят и в суренки играют и по литаврам и по набатам бьют. Тем они свои празднуют праздники играми.

А другой у них праздник – июнь месяц постятся все. А в кафах и на майдане играют и пляшут и всякие тамашы (зрелища – *авт.*) делают во всю ночь со свечи и свешники и с чираки, и з женами спят и з блядками ... И как тот месяц по небесному пройдет ... и то у них праздник – “байрам ромазан”. И в тот праздник розговеуютца, станут в день ести и питии. А против праздника во всю ночью не спят, станут с вечера в трубы трубят и в суренки играют и по литаврам и по набатам бью ... И на майдане пляшут и в ладони плещут и всякие тамашы делают и яйца красные продают и в руках носят и друг у друга руки емлют да целуют ... А празнуют по 3 дни, тож в сурны и трубы трубят и в набаты и по литаврам бьют.

А третей у них праздник станут празновать сентября с 1-го числа ... и празднуют 9 дней и в 10 день нового месяца. А в ту 10 дней водят верблюда. А тот у них праздник “байрам курабан” ... А того празднуют по 3 дни, ни делают ничего, ни торгуют и в набаты бьют и в трубы трубят и в суренки играют и красные яйца продают ... А тому празднику пройдет неделя, так во всю ночь в набаты и по литаврами бьют и в суренки играют и в трубы трубят до пятого часу дни, а в мечетях ничего не поют и не празднуют никак, опричь игор ...

Да того ж августа месяца в 15 день была у шаха тамаша, а не праздник. Собрались весь народ на майдан против шаховых больших ворот ... а сам шах на крыльце, что над большими вороты ... А перед самими вороты трубят в большие трубы, что буйволы ревут и в суренки играют и бьют по литаврам и по набатам. А люди на майдане все пляшут и в ладони плещут и вверх скачут ... А сам шах с крыльца ту тешь смотрят, и то у него тешь, а не праздник»¹.

Формулировки Ф. А. Котова и формулировки московских разрядных записей (см. выше) относительно игры на сурне настолько близки, что по их прочтении создается впечатление, будто автор не купцом был, а писцом, заполнявшим книги «Дворцовых разрядов». Объяснить это можно, по-видимому, тем, что на Руси, особенно в Москве, данный вид музицирования был у народа «на слуху», а значит, и «на языке». Находясь до известной степени в экстремальной ситуации, Ф. А. Котов не просто демонстрирует свою музыкальную осведомленность, но старается эффективно использовать ее, пытаясь письменно (терминологически) зафиксировать иноземную традицию. Проще говоря, он интерполирует функции и особенности древнерусского инструмента на персидский. В результате мы узнаем, что в Персии

¹ О хождении в Персицкое царство и ис Персиды в Турскую землю и во Индею и в Урмуз, где карабли приходят... Л. 410–411 об.

тоже существовали сурны и суренки, но персидские и турецкие, поскольку Ф. А. Котов отличил персидских музыкантов от турецких. Как и древнерусские, они звучали, ансамблируя с аналогичным (частично, может быть, даже идентичным) набором духовых и ударных, во время передвижений первого лица государства, а также в то время, когда оно тешилось. Так же как и на Руси, сурначеев вкупе с другими музыкантами усаживали на высоте – на специально оборудованных помостах, со всех сторон открытых для обозрения. Персидские монастыри (возможно, и города) могли иметь служилых музыкантов, в том числе и сурначеев. И здесь, пожалуй, Ф. А. Котовым подмечена единственная деталь, отличавшая их от древнерусских, а именно: персидские сурны звучали по три раза на дню (на Руси, как известно, по три раза можно было слушать колокольный звон).

Очень ценно и то, что Ф. А. Котов отметил наполненность сурновой музыкой как атмосферы официальных праздников, так и атмосферы «каф» – мест для общественных посещений. Это означает, что в Персии, как и на Руси, сурна использовалась не только как церемониальный инструмент, но и как народный (ср. с приводившимися текстами, где сурна упоминается в связи с регламентацией скоморошьей деятельности).

Ф. А. Котов сообщает и о звучании сурны, но опосредованно. Он уловил, что в сурны и в трубы «трубили», а в суренки и в сопелки «играли», при этом оттенив нюанс сравнительной благозвучности в пользу сурны и суренки, ремарками: «в большие трубы трубят, что коровы ревут»; «трубят в большие трубы, что буйволы ревут». В документах, касающихся древнерусской традиции, помним, эпизодически этот нюанс тоже прослеживается.

Органология

Непросто также выявить органологические особенности древнерусской сурны. Информация в литературе на этот счет нерегулярна, скудна, разбросана, к тому же, зачастую фигурирует в форме клише. Парадокс, но ее содержательный уровень, позволяющий органологически классифицировать сурну на раннем этапе существования, едва ли не исчерпывается трехсловной фразой из «Златоструя» XII века – сборника избранных творений св. Иоанна Златоуста: «Тънкою тръстецею свиримъ»¹.

¹ Цит. по: *Галайская Р. Б.* Коротко о зарождении и развитии русского музыкально-этноинструментоведения // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Сб. статей и материалов в 2 частях / под общей ред. Е. В. Гиппиуса. Ч. 1. М., 1987. С. 220. Приводя цитату, Р. Б. Галайская ссылается на 95 стр. своей диссертации канд. искусствоведения (Музыкальные инструменты русского народа в исторических памятниках. Л., 1974). Однако ни одного экземпляра диссертации в библиотеках С.-Петербурга, к сожалению, не оказалось, поэтому контекст цитаты нам неизвестен.

Значит, согласно этой косвенной информации, в XII веке и, возможно, ранее, звукогенерирующей деталью древнерусской сурны являлась трость, но одинарная или двойная – неизвестно.

Следующее известное мне косвенное указание на наличие у сурны той же самой конструктивной детали появляется в литературе только в XVI веке: имею в виду уже сделанную ссылку на С. Герберштейна, когда он пишет о древнерусских сурначаях, владевших чисто восточным арсеналом исполнительской «зурновой» техники – циркулирующим дыханием. До конца не проясняют вопроса и сведения из приводившегося текста Ж. Маржерета о тождественности гобоя (инструмента с двойной тростью) и сурны.

В 1673 году «по договору довелось ... Левке (токарю-стрельцу. – В. К.) ... за 25 игор тростяных, по 2 денги за игру ...»¹ Под «игрой» здесь следует понимать трость; под «тростяная» – традиционно изготовленную из тростника. В тексте не упомянуто, для какого инструмента были заготовлены эти «25 игор». Поэтому следует оставить долю сомнений в том, что речь шла только о сурновых тростях и в меньшей мере – о гобойных (гобои стали появляться к этому времени).

Следующий документ, ранее не вводившийся инструментоведами в научный оборот, отражает события 1663 года Их героями были простые ростовчане, вынужденные подать челобитную ростовскому митрополиту следующего содержания: «Список с явки государю преосвященному Ионе, Митрополиту Ростовскому и Ярославскому. – Бьют челом и являют сироты Государевы, Ростовцы посадские людишка, земской старостишка Левка Тараканов и все Ростовцы посадские людишка, на Ростовского воеводу Григорья Ивановича Путосшкина. В нынешнем, государь, во 172 году, Великаго Государя по указу и по грамоте из Приказу Болшаго Дворца и по воеводской памяти, велено нам сиротам дать сто тростей, каковы выбирали наперед сего, в полотенца, в которых делают к сурнам навязи; и мы сироты те сто тростей, в Ростове, в съезжую избу к нему воеводе (Пустошкину. – *авт.*) принесли, и он воевода те трости принял при трубнике и съезжей избы при подъячих, и, отпустя трубника из Ростова, не вемы каким умыслом, к нам сиротам те трости наутро прислал (следует текст, совершенно не имеющий отношения к тростям – *авт.*)».

В заключение челобитчики просят: «Умилостивися, государь, преосвященный Иона, Митрополит Ростовский и Ярославский! Пожалуй нас сирот, вели, государь, челобитье и явку записать, чтобы нам сиротам ... в тростех от

¹ *Есупов Г. В.* Сборник выписок из архивных бумаг о Петре Великом. Т. 1. (1672–1701 гг.). М., 1872. С. 41.

Великого Государя в пене и в опале и на правеже забытым не быть и вконец не погибнуть. Государь, смилуйся пожалуй!».

Далее помета: «Современный список писан столбцом на двух листках, без скрепы. В конце приписано: К подлинной явке вместо старосты Левки и ларешного Трифонка Зверинцова, целовалник Алешка руку приложил. Затем следуют рукоприкладства посадских людей. – Из фамильного архива г. Статского Секретаря, Тайного Советника А. С. Татищева»¹.

Оперируя данными из этого ценнейшего документа, можно сделать следующие выводы.

В 1660–1670-х годах сурначей имели статус служилых людей. Древнерусскую сурну безоговорочно можно отнести к семейству тростевых инструментов. Отныне – это факт установленный, поскольку его можно верифицировать.

Между московским «Приказом Большого Дворца» и ростовским воеводой был заключен некий договор о том, чтобы мастера-ростовчане регулярно (ежегодно?) поставляли по сотне сурновых тростей для московских сурначеев – тех самых, что были приписаны, согласно Г. К. Котошихину, к упомянутому Приказу, и непосредственно для тех, кому в 1663 году готовили для игры «место на четырех столбах» (см. выше).

Между древнерусскими сурначами и сурной существовали посредники – тростевые мастера.

Для обозначения наиважнейшей конструктивной сурновой детали наряду с терминами «игра», «тростяная игра», существовал термин «трость»². И если «игра» адресуется сурне все же предположительно, то «трость» – на основании доказательств.

Трости, как пишут сами мастера, делались к сурнам «в навязи» – привязывались к стейплу на восточный манер (см. описание в прилож. 1) затем, чтобы сурначей, имея возможность в любой момент менять трости, не терять и не ломал их, держа постоянно насаженными на стейпл.

Данный способ снабжения сурн навязями позволяет высказать предположение о том, что ростовчане делали двойные трости.

Возникают также и вопросы. Почему трости делались именно в Ростове (центре сурнового исполнительства?), по готовности за ними посылали

¹ «174. – 1663 в начале Октября. Явка челобитной Ростовских посадских людей тамошнему митрополиту Ионе, о притеснениях, чинимых им воеводою Пустошкиным» // АИ. Т. 4. С. 334, 335.

² Вариант названия гобойной трости – «тростник» – был в ходу и в начале XVIII в. (см.: Левин С. Я. О русских оркестрах начала XVIII в. // Ученые записки. Т. 2. Л., 1958. С. 408, 413.

трубника (почему не сурначя?), а не привозили тростник, например, в Москву и не делали эти трости с помощью тамошних мастеров? Непонятно также, что означало в устах мастеров профессиональное выражение выбирать трости «в полотенца, в которых делают к сурнам навязи»?

Вместе с тем, в других источниках зафиксированы свидетельства, согласно которым сурна имела съёмный чашеобразный мундштук, т. е. принадлежала к семейству амбушюрных духовых инструментов. Об этом можно было прочесть уже в 1546 году в словаре русско-немецкого языка, опубликованном Т. Шрвего: «*Surna ein Zyncke*» – «Сурна суть цинк», пишет он¹. Для немецкоговорящего человека того времени цинком являлся деревянный духовой инструмент слегка изогнутой (или прямой) формы, с коническим сверлением, семью грифными отверстиями, маленьким чашеобразным съёмным мундштуком и мягким, приятным звуком, хорошо слышимым на открытом воздухе². Какими соображениями руководствовался Т. Шрвего, уподобив сурну цинку, неизвестно. Разумеется, русские такую мундштучную сурну справедливо могли то называть, то не называть еще и трубой, а сурначя, следовательно, – трубачеем. Не исключено, что здесь и кроются причины терминологической путаницы, встречающейся в трубно-сурновых контекстах, в том числе – в употреблении клише «трубить/ играть в сурну» («трубили» в сурну амбушюрную, «играли» – в тростевую).

Подобного мнения о сурне придерживался А. В. Висковатов. «Сурна, – пишет он, – было музыкальное орудие, по наружности походившее на длинную, узкую и прямую трубу, у коей нижнее отверстие, или раструб, загнуто». Описание автор подкрепляет изображениями двух металлических сурн высокого и низкого строя с хорошо различимыми чашеобразными мундштуками: «Музыкальные орудия, употреблявшиеся прежде XVIII столетия в войсках Иностранных Европейских Государств и служащие пояснением для древней музыки». Надпись под рисунком вводит в замешательство, лишь частично устранимое примечанием: В Словаре Российской Академии: «"Сурна – старинный род мусикийского орудия, подобного трубе или большой дудке". – Herberstein. "Sy habend sonst noch ein andere Musica welche sy in ihrer spraaach Szurna heissend (далее следует остальной текст, перевод которого уже приводился. – *авт.*)". – По всем соображениям, музыкальное орудие, в роде длинной трубы, или дудки, показанное на рисунке № 28, прислоненным

¹ "Einn Russisch Buch" Thomasa Schrouego. Słownik i rozmowki rosyjsko-niemieckie z XVI wieku. Krakow, 1997. S. 178.

² Подробнее о цинке см., напр.: Baines A. Lexikon der Musikinstrumente. Weimar, 2005. S. 373–375.

к столбу, и повторенное на рис. № 117, под литерой е, есть сурна. – Представленное на рис. № 117 под литерой f, взято из книги: Carré, Panoplie etc. Там, на стр. 379, оно названо Litue, а на стр. 149 объяснено: “Litue – sorte de trompette, ou plutôt de crumorne, longue, étroite et seulement recourbée par le bout”¹.

Рисунок № 28 подписан так: «Оружие и другие Военные принадлежности, по свидетельству Австрийского Посланника Барона Герберштейна, употреблявшиеся Русскими в XVI столетии»². На рисунке – колчан со стрелами, сапоги, набор холодного оружия, седла и прислоненная к колонне сурна, копия которой, действительно, представлена на рисунке № 117 под литерой е. Иными словами, рисунок № 28 в работе А. В. Висковатова представляет собой републикацию гравюры из «Записок» С. Герберштейна. Можно предположить, что он использовал для этого издание 1556 года. В «Записках», новейшим переводом которых мы здесь пользуемся, гравюра значится как «Рис. 9. Снаряжение русского воина и дорожная утварь (гравюра базельского издания 1556 г.)»³.

Чтобы точнее оценить музыкальную часть содержания этой гравюры, нужно коснуться истории иллюстрирования «Записок» С. Герберштейна в целом. Оказывается: «Результатом сотрудничества Герберштейна с известным немецким художником, картографом и гравером Августинем Хиршфогелем ... в 1544–1547 гг. явилось создание целого комплекса иллюстративных материалов, который постоянно сопровождал большинство изданий “Записок” ... Однако этот комплекс пополнялся и видоизменялся в зависимости от требований инициатора публикаций и целей издания. При этом достоверность иллюстраций с течением времени уменьшалась, гравюры отражали уже не столько реалии русского быта, сколько представления – весьма далекие от действительности – о нем европейского общества»⁴.

Что до XVI века, в течение которого «Записки» издавались пятнадцать раз, то достоверность гравюр, в том числе и относящейся к теме настоящей работы, была еще высока в принципе: «Гравюра с изображением дорожной утвари вполне соответствует тексту книги. Здесь и колчан со стрелами, кистень, кинжалы, кривая сабля, ножны для нее, бердыш, несколько седел, плетка, заменявшая русским конникам, согласно сообщению Герберштейна, шпоры. Можно полагать, что все эти предметы художник видел и изобразил

¹ Висковатов А. В. Историческое описание одежды и вооружения российских войск с рисунками... С. 63, 97 (приложения), рис. № 117: лит. е и f.

² Там же. Рис. № 28.

³ Герберштейн С. Записки о Московии... С. 115.

⁴ Там же. С. 356, 375, 376.

их с реалистическими подробностями, благодаря чему гравюра приобретает значение документального свидетельства»¹.

Действительно, более или менее полные описания предметов, запечатленных на гравюре, находятся в тексте, за исключением одного – музыкального инструмента. О нем автор «Записок» не обмолвился ни единым словом. Следовательно, музыкальный инструмент остался не атрибутированным. Тогда почему А. В. Висковатов назвал его сурной? Согласно соображениям, тоже не включенным в свой текст? Не думается, что на эти вопросы удастся ответить однозначно.

И все же это досадное упущение во многом компенсирует как само изображение инструмента, так и факт его включения в композицию гравюры.

Инструмент находится среди предметов, составлявших дорожное снаряжение русского воина. Если верить тому, что художник «видел» инструмент, как и все остальное, то следует признать, что инструмент реально существовал. Его абрис вряд ли искажен, ибо такой опытный гравер, как А. Хиршфогель, не мог срисовать с натуры неправильно тонкую металлическую трубку, пусть конического сечения, пусть даже с отогнутым раструбом. По тем же причинам неискаженными воспринимаются и габариты инструмента. Они практически равны габаритам рядом изображенной сабли. Гравер прислонил инструмент к «столбу», уперев в пол узким концом. Значит, инструмент был снабжен чашеобразным мундштуком: невозможно поверить, чтобы тростевый инструмент в подобной ситуации можно было бы прислонить подобным образом, не сломав при этом хрупкой трости. Правда, необходимо допустить, что инструмент мог оказаться в руках А. Хиршфогеля без трости. Тогда следует поверить в почти невероятную ситуацию, что некто, сидящий на коне (находящийся в постоянном движении), с помощью трости был способен без предварительной, зачастую, подготовки не только заставлять столь длинный металлический инструмент без грифных отверстий звучать громко (мощно) на открытом воздухе, но еще и исполнять на нем узнаваемо соответствующие сигналы. Габариты инструмента и его сравнительная хрупкость предполагают наличие жесткого футляра (на гравюре не изображен) и еще одного дополнительного места в пределах досягаемости рук всадника.

Остается лишь сожалеть, что логика С. Герберштейна, давшего столь ценное описание музицирования на *тростевой сурне* (см. выше), но при этом обеспечившего изображение на гравюре реально существовавшего *мундштучного инструмента*, объяснению не поддается. Поэтому называть

¹ Герберштейн С. Записки о Московии... С. 361.

изображенный инструмент мундштучной сурной можно только предположительно. Данную оговорку необходимо иметь в виду, учитывая описание сурны в упоминавшейся работе А. В. Висковатова, а также в целом ряде иных работ, куда это описание перекочевало.

Итак, в первой четверти XVI века С. Герберштейн знал о существовании на Руси сурны, возможно, в двух модификациях – тростевой и мундштучной. К концу XVIII века знания, доступные С. Герберштейну, были уже недоступны для авторов Словаря Академии наук: в их статье содержатся лишь намеки на эти утраченные знания. А к середине XIX века А. В. Висковатову, выходит, оставалось ссылаться лишь на них. Поэтому должно считать, что выводы последнего относительно конструкции сурны основаны на данных вторичных источников, т. е. он признавал существование сурновых модификаций теоретически.

Правда, именно А. В. Висковатов все же дает возможные изображения мундштучных сурн по первоисточнику. Они были вышиты в виде мюзетт на полях знамени «времен царя Алексея Михайловича 1645–1676 гг.»: две перекрещенные, сравнительно короткие прямые сурны(?) с воронкообразными раструбами и мундштуками; перекрещенные же: прямая, аналогичная упомянутым сурна(?), и S-образная труба, – обе с мундштуками¹. Изображения сурн(?) вызывают доверие, поскольку в целом мюзетты составляют цельную композицию с повременными инструментами: барабаном с перекрещенными палочками и парой перекрещенных сигнальных мундштучных рогов (в прямом смысле рогов), соединенных с первой мюзеттой лентой, как бы символизирующей функциональную и конструктивную идентичность инструментов.

Сведения из следующих источников пока не поддаются полной верификации. И все же их следует тщательно учитывать и постоянно держать в фокусе внимания, изучая сурну.

«Марта в 20 день (1655 года – *авт.*), по государеву ... Алексея Михайловича ... имянному указу окольникий Богдан Матвеевич Хитрово приказал с двора боярина Никиты Ивановича Романова ... по росписи привести в Оружейный приказ ... 2 сурны немецких»². Не сурны ли, подобные этим «немецким», Т. Шровега окрестил «цинками»? Во всяком случае, с учетом этого свидетельства, можно утверждать, что сурна собственно древнерусская сосуществовала с какой-то немецкой (не с гобоем ли?).

¹ Висковатов А. В. Историческое описание одежды и вооружения российских войск с рисунками... Рис. № 123.

² «Роспись всяким вещам, деньгам и запасам, что осталось по смерти боярина Никиты Ивановича Романова и дачи по нем на помин души (1655 г.)» // ЧОИДР. Кн. 3. Отд. 2. 1887. С. 60.

Наиболее вероятным материалом, из которого сурны, скорее всего, точили, было дерево. Об этом можно судить по списку музыкальных инструментов князей Голицыных, которые в 1690 году поступили в казну: «Органы на деревянном крашеном рундуке, цена 200 руб.; органы на станке деревянные, цена 200 руб.; органы, цена 120 руб.; органы цена 30 руб.; органы худые ломаные, цена рубль; клевикорты писаны краски, цена 3 руб. Домра большая басистая (виолончель) во влагалище деревянном черном, цена рубль; да *сурна деревянная*, цена 10 денег»¹. Обращает на себя внимание стоимость инструмента, составлявшая 10 денег. Сравнивая ее не только с ценами на другие голицынские инструменты, но и с упоминавшейся ценой на одну сурновую «игру» (трость), равнявшуюся 2 деньгам, замечу, что сравнение вполне выдерживает критику.

Но сурны не всегда были деревянными. Согласно уже сказанному, их делали и из металла. Этому нашлось подтверждение, относящееся к XVII веку: «Арганы худые ... *Сурна железная белая* ... Труба ратная вороненая медная с снуром гарусным»².

В использованных нами источниках инструмент зачастую фигурирует как сурна и как суренка. Что имелось в виду по поводу второго названия: уничтожительно-пренебрежительное от общепринятого? Безусловно, такая ситуация могла иметь место. Но если вспомнить восточные традиции музицирования на зурне, например, кавказские, где «первый зурнач (уста) исполняет мелодию, а второй (дамкеш) аккомпанирует ... органым пунктом на основном тоне или на других ступенях лада»³, то с гораздо большей уверенностью можно предположить, что на суренке играли мелодию, а на сурне – аккомпанемент. В пользу этого предположения свидетельствует также и то, что эпизодически сурны появляются в источниках в виде клише: «трубили в трубы и в сурны», а суренки – «играли в суренки». Не отводилась ли при этом роль мелодических инструментов суренкам, а сурнам – аккомпанирующих?

Данное предположение закрепляется и толкованием из «Книги глаголемой Алфавит иностранных речей» 1596 года: «Пипелы, суренки малые»⁴. К сожалению верификации это толкование пока не поддается. Можно пред-

¹ Забелин И. Е. Домашний быт русских царей в XVI и XVII ст. Ч. 1. М., 1862. С. 177, 178.

² Забелин И. Е. Домашний быт русских царей в XVI и XVII ст. Ч. 1. Материалы. М., 1872. С. 112.

³ Вертков К. А. и др. Атлас. 1975. С. 108, 109, 118, 119, 125, 146. О традициях существования ансамбля из большой и малой зурн в Алжире, Греции, Ираке, Турции и других странах см. в прилож. 1.

⁴ Цит. по: Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории русской музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. 1. Вып. 2... С. 185.

положить, что термин «пипела» в значении «суренка малая» имеет высокую степень родства с греческим «ρίριζα» («пипиза»), то есть «зурнас (шалмей), или карамуза, или пипиза – инструмент типа гобоя с двойной тростью ... длина (пипизы. – авт.) варьируется в пределах 30–40 см»¹.

Иконография

Почти столь же умозрительно приходится рассуждать и о том, как выглядела древнерусская сурна, поскольку ее небогатая иконография весьма условна. Лишь одно изображение не вызывает сомнений в том, что художник пытался запечатлеть сурну. Я имею в виду миниатюру из Годуновской псалтыри 1594 года, на которой изображены Давид-псалмопевец и семь инструментальных ансамблей, изображения которых подписаны так: «лик играют в цытры», «лик лютников», «лик домра», «лик трубникъ», «лик бубников», «лик клышников (sic!)» и «лик сурначеев»². Последний лик насчитывает не менее четырех сурначеев, из них двое, что на переднем плане, держат сурны раструбами вниз, а те, что на заднем – вверх. И если постановка инструментов передней пары типична для игры на тростевых, в том числе и на сурне, то задней – как раз наоборот, типична для игры на мундштучных – сигнальных трубах. Самый передний сурначей, видимый полностью, играет, подбоченясь, и держит сурну правой рукой (аналогично тому, что в паре с ним), т. е. так, как будто бы он играл на инструменте без грифных отверстий. Сурны у этой пары прямые, конические, без воронкообразных раструбов, длиной почти в два локтя, с весьма схематично изображенными «венчиками» на раструбах и без малейших намеков на наличие грифных отверстий. С аналогичными инструментами, разве что чуть подызогнутыми, изображены и задние сурначей. Их сурны ничем не отличаются от труб в руках рядом стоящих трубников. Мундштуком или тростью оснащены инструменты сурначеев, непонятно.

Учитывая также, что лютни на миниатюре абсолютно идентичны цитрам, а это означает уподобление щечных инструментов бесщечным, что должно было бы написать не «лик клышников», а «лик смычников», можно говорить о формальном подходе художника к изображению сурн. Более того, можно говорить и о его недостаточной осведомленности в области современных ему музыкальных инструментов и, поэтому, ошибке. Впрочем, последнее предположение частично можно и аннулировать, если принять,

¹ *Аноуанакис F. Greek Popular Musical Instruments. 2nd Ed. Athens, 1991. P. 163. См. также прилож. 1.*

² *Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории русской музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. 1. Вып. 2... С. 174 (в Псалтыри есть еще одна миниатюра с «сурновым» сюжетом, к атрибуции которого можно применить аналогичную аргументацию).*

что художник был знаком с сурнами типа цинков, но при этом не имевших грифных отверстий.

Так было или нет, ясно одно, что и до 1594 года сурны, а также сурначей и ансамбли сурначеев на Руси бытовали, не относясь к малопопулярным видам музицирования.

Остальные известные нам иконографические источники непосредственно сурне не адресованы. Поэтому все, что на них запечатлено, с рассматриваемым инструментом будет иметь лишь относительную связь до тех пор, пока не найдутся доказательства. Специально оговоримся, что инструментоведческая информация всех этих источников считается многоуровневой и потому однозначно не трактуемой.

На миниатюре Хлудовской псалтири XIII века изображен Давид и тоже с «оркестром». Один из музыкантов (по правую руку от Давида) не играет, но держит в руках сурну(?) так, будто это инструмент с грифными отверстиями. Ее корпус составляет в длину около двух локтей, прямой, деревянный, судя по технике письма – конический, с тремя мощными кольцами, напоминающими те, что мастера насаживают на восточные зурны. Конец инструмента, в который должна была бы быть вставлена трость, изображен нечетко и отнесен от лица музыканта, данного анфас¹.

На одной из страниц Микулина Евангелия XIV века инициал «Р» дан в образе играющего сурначей(?). Его сурна(?) имеет три очень четко прорисованных грифных отверстия, воронкообразный раструб с металлическим(?), насаженным(?), украшенным чеканкой и прорезным орнаментом, венчиком. Поскольку сурначей в данном случае только образ, то миниатюрист не старался точно отобразить элементы постановки инструмента – сурначей держит сурну одной рукой, не используя грифных отверстий. Условно, хотя и в меньшей степени, здесь изображен амбушюр музыканта, держащего во рту часть инструмента – трость².

¹ «Давид царь составляет Псалтирь». Миниатюра. Хлудовская Псалтирь XIII в. // ГИМ. Хлуд., №3. Л. 1 об. Высказано предположение, что это «трубач» (см.: *Поветкин В. И.* «Русский» изобразительный канон на музыкальные инструменты // Памятники культуры: Новые открытия: Ежегодник. 1989. М., 1990. С. 140).

² Инициал «Р». Микулино Евангелие XIV в. // БАН. 34.5.20. Л. 113 об.; миниатюра, опубл. в раб.: *Финдейзен Н. Ф.* Очерки по истории русской музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. 1. Вып. 2... С. 126; *Поветкин В. И.* «Русский» изобразительный канон на музыкальные инструменты... С. 152 и др. Эти авторы не считают изображенного сурначеем с сурной, в противоположность, напр., К. А. Верткову (Русские народные музыкальные инструменты... С. 44) и В. М. Куликову (К вопросу о древнерусской сурне... С. 125).

Аналогичную аргументацию в пользу сурны можно привести, обратившись к целому ряду разновременных иконографических источников (перечислим избранные):

- к 10 миниатюрам Радзивиловской летописи XV века, на которых изображены сцены музицирования в XII–XIII веках на сурнах(?) или трубах(?)¹;
- к миниатюрам XVI века из «Книги глаголемой Козмы Индикоплова»², «Сказания о Мамаевом побоище»³; к рисунку «Поход стрельцов против Стеньки Разина» времен Алексея Михайловича⁴;
- к сюжету «Чурилко сурнач в сурну играет, а ладу не знает» из лубка конца XVII – начала XVIII века, «Мыши кота погрёбают»⁵ – перечень подобных изображений можно продолжить.

Зурна (не «сурна» – см. ниже – *авт.*) терских казаков

И все же, как было заявлено в самом начале настоящей работы, сурна в единственном экземпляре существует. В литературе она известна под названием «сурна терских казаков». Это ее образ увековечен в соответствующей статье Музыкальной энциклопедии: «Сурна – др.-рус. дух. язычковый муз. инструмент. *Сохранившийся образец рус. С.* («др.-рус.» здесь почему-то стало неуместным; курсив мой. – *авт.*) – дерев. трубка с цилиндрич. каналом, на к-ром 5 игровых отверстий ...»⁶. Она хранится в Коллекции музыкальных инструментов Санкт-Петербургского музея музыки в Шереметевском дворце⁷.

С такой подачи инструмент давно должен бы иметь своего постоянного исследователя и как феномен, поверяющий уже своим наличием всю фактографию о древнерусской сурне, и как уникальный памятник отечественной музыкальной культуры, позволяющий лишний раз заглянуть в тайны русско-восточных связей. Однако к его изучению исследователи обращались лишь дважды и вскользь...

¹ Одна из них опубл. в раб.: *Финдейзен Н. Ф.* Указ. раб. Т. 1. Вып. 1. С. 69, другая – «Игрища славян» – в раб.: Кенигсбергская или Радзивиловская летопись. СПб., 1902. Л. 112.

² *Финдейзен Н. Ф.* Очерки по истории русской музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. 1. Вып. 2... С. 175, 176.

³ Там же. Т. 1. Вып. 1. С. 66.

⁴ Русские древности / под ред. В. Прохорова. СПб., 1876. Табл. 44.

⁵ *Балдина О. Д.* Русские народные картинки. М., 1972. С. 88.

⁶ Б/автора. Сурна // МЭ. Т. 5. Стб. 353.

⁷ *Благодатов Г. И.* Указ. раб. С. 10: «Сурна, язычковый инструмент терских казаков, ствол точеный с кольцевыми утолщениями, раструб колоколообразный, пищик вставной, 5 игровых отверстий (конец XIX в.), дл. 27 см № 1701».

Иллюстрация

ШКАЛА

gis a h (первой октавы) *cis d e* (второй октавы). Зафиксирована Н. И. Приваловым около 1900 года и может считаться аутентичной, поскольку собиратель получил зурну непосредственно от музыканта-исполнителя.

gis a h (первой октавы) *c d e* (второй октавы). Зафиксирована К. А. Вертковым и опубликована в 1975 году.

При этом неизвестно, какие именно варианты тростей использовали Н. И. Привалов и К. А. Вертков, как неизвестны и аппликации, посредством которых они получили именно эти шкалы (см. «Атрибуция»).

КОРПУС

Сборный: три трубчатых колена, выточены из самшита.

Виндлада (*верхнее колено*). Сверление коническое; узкой воронкообразной формы, с незначительным выводом краев наружу для обеспечения максимально удобного контакта с амбушюром играющего; узкая часть снабжена резьбой, чтобы навинчиваться на цапфу средника (резьба подходит к обоим цапфам средника).

Средник (*среднее колено*). Сверление смешанное, делит резонаторное пространство на два фрагмента: 1) конический – короткий, меньшего диаметра (в него могла вставляться трость) и 2) цилиндрический – занимает основную часть средника, большего диаметра (и в него с равным успехом могла вставляться трость; см. «Трость», «Размеры: средник»); по внешним образующим цилиндрический, «волнистый»: чтобы пальцы играющего точно крыли грифные отверстия, мастер проточил полукруглой стамеской пять поперечных желобков, образовав, соответственно, шесть утолщений (гребней); цапфы с резьбой, чтобы принимать навинчивающиеся на них виндладу и раструб; диаметры и шаг резьбы обеих цапф одинаковы, поэтому виндладу и раструб можно навинчивать на любую из них (точных сведений о том, какая цапфа соответствует виндладе, какая – раструбу, не сохранилось).

Раструб (*нижнее колено*). Сверление коническое; ярко выраженной воронкообразной формы; стенки равномерной толщины (без постепенного утолщения к узкой части); узкая часть снабжена резьбой, чтобы навинчиваться на цапфу средника (резьба подходит к обоим цапфам средника).

ГРИФНЫЕ ОТВЕРСТИЯ

Пять; прожжены раскаленным металлическим прутком в стенке средника по одной стороне, в самых низких точках желобков; овальной формы (длины овалов расположены вдоль оси средника); подрезке (увеличению диаметров изнутри) не подвергались; следов продолжительного контакта с пальцами игравших не имеют.

ТРОСТЬ

Утрачена; должна быть съёмной, одинарной, с язычком, надрезанным в стенке тростниковой(?) или деревянной(?) трубочки, вставляться непосредственно в узкий конец средника; не сохранилось сведений о том, в верхний или нижний концы средника вставлялась трость (судя по характерной затертости в нижнем конце, могла вставляться и в него; см. «Корпус: средник»).

ДЕКОР

Пять простейших профилей токарной работы: по два на узких концах виндлада и раструба, один в основании нижней цапфы средника.

ТОНИРОВКА

Виндлада, средник и раструб затонированы в янтарный цвет ярко-желтого оттенка, полученный не только за счет природного тона древесины самшита, но и за счет покрытия прозрачным лаком сходного цвета.

СОХРАННОСТЬ

Утрачена трость; трещина в стенке раструба.

РАЗМЕРЫ (мм)

Габариты

Длина в собранном виде: 269

Диаметр раструба: 65.6

Виндлада

Длина: 59.0

Толщина стенок: 2.0-5.8

Диаметр внешний: 24.3-24.6; 34.6-35.0

Диаметр сверления: 12.7-13.0; 31.3

Толщина профилей: 3.6; 4.0

Высота профилей: 2.0

Средник

Длина: 161.7

Длина цапф: 12.3 (верхняя), 12.7 (нижняя)

Диаметр внешний верхней цапфы (вершины и основания: по грифным отверстиям, сбоку от грифных отверстий): 13.5-13.8; 13.5-13.9

Диаметр внешний нижней цапфы (вершины и основания: по грифным отверстиям, сбоку от грифных отверстий): 13.5-13.8; 13.5-13.8

Диаметр внешний в области грифных отверстий (отсчет от узкой цапфы; первым дается диаметр по отверстиям, вторым – сбоку от отверстий): 14.1/14.6 14.3/14.8 14.2/14.7 14.6/15.0 14.3/14.7

Диаметр внешний в области утолщений (отсчет от верхней цапфы; первым дается диаметр по отверстиям, вторым – сбоку от отверстий): 20.3/20.4 21.0/21.1 21.0/21.0 20.8/20.8 20.5/20.4 19.0/19.0

Расстояния между вершинами утолщений (отсчет от верхнего конца):
22.8 25.0 25.8 26.5 27.0

Диаметр/длина сверления конусного фрагмента (первым указывается входной диаметр; см. «Корпус: средник»): 7.5–7.1; 24.7

Диаметр/длина сверления цилиндрического фрагмента (см. «Корпус: средник»): 9.5 (среднее между 9.6 – диаметр по грифным отверстиям и 9.4 – диаметр сбоку от отверстий; см. «Корпус: средник») / 137.0

Грифные отверстия

Диаметр (отсчет от винтлады; первым дается диаметр вдоль оси средника, второй – поперек): 5.0/4.6; 5.0/4.6; 5.0/4.7; 5.0/4.8; 5.0/4.9

Расстояния от вершины верхней цапфы до центров грифных отверстий:
29.8 53.0 78.0 103.6 129.0

Раструб

Длина: 79.0

Толщина стенок: 2.5-5.6

Диаметр внешний: 24.1-24.5/ 64.7-66.0

Диаметр сверления: 12.0-12.9/ 61.7-62.3

Толщина профилей: 3.7; 3.5

Высота профилей: 1.3

ИСТОЧНИК ПОСТУПЛЕНИЯ

1933 г., Ленинград: передача из Этнографического отдела Русского музея в составе коллекции музыкальных инструментов Н. И. Привалова

ИСТОРИЯ БЫТОВАНИЯ

1900 г., С.-Петербург: подарена Н. И. Привалову терским казаком – сотником Конвоя Его Императорского Величества А. П. Кулебякиным.

После 1900 года звучала в великорусском оркестре Н. И. Привалова.

1911 год, С.-Петербург: в составе коллекции продана Н. И. Приваловым в Русский музей, где находилась до 1933 года.

АРХИВНЫЕ ДАННЫЕ

Инвентарная книга СПб.ГМТиМИ. 1987: «ГИК 16516/1473 А-765. Журна терских казаков...»

Инвентарная книга ММИ. Эрмитажный период. Т. 2. 1937: «И-1701. Журна деревянная, точеная полированная, с 5 звуковыми отверстиями. Пищик вставлен внутрь расширяющегося конца трубки».

Инвентарная книга временного учета. Эрмитажный период. 1933: «ЭВ-95. Журна (рожок) терских казаков. Передача. Этнографический Отд. Гос. Русского Музея. Акт от 22 февраля 1933 г.».

Каталог коллекции Н. И. Привалова. 1911: «№ 80. Кавказ. Журна Терских казаков. Пять отверстий по верху. Пищик одноязычковый, закрытый с наружного конца (см. «Атрибуция» – *авт.*) ...».

АТРИБУЦИЯ

Н. И. Привалов – единственный автор, сообщающий атрибутивную информацию о зурне, полученную от носителей традиции, – терских казаков. Приведем ее полностью.

«Духовые. Отдел III. язычковые.

Подотдел 1-й: одноязычковые, с одним стволом ...

№ 80. Кавказ. Журна Терских казаков. Пять отверстий по верху. Пищик одноязычковый, закрытый с наружного конца. Два раструба, из которых в малом находится пищик (устройство в роде пищика древне-римской тибии; при игре губы игрока вкладываются в этот раструб. Дост. сотником г. Кулебякиным в СПб. в 1900 г. (в Конвое Е.И.В.).

Терские казаки – выходцы вольницы с понизовьев Волги. Несомненно, они занесли с собой на Кавказ жалейку, которая здесь сохранила характерный русский пищик, приняв внешнее обличье и название любимого восточного инструмента. (В Китае и других странах на Востоке нередки язычковые инструменты с волнистым стволом, Magillon, Catal. I. № 119). Только пищики кавказских инструментов двойные, как на гобое: но в этом и есть главное отличие этого инструмента и его русское происхождение. Терцы-казаки, служащие в Конвое, в СПб. научили делать зурну токаря Осипова на Сергиевской ул. В СПб. он изготавливает за 1 р. 50 к. инструменты из березы, или дороже из пальмы. Пищики ставят сами казаки. Прекрасный хор конвойцев терцев, исполняющий характерные русско-казацкие песни, иногда поет с зурною. Часто также пляшут казаки под пение, зурну и тулумбас (барaban), неизменно участвуя в этом виде на солдатской елке в Царском Селе в присутствии Их Императорских Величеств. Сотник А. П. Кулебякин, // отличный исполнитель этих характерных терских песен, подарил мне эту зурну. Ход зурны *gis a h* (первой октавы) *cis d e* (второй октавы) (ноты выписаны на нотном стане. – *авт.*). В составе великорусского оркестра Н. И. Привалова на терской зурне исполнялась следующая мелодия из песен Донских казаков (приводится 12-тактовая мелодия в *A-dur* русской народной песни «Ходила младешенька по борочку». – *авт.*)»¹. Единственным автором, сделавшим попытку ввести в научный оборот информацию Н. И. Привалова, в том числе и как атрибутивную, был К. А. Вертков. При

¹ Каталог коллекции Н. И. Привалова // Архив КМИ. Л. 52, 53. Нотацию песни см.: Вертков К. А. и др. Атлас. 1963. Нотн. прим. № 3.

этом он сформулировал ряд собственных выводов по атрибутике инструмента.

В сурне «терских казаков прошлого века, – писал он, – ... по-видимому, следует видеть потомка древнерусской ратной сурны ... Сурна терских казаков, по-видимому, должна быть признана потомком древнеславянской ратной сурны. Неслучайно она сохранилась в полувоенном казачьем быту терцев – в прошлом выходцев с Волги. Эта сурна ... обладает некоторыми особенностями, отличающими ее от восточной зурны (равно сурная). Последняя имеет трость с двойным язычком, гобойного образца, русская же сурна снабжена одинарным язычком-пищиком волыночного или жалеечного типа ... Далее, трость зурны ... насаживается на металлический штифт – пищик сурны вставляется непосредственно в канал ствола. Наконец, у зурны уже давно стабилизировалось 7 игровых отверстий, из которых 6 находятся на лицевой и 1 на тыльной стороне; у терской сурны их всего 5 и они расположены только на лицевой стороне. Таким образом, терцы, несмотря на длительное и тесное общение с кавказскими народностями, сохранили свой, русский тип сурны. Из сказанного следует сделать вывод, что русская сурна, будучи, вероятно всего, заимствованной у Востока, приобрела на Руси совершенно самобытную конструкцию, отличный от восточной зурны звукоряд, соответствующий ладовому строению русской народной музыки, и благодаря пищику – более привычную тембровую окраску звука, сходную с жалейкой»¹.

Воссоздавая «примерный тип» древнеславянской сурны, К. А. Вертков исходил из особенностей инструмента терских казаков: «Сила и резкость звука древнеславянской сурны во многом обуславливались способом игры на ней: губы исполнителя, упиравшиеся в верхний раструб инструмента, не соприкасались с тростью. Раздутые щеки и постоянно обновляемый через носовые отверстия запас воздуха (как это практикуется на восточной зурне) превращали рот играющего в воздушный резервуар, своеобразный «живой мех» волынки. Пользуясь им, звук можно было непрерывно тянуть очень долгое время»². Далее приведен уже известный пассаж из «Записок» С. Герберштейна.

При сопоставлении данных текстов обнаруживаем, что К. А. Вертков, справедливо датируя зурну концом XIX века, без оснований исключил из датировки 1900-й год.

Он безоговорочно назвал инструмент сурной, невзирая на существование аутентичного названия зурна, данного ей носителями традиции музицирования и подтвержденного Н. И. Приваловым. Здесь очень важно было

¹ Вертков К. А. Русские народные музыкальные инструменты... С. 42, 44.

² Там же. С. 43, 44.

оставить терминологическую ситуацию нетронутой, потому что терцы играли на зурне, а не на сурне, и, значит, весьма тяготели к восточной (кавказской) традиции музицирования, отражая тем самым степень сохранности древнерусской.

Н. И. Привалов утверждает, что коль скоро терцы первоначально были волжанами, то они взяли на Кавказ жалейку, которая только внешне и терминологически трансформировалась там в зурну. Однако это ответственное заявление выглядит голословным (не исключено, что Н. И. Привалов интервьюировал дарителя зурны А. П. Кулебякина, но сведений об этом нет).

К. А. Вертков игнорирует сюжет с жалейкой и полагает, что терцы, в давние времена мигрируя с Волги на Кавказ, имели на тот момент в музыкальном быту сурну древнерусского типа и сохранили ее вплоть до XX века. Исходя из этого, он заключает, что терский инструмент представляет собой реликт самобытной древнерусской сурны. Очевидно, что и эти заявления нуждаются в доказательствах. Столь же однозначные выводы на этот счет сформулированы К. А. Вертковым в обоих изданиях «Атласа»¹.

Данные выводы предваряются другими, сделанными К. А. Вертковым дважды, но с оговоркой «по-видимому» относительно того, что зурне терских казаков выпала роль потомка ратной сурны, но в одном случае – «древнерусской», а в другом – «древнеславянской». Какой логикой руководствовался К. А. Вертков, усматривая здесь еще и интерполяцию традиций, вовсе неясно.

К. А. Вертков заявляет, что терская зурна имеет «цилиндрический канал» (сверление). Это не вполне соответствует действительности. Инструмент имеет смешанное сверление – конусно-цилиндрическое (уже в инвентаре 1937 г. – см. «Архивные данные» – есть указание на конусность). Промеры всей длины сверления средника, произведенные нами в двух плоскостях общеизвестным способом (введением в сверление калиброванных штифтов), подтверждают это (см. «Корпус: средник», «Размеры: средник»).

Шкала (см. «Шкала») зурны, случайно приведенная К. А. Вертковым с «с» вместо «сі», идентична шкале, зафиксированной Н. И. Приваловым со слов (с игры) носителя традиции А. П. Кулебякина. В аутентичности шкалы сомневаться не приходится, тем более что именно в ее пределах на зурне в оркестре Н. И. Привалова исполнялась «Ходила младшенька по борочку»². Однако посредством какой трости и аппликатуры она исполнялась, неизвестно. Неизвестно также, в какой конец средника вставлялась трость: если верить

¹ Вертков К. А. и др. Атлас. 1963... С. 24; Атлас. 1975... С. 27.

² Мелодию песни в нотации Н. И. Привалова см.: Вертков К. А. и др. Атлас. 1963... Нотн. прим. № 3.

инвентарю 1937 года, то в нижний («расширяющийся»). Пробные акустические испытания, проведенные нами в октябре 2009 года, показали, что эти вопросы актуальны, ибо с применением различных тростей и вариантов их вставки, а также аппликатур, шкалообразующие, динамические, тембральные и интонационные возможности зурны варьируются.

Н. И. Привалов сообщает, что терцы научили делать подобные зурны некоего петербургского токаря Осипова. Тогда вере в аутентичность выточенной токарем (обязательно ли Осиповым?) зурны раз и навсегда наносится значительный урон, поскольку сразу возникают по меньшей мере два sacramентальных вопроса: «Что собой представляла зурна-архетип или ее описание, чертеж и т. п., врученная казаками токарю? Каков творческий вклад токаря в конструкцию зурны?» Ответов на эти вопросы нет.

Таким образом, в атрибуцию зурны следует внести следующие уточнения.

Название: Зурна терских казаков. Датировка: конец XIX века (по 1900-й год включительно). Мастер: Осипов(?) Сверление: коническое. Вопросы о том, следует ли считать зурну терских казаков модификацией жалейки или видеть в ней потомка древнеславянской/древнерусской ратной сурны, могут быть решены только по комплексному изучению всей источниковой базы инструмента с ориентацией на историю терского казачества.

Не умаляя значения находки Н. И. Привалова, все же нельзя не выразить сожаления о том, что уникальная информация о зурне, которую он мог получить (или получил) от носителей традиции, мастера, музыкантов, игравших на инструменте в его оркестре, не дошла ни до К. А. Верткова, ни до нас.

ЛИТЕРАТУРА

Вертков К. А. и др. Атлас. 1963. С. 24. Ил. 8. Нотн. прим. № 3.

Благодатов Г. И. Каталог собрания музыкальных инструментов / под ред. К. А. Верткова. Л., 1972: «Сурна, язычковый инструмент терских казаков, ствол точеный с кольцевыми утолщениями, раструб колоколообразный, пищик вставной, 5 игровых отверстий (конец XIX в.), дл. 27 см № 1701». С. 10.

Вертков К. А. и др. Атлас. 1975. С. 27. Ил. 9.

Вертков К. А. Русские народные музыкальные инструменты... С. 42–44.

Развивая тему преемственности между сурной древнерусской и зурной терских казаков, следует обратиться к новейшим этноинструментоведческим изысканиям. Оказывается, в 1973–1974 годах. в Ардатовском и Кулебакском районах Нижегородской области фольклористы зафиксировали бытование «пастушьей трубы» (по рассказам местных жителей, она бытовала

также в Арзамасском, Дивеевском, Шатковском районах, и в районах Заволжья – Борском, Семеновском)¹.

Московский фольклорист и этноинструментовед О. В. Гордиенко уделил особое внимание этому инструменту. Он назвал его «капсульным рожком», выделив в самостоятельный «инструментальный тип» внутри семейства язычковых духовых инструментов русских пастухов: «Местные названия его: “дудка”, “пастушья дудка”, “простая дудка”. Корпус инструмента – трубчатый, прямой, конусообразный, без пальцевых (грифных. – *авт.*) отверстий ... изготавливается из медной, латунной или цинковой жести. Узкая часть корпуса заканчивается небольшой трубочкой, на конце которой закрепляется металлический “пищик” ... состоящий из медного “лотка” ... и нависающего над ним “языка” (т. е. тонкой жестяной пластинки, припаянной к “лотку” с одного края). Незакрепленность значительной части “языка” позволяет ему свободно вибрировать под напором воздушной струи и создавать тем самым звуковые колебания. Сверху на “пищик” надевается металлическая капсула, представляющая собой узкий цилиндрический стаканчик с просверленным посередине донышком и изготавливаемая, обычно, из пулевой гильзы со сточенной “шляпкой” ... Наличие изолирующей пищик капсулы (называемой в народе “патрон”) – наиболее характерный признак инструментов этого типа, сближающий их с такими разновидностями “язычковых”, как сурна или волынка (также имеющими в конструкции промежуточный объем или резервуар, из которого вдуваемая воздушная струя поступает в звукообразующую часть инструмента). Поэтому и определение “капсульный” (как важный уточняющий термин) введено в научное название инструмента.

По конструкции корпуса и звукопроизводящего устройства (пищика) капсульный рожок представляет собой одинарную жалейку (точнее – безладковую [без грифных отверстий. – *авт.*] ее разновидность). Однако тембр его отличается от жалеечного и больше напоминает звучание мундштучно-амбушюрных духовых инструментов (трубы, горна) ... игровой диапазон инструмента ... за счет передувания расширяется до 2–3-х звуков ... Звучание его слышно на расстоянии до нескольких километров... Время возникновения капсульного рожка (предположительное) – конец XIX – начало XX века (публикуются изображения двух рожков – из коллекции московской консерватории и принадлежащей автору. – *авт.*)»².

¹ Черногубова Е. М. Пастушья труба // Записки краеведов. Очерки. Воспоминания. Статьи. Документы. Хроника. Горький, 1977. С. 149–156.

² Гордиенко О. В. Краткое описание язычковых духовых инструментов русских пастухов. М., 2001. С. 85, 86.

В дополнение к описанию капсульных рожков О. В. Гордиенко сообщил нам, что сведения о них получены им на территориях Вачского и Павловского районов Нижегородской же области в 1980-х годах, и что он располагает также непроверенной экспедиционной информацией о бытовании таких рожков в Великолукском районе Псковской области. Рожок из его коллекции изготовлен около 1993 года, а из консерваторской – в 3-й четверти XX века в Вачском районе нижегородчины, причем на стенке последнего выбито пуансоном клеймо: «ВЛМЗ» (Великолукский машиностроительный завод). Традиция бытования подобных инструментов в тех краях, отметил О. В. Гордиенко, существовала и в 1-й половине XX века. Утверждая о типологической близости капсульного рожка и древнерусской сурны за счет наличия капсулы и одинарной трости, исследователь руководствовался органологией именно зурны терских казаков¹.

Факт наличия одинарной трости и виндлады у этого металлического, конусного, без грифных отверстий пастушьего рожка и у зурны терских казаков – по сути, модифицированных жалеек, заслуживает специального изучения. С его осуществлением может быть сделан серьезный шаг в прошлое – к древнерусской сурне, которая, не исключено, была для них архетипом.

Использование пастухами капсульных рожков фабричного производства – имеем в виду рожок с клеймом Великолукского завода, обязывает обратить внимание на существование малоизученной подборки «сигнальных рожков», хранящейся в том же музее, что и терская зурна². Все инструменты изготовлены из листового металла (за исключением одного, что из козьего рога), их корпуса конического сечения, не имеют грифных отверстий, снабжены виндладами и металлическими одинарными тростями. Три из них имеют заводские клейма: «J. Huron a Blois» (инв. 1362), «В Туле Ф. А. Шкунаев» (инв. 1363), «ТМАШ» (Тульский машиностроительный) (инв. 1187); изготовлены не позднее первой четверти XX века. Рожки (инв. 1362 1363 1188) атрибутированы как подобные тем, которыми «пользовались железнодорожные стрелочники». Однако нет ни прямых, ни косвенных свидетельств тому, что какие либо из этих инструментов имели отношение к пастьбе скота.

¹ Из устного интервью, взятого нами у О. В. Гордиенко 5 октября 2009 г.

² *Благодатов Г. И.* Каталог собрания музыкальных инструментов... С. 86, 87 (инв. 1362, 1363, 1187, 1188, 551, 831, 549).

Заключение

Считаем, что цель, которую мы ставили перед тем, как изложить настоящие «заметки» о сурне, достигнута. Впервые, хотя и в предельно сжатом виде, охарактеризованы источниковедческая и историографическая ситуации проблемы. Источниковая база собрана воедино, первично систематизирована и подвергнута краткому анализу. Она обогащена введением новых источников, таких как «сурновая антропонимика», перевод на русский язык статьи о феноменологии восточной зурны, документ XVII века о сурновых тростях и т. п. В этом смысле относим к достижениям разработку схемы каталожного описания зурны терских казаков и отказ от поспешных выводов при ее атрибуции, равно как и при атрибуции сведений С. Герберштейна и А. В. Висковатова. Полагаем, что исследование терской зурны как возможной наследницы древнерусской сурны, должно проводить комплексно и с опорой на современные достижения изучения терского казачества, истории отечественных духовых пастушьих инструментов и истории восточной зурны. Только тогда изучение терской зурны может стать наиболее перспективным аспектом исследования инструмента в целом.

Коль скоро речь зашла об аспектах изучения древнерусской сурны, то следует отметить и те, что выделились в таковые за счет состава источниковой базы. Это: историография сурны; этимология названия инструмента; «сурновая» антропонимика (факты из жизни реально живших древнерусских сурначеев – военных и скоморохов); музицирование на сурне и инструментах, в ансамбле с которыми она звучала; органология (конструктивные особенности) сурны; «сурновая» иконография. По ходу работы всем перечисленным аспектам было уделено посильное внимание и сделаны выводы, которые почти всегда носят характер предположений.

Таким образом, однозначно о древнерусской сурне, опираясь на современную источниковую базу, можно сказать лишь то, что она была ансамблевым тростевым инструментом восточного происхождения, проникшим в пределы Руси до XIII века; инструментом, на котором музицировали и военные музыканты, и скоморохи; древнерусские сурначеи уже в начале XVI века при игре на сурне использовали циркулирующее дыхание. И все. Но как раз это «все» и размыкает тему сурны на дальнейшие перспективы ее изучения.

ЗУРНА¹

Zürnā (сразу оговоримся: “сурна [surnā, surnāy, şurnāy] – классическое арабское название для зурны [zürnā]”; см.: The New Grove Dictionary of Musical Instruments. Vol. 3. P. 478. – *авт.*).

Традиционный гобой арабского мира, Турции, юго-восточной Европы и некоторых регионов Азии. Существует во многих вариантах, из которых наиболее распространенный представляет собой коническую деревянную трубку от 30 до 40 см длиной; играют на ней посредством двойной трости, снабженной обычно пируэтом (пластиной для упора губ. – *авт.*).

1. Термин и распространение. Инструмент широко распространен под названием зурна (zürnā) в Ираке, Сирии и Западном Алжире. В странах Персидского Залива она известна как срнай (см. şrnāy). Это тот же самый инструмент, что и египетский мизмар (mizmār), тунисская зурка (zurka) и марокканская, алжирская и ливийская гхайта (ghayta). Также бытует как зурна (zurna) на Кавказе (Армения, Дагестан, Азербайджан, менее распространен в Грузии), и как зоурнас (zournas) в Греции (Македонии и Фракии; в других регионах ее обычно называют карамуза [karamouza] или пипиза [pipiza] и Болгарии [главным образом на Юго-Западе и Западе]). Под названием сорна (sorna), сорнай (sornai) или сурнай (surnai) бытует в Иране, Таджикистане, Узбекистане, Киргизии и Афганистане (ее отсутствие в Туркменистане и Казахстане предполагает нетюркское происхождение), как сурна (surna) – в Пакистане и как сурнай (şurnāi) – в Кашмире и Раджастане. Под названиями несколько другой формы инструмент бытует в Ладахе сур-на (sur-na) и Бутане, в Индии сахнай (śahnāi) и в Юго-Восточной Азии, на Суматре и на западе Малайзии как сарунай (sarunai; serunai, sarune и т. д.), в Китае как сона или суона (sona, suona). В Европе варианты ее названия суть зурла (zurla) Македония, южная Сербия, сурла (surlă) Румыния и сурле (surle) Албания.

В классических арабских текстах название пишется с с (s) или акцентированной с (ṣ) (surnā, surnāy, şurnā, şurnāy); использование з (z), вероятно, относится к устной традиции и обусловлено оттоманским влиянием. Как бы то ни было, этимологически два варианта произношения (zürnā и şurnā) имеют определенно иранские корни: zīg или zōg (сила) и ney (флейта), «ин-

¹ *Poché Ch. Zürnā // The New Grove Dictionary of Musical Instruments. Vol. 3. P. 905–907; bibliography).* Перевод сделан В. В. Кошелевым. Пагинация оригинала проставлена в тексте перевода.

струмент силы»; и *soḡ* (праздник) *neḡ* (флейта), «флейта праздника». Однако последнее не может быть приписано только иранскому или индоевропейскому началу (*sru*), под значением *ṣur* в Коране встречается аэрофон. Различные изречения Мохаммеда помогают установить его: «он подобен *būq*»; «игрок на *sūr*, держащий два *qaḡn* («основной термин для обозначения конических медных духовых инструментов арабского мира, особенно *būq*». – *авт.*; [Poché Ch. *Zūrñā* // *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. Vol. 3. P. 905, 906]. P. 171). в обеих руках»; и «это *qaḡn*, когда дуют». (Этномузыкологи у *Bakhtyari* – кочевников в Иране зафиксировали существование *karnā*, гобоя типа *zūrñā*, длиной 90 см; так что этот термин указывает необязательно на «трубу», как его обычно интерпретируют). Во многих регионах на зурне (*zūrñā*) часто играют в паре, что свидетельствует об архаичной (// с. 906), возможно, доисламской традиции. Термин *ṣur*, упоминаемый Мохаммедом, близок к древней зурне (*zūrñā*): его морфология известна во Фригии с античных времен и Сасанидской Персии. Что до практики, то зурна (*zūrñā*) остается неизвестной на Аравийском полуострове. Арабы демонстрировали некоторое пренебрежение к игре на ней, даже отвращение; в Сирии так называют ее, когда на ней играют курды (*zurna*, *zirne*), ассирийцы, армяне и курбаты (гималайская палка). В странах Персидского Залива игра на сурнае (*surnāy*) является прерогативой балучи и африканцев: в Алжире XIX века считали, что инструмент «не нравился арабам ... но с другой стороны, был широко распространен в восточной Сахаре. Мозабиты особенно любили его» (см. *Delphin and Guin*, 1886. P. 48). Такие обобщения принимаются не везде; в Ираке, например, на инструменте играет арабское население.

В арабских текстах IX–X веков *zūrñā* может встречаться как *surnāy*, *surḡāni* и *surnab*, а в персидских документах – как *surnav*. Эти тексты позволяют сравнивать инструмент с высокорегистровым наем (*nāy*) и, по-видимому, принять наличие одинарной трости (этот вид не корреспондирует с современной морфологией). В XII веке сурнаем (*surnāy*) называли органную трубу. В XIV веке дефиниция сделана марокканским путешественником, который, встретив инструмент в Константинополе, упомянул, что «*surnā* есть то, что мы называем *ghayta*» (*Ibn Battuta: Voyages* [Paris, 1854/R 1969], ii, 126).

2. История. Будучи очень широко распространенным, инструмент насчитывает четыре периода истории. В доисламское время в Северной Африке существовал некий тростевый аэрофон (детали его конструкции остаются невыясненными), известный как ливийский авлос (*aulos*) элимос (*elymos*). Исходя из уровня современных знаний, археологических раскопок в Картаге (Тунис) и в районе Тетуана в Марокко, предполагают, что он состоял из двух цилиндрических трубок. Во-вторых, с наступлением арабской экспансии по-

явилась и стала упрочиваться собственно зурна (*zürnâ*), вне сомнений, вначале как синтез между инструментами Ирана, Месопотамии, Сирии и Малой Азии. Инструмент был введен в военные оркестры и завоевал новые сферы бытования. (Индийский сахнай [*śahnāi*] близок ему). Возрождение инструмента во времена Оттоманской империи имеет три фазы: инструмент проникает в Европу, Югославию (зурла), Китай (со-на), Юго-Восток Азии (где малайский серунай в основном использовался в театре теней *wayang kulit*, в то время как зурна первоначально использовалась турецким театром теней). В-четвертых (фрагмента «в-третьих» в тексте нет. – *авт.*), инструмент использовался на всей основной территории исламского мира и в других регионах (включая Грецию, Кипр, Армению, Грузию), но обладал меньшим, чем прежде, значением; как доказательство этому, факт, что его использование было в основном ограничено участием в праздничной сельской музыке и на нем играли представители низших социальных слоев (цыгане, парикмахеры). В этих регионах считалось оскорблением, если исполнителя на сазе сажали вместе с исполнителем на зурне. В настоящее время зурна (за исключением марокканской гхайты) включается в очень небольшие ансамбли, состоящие из двустороннего барабана табл (*ṭabl*) (арабский) дохол (*dohol*) (иранский) или давул (*davul*) (турецкий) и зурны (см. *ṭabl*, *davul*); из табл, дохол или давул и двух зурн в унисон или одна из них исполняла бурдон; или одного или большего количества барабанов и трех зурн (Кашмир, Египет), из которых две – бурдоны. В Алжире (горы *Aurès*) зурне могут аккомпанировать на дарабукке (барабан с бокалообразным корпусом) и бендире (*bendir*) (бубен). В этом случае используются также три зурны различных размеров: большая, каба зурна (*kaba zurna*) в Турции или гхализ (*ghalīz*) (толстостенная) в Марокко; нормальная зурна (*zürnâ*), или орта зурна (*orta zurna*) в Турции; малая, кура зурна (*cura zurna*) в Турции, нарвья (*narwīja*) в Ираке и пипиза в Греции. Обычно большие зурны предназначаются для исполнения бурдонов, однако может случаться, как в Югославии (Македонии), где бурдонирующая зурна становилась малой – кура зурной.

3. Конструкция. Зурна (*zürnâ*) состоит из четырех частей: трости, стейпла, пируэта и расширяющегося корпуса. Трость изготавливают из растительного материала: обрезка тростниковой трубки, соломины маиса или ячменного стебля. Изготавливаются музыкантом; трость выглядит как крошечный двойной веер приблизительно 2 см длиной, стянутый в основании бечевкой так, чтобы ее можно было насадить на латунную трубочку (стейпл); исполнители часто меняют трость.

Функция стейпла заключается в том, чтобы схватить трость и удерживать ее в отверстии конического корпуса, пропускать дыхание исполнителя

и усиливать объем звука. Стэйпл делается из различных элементов, которые могут быть изготовленными кое-как или очень точно сконструированными и отделанными. В Армении и Марокко устройство этих элементов идентично: тоненькая латунная трубка – род рукоятки, который помещается внутрь деревянного коленца с пазом, находящегося, в свою очередь, в корпусе инструмента. Это коленце U-образное, его роль не закрывать первых отверстий; тем не менее, он может, если его слегка повернуть, выполнять роль каподастра и закрывать их. Часть стэйпла и полностью трость музыкант держит во рту, а его зубы сжимают его.

Пируэтом (или розеткой) является маленький диск – металлический, деревянный, костяной, перламутровый или сделанный из других материалов, который находится напротив губ исполнителя и облегчает контроль за дыханием. Он устанавливается обычно где-то посередине между тростью и корпусом инструмента. Модели без пируэта встречаются в Ираке, Тунисе и Турции (особенно в янычарских оркестрах); но зурна (*zürnâ*) обычно снабжена таким и этим она отличается от сахная (*šahnâi*), который его не имеет. Трудно указать точно на время появления пируэта, но первое свидетельство об его использовании датируется XIII веком и содержится в *Cantigas de Santa Maria*.

Корпус инструмента делается из конического куска дерева, расширяющегося к концу или принимающего форму раструба диаметром 6–12 см. В прошлом использовалось большое количество древесных пород, в том числе юба, вишня, эбен, орех, олива и слива, абрикос – последний становится самым традиционным. Корпус имеет семь пальцевых отверстий и одно – для большого пальца. Восьмое отверстие может быть резонаторным; имеются также дополнительные, никогда не закрываемые отверстия в раструбе, называемые «отверстиями дьявола», это отверстия для «чистоты» строя или для «тембра». Корпус часто лакируется или орнаментируется металлическими пластинами, обычно (// с. 907) из искусно гравированного серебра, которые могут быть, особенно в Турции, орнаментированы впоследствии. Азербайджанские инструменты часто украшаются кольцами из металла или серебра с эмалью из лазурита.

4. Исполнительство. Диапазон зурны около полутора октав, его объем зависит от модели; верхний регистр имеет склонность к пронзительности. Исполнитель редко использует весь диапазон ... На Ближнем Востоке и Кавказе используют диатонику, относясь к диапазону избирательно (в этом случае зурны отличаются от индийского сахная, на котором возможно исполнение глоссандо); хроматические звуки берутся посредством неполного закрытия отверстий пальцами. Зурначей при игре используют «циркулирующее дыхание», которое позволяет исполнителю играть, не прерывая дыха-

ния. На инструменте можно играть, прилагая физические усилия.

Зурна – инструмент для музицирования на открытом воздухе, обладает ясным, мощным и ярким звуком. Ее звук расценивался как резкий и неприятный: «считался неустойчивым и неприятным» (Yekta Baey, 1922, p. 3020); «грубые музыканты со столь же грубыми дудками» (Badia у Leyblich, 1814, i, 45). Это негативное мнение бытовало в Европе в течение XVIII–XIX столетий. Однако все зависит от ранга музыканта и его технической оснащенности. Во всяком случае, обязательная эстетика инструмента требовала назального тембра. Зурна выполняла различные функции: инструмент использовался в военном оркестре; похоронной музыке (такой вид использования существует в Армении и Шри Ланке); в церемонии принятия дипломатической персоны (Granger, 1745, p. 183); в церемонии начала паломничества (Vansleb, 1677, p. 345); при разводе караулов (Du Mans, 1588, p. 413); в оркестре *naubad* (по сохранившимся записям в Месхеде, Иране и Индии); на ежегодных праздниках в честь устройства плотины на Ниле и в церемонии открытия Каирского канала (Lucas. 1720, I, 319); обряде обрезания (Arvieux, 1735, iii, 171); в эскортах сопровождения кади, паши или султана к пятничным молитвам; на официальных приемах иностранцев представителями ислама (Le Vriun, 1725, I, 529); на боях животных. В настоящее время зурна используется в музыке празднеств, проходящих на открытом воздухе: свадьбы, танцы, игры, состязания, празднования национальной независимости, фестивали, демонстрации и марши. В Эдирне, Турции на ней играют во время фестиваля спортивных состязаний; каждая команда имеет свой ансамбль, состоящий из давула и зурны, которая задает ритмический код для подчеркивания той или иной стадии матча. Если зурна играет в 3/8, то это значит, борьба идет с переменным успехом; когда инструмент переходит на 4-дольный размер, это означает, что один из соперников проигрывает схватку (далее библиография на с. 907, 908 – *авт.*)»

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Антропонимикон древнерусских именований, носители которых имели прямое или косвенное отношение к музицированию на сурне

СУРЕНШИК (СУРЕНЩИК)

1. Лунка Суреншик

Лунка Суреншин Козловский у., 1638 год

«А Лунка Суреншик мне, холопу твоему, в разпросе сказал: во 146 г. в весну перед

великоднем, за рекою за Мотырюю, в степи, против деревни Тафина копали из ямы лисицу он Лунка, да ... Сержка Новый, и нашли де руду ... И ныне, государь, по твоему государеву указу Михалко Булгаков, Лунка Суреншин, взяты к тебе, государь к Москве в Разбойный приказ».

Новомбергский Н. Слово и дело государевы. Т. 1. // Записки Московского археологического института. Т. 14. М., 1911. С. 128, 129.

2. Суренщик Бориско Москва, 1654 год

13 июля 1654 года выдавалось жалованье «суренщику Бориску да двум литавщиком Иванку да Александрику».

Забелин И. Е. Домашний быт русских царей в XVI и XVII ст. Ч. 2. М., 1915. С. 667.

СУРНАЧ

3. Андрюшка Сурнач Белая Церковь, 1654 год

«Андрюшка Сурнач, белоцерковский казак. 1654».

Тупиков Н. М. Исторический очерк употребления древнерусских личных собственных имен // Записки отделения русской и славянской археологии Императорского русского археологического общества. Т. 6. СПб., 1903. С. 436.

4. Дмитрий Сурнач Москва, 1665–1676 годы

Дворы «всяких чинов людям» «От Зачатейского монастыря по Смоленской улице»: «... На церковной земле: трубачея Андрея Лебедева, трубника Ивана жерлова, Дмитрия Сурнача, накрачея Ивана Федотьева (далее перечень дворов трубников – *авт.*)». Переписные книги города Москвы 1665–1676 годов. М., 1886. С. 172, 90–94.

5. Конюх Васка Сурнач Арзамасский у., 1621–1623 годы

Тешский стан, «С. Нової Усад, за боярином князем Борисом Михайловичем Лыковым, на р. Авше»: «... да бобылеї во д: ... скоморох Екимко Домрачеї ... Да дворы крестьянские, а в них живут дворовые и деловые люди, а крестьяне тех дворов разбежалис безвестно ... д Гришки Серца, а в нем живет конюх Васка Сурнач д Максимка Ивлева, а в нем жевет конюх поляк Севастьянко Бубенист ...».

Действия Нижегородской Губернской Ученой Архивной Комиссии. Сборник. Т. 15. Вып. 8. Н.-Новгород, 1915. С. 102, 103.

6. Сурнач Тобольск, 1682 год

В «Крестоприводной книге» 1682 года упомянут безымянный сурнач.

Тобольск. Материалы для истории города XVII и XVIII столетий. М., 1885. С. 63.

7. Сурнач Андрей Климашевский Москва, 1665 год

«В записной книге Московского стола 1664–65 гг. сохранилось, между прочим, имя одного сурнача на царской службе Андрея Климашевского, выехавшего из Польши в июне 1665 г. “под государеву высокую руку в вечное холопство”».

Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории русской музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. 1. Вып. 2. М.; Л., 1928. С. XVI.

СУРНАЧЕЙ

8. Игнашко Сурначей Свияжск, 1565–1567 годы

«... Д. Игнашка Сурначей стрелца, ...».

Список с писцовой и межевой книги города Свияжска и уезда письма и межевания Никиты Васильевича Борисова и Дмитрия Андреевича Кикина (1565–1567 гг.) Казань, 1909. С. 18.

9. Истома сурначей Торопецкий у., 1540 год

«В переваре Лобинской поместье за Злобою за Ивановым сыном Чеглокова да за его детьми ... Сельцо Клепец на речке Клепце: во дв. сам Злоба Чеглоков, а людей его дворы и крестьянские стоят по обе стороны Клепца реки да озера до Жаберка, во дв. Якуш Усов, ... во дв. Истома сурначей, ... (всего девять дворов. – *авт.*) а крестьян во дв. Фрол поварник, ... (всего четыре двора. – *авт.*) пашни в поле 79 чети, сена 200 копен (здесь же один двор рыболова без пашни, «мельница мутовка» – *авт.*)».

Торопецкая книга 1540 года / подготовили к печати М. Н. Тихомиров и Б. Н. Флори // Археографический ежегодник за 1963 г. М., 1964. С. 339.

10. Сурначей Михайло Байков Москва, 1665–1667 годы

Дворы за «Пречистенскими воротами»: «... трубника Ивана Завороткова, сурначей Михайла Байкова, накрачей Ивана Федотьева ... (далее следует перечень дворов трубников. – *авт.*)».

Переписные книги города Москвы 1665–1676 годов. М., 1886. С. 172.

11. Сурначей Семен Рубцов Москва, 1629 год

«Мая в 26 день, по Государеву указу, по памяти за приписью дьяка Гарасима Мартеньянова, Государева жалованья сурначей Семену Рубцову 10 аршин камки адамашки двоеличной, шолк зелен, жолт, по 20 по 6 алтын по 4 денги аршин; да 4 аршина сукна аглинского тмосинего, по 20 по 6 алтын 4 денги аршин; а пожаловал его Государь за то, что выучил он в сурну шти человек накрачеев».

Дополнения к Дворцовым разрядам по поручению графа Д. Н. Блудова, собранные из книг и столбцов преждебывших Дворцовых Приказов Архива Оружейной Палаты Иваном Забелиным. Ч. 1. М., 1882. Стб. 625.

СУРНАЧИК**12. Сурначик Москва, 1654 год**

21 апреля 1654 года выдавалось государево жалованье «сурначику да литаврищику боярина князя Алексея Никитича Трубетцкого».

Забелин И. Е. Домашний быт русских царей в XVI и XVII ст. Ч. 2. М., 1915. С. 666.

СУРЕНКА**13. Васька, прозвище Сурёнка Курмышский у. (Нижегородский край) 1624–1626 гг.**

«Да в селе Мурашкине тюрьма, да в тюрьме тюремной сторож Васька, прозвище Сурёнка».

Писцовая книга Семена Ивановича Жеребцова и подьячего Якова Гневашева по дворцовым селам Мурашкину и Лыскову Курмышского у. 1624–1626 гг. Цит. по: Скомоорохи в памятниках письменности / сост. З. И. Власова, Е. П. Фрэнсис. СПб., 2007. С. 229.

СУРНА

14. **Елфимко Савелев сын Сурна Ярославль, 1646 год**
«На церковной земле на Духовском монастыре; келья Михалка Васильева сына замошника ... (далее кельи портного, нищего и т. п. – *авт.*); дв. Елфимка Савелева сына Сурны – отдан из-за Спаского монастыря в посад ...».
Книги переписные г. Ярославля 1646 г. // Труды Ярославской ученой архивной комиссии. Кн. 6. Вып. 3, 4. Ярославские писцовые, дозорные, межевые и переписные книги XVII в. Ярославль, 1913. С. 143.
15. **Иван Яковлев Сурна Казань, 1646 год**
«Иван Яковлев Сурна, посадский человек, 1646 г., Казань».
Веселовский С. Б. Ономастикон. М., 1974. С. 307. (2–222).
16. **Ивашка Семенов сын Сурна Алексин, 1684–1685 годы**
«В Алексине городе стрельчово. Во дв. Ивашка Семенов сын Сурна у него детей: Игнашка, Стенка, Петрушка».
Росписи городов Тулы и Крапивны 1737 г. // Труды Тульской губернской ученой архивной комиссии. Кн. 1. Тула, 1915. С. 477.
17. **Кузьма Сурна Юрьев, 1600 год**
«Сурна Кузьма, крестьянин, 1600 г., Юрьев».
Веселовский С. Б. Ономастикон. М., 1974. С. 307.
18. **Микитка Савельев сын, прозвище Сурна Курмышский у. (Нижегородский край) 1624–1626 годы**
В приселке «Курлаково»: «...Микитка Савельев сын, прозвище Сурна (в приселке двором владел скоморох. – *авт.*)».
Писцовая книга Семена Ивановича Жеребцова и подьячего Якова Гневашева по дворцовым селам Мурашкину и Лыскову Курмышского у. 1624–1626 гг. Цит. по: Скоморохи в памятниках письменности... С. 229.
19. **Сурна Хлыновский у., 1621 год**
«К Сарапулу ж с. Николское, что на Березовке, ... 80 дворов, оброку платят 6 рублей 7 алтын 5 денег, по полтора рубля с выти ... (среди дворовладельцев «Сурна», он же «Сурнин» – *авт.*)».
1621 г. Писцовая книга г. Хлынова и Хлыновского уезда // Труды Вятской ученой архивной комиссии 1905 года. Вып. 5–6. Вятка, 1906. С. 222.
20. **Яков Сурна Якунка Сурна Томск, 1624–1627 годы**
«Сентября в 15 день ... продал бухаретин Обраимко скотину Якунке Сурне, взял 4 рубли. Пошлины взято 4 алтына, да роговово взято 2 алтына. Того же дни убил Якунка Сурна скотину на базар, а куплена у чацких татар. Роговово взято 2 алтына. Того же дни купил скотину у чацких татар. Роговово взято 2 алтына ... Июля в 19 день ... купил Яков Сурна кобылу саврасу, грива направо. Пошлины взято гривна Марта

в 5 день продал жилец Маноилко Савелев скотину Якову Сурне, взял 3 рубли. Пошлины взято 3 алтына да роговово взято 2 алтына». Таможенные книги сибирских городов XVII века. Вып. 2. Туринск. Кузнецк. Томск. Новосибирск, 1999. С. 101, 114, 117.

СУРМИН

21. **Алексей Сурмин** **Москва, 1688–1696 годы**
В Кудрине слободе «...двор ... Алексея Сурмина, длина 12 сажен (патриарший дворецкий. – *авт.*) ...».
Переписная книга владений Новинского монастыря 1688–1696 гг. Цит. по: Скоморохи в памятниках письменности... С. 159, 160.

22. **Андрей Сурмин** **Суздаль, 1688–1696 годы**
«...Двор Андрея Сурмина на архиепископове земле ...».
Писцовая книга г. Суздаля 1617 г. князя Юрий Игнатовича Шеховского и подъячего Андрея Строева // Владимирские губернские ведомости. 1857. № 12. 23 марта С. 68.

23. **Дмитрий Иванович Сурмин** **Москва, 1688–1696 годы**
«...двор св. патриарха дворецкого Дмитрия Ивановича Сурмина, длина по стороне 38 сажен, по другой стороне 5 сажен, поперек в один конец 19 сажен, в другой конец поперек 27 сажен ... (дворецкий Патриаршего дворцового приказа – *авт.*)».
Переписная книга владений Новинского монастыря 1688–1696 гг. Цит. по: Скоморохи в памятниках письменности... С. 159, 160.

24. **Иван Михайлович Сурмин** **Москва, 1688–1696 годы**
«...иеромонаху Рафаилу да Ивану Михаловичу Сурмину переписать дворы (писец. – *авт.*) ...».
Переписная книга владений Новинского монастыря 1688–1696 гг. Цит. по: Скоморохи в памятниках письменности... С. 159.

25. **Иван Федорович Сурмин** **Торжковский у., 1544 год**
Писец: «Сотная с новоторжских писцовых книг письма Ивана Федоровича Сурмина 1544 г.».
Цит. по: Скоморохи в памятниках письменности... С. 159, 160.

26. **Лука Сурмин** **Москва, 1633 год**
«Лука Сурмин, подъячий московский».
Тупиков Н. М. Исторический очерк употребления древнерусских личных собственных имен... С. 825.

27. **Лука Сурмин** **Суздаль, 1617 год**
«От Ильинских ворот по левой стороне ... двор подъячего Луки Сурмина ...».
Писцовая книга г. Суздаля 1617 г. князя Юрий Игнатовича Шеховского и подъячего Андрея Строева // Владимирские губернские ведомости. 1857. № 12. 23 марта. С. 67.

28. **Михаил Сурмин** Медынь, 1675–1676 годы
Писец: «(1675–1676 гг.) Список с переписной книги ... переписи Михаила Сурмина». Цит. по: Скоморохи в памятниках письменности... С. 151.
29. **Михаил Сурмин** Москва, 1688–1696 годы
«... двор Михаила Сурмина, длиною 12 сажен ...». Переписная книга владений Новинского монастыря 1688–1696 гг. Цит. по: Скоморохи в памятниках письменности... С. 159.
30. **Семен Сурмин** Москва, 1474 год
«Семен Сурмин, московский боярский сын. 1474». Тупиков Н. М. Исторический очерк употребления древнерусских личных собственных имен.... С. 825.
31. **Федор Сурмин** 1504 год
«Федор Сурмин, землевладелец». Тупиков Н. М. Исторический очерк употребления древнерусских личных собственных имен... С. 825.
32. **Федор Иванов сын Сурмин** Москва, 1665–1676 годы
Дворы в Поварской ул.: «Федора Иванова сына Сурмина (в соседях несколько трубников. – *авт.*)». Переписные книги города Москвы 1665–1676 годов». М., 1886. С. 7.

СУРНАЧЕЕВ

33. **Григорий Сурначиев**
Гришка Сурначиев Сольвычегодск, 1634–1635 годы
«Того же дни (3 сентября. – *авт.*) усольец Гришка Сурначиев явил товару: 12 бочек рыбы сигов, 5 пудов сала ворвань, 2 пуда икры, пуд щук, ушатик рыбы сигов, 5 кож аленьих, 2 киса аленьих, 2-и рукавицы, кожан да штаны ровдужные; цена товару 34 рубля». 1634–1635 гг. Таможенная книга г. Сольвычегодска сбора рублевых таможенных пошлин с усольцев торговых людей и с крестьян Усольского уезда // Таможенные книги Московского государства XVII в. Т. 1. М.; Л., 1950. С. 300. (1–119); 1635 г. Таможенная книга Соловычегодска и Сольвычегодского уезда // Таможенные книги Московского государства XVII в. Т. 1. М.; Л., 1950. С. 376, 381. (1–119)
34. **Пашко Сурначеев** Пустоозерский у., 1574 год
Дворы оброчные: «... дв. Федка Ерша кулянина, а в нем дворник его Пашко Сурначеев да пасынок его Ивашко». Платежница 1574 г. с Пустоозерских дозорных книг В. Агалина и подъячего С. Ф. Сабурова // Садиков В. А. Очерки по истории опричнины. М.; Л., 1950. С. 465. (3–97)

СУРНАЧОВ

35. **Кирюшка Сурначов** Котельнический у., 1678 год
Владел бобыльским двором: «Двор поселянина Кирюшки Сурначова. Кирюшка с Вятки, шел безвестно в нынешнем 186 г. (1678 г. – *авт.*)».

Переписная книга церковных посадских дворов г. Котельнича и дворов в волостях тягло-го и оброчного стана ... 1678 г. Цит. по: Скоморохи в памятниках письменности... С. 140.

СУРНИН

36. Ондрей Сурнин Калуга, 1613 год

Упомянуто, что «Ондрей Сурнин» платил 4 гривны.

Корецкий В. И. Новый документ по истории русского города времени Крестьянской войны и польско-шведской интервенции // Археографический ежегодник за 1964 г. М., 1965. С. 325.

37. Ортемей Сурнин

Сурнин Ортюшка Емельянов сын Тобольск, 1696, 1698 годы

Упомянется в документе о размерах оброка на посадских людей: «... Ортемей Сурнин – 6 алтын ...»; «Ортюшка Емельянов сын Сурнин. Отец его в прошлых годах при-слан с Москвы в Тобольск, в посад ... Он (Ортюшка. – авт.) с детьми живут в посаде своим двором, кормятся работою».

Книги государева жалованья и окладные 1663–1707 гг.; Переписная книга 1698 г. Цит. по: Скоморохи в памятниках письменности... С. 261.

38. Галка Сурнин Сибирь, 1646 год

«Галка Сурнин, служилый человек в Сибири».

Тупиков Н. М. Исторический очерк употребления древнерусских личных собствен-ных имен... С. 825.

39. Василий Сурнин Якутск, 1706 год

«Василий Сурнин» – числился «на карауле судов».

Цит. по: Скоморохи в памятниках письменности... С. 263.

40. Васка Васильев сын Сурнин Тула, 1677 год

«Двор Василья Левонтьева сына Бегичева, у него дворник казенной кузнец Васка Ва-сильев сын Сурнин».

Переписная книга 1677 г. Цит. по: Скоморохи в памятниках письменности... С. 294.

41. Васька Никифоров сын Сурнин Усольско-Камский у., 1647 год

Среди дворовладельцев упоминается «Васька Никифоров сын Сурнин».

Переписная книга воеводы Прокопия Козмича Елизарова 7155 (1647) г. Соликамско-го уезда // Труды Пермской ученой архивной комиссии. Вып. 1. Пермь, 1892. С. 126.

42. Овдоким Никонов сын Сурнин Переславль-Рязанский, 1626 год

«Житной ряд: онбар стрельца Овдокима Никонова сына Сурнина ...».

Писцовая книга 1626 г. // Рязань. Материалы для истории города XVI-XVII столетий. М., 1884. С. 17, стб. 1.

43. Ефрем Сурнин В. Новгород, (?)

«Ефрем Сурнин инок на вечерни блажен».

Щепкин В. Н. Новгородские надписи граффити // Древности. Труды императорского Московского археологического общества. М., 1890. Т. 19. Вып. 3. С. 33. Табл. 3.

44. **Иван Сурнин Калуга, 1652 год**
«Июня в 31 день ... платил калуженин Иван Сурнин причал и головщину 5 алтын 3 денги».
Орловская таможенная книга 1652 г. Цит. по: Скоморохи в памятниках письменности... С. 332.
45. **Иван Тимофеев сын Сурнин Калуга, 1613 год**
Упомянуто, что «Иван Тимофеев сын Сурнин» платил полтину.
Корецкий В. И. Новый документ по истории русского города времени Крестьянской войны и польско-шведской интервенции // Археографический ежегодник за 1964 г. М., 1965. С. 325.
46. **Ивашко Васильев Сурнин Суздальский у., 1669 год**
«Ивашко Васильев Сурнин, суздальский крестьянин».
Тупиков Н. М. Исторический очерк употребления древнерусских личных собственных имен.... С. 825.
47. **Мосей Сурнин Калуга, 1613 год**
Упомянуто, что «Мосей Сурнин» платил 4 гривны.
Корецкий В. И. Новый документ по истории русского города времени Крестьянской войны и польско-шведской интервенции... С. 327.
48. **Первой Сурнин Калуга, 1613 год**
Упомянуто, что «Первой Сурнин» платил 10 алтын.
Корецкий В. И. Новый документ по истории русского города времени Крестьянской войны и польско-шведской интервенции... С. 325.
49. **Петр Сурнин Калуга, 1652 год**
«Марта в 31 день ... платил калуженин Петр Сурнин с денег и с хлеба, и с кож, 5 юфтей. 3 рубля».
Орловская таможенная книга 1652 г. Цит. по: Скоморохи в памятниках письменности... С. 332.
50. **Семен Сурнин Калуга, 1652 год**
«Июня в 31 день ... платил калуженин Петр Сурнин проезду 18 алтын».
Орловская таможенная книга 1652 г. Цит. по: Скоморохи в памятниках письменности... С. 332.
51. **Якунка Сурнин Верхотурье, 1674 год**
«Марта в 8 день ... взято по памяти с ... неянцов (sic!) с Якунки Сурнина с кади ржи ...».
Таможенные книги сибирских городов XVII века. Вып. 3. Верхотурье. Красноярск, Новосибирск, 2000. С. 62, 63.

ТОПОНИМИКА

52. **Суренка Пустошь, Рязанский у., 1678 год**
«1678 г. 22 сентября. Список с мерной и межевой книги поместной и вотчинной земли ... в пустошах ... Суренке ...». Цит. по: Скоморохи в памятниках письменности... С. 253.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- ААЭ – Акты археографической экспедиции
АВПРИ – Архив внешней политики Российской Империи МИД РФ
АГЭ – Архив Государственного Эрмитажа
АИ – Акты исторические, собранные и изданные Археографической комиссией
БАН – Библиотека академии наук
ГА РФ – Государственный архив Российской Федерации
ГБУК – Государственное бюджетное учреждение культуры
ГИМ – Государственный исторический музей
ГМВ – Государственный музей Востока
ГМЗ – Государственный музей-заповедник
ГМИ СПб – Государственный музей истории Санкт-Петербурга
ГМУА – Государственный музей-усадьба «Архангельское»
ГРМ – Государственный Русский музей
ГЦТМ – Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина
ГЭ – Государственный Эрмитаж отдел рукописей
ЕД – Екатерининский дворец
ЕУ – Европейский университет
КГИОП – Комитет по государственному контролю, использованию и охране памятников истории и культуры
КМИ – коллекция музыкальных инструментов
КМФ – камер-фурьерский журнал
КП – книга поступлений
ЛОССХ – Ленинградское отделение Союза советских художников
МАЭ РАН – Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) Российской академии наук
МИГМ – Музей истории Москвы
МГУ им. М. В. Ломоносова – Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
МГОМЗ – Государственное бюджетное учреждение культуры города Москвы «Московский государственный объединенный художественный историко-архитектурный и природно-ландшафтный музей-заповедник»
НА ГМЗ «Гатчина» – Научный архив Государственного музея-заповедника «Гатчина»
НА ИИМК РАН – Научный архив Института истории материальной культуры Российской академии наук
НИМ РАХ – Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств
НИИ РАХ – Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств

ОПИ ГИМ – Отдел письменных источников Государственного исторического музея
ОР – Отдел рукописей
ПСЗ РИ – Полное собрание законов Российской империи
РГБ – Российская государственная библиотека
РА – Русский архив
РААСН – Российская академия архитектуры и строительных наук
РАН – Российская академия наук
РГАВМФ – Российский государственный архив Военно-морского флота
РГАДА – Российский государственный архив древних актов
РГАЛИ – Российский государственный архив литературы и искусства
РГИА – Российский государственный исторический архив
РГПУ им. А.И. Герцена – Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена
РНБ – Российская национальная библиотека
СПб ГМТиМИ – Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства
СПБ ИИ РАН – Санкт-Петербургский институт истории Российской академии наук
СПГХПА им. А. Л. Штигица – Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штигица
СПбФ АРАН – Санкт-Петербургский филиал архива Российской академии наук
ФГБУК ГМЗ – Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Государственный музей-заповедник»
ФГБОУ ВО ИРНИТУ – Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования Иркутский национальный исследовательский технический университет
ЦГА Москвы. ОХНТДМ – Центральный государственный архив города Москвы. Отдел хранения научно-технической документации
ЦГА СПб – Центральный государственный архив Санкт-Петербурга
ЦГАКФФД СПб – Центральный государственный архив кинофотофонодокументов Санкт-Петербурга
ЦГАЛИ СПб – Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга
ЦГАНТД СПб – Центральный государственный архив научно-технической документации Санкт-Петербурга
ЦГИА СПб – Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга
ЦУТР – Центральное училище технического рисования
ЧОИДР – Чтения в Обществе истории и древностей российских при Московском университете
ЭО – Этнографическое обозрение



Илл. 1. Индийская экспозиция МАЭ РАН (Кунсткамера). Общий вид
<https://www.kunstkamera.ru/exposition/ekspozicii6/india>



Илл. 2. Индийская экспозиция МАЭ РАН (Кунсткамера). Порттик резного дерева
<https://www.kunstkamera.ru/exposition/ekspozicii6/india>

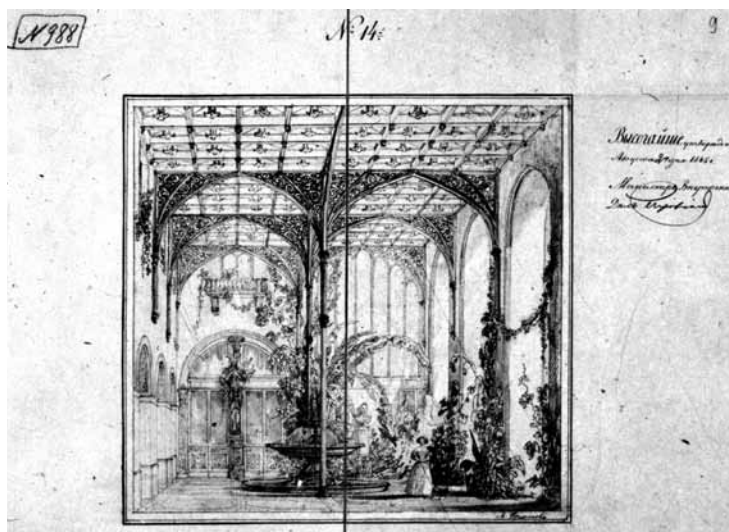


Илл. 3. Выставка «Невероятная Индия. Взгляд из России. Фрагмент.
Фото Д. В. Щелокова, 2023

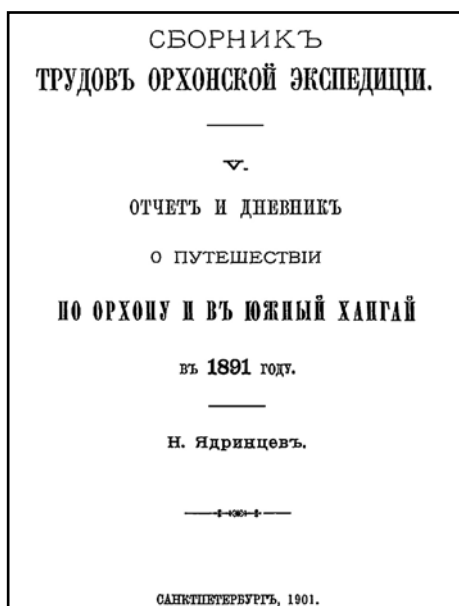


Илл. 4. Выставка «Невероятная Индия. Взгляд из России. Фрагмент.
Фото Д. В. Щелокова, 2023

К статье В. Е. Андреева
«Тема Востока в интерьерах Мраморного дворца и в жизни
великого князя Константина Константиновича»



Илл. 1. Архитектор А. П. Брюллов.
Мраморный дворец. Зимний сад.
Проектный рисунок, 1845
*Российский государственный
исторический архив*



Илл. 4. Сборник трудов Орхонской
экспедиции. Отчет и дневник
о путешествии по Орхону и в Южный
Хангай в 1891 году



Илл. 2. Зимний сад Мраморного дворца. Фото автора, 2023



Илл. 3. Камин с маврами в Приемной великого князя Константина Константиновича. Фото автора, 2023



Илл. 5. Великий князь Константин Константинович. Фото середины 1890-х годов

*К статье С. А. Астаховской
«Черные с золотом китайские табуреты»*



Илл. 1а. Э. П. Гау. Готическая галерея, 1877. ГМЗ «Гатчина»



Илл. 16. Э. П. Гау. Китайская галерея, 1876. ГМЗ «Гатчина»



Илл. 2. Стул. Китай, Гуанчжоу,
1760-е

Иллюстрация из издания:
Кочерова Е. И. Коллекция
мебели XVIII века в собрании
Государственного музея-
заповедника «Ораниенбаум»...
С. 48

Илл. 3. Э. П. Гау. Готическая галерея.
Фрагмент (слева);
Китайская галерея. Фрагмент (справа)





Илл. 4. В. К. Макаров в выставочном зале на третьем этаже центрального корпуса, 1920-е. *НА ГМЗ «Гатчина»*



Илл. 5. М. А. Величко. Табурет из Готической галереи, 1939–1940 (слева);
Банкетка из Китайской галереи, 1939–1940
(справа внизу)
НА ГМЗ «Гатчина»



*К статье Ю. А. Борисова «Японские мотивы
в художественном стекле эпохи модерн на примере работ
Эмиля Галле и Императорских фарфорового и стеклянного
заводов в Санкт-Петербурге»*



Илл. 1. Ваза с изображением глицинии. Япония, эпоха Мэйдзи. Высота 24,1 см. Медь, серебро, перегородчатая эмаль
Личная коллекция автора



Илл. 2. Вазочка с изображением ирисов на фоне горы Фудзи. Япония, эпоха Мэйдзи. Высота 8,9 см. Серебро, серебряная фольга, перегородчатая эмаль
Личная коллекция автора



Илл. 3. Ваза с изображением цветов дицентры. Франция, Нанси, Эмиль Галле. 1894–1897. Высота 22,9 см. Многослойное стекло, полихромные эмали, гравировка кислотой
Личная коллекция автора



Илл. 5. Ваза с изображением олеандра. Россия, Императорские фарфоровый и стеклянный заводы. 1910. Автор эскиза В. И. Кокин. Резчик Т. Козлов. Высота 30,0 см. Многослойный хрусталь, резьба, шлифовка, полировка, матирование. Марка, гравированная на основании Н II под короной и дата 1910
Личная коллекция автора



Илл. 4. Чаша с изображением лотоса. Франция, Нанси, Эмиль Галле. 1897–1898. Высота 10,0 см. Многослойное стекло, гравировка кислотой и колесом
Личная коллекция автора

К статье В. В. Герасимова «Кабинет А.А. Половцова в доме на Большой Морской улице в Петербурге. К истории создания и бытования «мавританского» интерьера для экспонирования предметов китайского искусства»



*Илл. 1. В. Класен. Кабинет А. А. Половцова в доме на Большой Морской улице. Вид северо-восточной части помещения. Фотография, конец 1870-х
Государственный Эрмитаж*



Илл. 2. В. Класен. Кабинет А. А. Половцова в доме на Большой Морской улице. Вид северо-западной части помещения. Фотография, конец 1870-х
Государственный Эрмитаж



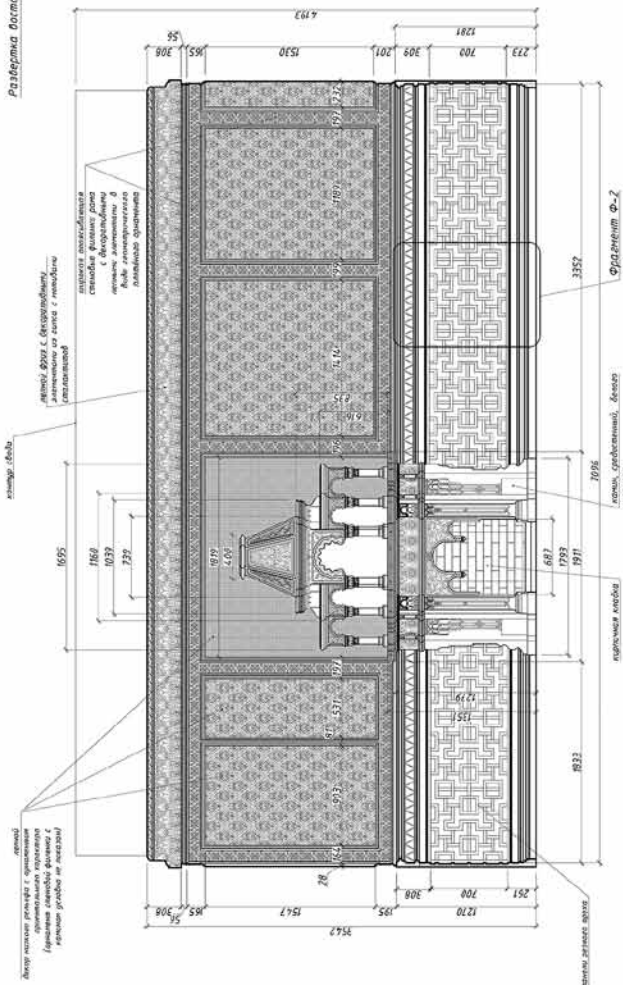


Илл. 3. В. Класен. Выставка произведений декоративно-прикладного искусства Китая, 1878
ГМЗ «Петергоф»

Слева:

Илл. 5. Кабинет А. А. Половцова.
Вид северо-восточной части помещения
после проведения реставрационных
работ. Фотография, 2019
ООО «Возрождение Петербурга»

Дом Половцова А. А. с дворами флигелями
Помещение 1-Н (33) Кабинет А.А.Половцова.
 Развертка восточной стены (Вид "А-1")



Масштаб: 1:50
 Исполнитель: [Signature]

Примечание:
 - Демонтаж старой окраски внутренних плоскостей и штукатурочной работы;
 - реставрация штукатурки пофигурной, шпательная и маячная сетка ст. листы АР-6;
 - расшивочный ремонт плитной окраски фанеры, шпатель А-3, В-2,5, В-3;
 - 100% расчистка - 100%, восточная шпатель АР-250, фанерная обработка шпательной - лезвием-инструментальными маяками из фанеры и шпатель А-3;
 - расшивочная окраска плитной окраски фанеры до 80%, фанерная обработка пофигурной - обработка 100%;
 - расшивочная окраска и штукатурочная пофигурная - 100%;
 - штукатурочная работа ст. листы АР - 10

Витный лист ст. коллектор с листами и разбивками стел - листы АР - 2, 3, 5, 6, 7;
 Расшивочные-восточные работы шпатель, по шпательной маячной сетке штукатурочной по маякам фанерной;
 В жидкой смеси шпатель, шпательная фанера, фанерная обработка;
 До начала штукатурочной работы фанерная сетка на шпатель;
 Работы по штукатурочной фанере в маяках, восточные шпатель в маяках. За установку шпатель А-3000 принята оплата штукатурочной работы по помещениям.

№	Наименование	Единица измерения	Количество	Стоимость
1	Листы фанеры	кв. м		
2	Шпатель	шт		
3	Шпатель	шт		
4	Шпатель	шт		
5	Шпатель	шт		
6	Шпатель	шт		
7	Шпатель	шт		
8	Шпатель	шт		
9	Шпатель	шт		
10	Шпатель	шт		
11	Шпатель	шт		
12	Шпатель	шт		
13	Шпатель	шт		
14	Шпатель	шт		
15	Шпатель	шт		
16	Шпатель	шт		
17	Шпатель	шт		
18	Шпатель	шт		
19	Шпатель	шт		
20	Шпатель	шт		
21	Шпатель	шт		
22	Шпатель	шт		
23	Шпатель	шт		
24	Шпатель	шт		
25	Шпатель	шт		
26	Шпатель	шт		
27	Шпатель	шт		
28	Шпатель	шт		
29	Шпатель	шт		
30	Шпатель	шт		
31	Шпатель	шт		
32	Шпатель	шт		
33	Шпатель	шт		
34	Шпатель	шт		
35	Шпатель	шт		
36	Шпатель	шт		
37	Шпатель	шт		
38	Шпатель	шт		
39	Шпатель	шт		
40	Шпатель	шт		
41	Шпатель	шт		
42	Шпатель	шт		
43	Шпатель	шт		
44	Шпатель	шт		
45	Шпатель	шт		
46	Шпатель	шт		
47	Шпатель	шт		
48	Шпатель	шт		
49	Шпатель	шт		
50	Шпатель	шт		

Формат А2

Илл. 4. Кабинет А. А. Половцова. Проект реставрации интерьера. Развертка восточной стены помещения Санкт-Петербургский институт «Ленпроектреставрация»

К статье Н. И. Дозоровой
«Собрание литературы о Китае в усадебной библиотеке князя
Н. Б. Юсупова (1751–1831) в Архангельском»

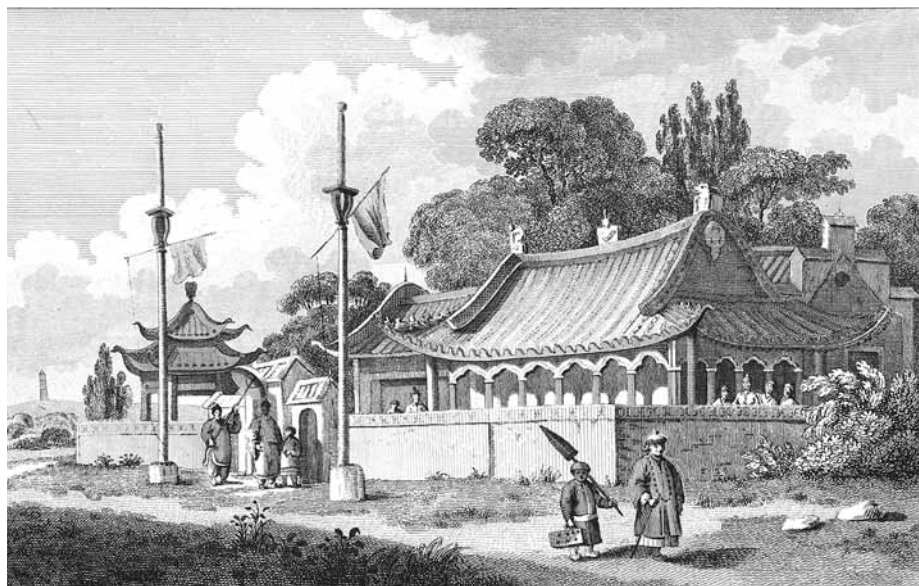


Илл. 1. М. Бодье «История королевского двора Китая». Титульный лист с записью Ф. В. Каржавина
Государственный музей-заповедник «Архангельское», РК инв. № 11322



Илл. 2. А. Ф. Прево «Всеобщая история путешествий». Иллюстрация «Китайская рыбалка»
Государственный музей-заповедник «Архангельское», РК инв. № 4295

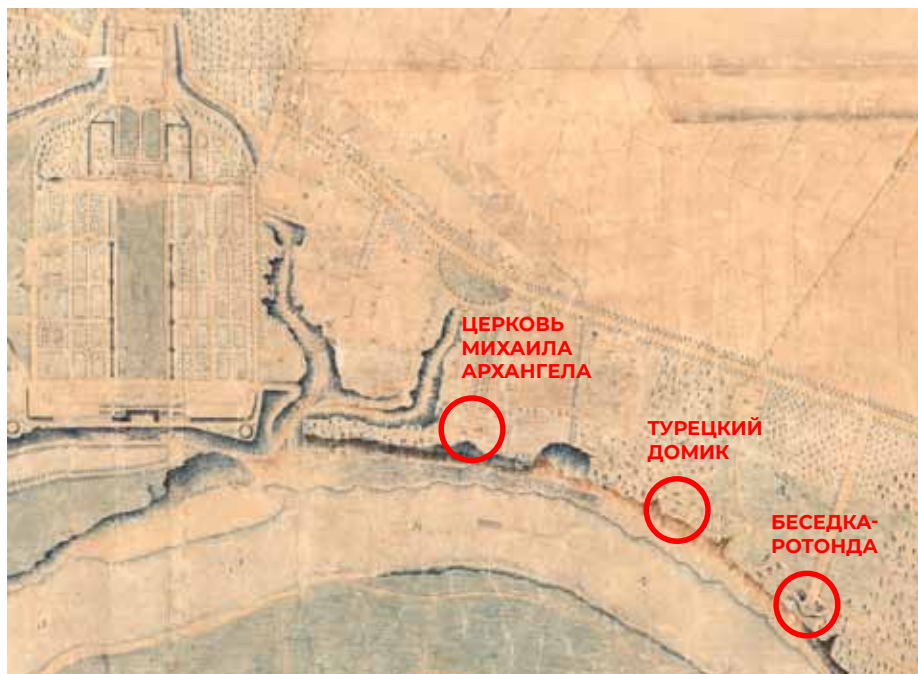
Илл. 3. «Путешествие во внутренние районы Китая и в Тартарию, совершенное в 1792, 1793 и 1794 годах лордом Макартни». Иллюстрация «Агат с пейзажем и стихами императора» Государственный музей-заповедник «Архангельское», РК инв. № 4632



Илл. 4. А. Ж. Дюкло «Историческое краткое изложение основных моментов жизни Конфуция». Иллюстрация «Конфуций и его ученики в павильоне, готовые присоединиться к отряду охотников, рассеянных по равнине, окаймленной горами» Государственный музей-заповедник «Архангельское», РК инв. № 9792



Илл. 5. Д. Барроу «Путешествие в Китай, дополняющее путешествие лорда Макартни». Иллюстрация «Дом мандарина»
Государственный музей-заповедник «Архангельское», РК инв. № 4305

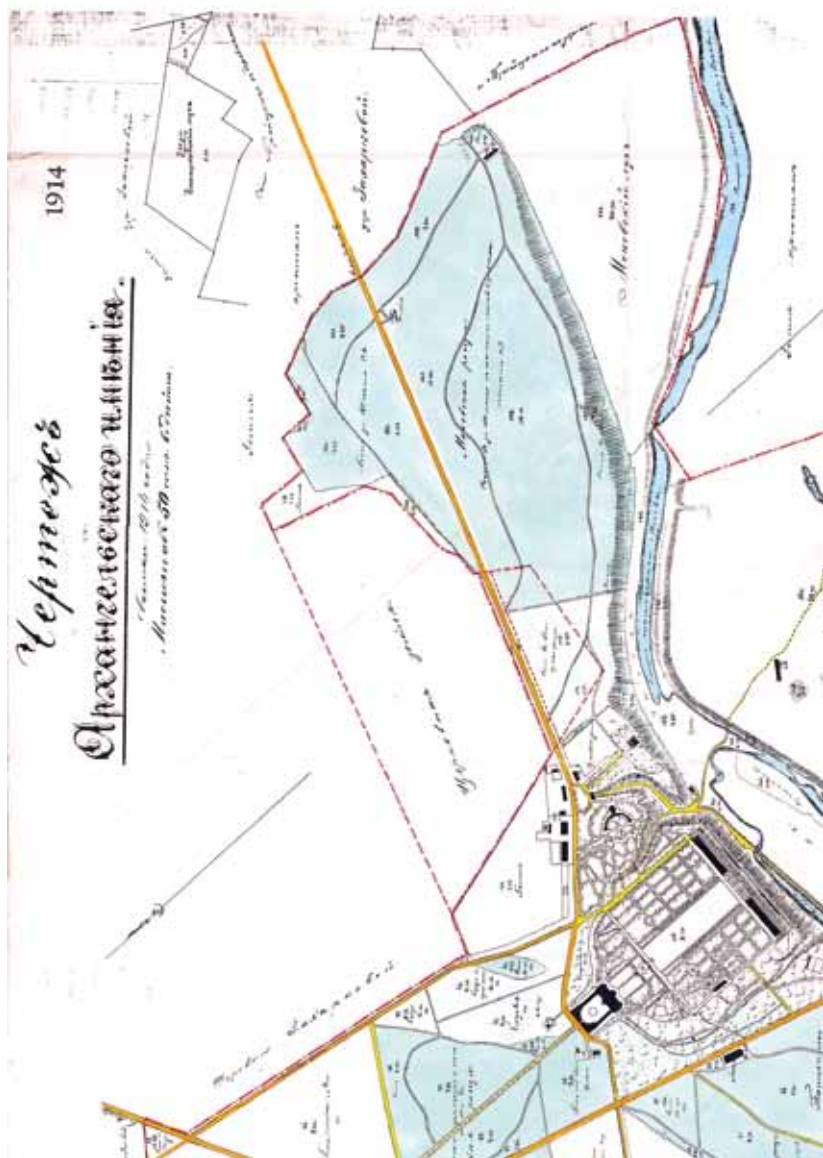


Илл. 1. П. А. Шестаков. Фрагмент плана села Архангельского, 1829. Показано местоположение церкви Михаила Архангела, Турецкого домика и беседки-ротонды
Музей-заповедник «Архангельское»

Справа:

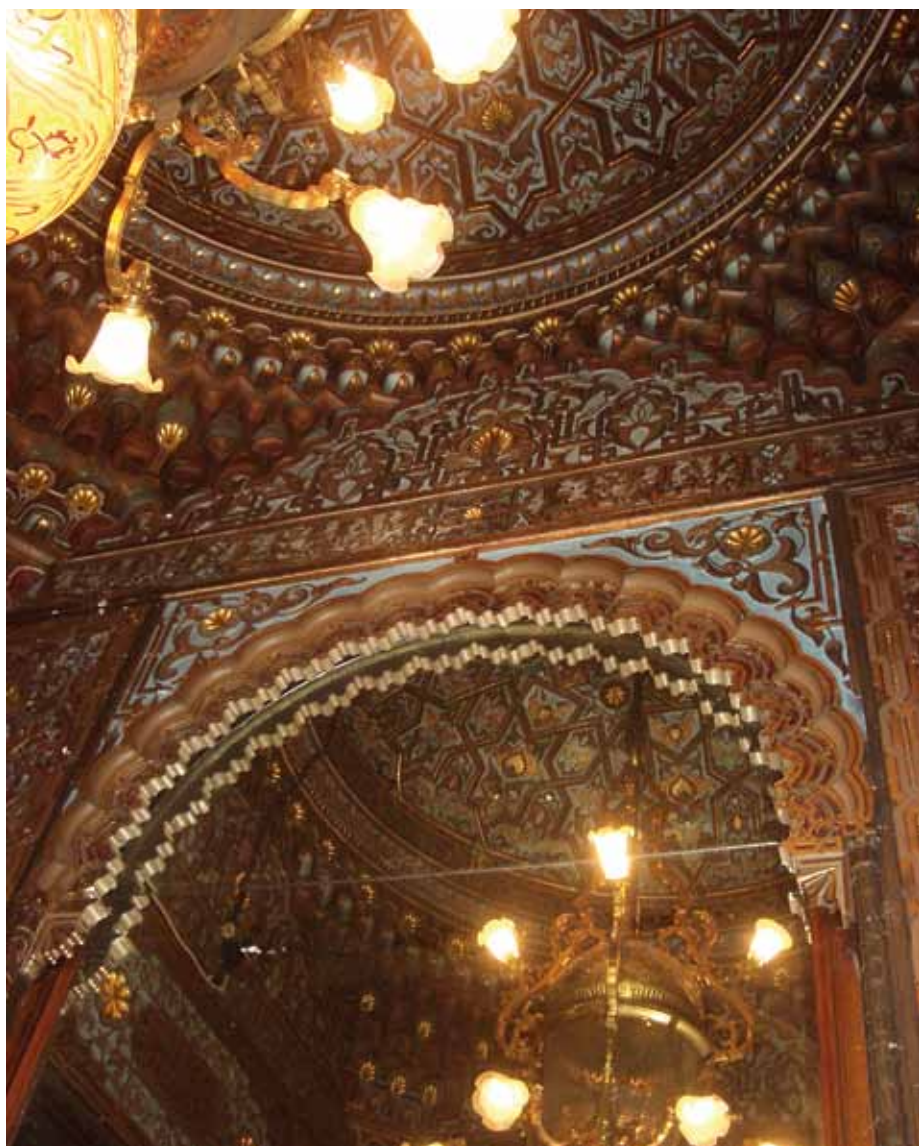
Илл. 2. План владения князей Юсуповых в Большом Харитоньевском переулке, 1808. Показан Татарский домик, предназначенный для библиотеки и картинной галереи
ЦГА Москвы. ОХНТДМ

Илл. 3. Неизвестный архитектор. Фасад Турецкого домика в Архангельском. Фрагмент чертежа, не ранее 1824
Музей-заповедник «Архангельское»

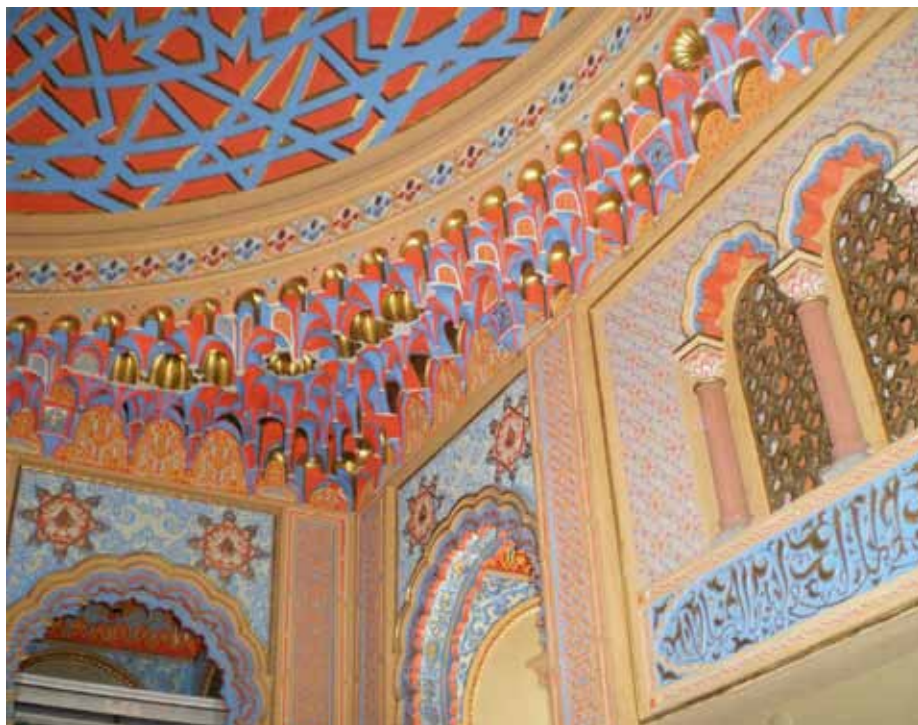


Илл. 4. А. Брем. Фрагмент плана села Архангельского, 1914. Слева – Мекковская рош, ниже – Мекковский луг
РГАДА

*К статье Е. И. Жерихиной «Экзотические (восточные) стили
в интерьерах петербургских особняков 1880–1900 годов»*



Илл. 1 Мавританская комната особняка Брусницных. Кожевенная линия В.О., д. 27.
Арх. А. И. Ковшаров, 1886–1888. Фото Е. И. Жерихиной, 2010



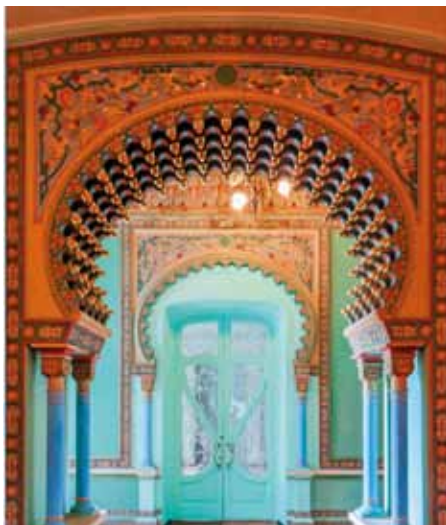
Илл. 2. Комната великого князя Петра Николаевича в Николаевском дворце. Арх. Н. П. Басин, 1884. Фото Е. И. Жерихиной, 2012



Илл. 3. Мавританская гостиная Юсуповского дворца.
Арх. И. Монигетти, 1858, А. А. Степанов, 1890–1892. Фото Е. И. Жерихиной, 2009



Илл. 4. Восточная комната особняка М. М. Устинова. Моховая улица, д. 3. Арх. В. А. Шретер (?). Фото Е. И. Жерихиной, 2023



Илл. 5. Восточная комната особняка Г. Г. ван дер Пальса. Английский пр., 8–10. Арх. В. Ю. Иогансен, 1901–1902. Фото Е. И. Жерихиной, 2019



Илл. 7. Деталь арки столовой в особняке О. В. Серебряковой. Арх. Б. И. Гиршович, 1902. Фото Е. И. Жерихиной, 2022



Илл. 6. Китайская комната во дворце великого князя Алексея Александровича. Арх. М. Е. Месмахер, 1884. Фото Е. И. Жерихиной, 2010

*К статье Т. Н. Зверевой «Восточная тема в фильме
«Миссия в Кабуле»*



*Илл. 1. Р. А. Газетдинов в роли эмира Амануллы-хана. Ленинград, 1969
ЦГАЛИ СПб. Ф. 257. Оп. 20. Д. 396. Л. 34*



Илл. 2. Кадр из фильма с участием О. Л. Коберидзе в роли Надир-хана и О. П. Жакова в роли руководителя советской дипломатической миссии Сорокина. Кабул, 1970. Авторы съемки: В. В. Комаров, Е. Н. Шмаров
ЦГАЛИ СПб. Ф. 257. Оп. 26. Д. 189. Л. 101



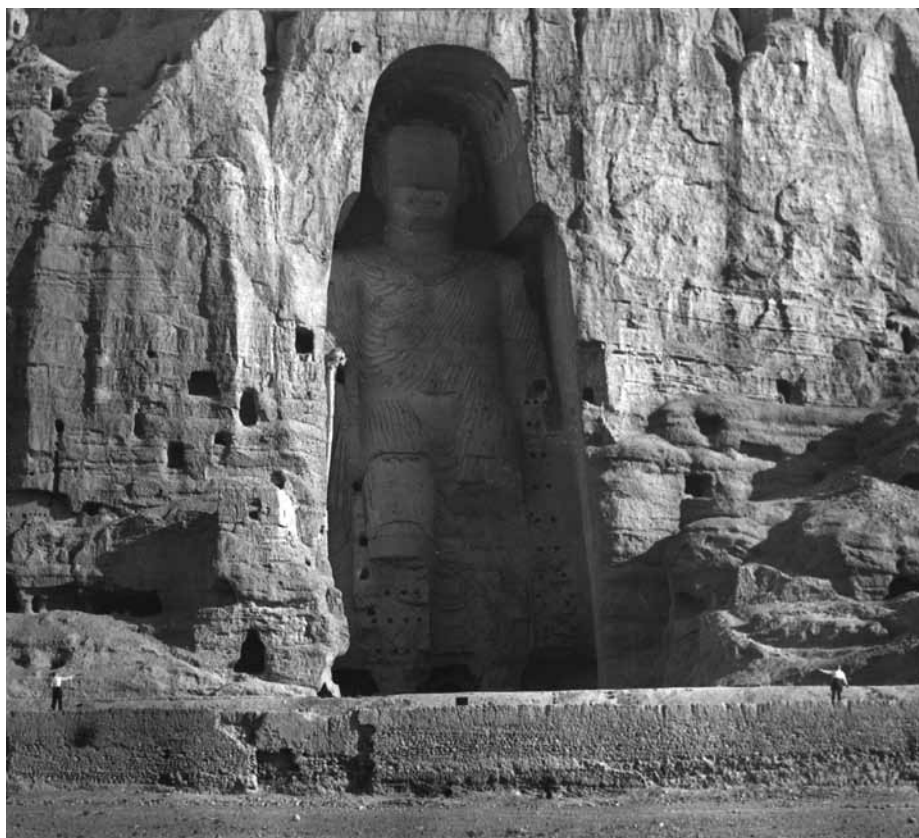
Илл. 3. Кадр из фильма с участием И. П. Мирошниченко в роли Марины, О. А. Стриженова в роли Лужина (слева), Г. А. Стриженова в роли Гедеонова (справа). Кабул, 1970. Авторы съемки: В. В. Комаров, Е. Н. Шмаров
ЦГАЛИ СПб. Ф. 257. Оп. 26. Д. 189. Л. 32



Илл. 4. Кадр из фильма с видом Кабула. Кабул, 1970. Авторы съемки:
В. В. Комаров, Е. Н. Шмаров
ЦГАЛИ СПб. Ф. 257. Оп. 26. Д. 189. Л. 48



Илл. 5. Режиссер Л. А. Квинихидзе во время съемок фильма.
Кабул, 1970. Авторы съемки: В. В. Комаров, Е. Н. Шмаров
ЦГАЛИ СПб. Ф. 257. Оп. 26. Д. 189. Л. 92



Илл. 6. Сцена «Дуэль», снятая в Бамианской долине на фоне статуи Будды. Кадр из фильма. Кабул, 1970. Авторы съемки: В. В. Комаров, Е. Н. Шмаров
ЦГАЛИ СПб. Ф. 257. Оп. 26. Д. 189. Л. 83

*К статье Т. И. Кожух «Переатрибуция японского панно
«Пейзаж с сосной» из коллекции музея «Замковый комплекс “Мир”»*



Илл. 1. Панно «Пейзаж с сосной», 56 x 57,5 см. Фото О. Хвасько, 2023.
Музей «Замковый комплекс “Мир”»
КП 000362, ДПИ-00028



Илл. 2. Панно «Пейзаж с сосной». Фрагмент. Фактура бархата в технике «юдзен биродо». Фото Т. И. Кожух, 2023



Илл. 3. Панно «Пейзаж с сосной». Фрагмент. Стриженный и петельчатый ворс. Фото Т. И. Кожух, 2023



Илл. 4. Панно «Пейзаж с сосной». Фрагмент. Кромка с саржевым переплетением. Фото Т. И. Кожух, 2023



Илл. 5. Панно «Пейзаж с сосной». Фрагмент.
Плотность ткачества – 10 рубчиков на сантиметр.
Фото Т. И. Кожух, 2023



Илл. 6. Панно «Пейзаж с сосной». Фрагмент.
Надпись чернилами на оборотной стороне.
Фото Т. И. Кожух, 2023



Илл. 4. Игрушка «лягушка-акробат».
Япония, первая четверть XX в.
МАЭ № 3916-172. МАЭ РАН



Илл. 1. Ловушка
на осьминога. Япония,
г. Томида. Первая
четверть XX в.
МАЭ № 3825-8. МАЭ РАН



Илл. 3. Крестьянский дом. Модель.
Автор проекта Кон Вадзиро. Япония, 1928
МАЭ № 3914-1. МАЭ РАН



Илл. 2. Барабан. Япония, первая четверть XX в.
МАЭ № 3826-15. МАЭ РАН

К статье М. Л. Меньшиковой «Подарки наследнику русского престола Николаю Александровичу от китайского императора Гуансюй в 1895 и 1896 годах»



Илл. 1. Ван Чжичун. Чрезвычайный посол Китая в 1895 г. Автофототипия *Всемирная иллюстрация*. СПб., 1895. № 1361. С. 172



Илл. 5. Ли Хунчжан во время путешествия в 1896 г.
По кн.: Li Hung Chang. Memoirs of the Viceroy // Intr. By Foster J. W. London, 1913



Илл. 2. Жезл жуи. Нефрит, резьба, полировка; золото 750 пробы, литье, выколотка, гравировка, филигрань, зернь; серебро, эмаль; шелковые кисти и шнур, плетение. Китай, императорские мастерские. Династия Цин (1644–1911).
Общая длина жезла 60 см, вес 1200 г
Государственный Эрмитаж. Инв. № АС-288



Илл. 3. Чаша шестиугольная, поддерживаемая двумя драконами, одна из пары. Перегородчатая и выемчатая эмаль; бронза, позолота; литье, гравировка. Китай. Пекин, императорские мастерские. Династия Цин (1644–1911), конец XVIII – первая половина XIX в. Высота с ручками 30 см, длина 80 см; длина чаши 51 см, ширина 34 см *Государственный Эрмитаж. Инв. № ЛМ-580*



Илл. 4. Подарки императора Гуансюй, 1895 г. Автофототипия *Всемирная иллюстрация. СПб., 1895. № 1361 С. 209*



*Илл. 6. Сосуд типа гуй с крышкой. Бронза, литые, патина. Китай. XII–X вв. до новой эры. Высота 19,5 см
Государственный Эрмитаж. Инв. № ЛМ-20 аб*



*Илл. 8. «Лунные» желтые фляги с цветами, летучими мышами и иероглифами «шоу» /долголетие/, пара. Перегородчатая и выемчатая эмаль, бронза, позолота. Китай. Пекин, императорские мастерские. Династия Цин (1644–1911), конец XVIII – начало XIX вв. Высота 28 см
Государственный Эрмитаж.
Инв. № ЛМ-575, 576*



Илл. 7. Подсвечники в виде журавлей (аистов), пара. Перегородчатая эмаль, бронза, позолота. Китай. Пекин, императорские мастерские. Династия Цин (1644–1911), конец XVIII – начало XIX вв. Высота 165 см
Государственный Эрмитаж. Инв. №№ ЯМ-1158, 1159

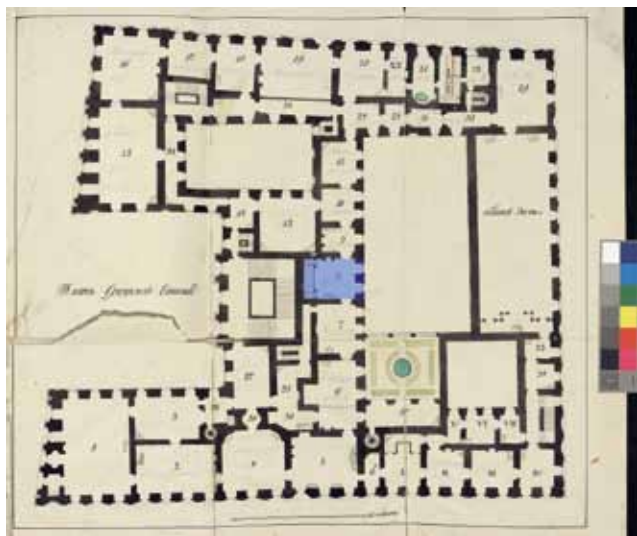


Илл. 9. Коробка с крышкой с изображением пейзажа с даосскими бессмертными, одна из пары. Красный киноварный и цветной лак. Резьба, полировка, роспись золотым лаком. Китай. Пекин, императорские мастерские. Династия Цин (1644–1911), конец XVIII – начало XIX вв.
Государственный Эрмитаж.
Инв. № ЛН-159 аб

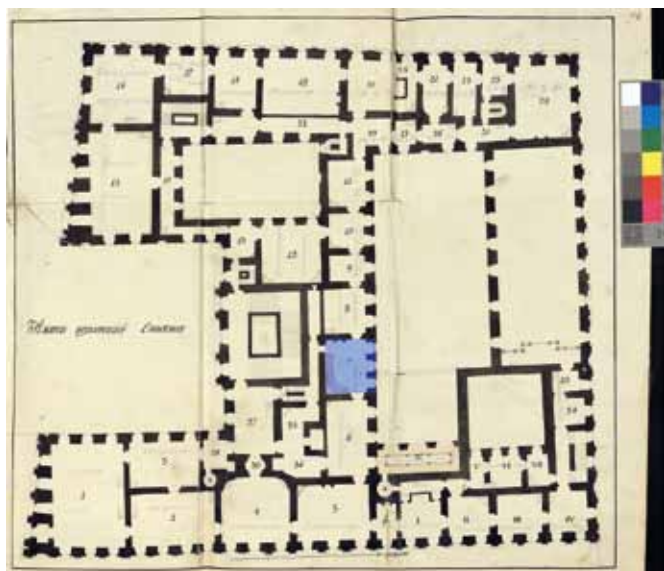


Илл. 10. Пейзаж с группой из восьми даосских бессмертных, стоящих на небесной террасе и встречающих Си Ванму – богиню-Матушку Запада, летящую к ним на фениксе. Красный резной лак. Фрагмент коробки
Государственный Эрмитаж.
Инв. № ЛН-160 аб

К статье О. В. Новиковой «Влияние Востока на оформление интерьеров Мраморного дворца конца XVIII века»



Илл. 1. План среднего этажа Мраморного дворца
РГИА. Ф. 539. Оп. 1.
Д. 284, 1785 г. Л. 45



Илл. 2. План верхнего этажа Мраморного дворца
РГИА. Ф. 539. Оп. 1.
Д. 284, 1785 г. Л. 74

*К статье И. Н. Слюньковой «Китайская тема
в оформлении личных комнат и сада императрицы
Марии Александровны в Ливадии»*



Илл. 1. Ливадия. Большой дворец. Китайский кабинет императрицы. Фото, конец 1860-х



Илл. 2. Ливадия. Большой дворец. Витая лестница в сад. Фото, 1863



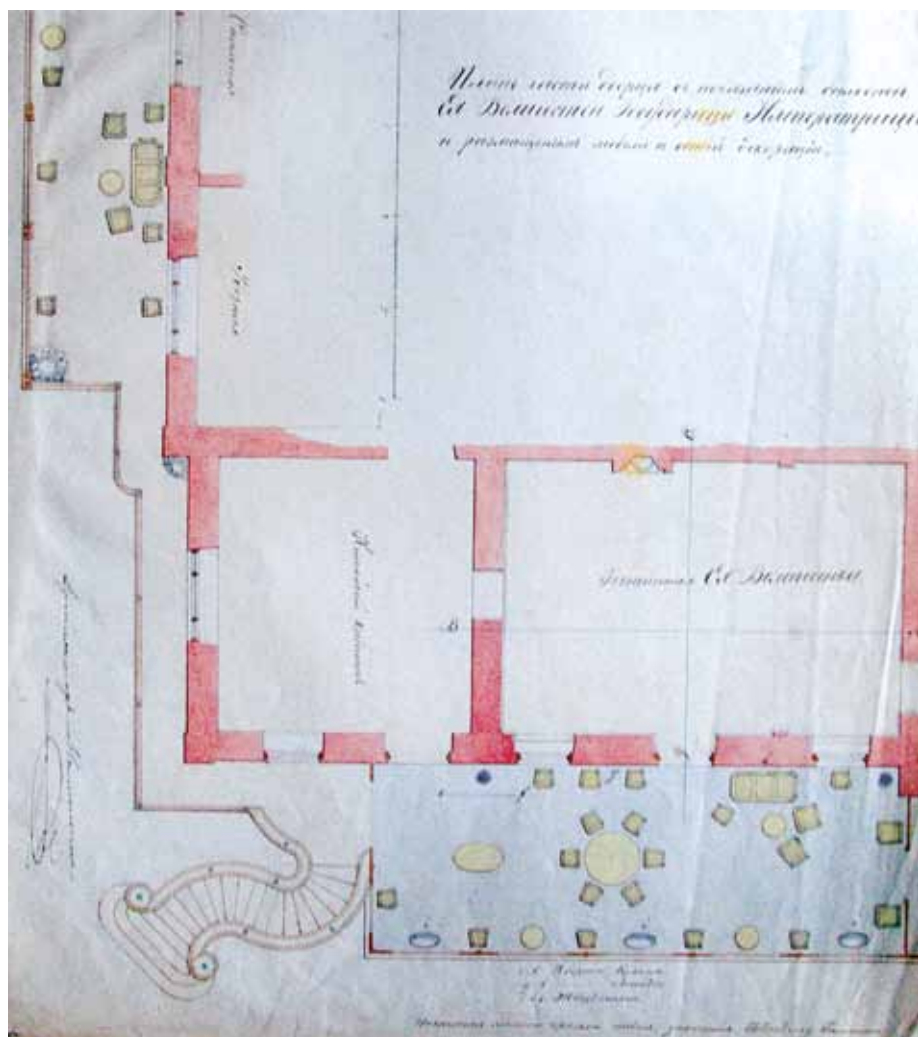
Илл. 3. Ливадия. Большой дворец, Фрагмент генплана, 1865
РГИА



Илл. 6. Ливадия. Бамбуковая беседка.
Фото. Конец 1860-х. *ГИМ*



Илл. 4. А. П. Боголюбов. Большой дворец в Ливадии, 1863
Частное собрание



Илл. 5. И. А. Монигетти. План части дворца в Ливадии.
 Эскиз, 1863
 НИИ РАХ

К статье О. А. Сосниной «Восток «по-русски» в выставочных проектах Музея-заповедника «Царицыно»: от концепции к экспозиции»



Илл. 1. Проект «Панорама империй: Путешествие на Восток цесаревича Николая Александровича. 1890–1891», 2010–2011
Зал «Чужеземный Восток»



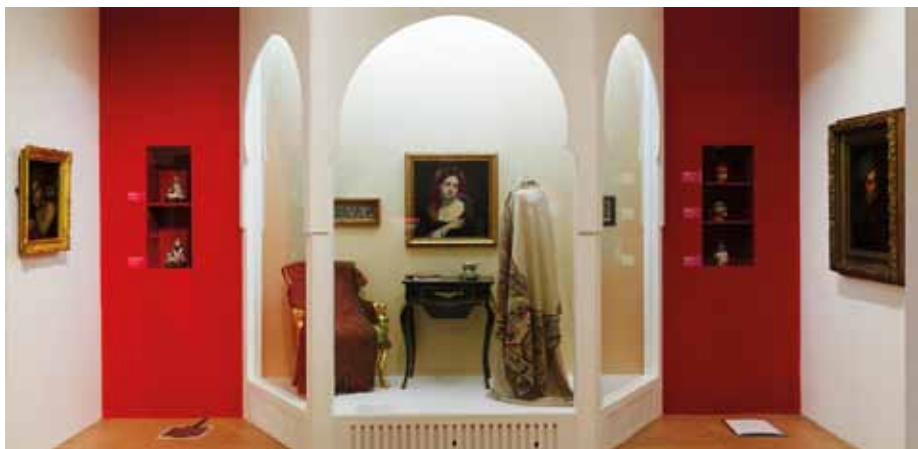
Илл. 2. Проект «Панорама империй: Путешествие на Восток цесаревича Николая Александровича. 1890–1891», 2010–2011
Зал «Земля Сибирская»



Илл. 3. Проект «Кавказский словарь. Земля и люди», 2012.
Композиция «Сакля»
Зал «Лабиринт»

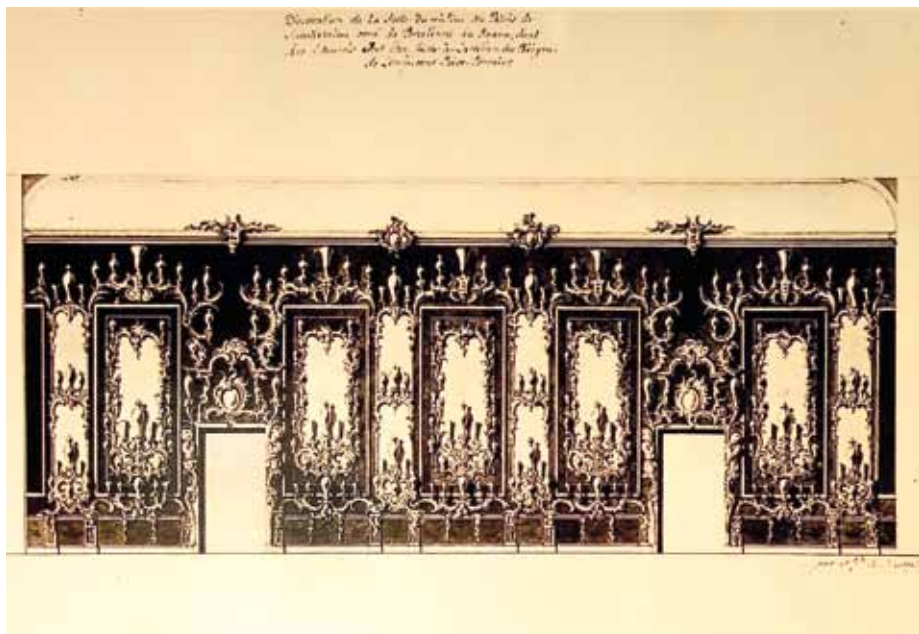


Илл. 4. Проект «Воображаемый Восток. Китай «по-русски». XVIII – начало XX века», 2015–2016
Зал «XVIII век. Фантазии в стиле шинуазри»



Илл. 5. Проект «Пламень и нега Востока. Турецкая тема в русской культуре 1760–1840-х годов», 2017–2018. Композиция «Мода à la turk»
Зал «Фантазии в стиле тюнкери»

К статье А. В. Тархановой
**«Китайский зал Екатерины II в Царском Селе:
имитация и реставрация (починка) восточных лаков в 1779–1781 гг.»**



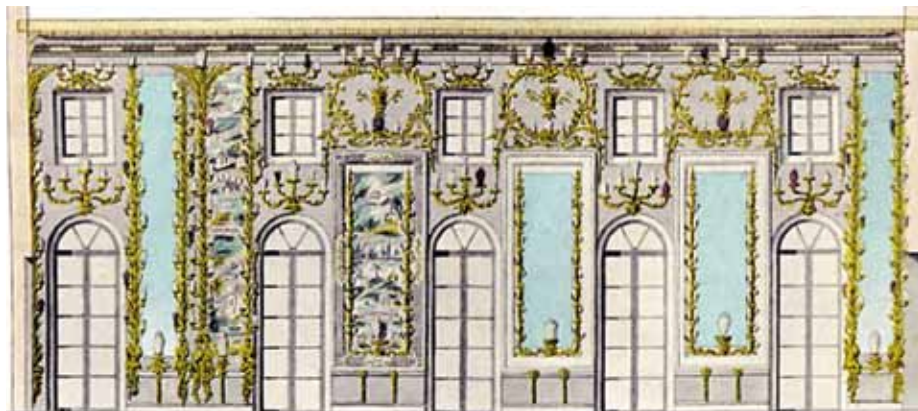
а

Илл. 1.

а) Ф.-Б. Растрелли. Проектный лист «Убранство средней комнаты Царскосельского дворца, украшенной японским фарфором, янтарь для которой был изготовлен в эпоху правления императора Петра Первого» [Décoration de la Salle du milieu du Palais de Sarskezelau orné de porcelaine du Japon dont les L'Ambres one etre foitte a Zarine du Reigne de l'empireues Pier Premier] и его фрагмент. Сидорин В. А. Архитектурно-декоративная отделка восьми комнат южного флигеля Екатерининского дворца, 1971. Альбом фотографий к исторической справке.

ГМЗ «Царское Село». Рукописный и исторический архив. Инв. № 1183/1.

Общий вид и фрагменты листа

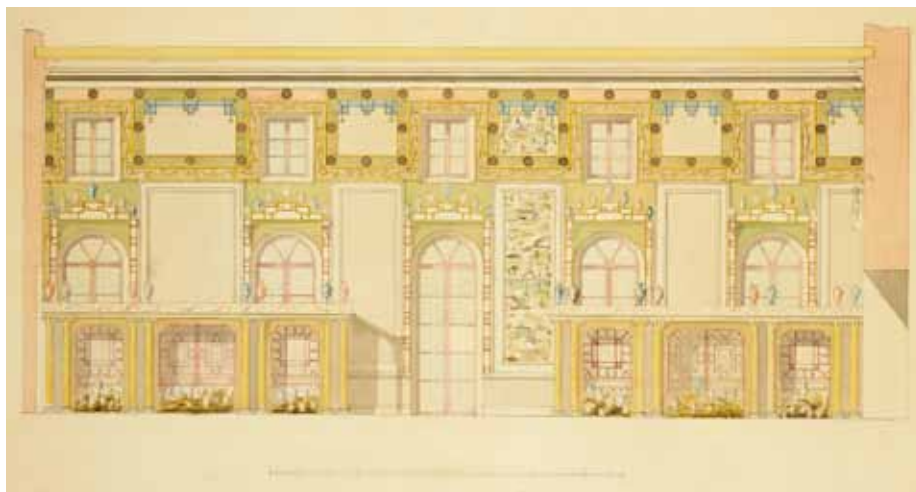


б

- б) Ю. М. Фельтен. Проект расположения уборов Китайского зала в Новом флигеле. Акварельный чертеж из собрания князя В. Н. Аргутинского-Долгорукова, 1779. Бенуа А. Н. Материалы для истории искусства России в XVIII веке по главнейшим архитектурным памятникам. Царское Село в царствование императрицы Елисаветы Петровны. СПб., 1910. Цв. вкладка после с. 116



а



б

Илл. 2

а) Чарльз Камерон. Китайский зал в Большом Царскосельском дворце. Проект. Начало 1780-х гг. Великобритания [Россия – авт.]. Бумага; карандаш, перо, кисть, тушь, акварель. 44,5 x 71 см

© Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург, 2023. Инв. № ОР-11029

б) Чарльз Камерон. Китайский зал в Большом Царскосельском дворце. Проект. Начало 1780-х гг. Великобритания [Россия – авт.]. Бумага; перо, кисть, тушь, акварель. 45x69 см. Фото А. Е. Овчинниковой

© Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург, 2023. Инв. № ОР-11036



Илл. 3. А. Премацци. Китайский зал Екатерининского дворца, 1854. Бумага, акварель
ГМЗ «Царское Село». Инв. № ЕД-30-ХІ



а



б

Илл. 4

а) Композиция с изображением «хоромного строения, мужа и жена пола фигур, лебедей». Фрагмент графического листа Д. Маро. Из альбома «Новые каминные сделанные в нескольких местах в Голландии и других провинциях», 1703. См.: Daniel Marot, *Nouvelles cheminées faites en plusieurs endroits de la Hollande et autres provinces*, 1703. 24,5 × 19,4 cm *Amsterdam, Rijksmuseum. Inv. № RP-P-1964-3036*

б) Ширма с изображениями птиц на ветках. Шанси. XVIII–XIX вв. В. 120 см. Ш. створки 45 см. Опубликовано аукционным домом Drouot Richelieu (октябрь 2014 г.)



а



б



в

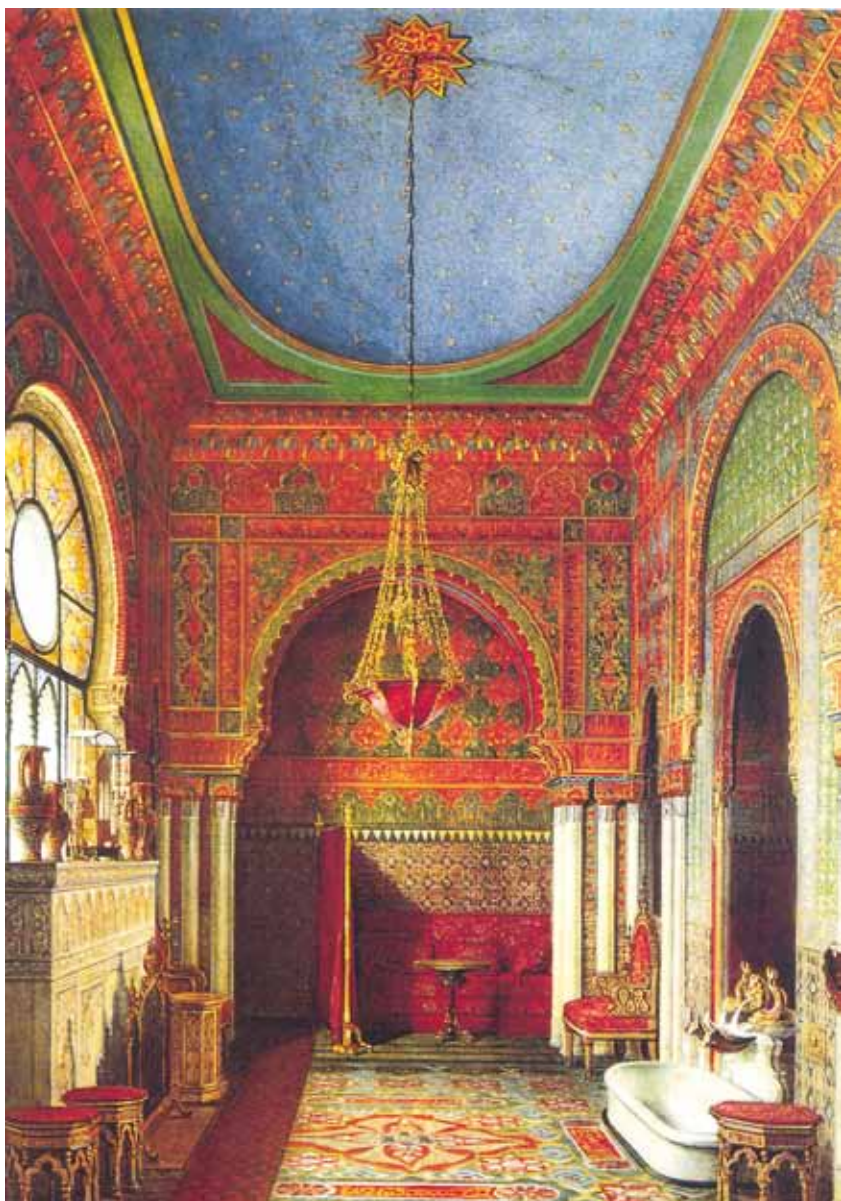
Илл. 5

- а, б) Ширма с изображением золотом и серебром дворца, сада, людей и бордюром (благопожелательные предметы) – с одной стороны; деревьев и птиц и бордюром – с другой стороны. Китай, XVIII в. (?)
- в) Лаковая панель, расписанная золотом по черному лаку с элементами декора из кости XVIII в. В процессе бытования утраченные костяные элементы восполнены белилами (белым лаком?). Фрагмент. Иллюстрация № 23 из книги «Восток и орнамент» (Париж, 2018)

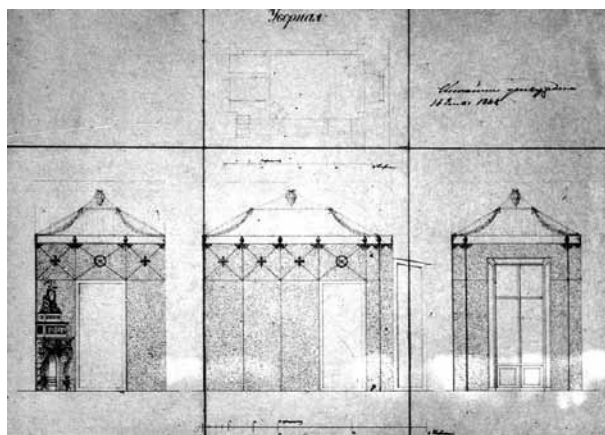
К статье Ю. В. Трубинова «Архитектор А. П. Брюллов как создатель Турецкого кабинета в Мраморном дворце»



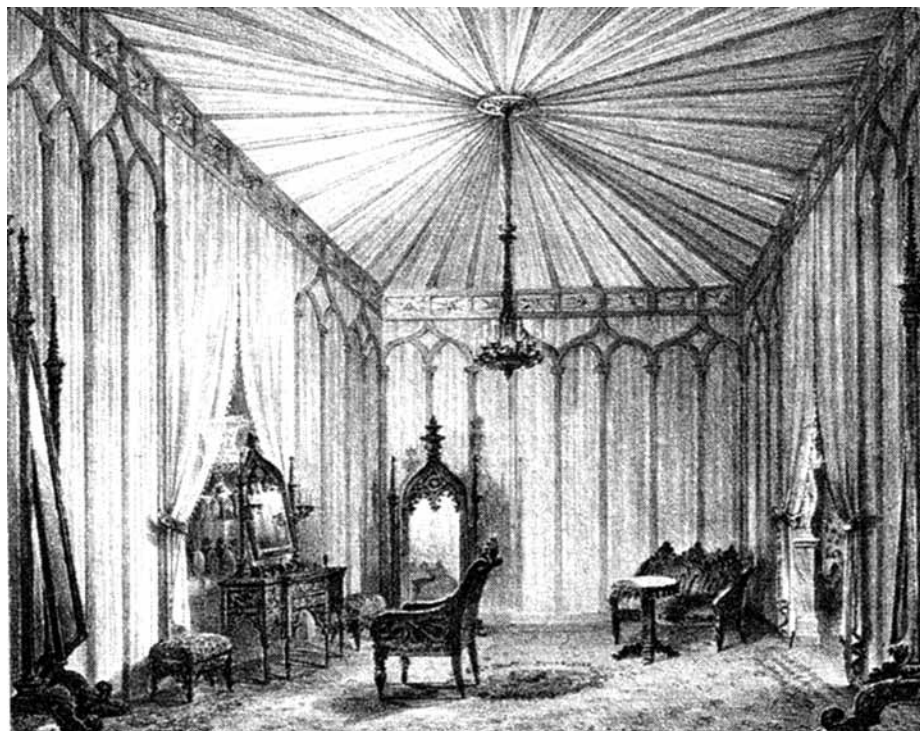
*Илл. 1. А. П. Брюллов. Автопортрет, 1830
Государственный Русский музей*



Илл. 2. Э. П. Гау. Зимний дворец. Ванная комната императрицы Александры Федоровны, 1870
Государственный Эрмитаж



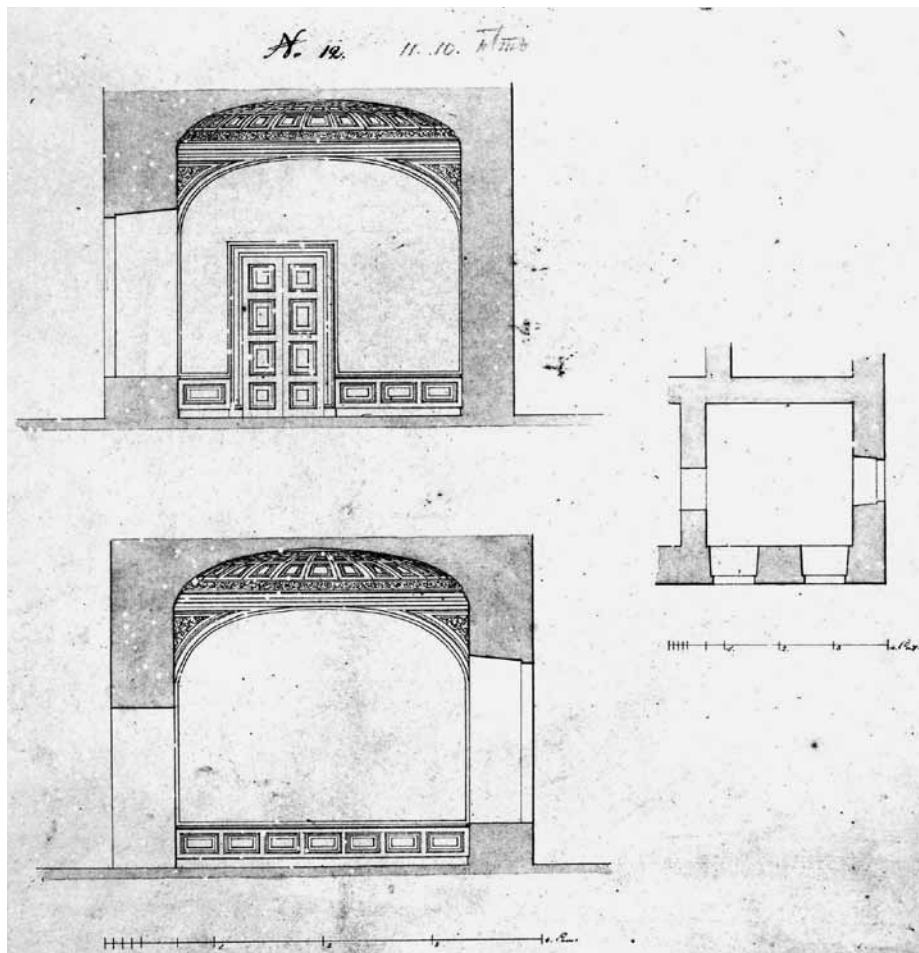
Илл. 3. А. П. Брюллов. Мраморный дворец. Уборная Александры Иосифовны. Проект: развертка стен, 1848
Российский государственный исторический архив



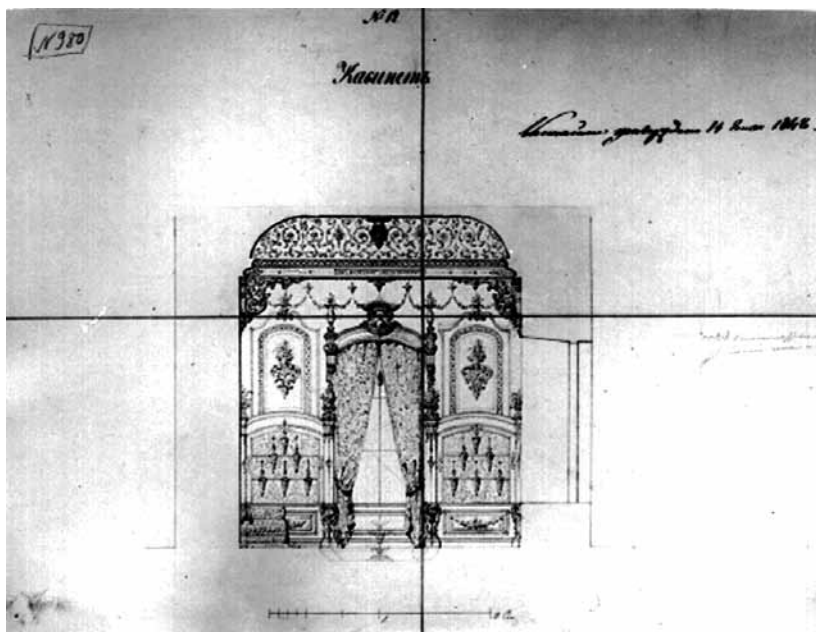
Илл. 4. Неизв. художник по рис. К. Боссоли. Зимний дворец. Туалетная комната императрицы Александры Федоровны, 1830–1840-е
Государственный Эрмитаж



Илл. 5. Ново-Михайловский дворец. Восточная комната. Конец XIX в.
Центральный государственный архив кинофотофонодокументов



Илл. 6. А. П. Брюллов. Мраморный дворец. Угловая комната.
Проект: план и разрезы, 1840-е
Научно-исследовательский музей Российской академии художеств



Илл. 7. А. П. Брюллов. Мраморный дворец. Турецкий кабинет.
Проект западной стены, 1848
Российский государственный архив



Илл. 8. К. Булла. Мраморный дворец. Турецкий кабинет. Фото для изд.:
Архитектурная энциклопедия второй половины XIX века. Т. IV: Жилища и службы /
Г. В. Барановский. СПб. : Ред. журн. «Строитель», 1904

*К статье Я. И. Тышкевич «Декоративно-прикладное искусство
Японии и Китая в экспозиции музея «Лошицкая усадьба»*



1



Илл. 1. Шкаф-кабинет «Шо-дана» в стиле сибаяма. Япония, конец XIX в. Дерево (вишня (?)), кость, перламутр, металл; работа столярная, резьба, инкрустация
 Экспозиция музея «Лошицкая усадьба». МИГМ КП 013250



1

Илл. 2. Комод «Дзуши-дана» в стиле маки-э. Япония, середина XIX в.
Дерево, лак уруши, порошок золотой, металл; работа столярная, резьба,
роспись, чеканка

Экспозиция музея «Лошицкая усадьба». МИГМ КП 014671

2



3



4



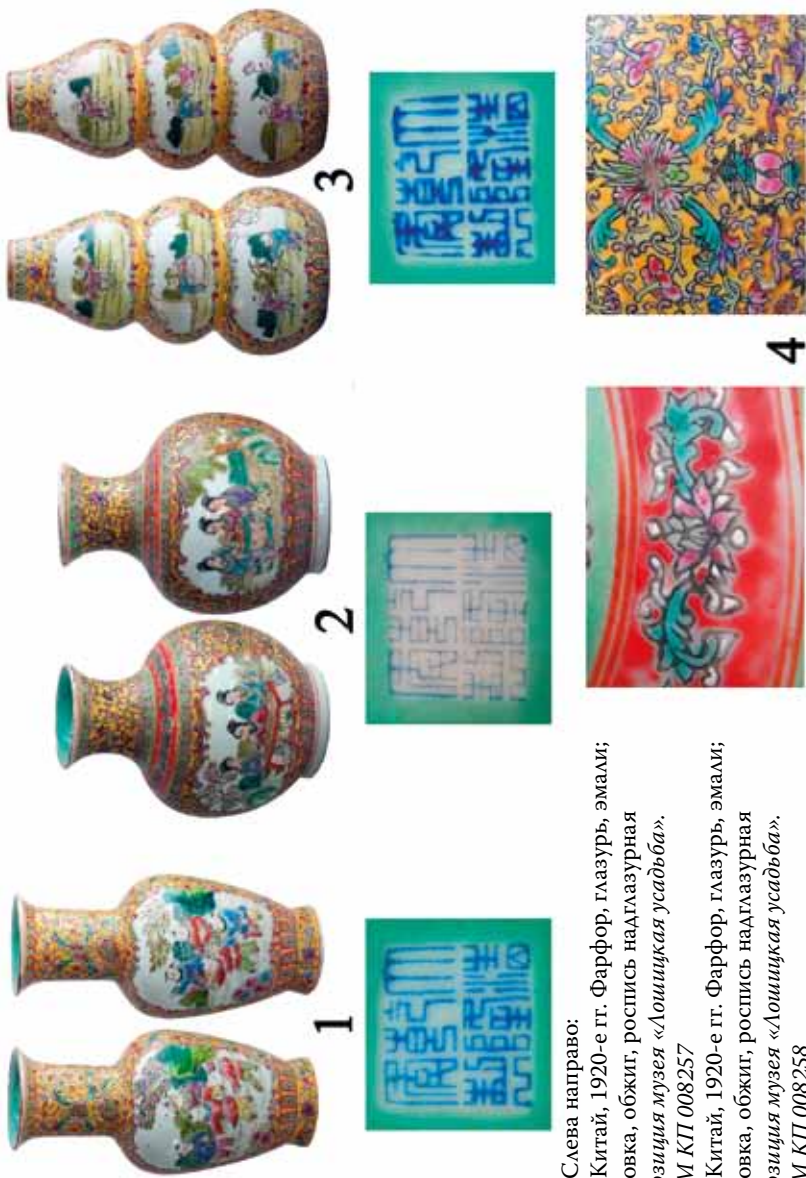


Илл. 3. Вазы парные. Япония, 1900–1910-е гг. Медь, пластины металлические (?), эмали; литые, эмали перегородчатые (?), роспись
Экспозиция музея «Лошицкая усадьба». МИГМ КП 017307/1,
МИГМ КП 017307/2



Илл. 4. Слева направо:

1. Тарелки декоративные. Япония, первая треть XX в. Фарфор, глазурь, эмали, позолота; формовка, обжиг, роспись надглазурная, золочение
Экспозиция музея «Лошицкая усадьба». МИГМ КП 012040, МИГМ КП 012041
2. Чайная пара: чашка и блюдце. Япония, XX в. Костяной фарфор, глазурь, эмали, позолота; отливка, формовка, обжиг, роспись надглазурная, золочение
Экспозиция музея «Лошицкая усадьба». МИГМ КП 013129, МИГМ КП 013130.
3. Чайник. КНР, XX в. Медь, эмали; литье, роспись
Экспозиция музея «Лошицкая усадьба». МИГМ КП 013128



Илл. 5. Слева направо:

1. Ваза, Китай, 1920-е гг. Фарфор, глазурь, эмали; формовка, обжиг, роспись надглазурная Экспозиция музея «Долишская усадьба». МИГМ КП 008257
2. Ваза, Китай, 1920-е гг. Фарфор, глазурь, эмали; формовка, обжиг, роспись надглазурная Экспозиция музея «Долишская усадьба». МИГМ КП 008258
3. Ваза, Китай, 1920-е гг. Фарфор, глазурь, эмали; формовка, обжиг, роспись надглазурная Экспозиция музея «Долишская усадьба». МИГМ КП 008259
4. Фрагмент росписи вазы

*К статье С. С. Фоминой «История художественного убранства
Китайской галереи в Гатчинском дворце»*



Илл. 1. Э. П. Гау.
Китайская
галерея
в Гатчинском
дворце, 1876.
Акварель
ГМЗ «Гатчина»



Илл. 2. М. А. Величко. Китайская галерея, 1939. Фото
ГМЗ «Гатчина»



Илл. 3. М. А. Величко. Китайская галерея. 1939.
Фото ГМЗ «Гатчина»



Илл. 4. Фрагмент торшера с верхней площадки Мраморной лестницы. Россия. Императорский фарфоровый завод. Завод герцога М. Лейхтенбергского. Середина XIX века. Фарфор, бронза; роспись кобальтом, надглазурная монохромная роспись, позолота.
ГМЗ «Гатчина»



Илл. 5. Фрагмент люстры из Китайской галереи. Россия. Императорский фарфоровый завод. Завод герцога М. Лейхтенбергского. 1850-е. Фарфор, бронза; кобальт, позолота.
ГМЗ «Гатчина»

К статье О. А. Ходяковой «Панно «Сто мальчиков» из собрания предметов прикладного искусства Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства. Версии происхождения. Толкование сюжетов. Символика деталей»



*Илл. 1. Вид комнаты в квартире А.М. Сараевой-Бондарь.
Фотография.
СПбГМТчМИ*



Илл. 2. Панно Сто мальчиков. Китай. XVII в.(?) Шелк, золотые нити, шпалерная техника кэсы. СПбГМТыМИ ГИК 22017 / ШДПИ-17



Илл. 3. Мальчик на цилине.
Фрагмент панно



Илл. 4. Музыцирующие на цитяньцине.
Фрагмент панно

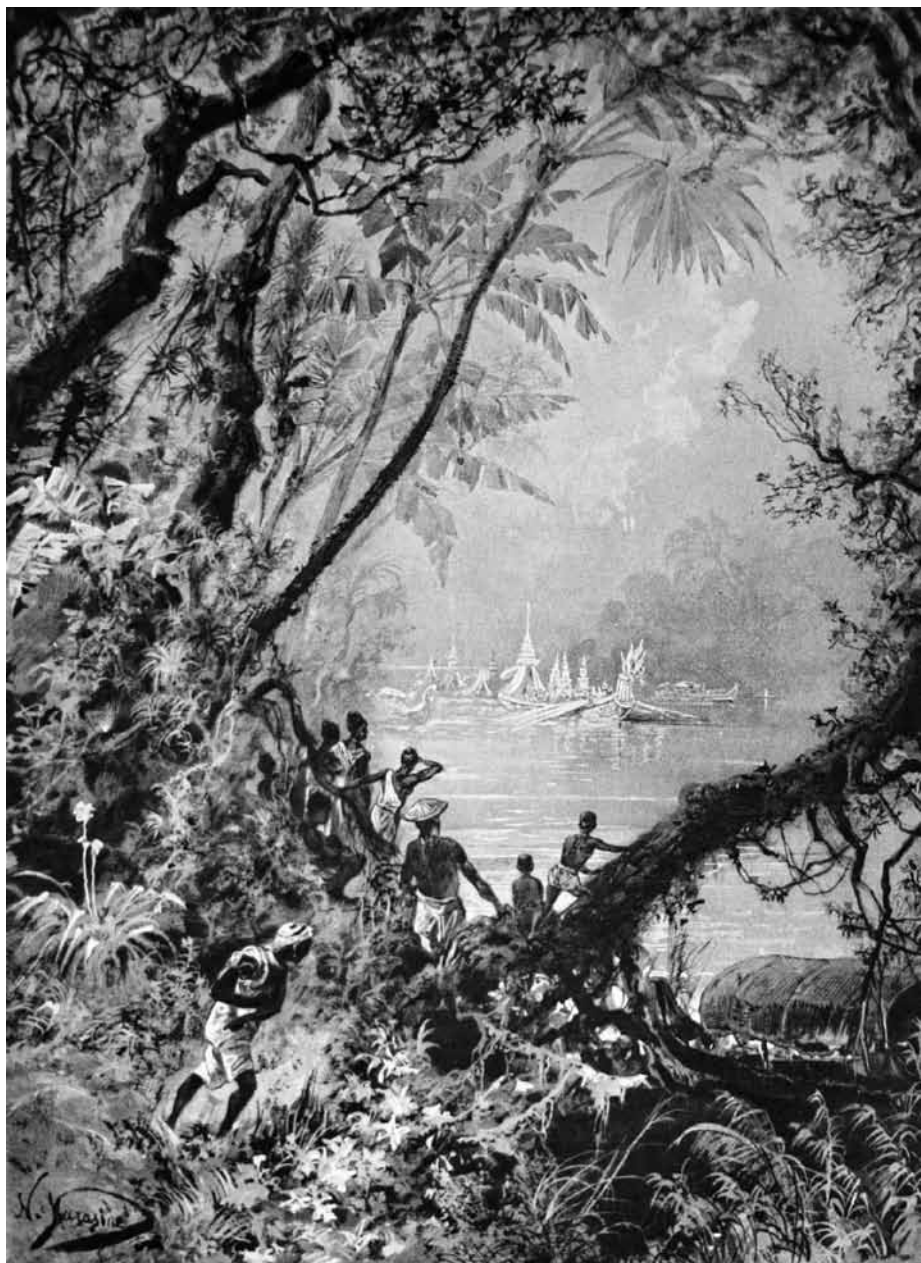


Илл. 5 Левая кромка. Фрагмент панно

*К статье И. А. Хухка «Штрихи к истории создания книги
Э. Э. Ухтомского «Путешествие на Восток»*



Илл. 1. Н. Н. Карзин. Аллегория
путешествия великого князя Николая
Александровича на Восток



Илл. 2. Н. Н. Каразин. Лодки Сиа́мского коро́ля



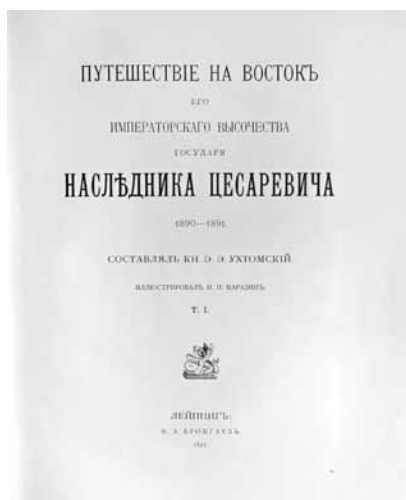
Илл. 3. Н. Н. Каразин. Слоны в загоне



Илл. 4. Наследник цесаревич и великий князь Николай Александрович



Илл. 5. Э. Э. Ухтомский. Путешествие на Восток. Лейпциг, 1893–1897. Переплет



Илл. 6. Э. Э. Ухтомский. Путешествие на Восток. Т. 1. Лейпциг, 1893. Титульный лист

*К статье А. С. Шульгат «Убранство кабинета великого князя
Павла Петровича в Китайском дворце»*



Илл. 1. Н. Блинов. Малый китайский кабинет, начало XX в., бумага, акварель.
Собрание Г. Э., инв. № ОР-44638



Илл. 2. Дверь Малого китайского кабинета. Россия, вторая половина XVIII в., (фрагмент) и Мраморный медальон. Китай, династия Цин, правление Цяньлун (1736–1795).
Собрание ГМЗ «Петергоф», инв. № ОДМП 78/1-бк





а



б

Илл. 3. а. Ли Чэн (кит. 李成; 919–967) «Верхом на ослике в зимнюю непогоду». Собрание Музея Метрополитен, инв. № 1972.121 (фрагмент); б. Мраморный медальон. Китай, династия Цин, правление Цяньлун (1736–1795). Собрание ГМЗ «Петергоф», инв. № ОДМП 83/1-бк



а



б

Илл. 4

а. Ли Чэн (кит. 李成; 919–967) «Буддийский храм в горах». Собрание Музея Нельсона-Аткинса, инв. № 47-71; б. Мраморный медальон. Китай, династия Цин, правление Цяньлун (1736–1795), Собрание ГМЗ «Петергоф», инв. № ОДМП 80/1-бк



Илл. 5. Мраморный медальон. Китай, династия Цин, правление Цяньлун (1736–1795).

Собрание ГМЗ «Петергоф»,
инв. № ОДМП 86/1-бк



Илл. 6. Мраморный медальон. Китай, династия Цин, правление Цяньлун (1736–1795).

Собрание ГМЗ «Петергоф»,
инв. № ОДМП 82/1-бк



Илл. 7. Мраморный медальон. Китай, династия Цин, правление Цяньлун (1736–1795).

Собрание ГМЗ «Петергоф»,
инв. № ОДМП 83/1-бк



Илл. 8. Мраморный медальон. Китай, династия Цин, правление Цяньлун (1736–1795).

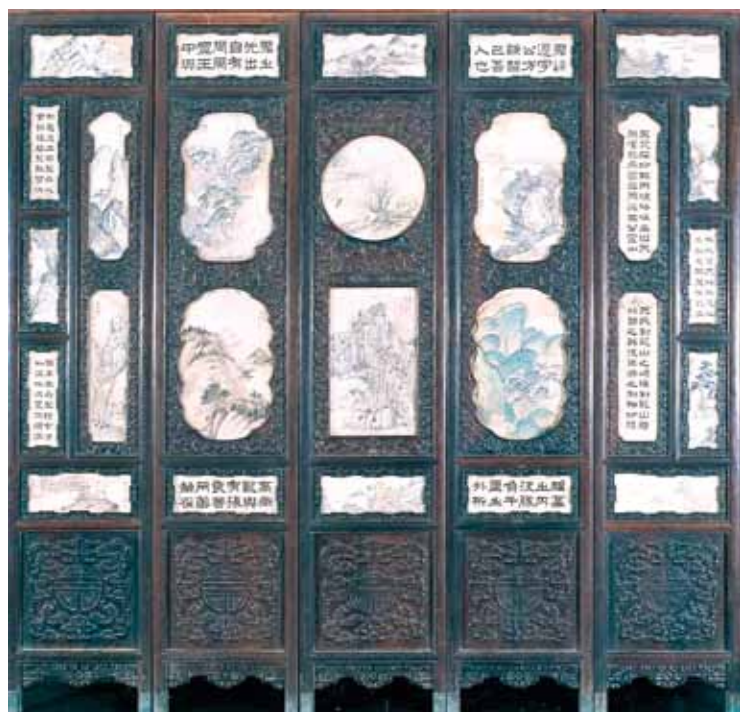
Собрание ГМЗ «Петергоф»,
инв. № ОДМП 87/1-бк



Илл. 9. Мраморный медальон. Китай, династия Цин, правление Цяньлун (1736–1795).
Собрание ГМЗ «Петергоф», инв. № ОДМП 80/1-бк



Илл. 10. Мраморный медальон. Китай, династия Цин, правление Цяньлун (1736–1795).
Собрание ГМЗ «Петергоф», инв. № ОДМП 81/1-бк



Илл. 11. Ширма. Китай, династия Цин, правление Цяньлун (1736–1795), <http://wx.ttp.51bidlive.com>

К статье В. В. Кошелева «Zurna» – «сурна»: источниковедческие заметки о русскости восточного музыкального инструмента»



В. В. Кошелев



ЗУРНА терских казаков с 5-ю грифными отверстиями
Мастер Осипов(?). С.-Петербург, конец XIX в.
(не позднее 1900 г.)
СПбГМТ_иМИ ГИК. Инв. ГИК 16516/1473 А-765