

АРХАНГЕЛЬСКОЕ

МАТЕРИАЛЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ



*90 лет Государственному музею-усадьбе
«Архангельское»*

АРХАНГЕЛЬСКОЕ

МАТЕРИАЛЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ

*90 лет Государственному музею-усадьбе
«Архангельское»*

ББК 85.1
А 87

Печатается по решению
Научно-методического совета
Государственного музея-усадьбы «Архангельское»

Под общей редакцией
кандидата искусствоведения Л.Н.Кирюшиной

А 87 **Архангельское. Материалы и исследования.**
90 лет Государственному музею-усадьбе «Архангельское».
[Текст, ил.]: общ. ред. Л.Н.Кирюшиной – М.: ГМУ «Архан-
гельское», 2009. – 248 с.

В первом Научном сборнике музея «Архангельское. Материалы и исследования» представлены статьи научных сотрудников музея и наших коллег, освещающие актуальные проблемы истории Архангельского, его владельцев, изучения фондовых коллекций знаменитой усадьбы. За последнее десятилетие авторами статей сборника выявлены ранее неизвестные материалы, касающиеся создания архитектурно-паркового ансамбля, оформления интерьеров дворца, обоснованы новые атрибуции произведений живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства. Тематика настоящего сборника связана с несколькими знаменательными событиями: в 2009 году исполнилось 225 лет со дня закладки дворца и 90 лет со дня открытия музея, в 2010 году отмечается 200-летие с момента приобретения усадьбы князем Н.Б.Юсуповым.

Опубликованные материалы будут интересны и полезны исследователям и широкому кругу читателей, интересующихся историческим прошлым Отечества и его культурным наследием.

ББК 85.1

© Государственный музей-усадьба «Архангельское»,
текст, оформление, 2009

К ЧИТАТЕЛЯМ

Предлагаемый вниманию специалистов сборник знакомит с проведёнными в последние годы исследованиями по всем аспектам истории, культуры и возрождения знаменитой усадьбы и является первым в новой серии научных публикаций Государственного музея усадьбы «Архангельское».

История музея в наши дни уже кажется единой с историей усадьбы. От времён князей Одоевских в Архангельском сохранился храм Архангела Михаила (1660-е годы). К голицынскому периоду относятся сооружения на территории села, сохранившие конструктивную основу XVIII века несмотря на дальнейшие изменения внешнего облика – Конторский флигель, Кладовая над оврагом. В 1780-е годы были заложены дворец, павильон «Каприз» и Библиотека («Чайный домик»). Тогда же разбили регулярный парк и заложили пейзажные рощи. В XIX столетии князья Юсуповы украсили Архангельское великолепными произведениями искусства, уникальным книжным собранием, придали ему статус резиденции, достойной и царского посещения, и восхищения поэта. В начале XX века ансамбль был завершён строительством храма-усыпальницы («Колоннады»). В октябре 1918 года молодое советское правительство объявило усадьбу достоянием Республики, и 1 мая 1919 года первые посетители вошли в залы дворца.

Несмотря на длительное существование в рамках Министерства обороны (до 1997 года музей являлся частью Центрального военного-клинического санатория), а иногда благодаря ему (всё-таки усадьба не была разорена подобно тысячам иных по России), «Архангельское» всегда стояло вне рамок обычного музея-усадьбы. Оно органично объединило в своём составе четыре полномасштабные части. Во-первых, хорошо сохранившийся усадебный комплекс – 100 гектаров территории: парадная и хозяйственная части, зона храма; во-вторых, художественные коллекции, основанные на крупнейшем в стране частном собрании западноевропейского и русского искусства, сложившемся в конце XVIII–середине XIX веков и дошедшем до нас в историческом месте бытования; в-третьих, владельческие библиотеки Юсуповых и Голицыных – прекрасные образцы истории и культуры высшего слоя российского дворянства, насчитывающие более 18 тысяч томов; наконец, усадебный театр, единственный, построенный по проекту выдающегося мастера сценической живописи Пьетро

ди Готтардо Гонзага, в котором конструкции, сцена и система машинерии не были затронуты какими-либо переделками ни в юсуповское время, ни в советский период; сохранились занавес и четыре комплекта подлинных декораций кисти Гонзага.

С середины XIX столетия к Архангельскому были обращены взоры нескольких поколений учёных: славные имена владельцев, драматизм их судеб, блеск хранящихся здесь художественных сокровищ всегда возбуждали интерес исследователей. В 1937 году вышла в свет книга С.В.Безсонова «Архангельское», впервые обобщившая данные натурных обследований и архивные материалы, касающиеся всех сторон долгой истории усадьбы. Глубокий и образный анализ памятника стал методическим руководством по изучению русских усадебных комплексов.

В последние десятилетия научные сотрудники музея и наши коллеги в России и за рубежом выявили ранее неизвестные материалы, касающиеся создания архитектурно-паркового ансамбля, оформления интерьеров дворца, обосновали новые атрибуты произведений живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства, подготовили выставки, каталоги важнейших коллекций, провели научные конференции.

Комплексная реставрация усадьбы, продолжающаяся уже более двадцати лет, дала возможность подробно изучить обширный исторический материал, провести мониторинг состояния каменной и деревянной архитектуры, монументальной живописи, ландшафтов, обновить наши представления о технологиях строительства в прежние времена, создать научные паспорта памятников архитектуры и парка. Учёный совет музея проводит экспертизу всех проектов возрождения усадьбы, отстаивает приоритет принципов консервации исторического материала, изыскивает самые щадящие способы сохранения объекта столь сложного характера.

Наряду с реставрацией усадьбы, научной обработкой и популяризацией коллекций, созданием выставок, издательской деятельностью, музей ведёт борьбу за неприкосновенность территории и прилегающих зон охраны, охватывающих земли сёл и деревень, некогда входивших в состав единого имения Архангельское.

Тематика настоящего сборника связана с несколькими знаменательными датами: в 2009 году исполняется 225 лет со времени закладки дворца и 90 лет со дня открытия музея, в 2010 году минет 200 лет с момента приобретения усадьбы князем Н.Б.Юсуповым. Государственный музей-усадьба «Архангельское» выражает признательность всем авторам сборника и надежду на дальнейшее сотрудничество в изучении исторического и художественного наследия.

Л.Н.Кирюшина,
заместитель директора по научной работе
Государственного музея-усадьбы «Архангельское»



АРХАНГЕЛЬСКОЕ:
СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ



В.И.Иванова

«ПРИЗНАЮСЬ ТЕБЕ, ЧТО МНЕ ОЧЕНЬ ХОЧЕТСЯ КУПИТЬ АРХАНГЕЛЬСКОЕ...»

По материалам фонда князей Юсуповых в РГАДА¹

Стремление к полной свободе от всего, что было связано с длительным пребыванием на государственной службе, явилось, скорее всего, одним из основных мотивов, побудивших князя Николая Борисовича Юсупова оставить в 1804 году Петербург, переехать в Москву и купить в 1810 году у князей Голицыных старинное подмосковное имение Архангельское.

Поселившись в Москве и обретя подобно другим отставным российским тузам «...совершенную независимость как в общественной, так и в домашней жизни...»², Юсупов на протяжении последующих двадцати лет, не жалея средств, неустанно заботился о превращении своей новокупленной вотчины в одно из самых уважаемых и значимых мест Подмосковья.

Спустя десятилетия известный российский исследователь и бытописатель барон Н.Н.Врангель в книге «Старые усадьбы. Очерки истории русской дворянской культуры», назовёт подобные явления «волшебными чудачествами крепостной России», где «только крупные помещики времени Екатерины, а главным образом её фавориты, могли создать волшебные сказки из своих имений, не только не уступающих, но даже превосходящих грандиозными затеями то, что было сделано в эту же эпоху на Западе»³.

Архангельское с его поражающими воображение масштабностью, размахом и великолепием усадебных видов, расположенное всего лишь в 18 верстах от столицы, казалось, самой природой было предназначено для того, чтобы стать местом средоточия одновременно всех видов искусства.

Поэтому, когда весной 1810 года имение было «представлено» на торги, князь Николай Борисович твёрдо и неуклонно повёл необъявленную войну со всеми претендентами на голицынскую вотчину, что нашло свое отражение в материалах юсуповского архива⁴.

Для него не существовало никаких преград. Огромные долги, значительно увеличившиеся за время его двухлетнего пребывания за границей, высокая цена, которую просили за Архангельское, плачевное экономическое состояние самой усадьбы и маячившие впереди счета на баснословные суммы, которые пришлось бы заплатить за её обустройство и восстановление, – всё это воспринималось как нечто второстепенное по сравнению с непреодолимым желанием обрести Архангельское.

Три недели (10 июля–4 августа 1810 года) пребывания Юсупова в Москве после возвращения из-за границы и объявления о начале торгов были прожиты в чрезвычайном напряжении. Поездки в Пехру и в Ильинское, встречи с Голицыными, графом И.А.Остерманом, обмен информацией, консультации, «заёмные и верющие письма», залоговые квитанции, стряпчие, свидетели, чиновники всех рангов и уровней, «Распоряжения» и «Доношения», поступавшие по несколько раз в день, накалили обстановку в Большом московском доме Юсуповых.

В ночь с 4 на 5 августа князь отбыл в Петербург для непростых переговоров о продаже своего «Фонтанного дома» в казну. Однако мысль об Архангельском не покидала его ни на минуту, и, находясь в северной столице, он ежедневно вёл переписку как со своим управителем И.М.Щедриним, так и с бригадиром А.А.Арсеньевым, назначенным опекуном малолетних детей Голицыных после смерти князя Н.А.Голицына. В письмах к управителю постоянно звучит вопрос: «...Был ли ты у княгини Голицыной и у Арсеньева и что они сказали?», содержатся просьбы, советы и планы на будущее:

«Иван Щедрин.

Признаюсь тебе, что мне очень хочется купить Архангельское.

То и прошу тебя все старания приложить, чтобы оно достать по дешёвке. Посему сходи к Арсеньеву и скажи, что на его письмо по первой почте буду отвечать, ибо я теперь занят продажей или на продаже моего дома. Всё сие должно скоро решиться, и я по первой почте его уведомя и буду благодарить за сообщение.

Ты же сходи к нему и скажи ему, что я даю ту же цену, что Нарышкин, то есть двести десять тысяч рублей и прибавлю ещё пять тысяч; семьдесят тысяч – при совершении купчей...».

«...Ежели я куплю до истечения сего года, то по пропорции и что собрано хлеба и сена, то есть, ежели я куплю до 1-го сентября, то за 4 месяца мне должно оставить и сена, и урожая хлеба... Но всё сие отдаю на твою волю и что исполнишь, то так тому и быть.

Также опиши всякой мебели и чтобы не было у нас по недоразумению каких споров и неудовольствия...».

«...Ожидаю от тебя ответа по архангельскому делу. Надеюсь, что ты все старания приложил о окончании его, ибо мне хочется за собой оное имение иметь, то ежели за 215 тысяч не согласится Арсеньев, то старайся торговаться на добавке и ежели уже нельзя дешевле получить, то за ту цену, которую он просит, то есть за двести пятьдесят тысяч. Также, какую мебель со всеми он уступает, колонны, которые вокруг двора не отделаны, Арсеньев мне сказывал, что капители в Москве...

Дай задаток и при совершении купчей получит он семьдесят тысяч, остальные сто восемьдесят в три срока: на первый год 60, на другой 60 и на третий 60...

Надеюсь, что ты ничего не упустишь и всё приведёшь к окончанию. Старайся, чтобы опись всякая была и чтобы не произошло споров и недоразумений...

Я почти Петербургский дом продал в казну за 350 тысяч...».

«...Надеюсь, что ты кончил дело о Архангельском, то прошу тебя дать ему задаток и окончанию, то есть купчую писать. Деньги, которые должно ему дать при заключении, обождать до моего приезде... Я же здесь недолго пробуду, ибо как кончу свои дела – и приеду. Деньги, которые мне следует за дом – в банке на уплату моего долгу. Не замешкая здесь, я скоро буду в Москву...».

«...Я согласен на условия, которые сделал я Александру Александровичу Арсеньеву.

Заёмное письмо я перешлю как можно скорее, ибо я ожидаю верную оказию, также денег 25 тысяч (сумма, необходимая для выкупа Архангельской вотчины, отданной князем Н.А.Голицыным под залог в Московский Опекунский совет – *В.И.*), о чём уведомя Арсеньева. Что же касается до купчей, то оную мы заключим в Москве, куда я буду стараться как можно скорее приехать...».

«Иван Щедрин...

О Архангельском дай мне знать о церкви, и сколько дворов во всяком селении, есть ли планы как саду, так и строениям, как уже оные (планы) не нужны прежним владельцам, то попроси, чтобы их отыскали и тебе отдали...

О садовнике Дерусии как я его не принимал, и ты не находишь в нём нужды, можно ему отказать...».

В письмах Н.Б.Юсупова к А.А.Арсеньеву просматривается широкая гамма стилистических оттенков, передающих сложное душевное состояние князя, опасавшегося потерять предмет своей вожделенной цели. Здесь и утонченная изысканность, и предупредительность, и дипломатическая уловка, предпринятая с целью убедить А.А.Арсеньева снизить запрашиваемую за Архангельское цену.

«Милостивый Государь!

Я получил Ваше письмо и Вас очень благодарю за известие, которое Вы мне даёте знать об цене, которую торгующие Архангельское за нею дают. Я в надежде и ожидаю от Вашей дружбы, что Вы меня предпочтёте. Я узнал из Вашего письма, что дают уже 210.000, и я прибавлю ещё 10.000, и Вы, верно, со мною согласны, что эта сумма заплатила бы Архангельское, ежели она и была в прежнем своём состоянии, но теперь уже много вывезли. Я надеюсь на Вашу дружбу. С Вами так приятно иметь дела, что я уже это дело как решённое почитаю... Я ожидаю решения этого дела в мою пользу, зная Вашу честность...».

«Милостивый Государь мой Александр Александрович!

Письмо Ваше имел честь получить и согласен на условие, которое Вы сделали с управителем моим Щедриным, которой имеет от меня полную уверенность.

При совершении купчей я заплачу сто тысяч рублей, а достальные в три года на три части...

Сам, как скоро окончу свои дела, приеду в Москву и надеюсь очень скоро сие исполнить. За большое удовольствие считаю, что имею дело с Вами и надеюсь, что мы оное кончим... Вас благодарю, что Вы мне подали случай меня ещё более привязать к Москве. Остаюсь с истинным к Вам почтением Ваш,

Милостивый Государь,

Покорный Слуга князь Юсупов».

Только в начале сентября ситуация с покупкой Архангельского несколько прояснилась. Из полученного от управителя «Доношения», датированного 5 сентября, Юсупов узнал, что покупка Архангельского завершена и окончательная цена за усадьбу установлена в размере 245 тысяч рублей. И.М.Щедрин сообщал барину и о том, что дал в задаток А.А.Арсеньеву 5 тысяч рублей и сделал первый взнос в размере 25 тысяч рублей, что позволило «...Г-ну Арсеньеву внести в Московский Совет 26 тысяч рублей и то имение из залогу разрешить...». Только после этого можно было приступить к оформлению купчей на «село Архангельское с деревнями».

Стремясь успокоить пребывавшего в нетерпеливом ожидании князя, И.М.Щедрин писал: «...Так как теперь деньги Г-ном Арсеньевым приняты, то нет более сомнения, что Архангельское куплено... На недоделанные колонны белый камень в Лубянском их доме видел, которого довольно, но не перещитаны, ибо он складен в кучах..., но возить его в теперешнее время не для чего по тяжести же камня и неудобно, а останется в доме их до перевозимья. Принадлежательно ж до капителей, Г-н Арсеньев объявил, что оныя в Архангель-

ском... Условия наши положены на бумаге: во-первых, на сто сорок пять тысяч рублей процентов не платить 4 месяца, т.е. с сентября текущего года по январь будущего 1811 года; во-вторых, хлеб, посеянной в земле, и яровых семян на посев будущего весною овса 120 четвертей, ячменю 10 четвертей, гречи 10 четвертей – всего хлеба 140 четвертей, сена 6000 пудов, волов рабочих 3 пары и лошади пару, да сверх сего чего и не написано в продажной описи (разная мебель и зеркала – *В.И.*) Г-н Арсеньев предоставляет Вам и предполагает оной яacob тысяч на пять, но описи... ещё не отдавал.

При пильной мельнице по просьбе моей оставляется мастер, а при садах садовник. Сколько потребно (дворовых людей – *В.И.*) обещает оставить, принадлежательно ж до садовника-немца, останется в службе у Вас или нет, приказал Вас уведомить, но, по сказкам, он его не так то похваливают, впрочем, как Вашему Сиятельству угодно...

За окончанием сие поздравляю Вашего Сиятельства с новокупленным сим помещьем. Дай Бог, чтобы оно Вас веселило и утешало...».

Переписка, фрагменты из которой представлены выше, датируется периодом с августа по октябрь 1810 года; князь вернулся в Москву из Петербурга в 20-х числах октября. На тот момент он имел всё ещё очень слабое представление о том, что же на самом деле представляло собою его новокупленное имение.

Впервые полное описание Архангельской вотчины с деревнями Захарково, Лохино и Раздоры было помещено в Книге четвёртой («Описание города Звенигорода и его уезда...») «Полного Описания России... 1800 года».

«Село Архангельское – душ 14 муж. пола, 21 жен. пола (дворовые), деревни: Захарково 30 дворов, душ 117 муж. пола, 115 жен. пола, Лохина 17 дворов, душ 50 муж. пола, 52 жен. пола, Раздоры 19 дворов, душ 57 муж. пола, 58 жен. пола, князь Николай Алексеевича Голицына и с выделенною церковною землёю. Усадьба 38 дес. 1720 саж., пашни 408 дес. 1260 саж., сена 204 дес. 278 саж., лесу 140 дес. 1452 саж., неудобной земли 55 дес. 700 саж. Всего 847 дес. 700 саж.

Село на левом берегу реки Москвы. Церковь каменная во имя Архистратига Михаила об одном этаже с пределами Святаго Иоанна Предтечи и Николая Чудотворца. Господской дом каменной о трёх этажах со службами и всех службах означенные души (дворовые – *В.И.*) жительством помещаются. При нём сад регулярный. Во оном две ранжереи каменные с плодовиными деревьями. Суконная фабрика на 6 станах. На оной выделяются крепостными людьми вигоной (род пряжи из хлопка с шерстью, а также ткань из неё – *В.И.*) до 700 аршин, баек из верблюжей шерсти до 1000 аршин, сукон русских

до 3300 аршин и всё оное доставляется в московской дом, а материал для того покупается в Москве ж. На речке Горетинке пильная мельница, которая пилит на две рамы разной лес. Действие имеет временно и ползается от неё помещик. Деревни Захарова на суходоле, Лохина – Москвы реки на правой стороне, Раздоры – речки Верхней Чоченки на левой стороне. Оная речка в летнее жаркое время глубиною в 1 аршин, шириною 1 сажень и два аршина. В ней ловится рыба: караси, лини и голцы, и по обе стороны большой Московской дороги. Церковная земля на суходоле. Земля иловатая. Хлеб средственный. Pokосы хороши. Лес строевой: берёзовой, асиновой и дровяной. Крестьяне на господском изделии (на барщине – *В.И.*). Живут посредственно зажиточны. Женщины упражняются в пряже льна и поксоны (домотканый холст из волокна мужской особи конопли с более тонким стеблем, чем у женской особи – *В.И.*) и ткани холстов»⁵.

Там же, но отдельной строкой, прописаны «...Селцо Никольское, Воронки тож, 22 двора, душ 90 муж. пола, 85 жен. пола и деревня Ивановская 10 дворов, душ 35 муж. пола, 30 жен. пола, князь Николая Алексеевича Голицына и с выделенною церковною землёю. Усадьба 1 дес. 280 саж., пашни 389 дес. 915 саж., сена 56 дес. 200 саж., лесу 167 дес. 1591 саж., неудобной 8 дес. 1000 саж. Всего 628 дес. 1586 саж.

Селцо по обе стороны речки Тетриковки и Снежного оврага. Господской дом деревянной об одном этаже и при нём сад регулярной. Деревня Ивановская по правой стороне безъимянного ручья. Земля иловатая. Хлеб и покосы средственны. Лес дровяной. Крестьяне на господской пашне. Промысел имеют частию в Москве извозом. Живут посредственно. Женщины упражняются в пряже льна и поксоны и ткани холста».

Сухо очерченный образ «села Архангельского с деревнями» оживает, становится привлекательным в описании Н.М.Карамзина, посетившего эти места: «Архангельское... прекрасно не только местоположением, но и садами; дом также хорош»⁶.

При составлении купчей на имение 6 октября 1810 года в документ были внесены уточнённые данные следующего характера:

«...поступает в Сию продажу дворовых людей и крестьян ревижских мужеска пола 350 душ, а женска 381 душа... и земли по Генеральному обмежеванию и по выданным планам при оных селениях в единственном владении состоит всей вообще 1474 десятины 2380 сажен... а взяли мы опекун Арсеньев, попечительница княгиня Голицына и я, князь Дмитрий Галицын, с него князя Николая Юсупова за то проданное недвижимое имение со всем означенным денег Государственными Ассигнациями ДВЕСТИ СОРОК ПЯТЬ ТЫСЯЩ рублей».

Управитель И.М.Щедрин впервые побывал в Архангельском с целью «...посмотреть и предположить, что на будущее...» 19 сентября 1810 года. Тогда его взору предстала весьма удручающая картина:

– повсюду запустение; груды необруженного строительного мусора; Большой дом с наполовину незастеклёнными окнами и 13-ю неотделанными комнатами; незавершённые колоннады; «... при дворе колонн из белаго камня отделанных 28, неотделанных 14, всех 42...»;

– из всех сооружений, расположенных на территории усадьбы, только «Главный корпус» и «два каменные корпуса при нём...», соединяющиеся с ним колоннадами, «крыты железом»; все остальные строения «крыты тёсом и гонтом, и на всех крышка крайне ветха и течь идёт...»;

– не достроена «ранжевая ранжерея» (цитрусовая оранжерея – В.И.), в виноградной «ранжерее» сохранились только «...11 кустов винограду, а в ананасной всё, что есть, немцу Деруссию продано...»; в ветхом состоянии находились и 3 «деревянных ранжереи»;

– «...скотный двор, при нём две избы и конюшня для коров деревянная, обмазана глиною, крыто соломою... Сверх всего разного ветхого деревянного строения в 25 отделениях...»;

– бывшие голицынские дворовые люди (41 человек – В.И.), доставшиеся князю Н.Б.Юсупову по условию купчей, являя собою разномастную группу крестьян, одетых в поношенные, а некоторые и в совсем ветхие одежды, так как «...тулупы не получали уже 7 лет, а кафтаны и протчия платья года через два и через три получали...»;

– фабрика по пряже козьего пуха, слабое в экономическом отношении производство, нуждалась в крупномасштабной реконструкции, «стеклянный завод» находился в зачаточном состоянии;

– в конторской документации отсутствовали бухгалтерские книги, фиксирующие приход и расход денег, «хлеба и разных материалов» по селу Архангельскому; не было в наличии и недельных и месячных «Ведомостей о тягловых крестьянах, сколько должны сделать (всего) в работе, а затем в единовременной работе»; в «Регистре дворовых людей» 1810 года по ряду лиц данные о размерах выплачиваемых им денег по статьям «Жалование» и «Харчевые» не представлены;

– на скотном дворе обретались 2 старые кобылы, «волов рабочих 3 пары», 3 гусака, 4 гусыни, 1 петух «индейский», «кур таких же три», «петух русской», «куриц таких же 9», 2 утки и 1 селезень;

– не лучше обстояло дело и с запасами яровых для посева на следующий год: «...Для посева в будущем году ярового хлеба пятидесяти десятин получить (от бывших владельцев – В.И.) надобно овса на 40 десятин по 3 четверти, ячменю на 5 сажен по 2 четверти, гречи на 5 сажен по 2 четверика...».

Отрадно было только то, что голицынские мужики за летние месяцы успели накопить и заготовить на зиму сена до 6 тысяч пудов.

Понимая, что находившееся в таком состоянии поместье должно было стоить дешевле, князь Юсупов, тем не менее, принял решение о его покупке.

Окончательная сумма расходов, связанных с оформлением документов на покупку села Архангельского, была определена 11 октября 1810 года:

«...при совершении купчей крепости в Московской палате Гражданского суда в крепостной Экспедиции в расходе издержано, а именно с 245 тысяч рублей пошлины 14 710 руб., лист гербовой 300 руб., в приходной расход 525 руб., всех пятнадцать тысяч триста тридцать пять рублей (15 335 руб.).»

Таким образом, покупка Архангельской вотчины при её запрашиваемой цене 245 000 рублей обошлась князю Н.Б.Юсупову с учётом расходов на оформление купчей (15 335 руб.) и процентных (6 000 руб.) в сумму 266 335 рублей.

Для вотчинной империи князей Юсуповых вхождение в её состав «Села Архангельского с деревнями» означало новую тенденцию, наметившуюся в политике землевладения.

В отличие от других княжеских вотчин, призванных столетиями исполнять лишь хозяйственно-экономические функции и приносить своим владельцам доход, Архангельскому по воле и желанию его нового хозяина был придан статус загородной парадной резиденции, предназначавшейся исключительно «для ума и души», приятных занятий и развлечений.

Став собственностью князя Н.Б.Юсупова, Архангельское вступило в новый исторический период своего развития, ознаменовавшийся его невиданным расцветом и превращением в одну из самых изысканных дворянских усадеб Подмосковья.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ РГАДА. Ф.1290. Оп.3. Ч.1-2.

² Вигель Ф.Ф. Записки. Т.1. М., 1928. С.113.

³ Врангель Н.Н. Старые усадьбы. Очерки истории русской дворянской культуры. СПб., 1999. С.29.

⁴ РГАДА. Ф.1290. Оп.3. Ч.1-2.

⁵ Полное Описание России. Экономические

примечания к планам Генерального межевания 1800 года // Сельский мир. М., 1998. Март. С.189–191.

⁶ Карамзин Н.М. Записка о московских достопамятностях // Карамзин Н.М. Собр. соч. в 9 тт. СПб., 1835. Т.9. С.261.

КУПЧАЯ КРЕПОСТЬ НА ИМЕНИЕ АРХАНГЕЛЬСКОЕ¹

Публикация В.И.Ивановой

Копия.

Лета 1810-го октября в 6-й день определённые Московскою дворянскою опекою покойного господина шталмейстера и Кавалера князя Николая Алексеевича Галицына к малолетным детям сыну князю Михайле и дочери княжне Марье и имениям опекун бригадир Александр Александров сын Арсеньев, и попечительница мать их княгиня Марья Адамовна дочь Галицына, и совершеннолетний сын его действительный камергер Нарвскаго драгунского полку майор князь Дмитрий княж Николаев сын Галицын с позволения Правительствующаго Сената продали мы на оплату долгов его сиятельству господину действительному тайному советнику сенатору и разных орденов кавалеру князю Николаю Борисовичу Юсупову и наследникам его оставшееся после означенного шталмейстера и кавалера князя Николая Алексеевича Галицына в наследство крепостное недвижимое имение. 1-е, доставшееся и ему так же по наследству в прошлом 1768 году от покойного родителя его действительного тайного советника и кавалера князя Алексея Дмитриевича Галицына, состоящее Московской губернии Звенигородской округи написанные по нынешней 5-й ревизии дворовых людей и крестьян в разные селения. А имянно: в селе Архангельском и деревне Захарковой 146, в деревнях же Раздорами 57, Лохиной 50. А второе, доставшееся по купчей в 1773-м году флота капитана Матвея Васильева сына Ржевского от дочерей девиц Натальи, Авдотьи и Татьяны Ржевских в сельце Воронки 90 и деревне Ивановской 35, а всего во всех вышеписанных селениях и с причисленными после оной Подольской округи из села Богородскаго к селу Архангельскому дворовых людей и крестьян мужеска пола 378, женска 408 душ за исключением из сей продажи ревижских дворовых людей и крестьян, а имянно: из Села Архангельского дворовых умершаго Ивана Иванова жены его Аграфены Кузминой с сыном ея Петром, умершаго Гаврилы Степанова жены Катерины Яковлевой с детьми ея сыном Николаем дочерьми Елизаветою, Катериною Дарьею Дмитрия и Федора Ивановых, дмитриевой жены Мавры Ивановой с дочерью их Анною умершаго Матвея Иванова

второй Его жены Марфы Егоровой с детьми ея сыном, Иваном и дочерью Марьею, Ивана Иванова с женою Его Катериною Петровою и дочерью их Татьяною, Тимофея Савельева с женою Его Ольгою Васильевою с сыном их Васильем, Якова Никиты и Ивана Тимофеевых Ивана Алексеева с женою его Натальею Александровою, Егора Алексеева, Пимена Макеева с женою Варварою Ивановою, с Сыном их Васильем, девок Аграфены Естифеевой Анны Александровой, Прасковьи и Татьяны Петровых дочерей, Федора Федота Ивановых с федотовою женою Татьяною Ивановою, вдовы Ирины Алексеевой с сыном ея Иваном Матвеевым с женою его Натальею Андреевою, Умершаго Василья Петрова жены Степаниды Васильевой с детьми ея Петром и дочерью Анною, Никифора Иванова с женою Его Марьею Афонасьевою, крестьян из деревни Захарковой, Савелья Ефимова Михайлы Антонова Ивана Яковлева Василья Иванова Крючкова, Михея Федорова девки Ирины Антоновой, вдовы Улиты Савельевой, Сельца Воронков, Ивана и Евстрата Ивановых девки Просковью Иванову, деревни Лохиной Кузьму Иванова, Итого Мужеска 28 женска 27 и с новорожденными от них после пятой ревизии обоого пола детьми, и сверх сих выключенных из Сейже продажи исключаются рожденные после 5-й ревизии девки деревни Захарковой Василиса Савельева и деревни Ивановской Федосья Владимерова, А за сим исключением действительно поступает в сию продажу дворовых людей и крестьян ревижских мужеска пола 350 душ, а женска 381 душа со всеми от них рождёнными после 5 ревизии обоого пола детьми и с приимаши и со всеми их пожитки, в селе Архангельском в сельце Воронках с господским каменным и деревянным строением, с крестьянским дворовым когуменным строением, с хлебом господским и крестьянским наличенным и в земле посеянным, с лошадыми, с рогатою и мелкою скотиною и со птицы и с принадлежащею к помянутым селениям пашенной и непашенной землёю, с лесом, с санными покосы и с всякими угоды. А той земли по Генеральному обмежеванию и по выданным планам при онных селениях в единственном владении состоит всей вообще 1474 десятины 2380 сажен, не оставливая, кроме выговоренных из Сей продажи по именнам людей, ничего, но всё без остатку, а взяли мы опекун Арсеньев, попечительница княгиня Голицына и я князь Дмитрий Галицын с него князя Николая Юсупова за то проданное недвижимое имение со всем означенным денег государственными ассигнациями ДВЕСТИ СОРОК ПЯТЬ ТЫСЯЩ рублей с коей суммы пошлины платить ему Покупщеку. А за выключенных из продажи людей всякие государственные подати платить князю Дмитрию, князю Михайле и княжне Марье Голицыным, для чего и причислить к другим своим вотчинам. А напред Сей купчей то недвижимое

имение кроме его, князя Николая Юсупова, иному никому не продано не заложено и ни у кого ни в каких крепостях не укреплено и ни за что не отписано. А буде кто в оное по каким крепостям или почему ни есть станет вступатся, то мне, князю Дмитрию, князю Михайле и княжне Марье и наследникам нашим его, князя Николая, и наследникам его от тех вступщиков и от всяких крепостей очищать по указам и убытков в том никаких не доставить. А буде не очищением их и моих Дмитрия и наследников наших то недвижимое имение от него, князя Николая Юсупова, и от наследников его отойдет, то взять ему и наследникам его с меня, князя Дмитрия, и с них, князя Михайлы и княжны Марьи Голицыной, вышеписанные данные деньги с пошлины и убытки все сполна. А буде и от одного имения отойдет какая часть, то за отшедшее число за людей и крестьян за мужеск пол заплатит по 300 р., за женск в полы за каждую ревизскую душу, за землю по 30 р. за десятину. Если же из написанных в оных селениях людей и крестьян до Сей купчей явятся в бегах, выключая умерших, из мужеска отданных в рекруты а из женска вышедших в замужество в другие мои, князей Дмитрия и Михайлы, или посторонние вотчины, которые должны оставаться, как и вышедшие в онные селения из других или посторонних вотчин без всякаго за них с которой либо стороны требования, равно если и земли, принадлежащие к помянутым селениям окажутся у кого в насильном завладении, то тех беглых и за них пожилые и за работные, так же сильно завладенные земли и за то владение подлежащие деньги отыскивать и получать ему князю Николаю Юсупову, а мне, князю Дмитрию, и им, князю Михайле и княгине Марье Голицыным, до того иску – дела нет. А о написании в Сей купчей договорной цены без утайки продовцам и перекупщику указ 752 года июля 29 дня² при сем объявлен. К Сей купчей опекун малолетных князь Михайлы и княжны Марьи Николаевны Голицыных бригадир Александр Александров сын Арсеньев, что я обще с камергером и Нарвского полку майором князь Дмитрием Николаевым сыном Голицыным и по доверенности от означенной попечительницы родительницы их малолетных, княгини Марьи Адамовны Голицыной, вышеписанное крепостное недвижимое малолетных имение, кроме выговоренных дворовых людей и крестьян по именам со всем означенным, продал и денег государственными ассигнациями двести сорок пять тысяч рублей взял, в том за себя и по доверенности руку приложил. К Сей купчей действительный камергер Нарвского драгунского полку майор князь Дмитрий князь Николаев сын Голицын, что я обще с опекуном над малолетным братом моим князем Михайлою и сестрою княжною Марьею Голицыными бригадиром Александр Александровым сыном Арсеньевым и попечительницею родительницею

моею княгинею Марьею Адамовною Голицыною вышеписанное крепостное Своё недвижимое имение, кроме выговоренных дворовых людей и крестьян по именам со всем означенным, продал и денег государственными ассигнациями двести сорок пять тысяч рублей обще взял и руку приложил. У Сей купчей генерал-лейтенант и кавалер князь Алексей князь Николаев сын Долгоруков свидетелем был и руку приложил. У Сей купчей генерал-лейтенант князь Борис князь Григорьев сын Шаховской свидетелем был и руку приложил. У Сей купчей действительный тайный советник, сенатор Матвей Васильев сын Дмитриев-Мамонов свидетелем был и руку приложил. У Сей купчей Правительствующего Сената правящий должность обер прокурора граф Матвей Александров сын Дмитриев-Мамонов свидетелем был и руку приложил. У Сей купчей тайный советник, сенатор и кавалер Юрий Александров сын Нелединской-Мелецкой свидетелем был и руку приложил. У Сей купчей действительный тайный советник сенатор и кавалер Алексей Николаев сын Шетнев свидетелем был и руку приложил. У Сей купчей действительный тайный советник, сенатор и Кавалер Николай Ефимов сын Мисоедов, свидетелем был и руку приложил. У Сей купчей Правительствующего Сената обер-секретарь Василий Иванов сын Щепетков свидетелем был и руку приложил. У Сей купчей действительный камергер Павел Петров сын Нарышкин свидетелем был и руку приложил. У Сей купчей тайный советник, сенатор и кавалер князь Андрей князь Александров сын Кольцов-Масальской свидетелем был и руку приложил. Купчую писал московской Палаты Гражданского суда 2-го департамента Крепостной экспедиции коллежский секретарь Илья Иванов, по резолюции полаты запрещения нет. Совершено по указу. Секретарь Сорокин 1810 года Октября в 6-й день. Сия купчая писана и в книгу записана московской палаты Гражданского суда 2-го департамента в Крепостной Экспедиции, пошлин 14700 р. да с акта десять рублей, А всего 14710 р. принял казначей надворный советник Василий Федоров, совершил надсмотрщик Семен Егоров. Сверху лист скрепил Московской палаты Гражданского суда 2-го департамента секретарь Семён Сорокин.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ РГАДА. Ф. 1290. Оп.3. Ч.2. Ед.хр.2235. Л.4-7. Публикуемый документ представляет собой копию. Подлинник купчей в рукописном собрании ГМУ «Архангельское» а также в фондах князей Юсуповых архивов Москвы и С.-Петербурга нами не обнаружен. На полях листа 4 документа имеются надписи: сверху справа – «Копия»; слева снизу вверх – «По записной книге №117. Записать в 6-й день октября»; внизу листа

справа – «По приходной книге №1038-й». Текст печатается по нормам современной орфографии с сохранением некоторых особенностей правописания начала XIX в., имеющих смысловое или стилистическое значение.

² О писании в крепостях настоящей цены имения, под опасением взыскания двойных пошлин за утайки оной // ПСЗРИ. Т.ХIII (1749–1753). СПб., 1830. С.690.

О.М.Фролова

МУЗЕЙ В АРХАНГЕЛЬСКОМ. ПЕРВЫЕ ПОСЛЕРЕВОЛЮЦИОННЫЕ ДЕСЯТИЛЕТИЯ

Амуры вились и заплетались в гирляндах,
танцевала обнажённая женщина в нежных облаках.
Под ногами разбегался скользкий шашечный паркет.
Странна была новая живая толпа на чернополосных
шашках, и тяжёл и мрачен показался иностранец
в золотых очках, отделившийся от групп.

М.А.Булгаков «Ханский огонь» (1924)

Находясь в эмиграции, князь Феликс Феликсович Юсупов-младший, сын последней хозяйки Архангельского, писал в своих мемуарах: «Я мечтал сделать из Архангельского художественный центр, построив в окрестностях целую серию жилищ, в том же стиле для художников, музыкантов, писателей, артистов. Там была бы академия, консерватория и театр. Сам дворец я сделал бы музеем, оставив несколько комнат для будущих выставок»¹. Октябрьская революция во многом способствовала осуществлению подобного замысла, но, волею судьбы, произошедшие события уже не зависели от намерений князя. В апреле 1919 года Юсуповы навсегда покинули Россию. Оставленное владельцами Архангельское оказалось в ведении земельного отдела Павловского волостного Совета Звенигородского уезда. Рабочие и служащие имения обратились в Военно-Революционный комитет с просьбой сохранить дворец в полной неприкосновенности и получили удостоверение в том, что Архангельское никаким реквизициям не подлежит². Выданная грамота защитила усадьбу от разорения и дала возможность организовать её охрану. Смотрителем дворца был назначен бывший служащий Юсуповых А.К.Логинов³. С января 1918 года контроль за сохранностью дворца и его коллекций осуществляли сотрудники Комиссии по охране памятников при Моссовете, в дальнейшем

преобразованной в Отдел по делам музеев при Наркомате просвещения (НКП) республики. Понимая необходимость сохранения одной из великолепнейших подмосковных, они неоднократно приезжали сюда с целью описания коллекций, вывоза ряда музейных ценностей в московские хранилища⁴. «Лозунг «власть на местах», – читаем в отчете музейного отдела НКП за 1917–1922 годы, – в первый период дал с одной стороны возможность опираться на новые организации Советской власти, но с другой – защита их была сопряжена с величайшими препятствиями, так как на местах необходимость охраны культурных ценностей считалась несвоевременной и казалась в первые дни революции защитой старых устоев и буржуазного имущества»⁵.

В сложившейся ситуации огромное значение для спасения усадьбы имел декрет о её национализации. В феврале 1918 года член Комиссии по охране памятников при Моссовете В.А.Мамуровский в докладе «О мерах по охране подмосковных» предложил предоставить Комиссариату имуществ республики право самостоятельно объявлять национализацию усадеб, «...коим угрожает опасность расхищения и кои могут иметь художественно-историческое значение»⁶. Осенью того же года известный художник и искусствовед И.Э.Грбарь выступил с докладом о проекте декрета национализации Архангельского, Останкина и Кускова⁷.

В октябре 1918 года вышло постановление Совета Народных Комиссаров о национализации трёх подмосковных усадеб. В нём говорилось: «Принимая во внимание, что указанные усадьбы являются по своему культурному и художественному значению хранилищем, долженствующим выполнять просветительные функции и служить интересам рабочего класса, СНК постановляет: объявить государственной собственностью РСФСР и передать в ведение НКП имения Архангельское, Останкино, Кусково; превратить дворцы поименованных имений в музеи и открыть их для всенародного обозрения; парки и декоративные строения поддерживать в неприкосновенности, как неразрывную художественную часть целого памятника эпохи; уголья и доходные статьи передать в ведение земельных Комитетов...»⁸. Этот документ решил вопрос об открытии музея в Архангельском, но практически музей был создан ещё до национализации усадьбы. В июне-июле 1918 года во дворце прошли первые экскурсии⁹.

В сентябре того же года были сформированы временные штаты будущего музея, находившиеся на бюджете Наркомпроса. Смотрителем дворца Коллегия по делам музеев с согласия местного Со-

вдепа назначила К.К.Скриноуса, служившего у Юсуповых с 1908 года. В штат вошли 9 сторожей и начальник охраны А.Ф.Лада. Служащие охраны дворца считались временными работниками до объявления о национализации Архангельского и назначения хранителя музея-усадьбы¹⁰.

Официальной датой открытия музея считается 1 мая 1919 года¹¹, но для посетителей Архангельское открылось несколько позднее. Известно, что 30 мая 1919 года проведена экскурсия для рабочих Рогожского района Москвы¹². Дворец принимал экскурсантов по четвергам, воскресеньям и праздничным дням. Посетителям показывали дворец, библиотеку, каретный сарай и театр¹³.

Музей начал свою работу в тяжелейших условиях гражданской войны. 1920 год был наиболее трудным. После морозной зимы с обильными снегопадами, когда не хватало самых необходимых тёплых вещей, наступившая весна принесла новые испытания. Больше недели служащие музея были лишены продовольственных пайков, и, как пишет заведующая музеем В.А.Фревилль, были «...настолько истощены голодом, что поневоле отказываются от самых неотложных для музея работ»¹⁴. В мае того же года в связи с аварийным состоянием здания пришлось закрыть театр. Отсутствие средств на проведение ремонтных работ усложнило ситуацию, сложившуюся в музее. Из-за плохого состояния крыши дворца обнаружилась течь, потолок в Екатерининском зале на втором этаже промок насквозь и пол залит водой¹⁵. В течение семи послереволюционных лет дворец не отапливался за недостатком средств. В результате накопившейся сырости «...на холстах Гюбера Робера уже заметны повреждения»¹⁶. В создавшихся условиях порой единственной мерой для спасения коллекций стал вывоз художественных ценностей. Работу организовал музейный отдел Наркомпроса. В подмосковные усадьбы отправляли эмиссаров с целью осмотра, описания и, в случае необходимости, вывоза произведений искусства в хранилище Национального Музейного фонда. Из Архангельского были вывезены полотна И.П.Аргунова, И.Б.Лампи, П.Ротари, Я.Гроота, Г.Робера, Д.Вазари, А.Каналетто и Доменико Тьеполо, произведения декоративно-прикладного искусства. Кроме музейного фонда, художественные ценности музея попали в Музей изобразительных искусств, Исторический музей, в музей-усадьбу «Кусково» и ряд других музеев¹⁷. Возвращение ценностей во дворец оказалось сложным и длительным делом. Многие из них так и остались в музеях Москвы.



Отдыхающие красноармейцы в Архангельском. Фото 1920–1930-х годов. ГМУА

Дополнительные трудности в охране музейного имущества, зданий и парка создавали постоянно сменявшиеся ведомства и организации, с 1918 года располагавшиеся на территории усадьбы. Неприкосновенность и целостность дворцово-паркового ансамбля, узаконенная декретом о национализации, не принималась в расчет. Парковые павильоны «Каприз», «Чайный домик», а также «Конторский флигель», «Башня над оврагом», Лавровая и Лимонная оранжереи с зимними флигелями, располагавшиеся над обрывом Москвы-реки, на месте нынешних санаторных корпусов, использовались не по назначению. Документы свидетельствуют, что все попытки заведующей музеем В.А.Фревилль исправить существующее положение лишь подчёркивают бесправность музея перед лицом таких учреждений, как ОГПУ или Лечебно-Санитарное Управление Кремля, на долгие годы расположившиеся в зданиях музея-усадьбы¹⁸. Один из флигелей дворца был предоставлен «для нужд детской колонии»¹⁹. Архангельский культурно-просветительный кружок получил разрешение на пользование оранжерейным корпусом для постановок спектаклей и проведения лекций²⁰. Правый оранжерейный флигель и павильон «Каприз» были предоставлены под санаторий для выздоравливающих красноармейцев, получивший название «Красной санатории»²¹. Усыпальница князей Юсуповых отдана

в распоряжение Земотдела, а позднее – районной ячейки РКСМ²². Дворец также не обошли вниманием. Для заведующей музейным отделом Наркомпроса Н.И.Троцкой и её мужа – председателя Реввоенсовета республики Л.Д.Троцкого – была предоставлена квартира с обстановкой из шести гарнитуров музейной мебели на втором этаже дворца. Позднее для устройства зимнего жилья левое крыло дворца и комнаты второго этажа были перестроены²³. Проведение этих работ поставило под угрозу само существование знаменитого памятника. В результате эксплуатации музейных зданий различными учреждениями в усадебный комплекс были внесены значительные искажения: перестроен «Каприз» и оранжерейные флигели; сгорел правый флигель Лавровой оранжереи, носивший название «Зимний дворец». В нём когда-то останавливались гости, приезжавшие в усадьбу. Среди них А.И.Герцен и О.Бисмарк, оставившие известные отзывы о посещении Архангельского. Пожар, как выяснилось, возник по вине служительницы Красной санатории Аннушки, проходившей в 5 часов утра в плотничную и столярную мастерские в нижнем этаже флигеля за щепками для растопки печей и обронившей искру²⁴. Пожары вспыхивали в усадьбе по вине арендаторов в 1920, 1921 и 1927 годах²⁵. Возможно, они подсказали М.А.Булгакову финал рассказа «Ханский огонь». Несмотря на столь внушительный список разрушений, постигших усадьбу, искажения облика ансамбля продолжались. Архангельское в эти годы было похоже на арендное предприятие, находившееся на хозрасчете. Это был дачный поселок, при котором музей действовал в качестве ремонтной организации. В тоже время капитальную реставрацию дворцово-паркового ансамбля не могли осуществить из-за отсутствия средств. Решение этой задачи стало возможно только в середине тридцатых годов.

Времена, описанные М.А.Булгаковым в рассказе «Ханский огонь», когда музей принимал одну-две группы в день, быстро прошли. К 1925 году посещаемость музея возросла в 16 раз. У дворца нередко выстраивались длинные очереди. В конце мая 1925 года В.А.Фревилль сообщает в музейный отдел: «...Нервность публики дошла до того, что было выбито стекло входных музейных дверей»²⁶. Большие экскурсионные группы, в которые входило по 30–40 человек, из-за нехватки экскурсоводов сопровождалось сторожем или уборщицей. Малочисленный штат музея не мог создать должных условий для обеспечения сохранности экспонатов. Летом того же года одним из учеников 1-й ступени 1-й Советской школы была разбита ваза, от падения которой сломаны перила на лестнице дворца²⁷.

В начале 1928 года в музее сложилась необычная ситуация. В связи с расширением дома отдыха Мосздравотдела на территории музея Моссовет принял постановление о запрещении организации экскурсий в Архангельское. Главная причина якобы заключалась в посетителях, загрязняющих Рублёвский водопровод. Заведующему музеем А.А.Найдышеву пришлось в цифрах доказывать, что посетители, которые только около трёх часов находятся на территории музея, значительно меньше виновны в загрязнении охранной зоны, нежели отдыхающие дома отдыха²⁸. Препятствия в экскурсионной работе и дождливое лето 1928 года не помешали усиленному посещению музея. В праздничные дни число экскурсантов превышало 1500 человек в день. «В связи с массовым посещением лишён возможности закрывать музей в определённый час...», – пишет А.А.Найдышев в июне 1928 года²⁹.

Через год музейный отдел подводит итоги просветительской работы музеев за прошедшие десять лет: «...Буквально нет ни одного музея, где бы не жаловались на недостатки массовой работы, на плохого руководителя экскурсий, на плохо составленный путеводитель, на слабую просветительскую работу с населением и т.д. ...Жалуются на то, что руководитель рассказывает про всякие стили – барокко и ампир, – а социально-экономической основы под эти стили не подводит; рассказывает о владельцах дворца или усадьбы, строителях, перечисляет всех родичей Юсуповых, Шереметевых, забывая, видно, о том, что эти родословные только путают новичка-посетителя, в голове которого образуется каша от Голицыных в Архангельском, Голицыных в Вязёмах, Урюпине, Дубровицах и т.д...»³⁰. Приведённая цитата отражает новые тенденции в отношении к музейному делу, произошедшие во второй половине 1920-х годов. Марксистско-ленинский подход при освещении событий истории становится необходимым условием проведения экскурсий. П.Рыков в статье «Музеи за XV лет Октября» очень точно формулирует произошедшие изменения: «В годы революции менялось определение задач и характера усадебных музеев. Вначале они сохранялись и показывались как первоклассные художественные памятники дворянства, причём той эпохи, когда построен дом, ...внесение в эти усадьбы элементов не чисто художественного значения считались музейной ересью. Подвести под понимание идеологической надстройки производственный базис считалось недопустимым, и в головах ответственных руководящих музейных работников этот вопрос не ставился...»³¹.

Так, при соответствующей расстановке акцентов основная тема художественно-бытового музея-усадьбы «Архангельское» получила название «Искусство правящего класса»³². Параллельно с процессом партийной идеологизации экскурсионной работы в Архангельском идет углублённое изучение материалов по истории усадьбы. С 1926 года сотрудники музея активно занимаются научной работой, уделяя первостепенное значение экономическим вопросам и организации крепостных мануфактур. Изучались документы по истории фарфорового, хрустального и кожевенного заводов, Купавинской мануфактуры, произведения живописной мастерской³³. Исследовательская работа по изучению описей 1816–1827 годов, проведённая В.А.Фревилем и А.А.Найдышевым, позволила сотрудникам музея к 1929 году воссоздать в экспозиции облик парадных залов дворца, приближенный к обстановочному комплексу на период расцвета Архангельского. В результате возвращения в усадьбу двух знаменитых полотен Д.Б.Тьеполо «Пир Клеопатры» и «Встреча Антония и Клеопатры» был восстановлен зал Тьеполо, занятый библиотекой в конце 1890-х годов. Частично реконструирована Парадная спальня. В остальных залах произведена перестановка предметов в соответствии с описями и иллюстрированными каталогами первой трети XIX века³⁴.

В 1928 году впервые были открыты залы правого крыла второго этажа дворца. Отсутствие многих музейных предметов и изменившаяся планировка не позволили восстановить первоначальный облик этих комнат. Экспозиция была решена как синтез нескольких выставок. В трёх комнатах разместилась «Выставка осветительных приборов и быта». В её задачу входило «...дать явную эволюцию осветительных приборов от маслёнки до лампы-горелки винтовой»³⁵. В 1928 году выставку посетило 7 тысяч человек. В этих же комнатах были выставлены: ткани XVIII–XIX веков; фарфор юсуповского завода; архивные материалы: записи о беглых крестьянах, «переписка, характеризующая владельцев Архангельского как представителей торгового капитала», книга записей прихода и расхода за 1830 год и т.п.

Одна из комнат была посвящена произведениям работавшего в Москве и Архангельском французского художника Н. де Куртейля. О художнике в то время почти ничего не знали. «Выставка гравюр, резных камней, слепков и рисунков» объединила гравюры Д.Вольпато, рисунки Ж.Л.Депре, работы А.Ватто, Ф.Буше, К.Ван Лоо. В библиотечных шкафах начала XIX века разместились слепки с гемм. По замыслу А.А.Найдышева, посетитель совершал круговой

обзор, начиная осмотр в Екатерининском зале и заканчивая на выставке гравюр и слепков³⁶.

Создание первой музейной экспозиции стало возможно благодаря пополнению коллекций во второй половине двадцатых годов. В усадьбу возвращены вывезенные после революции картины и предметы декоративно-прикладного искусства из Музея фарфора (усадьба Кусково), Государственного музея изобразительных искусств, из Государственного Исторического музея и Государственного музейного фонда. Сотрудники музея проделали огромную работу по отбору и перевозке в Архангельское предметов юсуповского собрания, переданных в Ленинградское отделение Государственного музейного фонда, из дворца на Мойке³⁷. Большая часть ленинградского поступления (93 художественных произведения) была предназначена для создания самого значительного раздела в экспозиции второго этажа дворца – картинной галереи, которая «...имела место в Архангельском в 1811–1834 годах». В Екатерининском зале разместились живописные полотна итальянских мастеров Гвидо Рени, Д.П.Панини, П.Батони, М.Росси, С.Риччи и других. В остальных комнатах развесили картины французских (Ш.Лебрен, Ф.Лемуан) и голландских (А.Кейп, Ван де Вельде, Г.Дюу и других) художников³⁸. Выставка гравюр и рисунков стала составной частью в экспозиции галереи. По плану предполагалось создание «бытовой комнаты», где были бы представлены редкие произведения Ф.Алексеева и М.И.Махаева³⁹. Создание картинной галереи в музее-усадьбе явилось одним из первых примеров формирования определённой тематической структуры экспозиции для музеев-усадёб.

Пополнение музейных коллекций одновременно сопровождалось негласным изъятием предметов искусства и старины из музейных собраний. С 1923 года выходит ряд постановлений, узаконивших продажу «...части культурно-исторических ценностей, как «ветхих» или «не имеющих музейного значения», без чёткого определения критериев их ценности»⁴⁰. «Для содействия индустриализации» музей был вынужден продавать имущество из своих фондов через Госторг. В Архангельском хранятся длинные списки юсуповских вещей, переданных в пользование Центрального Дома Красной Армии и дома отдыха НКО СССР⁴¹. Государственная установка, направленная на перераспределение художественных ценностей, стала причиной разрушения усадебной библиотеки Юсуповых. В конце 1920-х годов около 2 тысяч томов было передано в Ленинскую библиотеку, значительное количество книг оказалось в ГМИИ



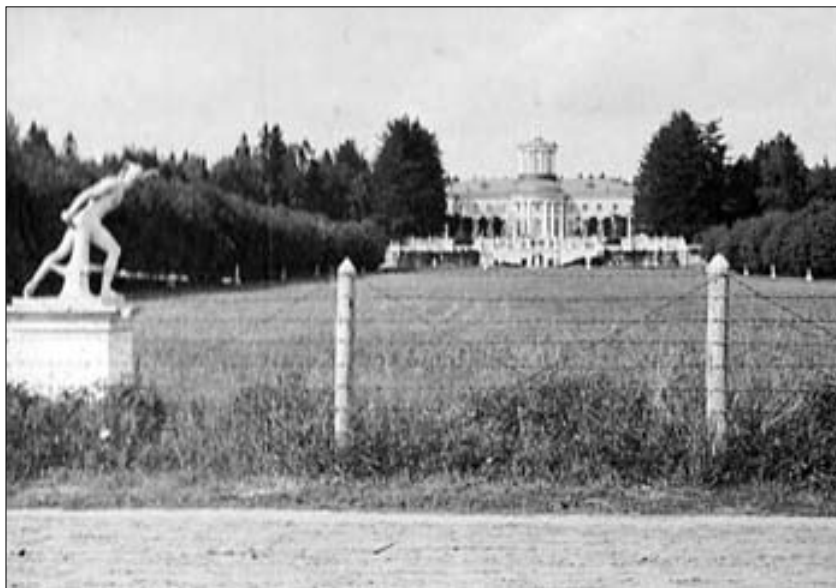
Читальня в помещении дворца в Архангельском. Фото 1920–1930-х годов. ГМУА

и Институте Маркса и Энгельса. Часть книг, приготовленных к отправке в 1929 году, удалось задержать на время проведения в музее выставки книги, чтобы продемонстрировать на прекрасных образцах книг XVI–XVIII веков развитие книгопечатания и одновременно показать библиотечное собрание в целом, как пример типичного усадебного собирательства⁴². На рубеже тридцатых годов был организован новый раздел экспозиции «Труд и быт крепостных». Немного позднее создана передвижная выставка «Соцстроительство в деревне». В эти годы наиболее ярко прослеживается процесс превращения музея в политико-просветительское учреждение, основная задача которого – формирование «нового человека». Для сохранения музея-усадыбы в условиях враждебного отношения государства к «классу эксплуататоров» и его культуре Архангельское было представлено в экспозиции как центр творчества крепостных, чему способствовало использование работ крепостных художников, выполненных в местной живописной мастерской⁴³.

Известно, что в конце двадцатых годов большинство музеев-усадьб оказалось под угрозой уничтожения. Классовый подход по отношению к дворянской культуре отразился, прежде всего, на музеях-

усадьбах. В прессе стали высказываться мысли о необходимости использования усадеб для удовлетворения нужд различных учреждений просвещения и здравоохранения. Именно в эти годы были ликвидированы музеи в подмосковных усадьбах Остафьево, Дубровицы, Михайловское, Отрада, Введенское и других. С большим трудом удалось отстоять Кусково, Останкино, Мураново. Площадь музея в Архангельском была значительно сокращена, парковые павильоны и театр с декорациями П.Г.Гонзага, а также флигели дворца переданы Мосздравотделу⁴⁴. Вопрос уже стоял о существовании самой усадьбы и созданного в ней музея.

16 октября 1933 года вышло не подлежавшее оглашению постановление СНК СССР «О передаче Наркомвоенмору (позднее Наркомат обороны (НКО) СССР) бывшего Юсуповского именина Архангельское». Согласно постановлению на территории усадьбы организуется дом отдыха для старшего и высшего начальствующего состава Московского гарнизона. Передаче НКО СССР подлежали санаторий Лечебно-Санитарного Управления Кремля (ранее Мосздравотдел) и музей-усадьба «Архангельское» со всеми коллекциями⁴⁵. Музейный отдел оставлял за собой право только общего руководства сотрудниками музея⁴⁶. С точки зрения



Архангельское. Вид на Большой партер и дворец со стороны корпусов санатория.
Фото 1930-х годов. ГМУА



Экспозиция второго этажа дворца в Архангельском. Фото 1920–1930-х годов. ГМУА

сохранения памятника, сосредоточение комплекса в одном ведомстве в целом имело положительное значение для музея. Архангельское получило реальную возможность организовать ремонтно-восстановительные работы. При содействии Народного комиссара по военным и морским делам и председателя РВС СССР К.Е.Ворошилова 4 сентября 1933 года было подписано постановление СНК СССР «О разрешении Наркомпросу израсходовать 25.000 рублей за счет сокращений госбюджетных ассигнований других учреждений НКП»⁴⁷. При проведении ремонтно-восстановительных работ использовались обмеры и фотофиксация, выполненные в 1934–1937 годах научным сотрудником музея А.П.Смирновым и работниками фотолаборатории Московского Архитектурного института. В 1939–1940 годах завершена реставрация театра⁴⁸. Однако осуществление реставрации не снимает ответственности НКО и Наркомпроса за перестройки, проведённые в усадьбе на основании директивы К.Е.Ворошилова о строительстве дома отдыха «Архангельское». Для контроля за ходом строительства создан специальный Совет, в который вошли только представители военного ведомства во главе с заместителем комиссара НКО и председателя РВС СССР С.С.Каменевым⁴⁹.

В 1934 году на месте разрушенных оранжерей с флигелями началось строительство корпусов санатория по проекту архитектора В.А.Апышкова. Гармоничное единство ансамбля было навсегда утрачено, нарушена перспектива парка, открывавшаяся от дворца на замоскворецкие дали, разрушена планировка нижнего партера. Не дожидаясь окончания строительства корпусов санатория (1937), решено было как можно скорее принять отдыхающих. С этой целью капитально переоборудованы придворцовые флигели, где разместились комнаты для отдыхающих.

5 декабря 1934 года в усадьбе открылся дом отдыха РККА⁵⁰. «Архангельское» вновь парадная резиденция, но не князей Юсуповых, а Наркомата Обороны СССР. О старых хозяевах старались не вспоминать. Пожалуй, только М.А.Булгаков мог представить себе столь невозможное и столь желанное для князя Ф.Ф.Юсупова-младшего возвращение в Архангельское: «В самом деле, ваше сиятельство, ...Дом-то? Аль вернут?..», – князь рассмеялся на эти слова Ионы так, что зубы у него оскалились только с одной стороны – с правой – «...Нет, голубчик Иона, ничего мне не вернут... Приехал... поглядеть, что тут творится...; пишут мне из Москвы, что дворец цел, что его берегут как народное достояние... На-ародное... Народное – так народное, чёрт их бери. Все равно. Лишь бы было цело. Оно так даже и лучше...»⁵¹. Отрицание роли владельцев в истории усадьбы и смещение акцента на значение усадьбы как центра творчества крепостных, а также передача дворцово-паркового ансамбля в военное ведомство спасли Архангельское от разорения. Музей продолжал развивать все направления своей деятельности, основа которых была заложена в тяжёлых условиях первых послереволюционных десятилетий. В дальнейшем, благодаря эвакуации музейного собрания в октябре 1941 года, удалось сохранить бесценные коллекции одной из лучших подмосковных усадеб.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Юсупов Ф. Перед изгнанием. 1887–1919. М., 1993. С.95.

² Жуков Ю.Н. Сохранённое революцией. М., 1985. С.43; ГАРФ. Ф.1. Оп.1. Ед.хр.20. Л.153.

³ Известия художественно-просветительского отдела. 1918. № 2. С.28.

⁴ ЦХИДК. Ф.2306-А. Оп.28. Ед.хр.9. Л.17; Там же. Ед.хр.16. Л.1; Там же. Ед.хр.108. Л.91; Там же. Ед.хр.133. Л.617.

⁵ Там же. Ф.2307-А Оп.3. Ед.хр.53. Л.10.

⁶ ГА РФ. Ф.410. Оп.1. Ед.хр.2. Л.15,19.

⁷ ЦХИДК. Ф.2306-А. Оп.28. Ед.хр.9. Л.16–16об.

⁸ Постановление СНК РСФСР «О национализации имений Архангельское, Останкино и Кусково» от 23 октября 1918 года.

⁹ ГА РФ. Ф.410. Оп.1. Ед.хр.30. Л.148,151; Там же. Ед.хр.171. Л.93.

¹⁰ ЦХИДК. Ф.2306. Оп.28. Ед.хр.9. Л.3об, 7,

- 28об, 29; Там же. Ед.хр.133. Л.29, 31, 68; Там же. Ф.2307-А. Оп.28. Ед.хр.81. Л.28.
- ¹¹ Там же. Ф.2306-А. Оп.28. Ед.хр.9. Л.190.
- ¹² Там же.
- ¹³ Там же.
- ¹⁴ Там же.
- ¹⁵ Там же. Ф.2307-А. Оп.3. Ед.хр.241. Л.49, 112, 116; ГА РФ. Ф.1. Оп.1. Ед.хр.376. Л.5, 7, 49, 116.
- ¹⁶ ЦХИДК. Ф.2307-А. Оп.10. Ед.хр.222. Л.43, 44.
- ¹⁷ Там же. Ф.2306-А. Оп.2. Ед.хр.270. Л.19; Там же. Ф.2307-А. Оп.28. Ед.хр.19. Л.8; ЦГАМО. Ф.966. Оп.4. Ед.хр.19. Л.25.
- ¹⁸ Там же. Ед.хр.2337. Л.11,110б, 22, 23, 25, 200, 207; Там же. Ф.4341. Оп.1. Ед.хр.262. Л.2; ГА РФ. Ф.1. Оп.1. Ед.хр.367. Л.15-16.
- ¹⁹ ЦХИДК. Ф.2307-А. Оп.28. Ед.хр.81. Л.42.
- ²⁰ Там же. Оп.10. Ед.хр.222. Л.38.
- ²¹ Там же. Оп.28. Ед.хр.81. Л.53.
- ²² Там же. Ф.2306-А. Оп.28. Ед.хр.9. Л.190; Там же. Ф.2307-А. Оп.9. Ед.хр.21. Л.38; ЦГАМО. Ф.966. Оп.4. Ед.хр.2337. Л.209.
- ²³ Там же. Л.23; ГА РФ. Ф.1. Оп.1. Ед.хр.367. Л.29-34,36,40,40об,42,42об,44,46,47,48.
- ²⁴ Там же. Л.14.
- ²⁵ Там же. Л.13,14,26; ЦХИДК. Ф.2307-А. Оп.28. Ед.хр.81. Л.53; ЦГАМО. Ф.966. Оп.4. Ед.хр.2337. Л.193-194об.
- ²⁶ ЦХИДК. Ф.2307-А. Оп.10. Ед.хр.222. Л.30.
- ²⁷ Там же. Л.33,34,37.
- ²⁸ ЦГАМО. Ф.966. Оп.4. Ед.хр.1790. Л.27об.
- ²⁹ Там же. Ед.хр.2337. Л.58,144.
- ³⁰ *Клабуновский И.Г.* Музейное строительство в Московской губернии // *Московский краевед. М.*, 1928. Вып.№7-8. С.33.
- ³¹ *Рыков П.* Музеи за XV лет Октября // *Советский музей.* 1932. №6.
- ³² ЦГАМО. Ф.4341. Оп.1. Ед.хр.262. Л.79.
- ³³ Там же. Ф.966. Оп.4. Ед.хр.1790. Л.24об.
- ³⁴ Там же. Л.25; Там же. Ед.хр.2337. Л.48-48об,62; Архангельское. Краткий исторический очерк. М., 1928. С.6.
- ³⁵ ЦГАМО. Ф.966. Оп.4. Ед.хр.2337. Л.49-49об.
- ³⁶ Там же. Л.51.
- ³⁷ ЦХИДК. Ф.406. Оп.12. Ед.хр.1706. Л.26; Там же. Ф.2307-А. Оп.11. Ед.хр.12. Л.6об.; ЦГАМО. Ф.966. Оп.4. Ед.хр.2337. Л.24, 25, 80, 165, 166-172, 201об.; Там же. Ф.4341. Оп.1. Ед.хр.262. Л.73, 85; Там же. Ф.966. Оп.4. Ед.хр.1790. Л.28об.
- ³⁸ Там же. Л.26,28; Там же. Ед.хр.2337. Л.39.
- ³⁹ Там же. Ед.хр.1790. Л.28.
- ⁴⁰ *Кузина Г.А.* Государственная политика в области музейного дела в 1917-1941 гг. // *Музей и власть. Государственная политика в области музейного дела (XVIII-XX вв.). Сб. науч. трудов НИИК. М.*, 1991. С.128,129,164.
- ⁴¹ ЦГАМО. Ф.4341. Оп.1. Ед.хр.262. Л.12,68.; Там же. Ф.966. Оп.4. Ед.хр.2337. Л.9,30,64-66,136,143,144; ЦХИДК. Ф.2307-А. Оп.10. Ед.хр.222. Л.96,101,15; Там же. Оп.9. Ед.хр.121. Л.48.
- ⁴² Там же. Оп.10. Ед.хр.222. Л.96; ЦГАМО. Ф.966. Оп.4. Ед.хр.2337. Л.1, 4, 13, 99-131, 203, 210, 211.
- ⁴³ *Виноградов К.Я.* Музей-усадьба // *Советский музей.* 1932. №6; ЦГАМО. Ф.966. Оп.4. Ед.хр.2337. Л.4; Там же. Ф.4341. Оп.1. Ед.хр.262. Л.62,64,74.
- ⁴⁴ Там же. Ф.966. Оп.4. Д.2337. Л.195. Распоряжение управляющего делами Моссовета от 27.02.1928 г.
- ⁴⁵ РГВА. Ф.3316. Оп.12. Ед.хр.543. Л.7. Постановление СНК СССР №2280 от 16.10.1933 г. Протокол №79 заседания Президиума ЦИК СССР от 17.10.1933 г.
- ⁴⁶ ЦХИДК. Ф.2306-А. Оп.70. Ед.хр.1058. Л.1-3.
- ⁴⁷ Архангельское. М., 1940. С.49.
- ⁴⁸ Там же. С.45-50.
- ⁴⁹ РГВА. Ф.4. Оп.12. Ед.хр.68. Л.84; Там же. Ед.хр.69. Л.323.
- ⁵⁰ *Безсонов С.В.* Архангельское. М., 1937. С.5-6; Архангельское. Краткий путеводитель. М., 1974. С.117.
- ⁵¹ *Булгаков М.А.* Ханский огонь // *Булгаков М.А.* Собр. соч. в 5 тт. М., 1989. Т.2. С. 393.

ГОСТЕВАЯ КНИГА. ЗАПИСИ 1924 ГОДА

Публикация О.В. Мачугиной*

Обычай среди богатых дворян иметь в доме «Гостевую книгу», в которой расписывались приезжающие, существовал и в семье князей Юсуповых – представителей великосветской знати. Таких книг у Юсуповых было несколько, одна из них находилась в подмосковной усадьбе Архангельское. Гости Юсуповых оставляли в ней свои автографы с 1884 по 1917 годы. Так, 1 июня 1896 года в книге расписались последний русский император Николай II¹ и императрица Александра Фёдоровна. Листая книгу, находим почти регулярные подписи частых гостей Юсуповых – великой княгини Елизаветы Фёдоровны и великого князя Сергея Александровича, что, несомненно, является свидетельством тесного общения между семьями. На листе 12 запись от 5 сентября 1891 года сделана рукой Митрополита Московского Иоанникия².

Простые подписи, восторженные описания впечатлений, оды хозяевам и усадьбе – всё это делает книгу богатым по содержанию историческим источником.

Политические события 1917 года привели к национализации усадьбы и, как следствие, смене хозяев, однако с 1921 года, когда музей начал активно принимать посетителей, традиция Юсуповых была продолжена. Вначале записи велись не в «Гостевой книге», а, возможно, в обычной тетради или на отдельных листках и не регулярно, а от случая к случаю. Можно предположить также, что сами посетители, находясь под восторженным впечатлением, высказывали пожелание оставить свои отзывы.

Начиная с 1924 года записи-отзывы ведутся уже в «Гостевой книге», а более ранние вклеиваются в неё, причём с нарушением хронологического порядка (см. примечания 5, 7). Возобновление «Гостевой книги» связано, предположительно, с налаживанием учётной работы в музее, в результате которой книга была обнаружена, а также, возможно, с ростом числа посетителей.

* Автор выражает благодарность заведующему отделом редких книг, рукописей и фотофонда Государственного музея-усадьбы «Архангельское» К.Г.Боленко за содействие и поддержку.

Мы делаем свой акцент на записях 1924 года – да-те 5-летия существования усадьбы в новом качестве – музейном. Всего три листа «Гостевой книги», публикуемые в данном сборнике, помогают воссоздать образы тех давних лет – первых лет становления музея-усадьбы «Архангельское».

Скоропись текстов в Книге, а также наличие большого количества нечитаемых подписей, к сожалению, значительно затрудняют их расшифровку.

Орфография оригинала сохранена. Условно прочитанные слова и указания на неразборчивые (нрзб.) тексты заключены в угловые скобки. Заметки, заключённые в круглые скобки, сделаны авторами записей. За-

писи, сделанные под разными датами, разделены пробелом.



Экскурсия в Архангельском.
Фото конца 1920-х—начала 1930-х годов. ГМУА

* * *

Л.69

Группа рабочих ф<абри>ки и<мени>ни Воровского³, руководи-тель Н.Кули<окончание подписи нрзб.>

1/VI-24 г.

Крестьянин Брянской губ<ернии>. с.Добрика П.С.Козлов, член Союза металлистов⁴.

1.VI.1924. <Нрзб. подпись с текстом на иностранном языке>

Edv<ard> Jennu, Dänemark.

J<acob> Ney, (Luxeneburg).

Niels Johnsen, Dänemark.

Arsell Sigurdson, Island.

Monachoes Bernard, Luxeneburg

Hubacher Augusto, Schweiz.

Peter Novieri.

Rosa Grimm, Schweiz.

Alfred Vaagnes, Norge.

Niels Modsen, Dänemark.

Thöger Thögerson, Dänemark.

G<eorg> Leusen, Dänemark.

E.Schaffner, Schweiz.

H<ermann> Lindauer, Schweiz.

1-го июня 1921 г. Делегаты III-го <Конгресса> Коминтерна⁵.

R<нрзб> Tarovski.

<Нрзб. текст на иностранном языке>

1.VI.1924. <Нрзб. подпись с текстом на иностранном языке>

1.VI.1924. <Нрзб. подпись с текстом на иностранном языке>

Л.69об.

Frederick Strom, Stockholm, Swede<n>.

Hilden Strom, Stockholm, Schweden.

Einer Ljungberg, Stockholm, Schweden

Iurje Sirola⁶, Finland.

Knut Taberman.

<Последняя подпись на иностранном языке – нрзб. >

1-го июня 1921 г. Делегаты IIIго <Конгресса> Коминтерна⁷.

Эйнар Юнгберг / делегат шведской коммунистической / партии / Стокгольм⁸

Полномочный представитель СССР в Латвии Семен Аралов⁹.

1/VI 24.

В.А.Я<окончание подписи нрзб.> Предст<авитель> Латвийск<ого> Телегр<афного> Агенства

Л.70

Екатерина Ивановна Калинина¹⁰. 5-го июня 1924 года.

Приезжала договориться с Верой Авенировной (зав. Музеем) на счет экскурсии работниц – делегатов Бауманского района¹¹.

Была с Е.И.Калининой 5/VI 24 А.Горчакова.

Нахожу музей в блестящем состоянии; это лучшее свидетельство культуры нашей¹².

Л.70об.

Организация «Металлосиндиката»¹⁵ была 8 июня 1924 года, 35 человек. Заведующим Музеем Фрейвиль¹⁶ было <оказано> самое товарищеское содействие в осмотре этого Исторического Архитектурного Памятника, означенная организация от имени Экскурсионного Бюро выражает глубочайшую благодарность тов. Фрейвиль за оказанное содействие и отмечает, что вверенный ей музей хранится в должной чистоте и аккуратности. Председатель Экскурсионного Бюро «Металлосиндиката» <Подпись нрзб.>

<Подпись нрзб>. 8/VI-24 года. <Подпись нрзб. на иностранном языке>

Carl <нрзб> Heidenstam¹⁷. <Две подписи нрзб. на иностранном языке>

А.Тришевский¹⁸. <Две подписи нрзб.>

Е.Погосян¹⁹.

<Подпись нрзб.> (Азнефть)²⁰.

22 человека Курсантов Курсов Вожатых отрядов юных пионеров.
<Подпись нрзб.>
22/VI-24 года

Л.71

Член объединенного месткома Акцентра <Подпись нрзб.>

А.Макаров.

Сотрудник Внешкольного Ин<ститу> та ²¹ И.Рубцова

24 июня 1924 г.

1924 г. 25/VI посетили Слушатели Военной Академии РККА:

Красн<ый> Военн<ый> летчик Сергеев

Свир<окончание подписи нрзб>

С.Кулаги<окончание подписи нрзб>

<Подпись нрзб>

С.Позняков

1924 г. 29/VI посетили сотрудники от Моск<овского> Управ<ления> Недвижим<ым> Имуществом:

Триф<окончание подписи нрзб>

М.Васильев.

<Две подписи нрзб.>

М.Турубин.

Victoria v<an> d<en> Lieth–Thomsen. Berlin

<Подпись нрзб>²⁶

Udchert–<нрзб>²⁷

Lotte Liebert, Berlin²⁸.

И.Адамович²⁹. <Подпись на иностранном языке нрзб.>

27/VII. 24 г.

Л.71об.

Группа Юных Ленинцев Бауманского района (39 человек) из своего Перхушковского лагеря посетила этот музей. К сожалению, мы не знали о днях открытия музея и попали в день, когда музей закрыт, но, к нашему удовольствию, тов. Заведующая разрешила нам и показала все здания, дав ценные сведения для ребяташек. Юные ленинцы поняли тяжелые условия жизни крепостных и праздность жизни вельмож. Хорошо, что этот дворец теперь открыт для трудящихся. Ребята остались очень довольны.

5/VIII-24 г. <Подпись нрзб>

П.Касаткин.

5/VIII-24 г.

В.Добычин

5/VIII-24 г.

В.Кузнец<окончание подписи нрзб> Инстр<уктор> Центральн<ого> Дома Комм<мунистического> В<оспитания> Р<абочей> М<олодежи>.

Комендант Ц.Д.К.В.Р.М.³⁰ Холин.

9/VIII 24 г.

Бронштейн Александра Львовна³¹ – работник ленинградской партийной организации

12/VIII-24.

Р.Вонская³²

20/VIII 24.

G.Manzoni

23.VIII.1924³³ (итальянский посол).

Итальянское посольство:

S.Manzoni

M.Persico

E.Terhio

<Две подписи на иностранном языке нрзб.>

R.M.Hodgson (Великобританский поверенный в делах)³⁴

G.Mofakher (Персидский поверенный в делах)³⁵

А.Штанге³⁶ (НКВД)

Финдинский (НКВД)

Л.72

Ек.Александрова³⁷. Завед<ующая> Усадьбой-Музеем «Никольское-Урюпино».

28/VIII-24 г.

Reinhold von <нрзб >скен.

14.IX 24.

Dk. Qwiring.

14/9 24.

Юристконсульт НКП В.Передразова³⁸.

19/9 24 г. <Подпись нрзб>

Осмотревши музей бывш<их>. палачей и разбойников, мы, группа собравшихся шоферов бывш<их>, ныне работаем: тов. Хитродумов, тов. Молвский, тов. Новиков, Эдуард Янкун

1) в органах г.п.у. при революционном трибунале 2) работает на прокате 3) в М.С.Н.Х., 4) Наркомпочтеля; выносим искреннюю благодарность советской власти в целом, во главе с тов Фр<е>виль, которая относится к историческим ценностям с большим вниманием <и> к посещающим. Новиков. Молвский. Хитродумов. Эдуард Янкун.

24 сентября 1924 г.

«Было за что сражаться, было что и защищать» <восемь подписей нрзб>³⁹.

А.Тришевский⁴⁰.

П.Шевченко, Быков.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Это не единственная подпись Николая II, оставленная в «Гостевой книге».

² Иоанн Руднев. Впоследствии был причислен к лику святых Саратовской епархии.

³ Московская обойная фабрика им.В.В.Воровского.

⁴ Без даты; предположительно, так же, как предыдущая и последующая записи, датирова-

ется 1 июня 1924 г. Союз металлистов в России был создан в 1905 г. и был самым большим по численности среди профсоюзов, а также наиболее сплочённым отрядом пролетариата; создавался в городах с развитой металлургической промышленностью.

⁵ На вклеенном в книгу прямоугольном листе линованной бумаги. Запись находится под

подписями на иностранных языках. Об указанных лицах см.: Список делегатов III Конгресса Коминтерна (22 июня – 12 июля 1921 г.) // Российский государственный архив социально-политической истории. Ф.490. Оп.1. Ед.хр.201.

⁶ Сирола Юрьё Элиас (1876–1936) – деятель финского и международного рабочего движения, один из основателей Коммунистической партии Финляндии.

⁷ На прямоугольной бумажной наклейке. Об указанных лицах см.: Список делегатов III Конгресса Коминтерна // Там же.

⁸ Визитная карточка, вклеенная в книгу. На ней вышеуказанная типографская надпись.

⁹ Семён Иванович Аралов (1880–1969), участник борьбы за советскую власть на Западном фронте. После Гражданской войны на дипломатической работе.

¹⁰ Жена советского государственного и партийного деятеля М.И.Калинина. Участвовала в революционном движении, после революции была на руководящей советской и хозяйственной работе.

¹¹ Предположительно, делегаты V конгресса Коминтерна (17 июня – 8 июля 1924 г.).

¹² После надписи – подпись А.Горчаковой.

¹³ Далее утрата фрагмента бумаги.

¹⁴ Пушкин А.С. Путешествие в Арзрум во время похода 1929 года // Пушкин А.С. Собрание сочинений в 10 тт. Л., 1978. Т.6. С.452.

¹⁵ Объединение металлоперерабатывающих трестов; основные задачи – реализация готовой продукции, снабжение трестов сырьём и материалом.

¹⁶ Правильно: Фревилль.

¹⁷ Без даты. Возможно, Карл Густав Вернер фон Хейденштам (1859–1940) – шведский писатель, лауреат Нобелевской премии по литературе за 1916 г. Далее две подписи на иностранном языке.

¹⁸ Без даты. А.Н.Тришевский – выдающийся музейщик, принимавший участие в создании экспозиции и в издательской работе музея «Мураново» в 1920-е гг. В 1923 г. входил в состав технической комиссии, призванной сделать выводы по вопросам переделок и ремонта в Архангельском.

¹⁹ Без даты.

²⁰ Самый крупный трест советской России, созданный на базе бакинских нефтепромыслов. Запись без даты.

²¹ Институт методов внешкольной работы, был ориентирован на просветительскую и идейно-политическую пропаганду.

²² Народный комиссариат просвещения (Наркомпрос), в 1946 г. преобразован в Министерство просвещения.

²³ Без даты. Николай Алексеевич Пустаханов, архитектор музея изящных искусств (ныне ГМИИ им. А.С.Пушкина). Ответственный за ремонтные работы строительного бюро Главмузея по усадьбам. В 1920 г. проводил технический осмотр зданий Архангельского и курировал ремонтные работы.

²⁴ Без даты. М.М.Себенцова (1891–1967), кандидат исторических наук. В работе «Культурно-исторические экскурсии» (М., 1923) на примере Архангельского показала жизнь богатого екатерининского вельможи.

²⁵ Без даты. Предположительно, М.Н.Райхинштейн, критик-искусствовед.

²⁶ Без даты.

²⁷ Без даты.

²⁸ Без даты.

²⁹ Предположительно, Иосиф Александрович Адамович – политический деятель, большевик. Рядом подпись на иностранном языке нрзб.

³⁰ Центральный Дом коммунистического воспитания рабочей молодежи.

³¹ Предположительно, первая жена Л.Д.Троцкого–Бронштейн – А.Л.Соколовская. Занималась партийной работой.

³² Возможно, Рахиль Вонская – деятель революционного движения в России.

³³ К этой дате предположительно относятся все нижеследующие подписи на данном листе.

³⁴ Роберт М.Ходжсон (Robert M.Hodgson), поверенный в делах Великобритании в СССР с момента установления дипломатических отношений между двумя странами 2 февраля 1924 г., бывший с 21 июля 1921 г. официальным агентом британской миссии в Москве. Здесь и далее (прим.35, 36) приведены данные архива внешней политики МИД Российской Федерации.

³⁵ Гуляем Риза Хан Мофакер (Gholam Risa Khan Mofakher) – 1-й секретарь персидского посольства, исполнял обязанности Временного поверенного в делах Персии в СССР на время отпуска посла Али Голи Хана Мошавероля Мемалека.

³⁶ Александр Александрович Штанге в 1923–1925 гг. был заведующим II-го Западного отдела Центральной Европы НКВД, затем работал в Полпредстве в Берлине.

³⁷ Екатерина Михайловна Александрова, заведующая вышеуказанным музеем с 1920 по 1926 гг.

³⁸ Без даты.

³⁹ Без даты. Все оставшиеся подписи на этом листе относятся, предположительно, к вышеуказанной записи.

⁴⁰ На л.70 идентичная подпись А.Тришевского. О нём см. прим.18.



ЮСУПОВЫ
И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА
XVIII–XIX ВЕКОВ



В.Э.Маркова

ИТАЛЬЯНСКАЯ ЖИВОПИСЬ В СОБРАНИИ НИКОЛАЯ БОРИСОВИЧА ЮСУПОВА*

Когда в 1924 году в Ленинграде вышла в свет известная публикация Сергея Эрнста о картинах французской школы из собрания Н.Б.Юсупова, её автор вряд ли мог предполагать, что именно ему будет суждено на многие десятилетия вперёд определить основное направление изучения живописного раздела одной из наиболее прославленных частных коллекций России рубежа XVIII – XIX веков¹. За время, прошедшее с момента её появления, французский раздел собрания неизменно оставался в центре внимания: отдельным произведениям этой школы были посвящены специальные статьи, а в работах общего характера прочно утвердилось мнение, что именно французская живопись составляла главный предмет интересов Николая Борисовича. Между тем ближайший анализ собрания заставляет усомниться в бесспорности подобного суждения.

Действительно, французская школа живописи в юсуповской коллекции отличалась достаточной полнотой и высоким уровнем отдельных памятников, что делает её высокую оценку обоснованной. Но помимо объективных причин для подобной расстановки акцентов были и мотивы иного, скорее субъективного свойства. Так сложилось, что в Государственном музее-усадьбе «Архангельское» разные поколения сотрудников более пристально занимались именно работами французских мастеров. Во многом это объясняется тем, что оставшаяся там после разделения французская коллекция обладала наибольшей цельностью и в основном не вызывала сомнений с точки зрения определения памятников. Что же касается картин мастеров других школ, то многие из них рано покинули родовое гнездо и оказались в разных музеях, прежде всего в Государственном Эрмитаже и в Государственном музее изобразитель-

*Выражаю искреннюю признательность М.Д.Краснобаевой (Государственный музей-усадьба «Архангельское») и Л.Ю.Савинской (Государственный музей изобразительных искусств им.А.С.Пушкина) за помощь и предоставленные материалы.

ных искусств им. А.С.Пушкина, где изучались уже в контексте данных собраний. Следует также отметить, что большое число произведений оказались рассеянными по разным музеям России, либо проданными в довоенный период за рубеж. В то же время работы, продолжавшие оставаться в Архангельском, требовали более детального исследования и, что немаловажно, установления авторства. Это относится к северным школам живописи – фламандской и голландской, где некогда можно было видеть такие шедевры, как находящиеся теперь в Национальной галерее искусств в Вашингтоне парные портреты Рембрандта². Но в ещё большей мере, пожалуй, это относится к итальянской школе, которая в течение долгого времени была незаслуженно обойдена вниманием.

Между тем как по числу памятников, так и по их качественному составу итальянская школа не только не уступает французской, но, возможно, и превосходит её. Так, из почти 500 произведений, составлявших картинную галерею Николая Борисовича Юсупова, итальянский раздел насчитывал около 200, и по своей численности превосходил все прочие национальные школы. Такое соотношение во многом отвечало представлениям времени, что подтверждают и появившиеся в России в конце XVIII века сочинения по теории искусства, которые были хорошо известны владельцу коллекции и во многом формировали его вкусы в отношении западноевропейской живописи. Так, в опубликованном в 1792 году в Санкт-Петербурге трактате Петра Чекалевского «Рассуждение о свободных художествах»³, в котором отразился общеевропейский взгляд того времени на развитие искусства, автор выделяет три главные школы, ставя на первое место итальянскую, на второе – фламандскую, на третье – французскую. Сам Николай Борисович широко пользовался литературой об искусстве, о чём свидетельствует его богатейшая библиотека, где важное место занимал раздел, посвящённый искусству Италии.

Однако с Италией его связывали и более тесные контакты. Проведя шесть лет в этой стране на положении дипломата высшего ранга, он был вхож в круги аристократии и интеллектуальной элиты, близко сошёлся со многими известными её представителями. Весьма лестно отзывался о Юсупове польский король Станислав-Август, который писал: «Найдётся мало иностранцев, которые путешествовали в Италии с таким знанием искусств и любовью к ним, как этот вельможа»⁴.

С 1783 по 1789 год Юсупов был посланником при дворе в Турине, а разного рода дипломатические поручения позволяли ему постоянно ездить по городам Италии, в то время разделённой на ряд са-

мостоятельных в политическом отношении государств. Но конечной целью его маршрутов неизменно оставался Рим, который, несмотря на возвышение Парижа, в последней трети XVIII века вернул себе статус художественной столицы Европы. Вновь стало модным совершать паломничество в Вечный город с тем, чтобы приобщиться к классической культуре прошлого, возродить историческую преемственность и утраченные идеалы. Во многом этому способствовало присутствие в Риме Винкельмана, чьи идеи вдохновили многих художников, приезжавших сюда со всех концов Италии и из других стран. Неповторимая атмосфера Рима пробудила в Юсупове живой интерес к современному искусству. Он сумел установить личные контакты с работавшими там прославленными художниками, среди которых было и немало иностранцев. Упомянем здесь Помпео Батони, Мариано Росси, Анжелику Кауфман, Якоба Филиппа Хаккерта, Антона Рафаэля Менгса и его учеников – Антуана фон Марона и Франсиско Рамос-и-Альбертоса. Эта сторона жизни собирателя характеризует Юсупова как одного из первых русских коллекционеров, всерьёз занявшихся систематическим подбором собрания живописи конца XVIII–начала XIX века. По заказу князя работал находившийся в Турине Мариано Росси, а во время поездок в Рим Юсупов приобретал произведения у Помпео Батони, блестящего живописца своего времени, внимания которого добивались многие родовитые заказчики Европы. В 1784 и 1785 годах Батони исполнил для Николая Борисовича парные полотна «Венера, наказывающая Амура» (Государственный музей-усадьба «Архангельское») и «Венера с голубьями» (Одесса, Музей западного и восточного искусства)⁵. Много лет спустя, в начале 1820-х годов, уже находясь в России, Юсупов приобрёл у наследников графа К.Г.Разумовского ещё одно полотно Батони – «Геркулес на распутье между Добродетелью и Пороком» (Государственный Эрмитаж), которое в полной мере демонстрирует выдающийся талант мастера.

Заметим, что Николай Борисович не только приобретал уже готовые работы, но и сам заказывал художникам картины на привлекавшие его темы, в том числе и варианты понравившихся ему композиций. Если при этом вспомнить о группе работ французских художников, относящихся к тому же времени и близких по своей стилистике, в первую очередь о полотнах Давида и Герена, то фигура Юсупова как мецената и собирателя «современной» живописи обретает вполне европейский масштаб⁶.

Но при всей значимости живописи рубежа XVIII–XIX веков, данный раздел по своей численности и уровню произведений уступал кол-

лекции картин XVI–середины XVIII столетий. К сожалению, попытка реконструкции этой части собрания наталкивается на объективные трудности, поскольку именно здесь особенно велики потери от широко практиковавшихся в советское время продаж произведений за рубеж, передач в другие музеи и в Госфонд. В общей сложности таких работ по итальянской школе насчитывается около тридцати, а возможно и более. При этом сегодня трудно проследить всю цепочку передач и лишь в редких случаях удаётся выявить современное местонахождение произведений, по тем или иным обстоятельствам покинувших собрание.



Рисунок с картины П.Батони «Геркулес на распутье» из каталога собрания Н.Б.Юсупова «Galerie de Moscou». 1827. ГМУА

Несколько подобных находок выпало на долю автора статьи, о чём речь пойдёт ниже. Данная публикация поневоле носит тезисный характер, но её цель – лишь обозначить проблему, проиллюстрировав те или иные положения рядом примеров. Отдельные вопросы уже освещены в каталоге состоявшейся в 2001 году выставки собрания Юсупова «Учёная прихоть»⁷, другие же, хотя и кратко, затрагиваются здесь впервые. В основном это касается атрибуции памятников и современной оценки их художественной значимости. Отметим сразу, что работ, созданных до XVI века, у Юсупова не было. Искусство предшествующего времени, так называемые примитивы, только начинали входить в моду в Европе, однако в то время на интересы русских собирателей это практически не повлияло. Отношение Николая Борисовича к итальянской живописи было традиционным и в полной мере отвечало линии, ясно обозначившейся ещё на начальном этапе формирования Эрмитажа, непосредственным свидетелем чего был и сам Николай Борисович.

Из описей и старых каталогов собрания следует, что эпоха Высокого Возрождения была представлена у Юсупова почти всеми выдающимися именами, от Рафаэля, Андреа дель Сарто и Корреджо до великих венецианцев – Джорджоне, Тициана, Веронезе и Тинторетто. Конечно далеко не все атрибуции следует принимать безоговорочно. Об этом позволяют судить принятые в прошлом определения ряда работ, по-прежнему хранящихся в собрании ГМУ «Архангельское»⁸. Так, находящаяся там копия с картины Якопо Бассано «Израильтяне в пустыне» у Николая Борисовича приписывалась Пармиджанино⁹, а композиция «Поклонение пастухов», в которой скопировано известное полотно Тициана, значилась под именем голландского караваджиста Герарда Хонторста, получившего в Италии прозвище Герардо делле Нотти, с уточнением – «копия с картины итальянского мастера»¹⁰. Сегодня, когда большая и лучшая часть коллекции оказалась рассеянной, а другая утрачена, либо её местонахождение неизвестно, в полной мере судить о её составе затруднительно. И всё же большое число работ выдающихся мастеров, некогда украшавших юсуповское собрание, свидетельствует о высоком уровне итальянского раздела.

Почётное место в коллекции занимал Корреджо. Один из шедевров мастера – «Женский портрет», принадлежащий теперь собранию Эрмитажа, находился в Кабинете, где были собраны любимые вещи князя и разного рода раритеты (цв. илл.3)*. История атрибуции картины представляется весьма поучительной¹¹. В коллекцию Юсупова она поступила как работа Корреджо, но в конце XIX века по предложению немецкого исследователя Ф.Харка её автором был назван Лоренцо Лотто¹². Высказывались и другие предположения относительно атрибуции портрета, пока в 1958 году итальянский ученый Р.Лонги не расшифровал подпись художника, доказав тем самым, что принятое в каталогах XIX века определение является абсолютно верным¹³. Произведения Корреджо пользовались в Европе неизменным успехом и высоким спросом. Весьма любим он был и в России, где многие собиратели мечтали видеть его работы в своих коллекциях. Помимо упомянутого портрета в собрании Юсупова было ещё несколько произведений, связанных с именем пармского мастера. В основном это копии, которые таковыми и считались. Известно, что работавший в Италии немецкий пейзажист Якоб Филипп Хаккерт предлагал Николаю Борисовичу приоб-

*Здесь и далее по тексту см. цветную вставку

рести копии с картин художника, поскольку подлинные работы Корреджо были слишком дороги, да и найти их уже тогда было не просто. Подтверждением этому служат слова Александра Сергеевича Строганова, мечтавшего иметь в своем собрании работы этого мастера, но сетовавшего на то, что «случаи такие картины покупать здесь и во всей Италии весьма редко находятся»¹⁴.

В качестве примера можно сослаться на три рисунка из рисованного каталога 1827 года. Все они повторяют широко известные композиции, неоднократно служившие образцами для копирования как в XVI веке, так и позднее. Одна из них – «Мадонна с младенцем и ангелом», называемая также «Мадонна дель латте», оригинал которой находится в Музее изящных искусств Будапешта¹⁵, другая – «Обручение святой Екатерины» из Музея Каподимонте в Неаполе¹⁶. В коллекции Юсупова находилась также копия со знаменитой работы Корреджо «Поклонение пастухов» или «Святая ночь» из Дрезденской галереи¹⁷.

Наличие копий с произведений великих мастеров в старых русских коллекциях, да и не только русских, было явлением обычным. Копии представлялись вполне естественной заменой оригиналов. Напомним, что именно Юсупову принадлежала идея копирования для Эрмитажа Ватиканских лоджий Рафаэля. Причем Николай Борисович намеревался пойти ещё дальше и заказать копии всех ватиканских росписей Рафаэля, предлагая в качестве исполнителей таких мастеров, как Анжелика Кауфман, Мариано Росси и Рамос-и-Альбертос, чьи работы он приобретал для собственного собрания. Принадлежащие Юсупову копии нередко выполнялись известными мастерами, как, например, в случае с картиной «Мадонна в кресле» Рафаэля, повторённой Менгсом. Набивший руку на копировании картин великого итальянца, он даже был удостоен в Италии прозвища «немецкий Рафаэль»¹⁸.

В разделе XVI века работ флорентийских мастеров было немного, в основном встречались имена Андреа дель Сарто, Аньоло Бронзино, Джорджо Вазари¹⁹. Однако, судя по воспроизведению в рисованном каталоге 1827 года, картина «Святое Семейство с Иоанном Крестителем», значившаяся под именем Вазари, в действительности принадлежала Франческо Брине²⁰. Рисунок в каталоге, однако, не позволяет судить о том, был ли это оригинал либо копия.

В процессе подготовки каталога выставки «Учёная прихоть» автору данной статьи удалось установить авторство картины «Жертвоприношение Авраама» из собрания ГМУ «Архангельское». В каталоге юсуповской коллекции 1827 года на рисунке сверху, где обычно



Рисунок с картины А.Аллори «Жертвоприношение Авраама» из каталога собрания Н.Б.Юсупова «Galerie de Moscou». 1827. ГМУА

помещалось имя автора, оставлено чистое поле. Позднее, в рукописном каталоге 1920 года, в результате неверной интерпретации подписи картина фигурировала как работа «Алессати Бронеа». Помимо этого, без всяких на то оснований, она датировалась XVIII веком²¹. Излишне говорить, что художника с таким именем никогда в природе не существовало. Подпись, не вызывающая сомнений в подлинности, а также манера исполнения указывают на авторство Алессандро Аллори, прозванного Бронзино (не следует путать с его учите-

лем Аньоло Бронзино). До сих пор были известны два других варианта композиции – в собрании Сайбене в Милане (на меди) и в частных апартаментах Палаццо Колонна в Риме²². Все они считаются авторскими и датируются 1570-ми годами. Композиция из юсуповского собрания написана на камне – яшмовой пластине, что является большой редкостью, а по уровню исполнения среди известных на сегодня версий она может быть по праву признана лучшей²³. Высокое качество произведения подтвердила реставрация, приуроченная к выставке 2001 года (цв. илл. 1).

Обращает на себя внимание и композиция «Жертвоприношение Ноя», автором которой в прошлом, начиная с 1815 года, считался Себастьяно дель Пьомбо, а в последнее время она приписывалась Джулиано Буджардини. Оба эти определения нельзя признать верными, и в каталог выставки «Учёная прихоть» картина была включена как работа неизвестного флорентийского мастера середины XVI века²⁴. Насколько нам известно, данный сюжет и иконография нигде больше не встречаются, что само по себе весьма интересно. По своему стилистическому решению картина представляет собой

своеобразную компиляцию с «цитатами» из произведений Андреа дель Сарто, Фра Бартоломео, Мариотто Альбертинелли.

Произведения мастеров итальянской живописи XVII века достаточно широко были представлены в собрании князя Юсупова. Следует помнить, что и в Эрмитаже, в известном смысле служившим Юсупову образцом, именно этот период составляет наиболее многочисленную часть итальянского раздела. Здесь мы находим произведения мастеров разных школ и направлений, но особенно часто в описях и каталогах упоминаются художники болонской школы, чьи работы в то время ценились весьма высоко. Сам Николай Борисович в полной мере разделял это мнение, на что, в частности, указывает следующий случай. В 1797 году, сопровождая польского короля Станислава-Августа во время его знакомства с Эрмитажем, князь выделил как лучшую во всей картинной галерее работу Гвидо Рени «Отцы церкви»²⁵.

Говоря о произведениях болонцев, заметим, что у самого Юсупова насчитывалось пятнадцать картин Гвидо Рени, девять – Гверчино, шесть – Доменикино и три – Франческо Альбани. Большинство из них до нас не дошли, что затрудняет оценку собрания с точки зрения качества и правильности атрибуций. Можно лишь утверждать, что копияные работы были здесь буквально единичны. Так, из шести картин Доменикино можно указать всего на одно повторение, воспроизводящее знаменитую «Святую Цецилию» из собрания Лувра²⁶. Причём в надписи, сопровождающей рисунок в каталоге 1827 года, автором копии назван Пьер Миньяр. Это могло соответствовать действительности, поскольку французский художник нередко копировал работы итальянских мастеров. Среди дошедших до нас работ болонской школы следует выделить находящуюся теперь в ГМИИ картину Элизабетты Сирани «Аллегория живописи», которая является автопортретом художницы, рано умершей и оставившей сравнительно небольшое число произведений²⁷. Картина была написана в 1658 году для нотариуса Кавацца из Болоньи. Показательно, что в собрании Юсупова она считалась французской работой и также приписывалась Миньяру²⁸.

С именами братьев Карраччи в рисованном каталоге 1827 года было связано всего три произведения, причём имя Лодовико приводится один-единственный раз, а Аннибале представлен копией со знаменитой «Мадонны дель Пополо» – алтарной композиции в капелле Черазы, где она находится рядом с двумя работами Караваджо²⁹. Как работа Гверчино в каталоге приведена композиция, повторяющая недошедший оригинал Аннибале Карраччи «Святое Семейство

с маленьким Иоанном Крестителем», более широко известный как «Мадонна Монтальто»³⁰. Картина Карраччи была написана в 1597–1598 годах в Риме, а в 1672 году Пьетро Беллори упоминал её как находящуюся у римского аристократа Лоренцо Сальвиати на его вилле в Монтальто и указывал, что она послужила образцом для многочисленных повторений. Среди наиболее известных копий XVII века можно назвать три, которые находятся в Оксфорде (Крайст Чёрч Колледж), Флоренции (Галерея Уффици) и Лукке (церковь Сан Микеле аль Форно). Тот факт, что композиция Аннибале Карраччи была популярна, делает понятным желание русского собирателя иметь в своей коллекции подобный образец, тем более, что аналогичная работа, исполненная на меди, находилась и в собрании Эрмитажа³¹.

Помимо Карраччи в каталоге фигурируют работы Гвидо Рени, Доменикино, Альбани, Гверчино либо копии с них³². Приведу ещё несколько примеров из рисованного каталога 1827 года. Композиция в горизонтальном овале «Мадонна со спящим младенцем» в собрании Юсупова приписывалась самому Гвидо Рени. На самом же деле она восходит к знаменитому полотну из галереи Дориа Памфили в Риме, с которого в XVII веке было выполнено множество копий, в том числе и работавшим в Риме Сассоферрато³³. Не исключено, что именно ему принадлежала и картина из юсуповского собрания. Имя Сассоферрато всплывает ещё раз в связи с другой композицией, также изображающей «Мадонну с младенцем». У Юсупова она считалась работой Гвидо Рени, действительно близка к одной из его картин, однако данный вариант восходит к полотну Сассоферрато из Галереи Эстенсе в Модене³⁴.

Насколько позволяет судить каталог 1827 года, в собрании Николая Борисовича было несколько копий с картин Гверчино. Одна из них восходит к «Мадонне дель пассеро» (Мадонна с воробьём), раннему произведению мастера (до недавнего времени находилась в собрании Дениса Маона в Лондоне)³⁵. Появление этой копии, возможно, объясняется тем, что упомянутая работа Гверчино приобрела известность в конце XVIII века. Оригинал Гверчино, находившийся тогда в галерее Палаццо Боргезе в Риме, упомянут в изданной в 1787 году книге фон Рамдора, посвящённой живописи в Риме³⁶. В 1799–1800 годах она была выставлена на продажу и вскоре перевезена в Лондон, где на протяжении 1-й четверти XIX века фигурировала на разных аукционах, пока не осела в одной из английских частных коллекций. Картина тогда получила широкую известность и, вполне понятно, привлекла к себе внимание Юсупова.

Сегодня можно указать на местонахождение некоторых копий с полотен Гверчино, некогда принадлежавших собранию Юсупова. Так, композиция «Амур с кабаном», которая в прошлом приписывалась самому мастеру³⁷, после разделения коллекции оставалась в Архангельском. Она упоминается в списках продажи за рубеж 1928 года, но, по всей видимости, не была продана, так как в 1933 году из Антиквариата поступила в собрание ГМИИ. Картина представляет собой выполненное в мастерской Гверчино повторение



Рисунок с картины Гверчино «Мадонна с младенцем» из каталога собрания Н.Б.Юсупова «Galerie d'Archangelski». 1827. ГМУА

фрагмента композиции «Смерть Адониса» из Дрезденской галереи, погибшей во время второй мировой войны³⁸. Копией мастерской Гверчино с неизвестного оригинала является также композиция «Оплакивание», которая у Юсупова значилась как работа самого мастера. Она принадлежит Рыбинскому музею-заповеднику, где и была обнаружена автором статьи³⁹. В настоящее время мы можем указать местонахождение ещё одной картины из числа тех, что фигурировали под именем Гверчино в рисованном каталоге 1827 года⁴⁰. Речь идёт о превосходном полотне, изображающем Мадонну с младенцем, из собрания Государственного музея истории религии в Санкт-Петербурге. Картина не вызывает сомнений в авторстве выдающегося болонского мастера и стилистически может быть отнесена к позднему периоду его творчества⁴¹ (цв. илл.2).

Флорентийская школа XVII века была представлена в коллекции Юсупова сравнительно небольшим числом работ, которые в основном приписывались Карло Дольчи и Франческо Фурини, а также художникам их круга. В начале XIX века лишь эти два работавших во Флоренции живописца пользовались европейской известностью.

Что касается картины «Святой Казимир» (теперь – собрание ГМИИ), то здесь авторство Карло Дольчи не подвергалось сомнению. В настоящее время, однако, она признана авторским повторением композиции из Палатинской галереи (Палаццо Питти) во Флоренции⁴².

Франческо Фурины был представлен в юсуповской коллекции бесспорным шедевром – большим полотном «Три грации», принадлежащим теперь Эрмитажу⁴³. Эта работа стоит в ряду наиболее выдающихся творений мастера и относится к периоду его творческой зрелости. В прошлом Фурины приписывалась и камерная по своим размерам картина «Непорочность» из собрания ГМИИ⁴⁴. В результате её изучения автором настоящей статьи она была отнесена к творчеству Симоне Пиньони, ученика Фурины⁴⁵. С кругом мастеров флорентийской школы связана и находящаяся в ГМУ «Архангельское» большая композиция на сюжет из «Неистового Роланда» Ариосто – «Олимпия, покинутая Биреном», которая в рисованном каталоге галереи Юсупова имела название «Ариадна» и считалась работой упомянутой выше болонской художницы Элизабетты Сира-ни⁴⁶. Как удалось установить, картина представляет собой старую копию большого полотна, исполненного одним из ближайших учеников и последователей Фурины, Винченцо Манноцци, и находящегося в одном из частных собраний Флоренции⁴⁷. К флорентийской школе относится также полотно «Юноша с вазой», автором которого в рисованном каталоге 1827 года назван Франческо Романелли, художник римской школы⁴⁸. Следует отметить близость данной композиции творчеству флорентийского мастера Бальдассаре Франческини, более известного как Вольтеррано. Сходная по своему решению работа этого художника, «Ила с вазой», принадлежит Государственной галерее Штуттгарта⁴⁹. Изображённый здесь персонаж – Ила, один из аргонавтов, товарищей Геракла, чья красота похитивших его наяд.

Одним из наиболее популярных во времена Юсупова итальянских мастеров XVII века был неаполитанец Лука Джордано. Его произведения были широко востребованы на европейском антикварном рынке, а их упоминания неизменно встречались в описях российских собраний. У Николая Борисовича находилась всего одна его работа, но достойная того, чтобы быть отмеченной особо. Это большое полотно «Аполлон и Марсий», ныне принадлежащее собранию ГМИИ⁵⁰. Выполненное в «тёмной» манере, оно долгое время считалось ранней работой мастера. В действительности же это образец зрелого периода творчества Джордано, когда художник, в полной мере овладевший стилистикой барокко, время

от времени возвращался к темам и живописным приёмам своего учителя Хусепе Риберы⁵¹.

С именем последнего в юсуповской коллекции связывалось полотно «Поклонение пастухов», что особенно интересно, если принять во внимание почти полное отсутствие там работ испанской школы⁵². Картина давно обрела широкую известность под именем работавшего в Италии голландца Матиаса Стомера. В рисованном каталоге 1827 года её воспроизведение приводится с пометкой «С.А.» (село Архангельское). Впоследствии она была перевезена в Санкт-Петербург, во дворец на Мойке, где находилась в Римской галерее. Оттуда в 1928 году картина была сдана в Госфонд, возможно, для продажи за рубеж, а затем поступила в ГМИИ. В 1933 году как работу неизвестного итальянского мастера её передали в Саратовский музей им.А.Н.Радищева. На авторство Стомера в начале 1960-х годов указал голландский учёный Х.Герсон⁵³. Картина интересна не только сама по себе, но и важна для характеристики собрания Юсупова в целом. Относящаяся к караваджизму, направлению альтернативному академизму, она свидетельствует об известной широте художественных вкусов собирателя. Прямое отношение к караваджизму имел и Карло Сарачени, представленный в юсуповском собрании уменьшенной копией с его известной ранней композиции «Смерть Марии» (ГМУ «Архангельское»). В рисованном каталоге 1827 года она фигурирует под именем сиенского художника Ванни⁵⁴. Работа Сарачени была написана для церкви Санта Мария делла Скала в Риме. Её композиция многократно копировалась и воспроизводилась в гравюре как в XVII веке, так и позднее. Подписной вариант картины находится в Институте искусств Чикаго⁵⁵.

К этому перечню имён прославленных мастеров для полноты картины следует добавить имя мало известного во времена Юсупова североитальянского живописца Паоло Пагани, автора принадлежащих ГМУ «Архангельское» превосходных парных композиций – «Пленение Софонисбы» и «Смерть Софонисбы», на которой стоит подпись художника⁵⁶ (цв. илл.4, 5). Первое полотно долгое время называлось «Сцена из римской истории», и его сюжет был определён автором статьи в связи с работой над каталогом выставки «Учёная прихоть»⁵⁷. Обе картины были написаны в период между 1695 и 1700 годами, когда Пагани находился в тесном творческом контакте с мастерами венецианской школы. Произведения Пагани встречаются не часто и в настоящее время они являются предметом пристального внимания со стороны специалистов, особенно

после большой монографической выставки художника, прошедшей в 1998 году в Швейцарии (Ранкате и Кампоне д'Италия)⁵⁸.

Совершенно особое место в собирательской деятельности Юсупова занимала живопись XVIII века. Это видно на примере разных национальных школ, в том числе и итальянской. Ведущую роль в живописи Италии этого периода играли Рим и Венеция, оказавшие большое влияние и на общеевропейскую художественную ситуацию, и именно с этими двумя центрами связано творчество большинства мастеров, представленных в коллекции Юсупова.

Несколько превосходных полотен принадлежит Джованни Паоло Панини, художнику из Пьяченцы, чьё творчество в полную силу развернулось в Риме. Лучшими из них являются четыре композиции с интерьерами римских базилик – «Сан Пьетро», «Санта Мария Маджоре», принадлежащие теперь Эрмитажу, и находящиеся в ГМИИ картины «Сан Джованни ин Латерано», «Сан Паоло Фуори ле Мура»⁵⁹. Авторство Панини признано также в отношении ещё одного полотна, на котором запечатлён внутренний вид храма⁶⁰. Само присутствие в коллекции картин Панини весьма симптоматично, если учесть, что во многом под влиянием этого мастера сформировалось творчество французского живописца Юбера Робера, одного из любимых художников Николая Борисовича и многих других представителей российской знати.

Заметное место в юсуповском собрании принадлежало работам Франческо Тревизани. Его картина «Даная», оставшаяся в Архангельском⁶¹, является авторским повторением другой композиции, написанной в Риме для кардинала Оттобони (цв. илл.6). Ещё сравнительно недавно она находилась в одном из частных собраний Нью-Йорка, но в настоящее время её местонахождение неизвестно⁶². Второе произведение, связанное с именем Тревизани, – «Мадонна с младенцем и маленьким Иоанном Крестителем», по-прежнему находящаяся в Архангельском. В собрании Юсупова она считалась работой Карло Маратты и лишь сравнительно недавно автором статьи было указано на её связь с творчеством Тревизани⁶³. Однако она не может быть признана работой самого мастера и, по всей видимости, представляет собой повторение мастерской, восходящее к композиции несколько меньшего размера из Баварских Государственных собраний в Мюнхене⁶⁴. Признанный одним из выдающихся живописцев XVIII века, Франческо Тревизани получил широкую известность во Франции, и путешествовавшие по Италии французские знатоки и ценители изящного неизменно отдавали должное его таланту. Можно предположить, что интерес к творчест-

ву художника в Юсупове пробудили популярные в то время сочинения французских авторов – Шарля де Бросса и Дезалье д'Аржанвиля, представленные в его библиотеке.

Одна из наиболее ярких страниц в собирательской деятельности Юсупова связана с венецианской школой XVIII века. Этот раздел насчитывал свыше шестидесяти произведений, а высокий уровень многих из них свидетельствует о глубоко заинтересованном участии владельца в его формировании. Подбор венецианских картин отличался разнообразием имён и жанров. Её ядро образуют работы Якопо Амигони, Себастьяно Риччи, Гаспаре Дициани, Джамбаттисты и Джандоменико Тьеполо. В особую группу следует выделить полотна Пьетро Антонио Ротари и его мастерской, число которых в коллекции достигало тридцати трех, причём многие из них высококого уровня и, без сомнения, принадлежат кисти самого художника⁶⁵.

Большим успехом у европейских собирателей в разных странах пользовались пейзажные композиции с видами Венеции. У Юсупова насчитывалось не менее десяти полотен этого жанра, запечатлевших площадь Сан Марко, мост Риальто, Дворец дождей и другие прославленные виды (ГМУ «Архангельское»). Приобретались эти картины под громкими именами, их авторами в прошлом считались Антонио Каналетто и Бернардо Беллотто. Со временем, однако, стало ясно, что в действительности они написаны скромными по уровню дарования мастерами, тиражировавшими продукцию своих выдающихся современников⁶⁶. Были у Юсупова и работы модного в то время живописца Франческо Казановы, брата знаменитого Джамкомо, который в своих пейзажных полотнах предвосхитил романтические настроения искусства XIX века⁶⁷.

Среди наиболее значительных картин венецианской школы следует назвать группу работ Себастьяно Риччи. Находящаяся теперь в ГМИИ композиция «Сотник перед Христом» предположительно является эскизом для большого полотна из Хемптон-Корта в Лондоне⁶⁸. Парная к ней картина «Христос и грешница», также принадлежавшая юсуповскому собранию, в 1920 году была сдана в Госфонд и продана за рубеж: в 1935 году она находилась в собрании Павла Дитца в Праге, а в 1964 году была приобретена с аукциона для пражской Национальной галереи⁶⁹. Бесспорным шедевром Себастьяно Риччи, чьё творчество во многом определило живописные искания XVIII века, является его полотно «Детство Ромула и Рема» (ныне – Эрмитаж), написанное во время пребывания во Флоренции в середине 1710-х годов⁷⁰. Из юсуповского собрания происходит и находящаяся в Эрмитаже картина Себастьяно Риччи «Вакханка

и сатиры», которая в прошлом ошибочно приписывалась болонскому живописцу Маркантонио Франческини⁷¹.

Традиционно, ещё со времён Николая Борисовича Юсупова, парными считались полотна, изображающие библейские сюжеты – «Амнос и Фамарь»⁷² и «Иосиф и жена Пентефрия»⁷³, а их авторство приписывалось Себастьяно Риччи (ГМУ «Архангельское»). В последние десятилетия в соответствии с определением Т.Д.Фомичёвой, высказанным устно, они приписывались Гаспаре Дициани⁷⁴. Картины различаются по манере исполнения и, возможно, были проданы Юсупову как парные, но в действительности таковыми не являются. Более того, они принадлежат разным художникам. Так, если в отношении полотна «Амнос и Фамарь» авторство Дициани следует признать бесспорным, то в отношении второй работы оно должно быть решительным образом отвергнуто. Как удалось определить автору статьи, полотно «Иосиф и жена Пентефрия» принадлежит Джироламо Брузаферро, ученику Николо Бамбини, испытавшему также сильное влияние Себастьяно Риччи. В собрании графа Разумовского в Петербурге, откуда картина происходит, она приписывалась Грегорио Ладзарини⁷⁵.

Подлинную гордость юсуповской коллекции составляла весьма представительная группа работ отца и сына Тьеполо, бесспорно, принадлежащая к наиболее значительным произведениям собрания. Согласно описям, в неё входило одиннадцать полотен Джамбаттисты и Джандоменико⁷⁶. Некоторые из них утрачены, а отдельные атрибуции не выдержали проверку временем. Несмотря на это, столь представительное собрание, расположенное за пределами Италии, а тем более в России, – случай весьма редкий. Возможно, некоторые картины Юсупов привез ещё из Италии. Однако своё самое значительное приобретение Николай Борисович сделал в Петербурге, когда в 1800 году у Пьетро Конколо он купил работы, предназначенные для продажи русскому двору⁷⁷. В списке значится семь полотен Тьеполо, среди которых две знаменитые композиции – «Встреча Антония и Клеопатры» и «Пир Клеопатры» (обе – в ГМУ «Архангельское»), плафон, хранящийся теперь в Царскосельском Екатерининском дворце, в отношении которого авторство Тьеполо было отвергнуто, и четыре узкие композиции, сгоревшие в 1820 году во время пожара в Архангельском⁷⁸. Ещё три картины находятся сегодня в собрании ГМИИ⁷⁹ и одна – Эрмитажа⁸⁰. Среди них по своему художественному уровню выделяется небольшое полотно «Смерть Дидоны», выполненное в свободной эскизной манере. Бесспорно, качественным произведением Джандоменико Тье-

поло следует признать камерную овальную картину, изображающую «Деву Марию со спящим младенцем». На популярность этой композиции в среде заказчиков указывает тот факт, что в мастерской Тьеполо было выполнено несколько её повторений. Парными в юсуповской коллекции считались работы «Возвращение блудного сына» (ныне – ГМИИ) и «Александр Македонский и Диоген» (ныне – Эрмитаж), хотя, скорее всего, они были соединены лишь непосредственно в момент продажи. Первоначально обе картины приписывались Джованни Баттисте Тьеполо, а уже в наши дни композиция ГМИИ стала считаться работой Джандоменико. По своему художественному уровню эрмитажное полотно значительно уступает московскому и, по всей видимости, было исполнено в мастерской Тьеполо-старшего⁸¹.

«Встреча Антония и Клеопатры» и «Пир Клеопатры» принадлежат к числу работ, прославивших собрание Николая Борисовича Юсупова. Они вполне заслуженно признаны капитальными работами Джамбаттисты Тьеполо⁸². Написанные в 1740-е годы, незадолго до знаменитых росписей палаццо Лабия в Венеции, они занимают важное место в творческой эволюции художника. Вначале в петербургском дворце на Фонтанке, а затем в Архангельском полотнам Тьеполо неизменно отводилось одно из почётных мест, на что указывает организация специального зала, носившего имя художника. О том, как выглядел зал Тьеполо в петербургском дворце Юсуповых, можно судить по описанию фон Реймерса: «... попадаешь в длинную галерею, где, кроме трёх картин Тициана, Гандольфи и Фурины, находятся два больших настенных полотна и четыре других высоких и узких между окнами, все они, как и прекрасный плафон, принадлежат Тьеполо»⁸³. Зал Тьеполо, хотя и в несколько изменённом виде, сохранился и после переезда картинной галереи в Архангельское⁸⁴.

Подробное описание помещений дворца, а также других построек в Архангельском даёт представление о расположении картин итальянской школы. Они не были выделены в отдельные залы, а наряду с работами других школ составляли основу развески Галереи и Кабинета, которые были наиболее насыщены произведениями живописи. В Кабинете, где были собраны разнообразные художественные редкости, насчитывалось сорок три картины итальянских мастеров, среди которых упоминались работы Рафаэля, Корреджо, Гвидо Рени, Гверчино, Альбани, Доменикино, Сассоферрато, Карло Маратты, Себастьяно Риччи, отца и сына Тьеполо, Андреа Локателли и других. А если вспомнить, что рядом с ними находились картины

Никола Пуссена, Клода Лоррена, Себастьяна Бурдона, то станет ясно, что живописные произведения создавали здесь тот необходимый «классический» контекст, без которого во времена Юсупова не мыслилось ни одно по-настоящему серьёзное частное собрание.

Добавим, что из сорока шести картин, украшавших павильон «Каприз», шестнадцать относилось к итальянской школе, а в Античном зале дворца, наряду с двумя картинами Рубенса, признанными впоследствии копиями, находилось «Святое Семейство» Франческо Тревизани, которое значилось тогда под именем Карло Маратты.

Картины итальянской школы Николай Борисович покупал не только в период пребывания в Италии, но и позднее. Так, полотно Карло Дольчи «Святой Казимир» (теперь в ГМИИ) было им приобретено в 1810 году на аукционе Лебрена в Париже. Немало значительных работ Юсупову удалось купить именно в России, в Петербурге и Москве, что свидетельствовало о постепенном формировании российского художественного рынка. Несколько первоклассных произведений перешло к Юсупову от гетмана графа К.Г.Разумовского, которому принадлежала превосходная по тем временам коллекция, располагавшаяся в его дворце на Мойке⁸⁵. Оттуда происходят две картины Паоло Пагани, находящиеся в Архангельском, и перешедшее в Эрмитаж полотно Помпео Батони «Геркулес на распутье». Уже в 1818 году на аукционе знаменитого собрания А.М.Голицына в Москве князь приобрёл полотно Якопо Амигони «Зефир и Флора» (ГМУ «Архангельское»). Подобное стремление к постоянному пополнению собрания служит подтверждением того, что живой интерес к итальянской живописи Николай Борисович Юсупов сохранил до последних дней своей жизни.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Эрнст С. Юсуповская галерея. Французская школа. Л., 1924.

² «Учёная прихоть». Коллекция князя Николая Борисовича Юсупова. М., 2001. Кат.120,121. Немецкий путешественник Генрих фон Реймерс, посетивший в 1802–1803 гг. дворец на Фонтанке, отмечал, что в собрании Юсупова имеются «два прекрасных и очень знаменитых портрета». – *Reimers H. von*. St.Petersburg, am Ende seines ersten Jahrhunderts. St.Petersburg, 1805. Bd.II. S.374.

³ Чекалевский П. Рассуждение о свободных художествах. СПб., 1792. С.37.

⁴ Горяинов С. Художественные впечатления короля Станислава-Августа о своём пребывании в С.-Петербурге в 1797 году // Старые годы, 1908. Октябрь. С.592.

⁵ «Учёная прихоть»... Кат.4.

⁶ Бабин А.А. Французские художники-современники Н.Б.Юсупова // «Учёная прихоть»... С.86–105.

⁷ Маркова В.Э. Н.Б.Юсупов и его живописная коллекция // «Учёная прихоть»... С.68-85.

⁸ Galerie d'Archangelski 1827. Т.1-2. Государственный музей-усадьба «Архангельское», инв.№№1013-гф (том 1)–1014-гф (том 2).

- ⁹ Galerie d'Archangelski 1827. Т.1. Л.55. №3.
- ¹⁰ Там же. Т.2. Л.76. №37 (без указания авторства; атрибуция приводится в описях юсуповского собрания).
- ¹¹ «Учёная прихоть»... Кат.19.
- ¹² Harck F. Notizen über italienische Bilder in den Petersburger Sammlungen // Repertorium für Kunstwissenschaft. XIX. 1896. S.433.
- ¹³ Longhi R. Le Fasi del Correggio giovane e l'esigenza del suo viaggio romano // Paragone. 1958. №101. P.40, 43-44.
- ¹⁴ Письма А.С.Строганова из-за границы и отзывы его отца С.Г.Строганова. От 17 января 1755 года. Из Венеции. – РГАДА. Ф.1278. Оп.1. Ед.хр.4. Л.181об. Опубликовано в кн.: Кузнецов С.О. Пусть Франция поучит нас «Танцовать». Приложения. СПб., 2003. С.431.
- ¹⁵ Galerie d'Archangelski 1827. Т.2. Л.12. №17, 9; Pigler A. Katalog der Galerie Alter Meister. Budapest, 1967. Bd.I. S.153–155; Bd.II. Taf.105.
- ¹⁶ Galerie d'Archangelski 1827. Т.1. Л.102. №82; *Bevilacqua A., Quintavalle A.C.* L'opera completa del Correggio (Classici dell'arte Rizzoli). Milano, 1970. P.95. №41.
- ¹⁷ Galerie d'Archangelski 1827. Т.1. Л.94. №67; *Bevilacqua, Quintavalle.* Op.cit. P.108. №75.
- ¹⁸ Galerie du palais de Moscou 1827. Государственный музей-усадьба «Архангельское», инв.№1017-гф. Л.63. №27.163 (здесь – без указания имени Менгса). См. об этом: *Савинская Л.Ю.* «Купит славного Кореджия картину...». Италия и русское коллекционирование второй половины XVIII века // Мир музея. 1995. №5(145). С.51, прим.10 (со ссылкой на документы).
- ¹⁹ Galerie d'Archangelski 1827. Т.1. Л.14. №22 (копия с Андреа дель Сарто); Galerie du palais de Moscou 1827. Л.95. №1.26 (копия с Андреа дель Сарто, приводится как оригинал); Galerie d'Archangelski 1827. Т.1. Л.157. №42 (как оригинал Андреа дель Сарто); Там же. Л.101. №80 (как оригинал Вазари).
- ²⁰ Galerie d'Archangelski 1827. Т.1. Л.108. №94 (как оригинал Вазари; предположительно подлинная работа флорентийского мастера середины XVI в. Франческо Брини).
- ²¹ Galerie du palais de Moscou 1827. Л.83. №13; Каталог собрания художественных ценностей усадьбы-музея «Архангельское». 1920. – ГАРФ. Ф.2307. Оп.8. Ед.хр.132. Л.7об. №92; «Учёная прихоть»... Кат.1.
- ²² *Lecchini Giovanni* S. Alessandro Allori. Torino, 1991. P.233. №44.
- ²³ *Markova V.* Una variante sconosciuta del «Sacrificio di Isacco» di Alessandro Allori //Arte, collezionismo, conservazione. Scritti in onore di Marco Chiarin. Firenze, 2004. P.225–227.
- ²⁴ Galerie d'Archangelski 1827. Т.1. Л.168. №7; «Учёная прихоть»... Кат.16.
- ²⁵ *Левинсон-Лессинг В.Ф.* История картинной галереи Эрмитажа (1764–1917). Л., 1985. С.111 (прим.)
- ²⁶ Galerie d'Archangelski 1827. Т.2. Л.60. №13 (в надписи названа копией с Доменикино, исполненной Миньяром).
- ²⁷ «Учёная прихоть»... Кат.36; *Маркова В.* Собрание живописи. Италия XVII–XX веков. Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. М., 2002. С.296–298. №268.
- ²⁸ Galerie du palais de Moscou 1827. Л.122. №5.
- ²⁹ Galerie d'Archangelski 1827. Т.1. Л.91. №60.
- ³⁰ Там же. Т.2. Л.22. №33.
- ³¹ Была приобретена в 1814 г. у английского банкира Кузельта. По всей видимости, именно она принадлежит сегодня Воронежскому областному музею изобразительных искусств (инв.№515; считалась работой Карло Маратты), куда была передана из собрания Эрмитажа. См. об этом: *Маркова В.* Картины итальянских мастеров XIV–XVIII веков из музеев СССР. М., 1986. С.74–75.
- ³² Гвидо Рени: Galerie d'Archangelski 1827. Т.1. Л.73. №32; Л.88. №№55–56; Л.106. №№89–90; Л.135. №6; Л.137. №№9–10; Л.138. №№11–12; Доменикино: там же. Л.107. №91; Л.124. б/н; Л.150. №34; Альбани: там же. Л.66. №23; Л.110. №98.
- ³³ Там же. Л.111. №100.
- ³⁴ Giovan Battista Salvi «Il Sassoferrato». Catalogo della mostra. Sassoferrato, 29 giugno – ott. 1990. Milano, 1990. P.80–81. №28.
- ³⁵ Galerie d'Archangelski 1827. Т.1. Л.104. №86.
- ³⁶ *Ramdohr F.W.B. von.* Über Mahlerei ... in Rom. 1787. Bd I. S.292. См. также: Il Guercino. Catalogo critico dei dipinti a cura di D.Mahon. Bologna, 1968. P.35–36.
- ³⁷ Galerie d'Archangelski 1827. Т.1. Л.133. №2; *Маркова В.* Собрание живописи... 2002. С.94, №68.
- ³⁸ «Учёная прихоть»... Кат.11.
- ³⁹ Galerie d'Archangelski 1827. Т.2. Л.54. №1; *Цешинская Е.* Собрание зарубежного искусства в Рыбинском музее-заповеднике. Предварительные итоги научной систематизации // Кучумовские чтения. Сборник материалов научной конференции, посвященной памяти А.М.Кучумова (1913–1994). СПб. – Павловск, 1996. С.149 (как «Сцена с телом Христа» неизвестного мастера последней трети XVII в., в духе Гверчино).
- ⁴⁰ Galerie d'Archangelski 1827. Т.1. Л.134. №5.
- ⁴¹ Триеннале 1999. Реставрация музейных ценностей в России. Каталог выставки. М., 1999. С.205. №732.
- ⁴² Galerie du palais de Moscou 1827. Л.93. №23.303; «Учёная прихоть»... Кат.15; *Маркова В.* Собрание живописи... 2002. С.132–133. №107.
- ⁴³ Galerie d'Archangelski 1827.Т.1. Л.90. №59; «Учёная прихоть»... Кат.46.
- ⁴⁴ Там же. Т.2. Л.60. №14.
- ⁴⁵ «Учёная прихоть»... Кат.25; *Маркова В.* Собрание живописи... 2002. С.243–244. №213.
- ⁴⁶ Galerie d'Archangelski 1827. Т.1. Л.83. №45.
- ⁴⁷ L'arme e gli amori. La poesia di Ariosto, Tasso e

- Guarini nell'arte fiorentina del Seicento. Catalogo della mostra a cura di E.Fumagalli, M.Rossi, R.Spinelli. Firenze, Palazzo Pitti, 21 giugno - 20 ottobre 2001. Livorno, 2001. P.206-207, №75.
- ⁴⁸ Galerie d'Archangelski 1827. Т.1. Л.111. №99.
- ⁴⁹ Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III. Pittura. Catalogo della mostra. Firenze, Palazzo Strozzi, 21 dic. 1986 - 4 maggio 1987. Firenze, 1986. P.412-413. Cat.1.229.
- ⁵⁰ Galerie du palais de Moscou 1827. Л.101. №1; «Учёная прихоть»... Кат.12.
- ⁵¹ *Маркова В.* Собрание живописи..., 2002. С.114–116. №87.
- ⁵² Galerie d'Archangelski 1827. Т.2. Л.58. №10.
- ⁵³ Устная атрибуция (сообщена Ю.И. Кузнецову, находившемуся тогда в Гааге).
- ⁵⁴ Galerie d'Archangelski 1827. Т.1. Л.149. №32.
- ⁵⁵ *Nicolson B.* Caravaggism in Europe. 2nd ed. Torino, 1990. Vol.I. P.170. №175; Vol.II. Fig.175.
- ⁵⁶ Galerie du palais de Moscou 1827. Л.19. №12. Л.102. №2.
- ⁵⁷ «Учёная прихоть»... Кат. 20-21.
- ⁵⁸ Paolo Pagani 1655–1716. Catalogo della mostra a cura di F.Bianchi. Rancate, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst; Campione d'Italia, Galleria Civica. 19 sett. - 30 nov. 1998. Milano, 1998; *Markova V.* Paolo Pagani in Russia: un contributo e un riesame. Arte Veneta. №56. 2002. P.86–89.
- ⁵⁹ Galerie du palais de Moscou 1827. Л.42. №2; Л.44. №4; Л.46. №6; Л.47. №7; «Учёная прихоть»... Кат.22-23; *Маркова В.* Собрание живописи..., 2002. С.230-233. №№ 201–202.
- ⁶⁰ Galerie d'Archangelski 1827. Т.1. Л.67. №24; «Учёная прихоть»... Кат.24.
- ⁶¹ Там же. Л.112. №101; «Учёная прихоть»... Кат.38.
- ⁶² *Sestieri G.* Repertorio della pittura romana della fine del Seicento e del Settecento. Torino, 1994. Vol.I. P.175; Vol.III. Fig.1087.
- ⁶³ Galerie d'Archangelski 1827. Т.1. Л.188. №7; «Учёная прихоть»... Кат.39.
- ⁶⁴ *Di Federico F.R.* Francesco Trevisani. Washington, 1977. №63. Pl.51.
- ⁶⁵ «Учёная прихоть»... Кат.30-35.
- ⁶⁶ Galerie du palais de Moscou 1827. Л.81. №11; Л.82. №12; Galerie d'Archangelski 1827. Т.2. Л.4. №6; «Учёная прихоть»... Кат.6-8.
- ⁶⁷ Galerie d'Archangelski 1827. Т.1. Л.48. №70; Т.2. Л.1. №115.
- ⁶⁸ Там же. Л.143. №22; «Учёная прихоть»... Кат.27; *Маркова В.* Собрание живописи..., 2002. С.276-277. №244.
- ⁶⁹ Tesori di Praga. La pittura veneta del'600 e del'700 dalle collezioni nella Repubblica Ceca. Catalogo della mostra. A cura di L.Daniel. Milano, 1996. P.216.
- ⁷⁰ Galerie d'Archangelski 1827. Т.1. Л.121. №114; «Учёная прихоть»... Кат.26.
- ⁷¹ Описание картин, находящихся в имении Архангельское. 1815 // РГАДА. Ф.1290. Оп.3. Ед.хр.2276; Каталог собрания художественных ценностей усадьбы-музея «Архангельское». 1920 // ГА РФ. Ф.2307. Оп.8. Ед.хр.132. №220.
- ⁷² Galerie d'Archangelski 1827. Т.1. Л.59. №9.
- ⁷³ Там же. №10.
- ⁷⁴ «Учёная прихоть»... Кат.5,13.
- ⁷⁵ Записки Якоба Штелины об изящных искусствах в России. Сост., пер., вступит. ст. и коммент. В.Малиновского. М., 1990. Т.1. С.363. №19.
- ⁷⁶ В рисованном каталоге 1827 г. приводится шесть работ Тьеполо; сгоревшие во время пожара четыре вертикальные композиции и плафон отсутствуют.
- ⁷⁷ *Artemieva I.* Giacomo Quarenghi collezionista di Tiepolo // Arte Veneta. 1999. № 54. P.142–143.
- ⁷⁸ *Савинская Л.Ю.* Картины Дж.Б.Тьеполо в Архангельском // Искусство. 1980. № 5. С.65.
- ⁷⁹ «Учёная прихоть»... Кат.42,43,45; *Маркова В.* Собрание живописи..., 2002. С.335-338, 340-341. №№297,298,300.
- ⁸⁰ «Учёная прихоть»... Кат.44.
- ⁸¹ Там же. Кат.43-44.
- ⁸² Giambattista Tiepolo. 1696–1770. [Catalogue d'exposition]. Musée du Petit Palais. 22 octobre 1998 - 24 janvier 1999. Paris, 1998. P.180–182. №№52-53; «Учёная прихоть»... Кат.40-41.
- ⁸³ *Reimers H. von.* Op. cit. Bd.II. S.374.
- ⁸⁴ *Анисимов Ю.* Зал Тьеполо в Архангельском. М., 1928.
- ⁸⁵ *Штелин Я.* Указ.соч. Т.1. С.363.

В.Максимович

КАРТИНЫ ВАУВЕРМАНА, ПАНИНИ И ЛАНКРЕ
ИЗ БЫВШЕГО СОБРАНИЯ
СТАНИСЛАВА-АВГУСТА ПОНЯТОВСКОГО
В КОЛЛЕКЦИИ
НИКОЛАЯ БОРИСОВИЧА ЮСУПОВА

В заголовок статьи вынесены имена двух важных исторических личностей – монарха и вельможи, которым довелось встречаться при жизни и которых объединяла одна страсть: собирание произведений искусства. Но если фигура Николая Борисовича Юсупова не нуждается в представлении, то его старший современник – король Станислав-Август – лишь в последнее время начинает привлекать к себе внимание исследователей как коллекционер. Его судьба собирателя сложилась не просто, и на это были свои причины.

Вторая половина XVIII века стала периодом расцвета собирания произведений искусства в Европе. Не только коронованные особы в лице Екатерины II в России, Карла V в Мадриде или Людовика XV в Париже, но и многочисленные аристократы от Англии до России формируют свои богатые собрания. Несколько иная ситуация сложилась в Речи Посполитой. Царствовавшая на протяжении семидесяти лет саксонская династия всю свою коллекционерскую страсть посвятила формированию выдающегося собрания в Дрездене, практически ничего не оставив в Варшаве. Поэтому вступившему на трон в 1764 году Станиславу-Августу Понятовскому пришлось собирать коллекцию практически с нуля. Ядром его собрания стали те немногие произведения искусства, которые остались в качестве украшения апартаментов Королевского Замка в Варшаве от его предшественников – Августа II и Августа III. В основном это были портреты придворных и самих монархов, а также «галерея красавиц» кисти Адама Маньоки, ныне принадлежащая собранию Национального Музея в Варшаве.

В то же время задачу составления коллекции для молодого короля во многом облегчало то обстоятельство, что в результате

Семилетней войны вместе с королевским двором Августа III в Варшаву переселились многие живописцы, скульпторы и архитекторы. Некоторые из них, как, например, будущий первый живописец короля Марчелло Баччиарелли, остались в Варшаве навсегда. Творческая активность Баччиарелли во времена Станислава-Августа в значительной мере преобразила художественное лицо Варшавы. Он стал известен не только как прекрасный живописец и педагог, но и как неутомимый советчик короля в вопросах покупки произведений искусства. Через крупнейшие торговые центры Европы – Вену, Берлин, Париж – в Варшаву прибывали картины для королевского собрания. Не имея достаточных средств для покупки «en bloc», подобно Екатерине II, Понятовский покупал многие картины инкогнито¹, что во многом затрудняет реконструкцию собрания и выяснение путей его формирования. Все картины предназначались для двух королевских резиденций – Королевского Замка и Лазенок.

Лазенки (или Дворец на Воде, Купальня) были летней частной резиденцией короля. Там находилось хранилище самых выдающихся работ собрания, в частности, полотен Рембрандта, Ван Дейка, Рубенса. По мысли монарха, дворец Лазенки, подобно итальянским виллам, должен был стать своего рода пантеоном искусств.

Голландская живопись, наряду с итальянской и французской, была истинной страстью короля. Когда в 1781 году небольшая картина Лодовико Карраччи, изображающая Мадонну со святыми, прибыла в Варшаву, королевский секретарь (а заодно агент по покупке картин и шпион) Каэттан Джиготти сделал следующую заметку в своих бумагах: «Картина не совсем отображает вкус короля, который в силу этой причины не собирает картины нашей (итальянской школы), предпочитая им современную живопись или мастеров фламандской школы»². Говоря о голландской живописи, следует отметить удачно приобретённые королем три картины Рембрандта – «Польский всадник» (ныне в Галерее Фрик в Нью-Йорке), «Учёный за столом» и «Еврейская девушка» (ныне в Королевском Замке, Варшава, коллекция Ланцкоронских), а из числа малых голландцев в его собрании находились работы Метсю, Терборха, Стена. Но одним из наиболее любимых им живописцев был Филипс Вауверман, чьи работы в XVIII веке ценились исключительно высоко.

Говоря о королевском собрании, невозможно обойти молчанием фундаментальный трёхтомный труд Тадеуша Маньковского «Галерея Станислава-Августа», изданный в 1932 году во Львове³. Несмотря на обилие неточностей, данный труд и по сей день остаётся самым полным трудом, посвящённым собранию, и содержит его полный де-

тальный каталог. Так как оригинальные каталоги и описи собрания сгорели во время Второй Мировой войны, труд Маньковского остаётся, к тому же, единственным источником информации о собрании.

В данной работе речь пойдёт о картинах нескольких европейских мастеров, судьба которых связана с собраниями Понятовского и Юсупова. Это картины Ваувермана, Ланкре и Панини.

Филипп Вауверман был одним из наиболее ценимых жанристов XVII века, во многом разделяя это почётное звание с Тенирсом. Именно набор сюжетов, очень «куртуазных», аристократических по своей сути⁴, и манера художника, ясная и свободная, в значительной степени обеспечили ему небывалый успех у собирателей. В собрании Станислава-Августа Вауверман был представлен довольно обширно. Его собственноручных произведений было девять⁵ и ещё шесть копий и повторений⁶. Сейчас с известной долей уверенности можно отождествить многие работы из тех, которые значились в документах. В первую очередь речь идёт о тех картинах, которые остались в собрании галереи королевского дворца в Лазенках. В Национальном Музее Варшавы находится работа «Путники в пещере», которая в королевском инвентаре значится под номером 45. Столь ранний номер может косвенно свидетельствовать о том, что картина входила в состав первоначального оформления замка и, возможно, старого саксонского собрания. Картина датируется первыми годами пребывания художника в Харлеме после возвращения из Гамбурга. Ещё одна работа – «Зимний пейзаж» – имеет точное описание в каталоге короля под номером 107. Картина находилась в Лазенках, а после смерти короля перешла во владение князя Юзефа Понятовского и находилась в его дворце «Под Бляхой». Последний раз она фигурировала в описи 1819 года, после чего её следы теряются. В 1995 году картина появилась на аукционе Сотбис в Нью-Йорке без указания происхождения картины из королевского собрания⁷.

Наше внимание привлекают в первую очередь произведения, чья судьба связана с Россией. Это «Кавалерийская атака» и «Кузница», вывезенные королем в Санкт-Петербург. В каталоге Маньковского они обозначены как «№1860 WOWERMENS Homme a cheval et un garçon tenant un autre cheval, on y voit un marechal ferrant et autres gens debout, original 11^{1/4}x18^{1/2}» и «№14 PHILIPPE WOUWERMENS Rencontre de cavallerie, deux cuirassiers se batten; l'un est monté sur un cheval blanc; auprès duquel deux fantassins tachent de demonter un cavalier; sur le côté dans le fond on voit un trompette qui sonne la charge 20x27». В.М.Белковская, научный сотрудник Государственного Русского музея, работая в архиве Министерства иностранных



Рисунок с картины Дж.П.Панини «Внутренний вид церкви Сан Паоло Фуори ле Мура в Риме» из каталога собрания Н.Б.Юсупова «Galerie de Moscou». 1827. ГМУА

дел России, впервые обратила внимание на ценный документ, посвященный посмертной распродаже в 1798 году королевского собрания и проливающий свет на судьбу некоторых произведений⁸. Однако неправильное прочтение фамилии покупателя (Строганов), внесло некоторую путаницу в изучение дальнейшей судьбы картины. На самом деле, по словам сотрудника архива Т.Л.Туриловой, напротив интересующих нас картин Ваувермана стоят фамилии Михаила Валицкого и князя Юсупова (Youssourov). Таким образом, картина «Кавалерийская атака» попадает в собрание Юсуповых. Она до сих пор сохраняет следы старого инвентарного номера белого цвета слева в нижнем углу⁹ (цв. илл.7).

Следующие работы, о которых пойдет речь, принадлежат Джованни Паоло Панини. Это серия из четырёх композиций: «Внутренний вид церкви Сан Паоло Фуори ле Мура в Риме» – в королевском инвентаре ей соответствует описание «№285 Vuë interieure de l'eglise de St.Paul à Rome 28x37», «Внутренний вид церкви Сан-Джованни ин Латерано в Риме» – «№284 Vuë interieure de l'eglise de St.Jean à Rome 28x37», «Внутренний вид собора Св.Петра» – «№283 Vuë interieure de l'eglise de St.Pierre à Rome 28x37» и «Внутренний

вид церкви Санта Мария Маджоре» – «№286 Vuë interieure de l'eglise de Ste.Marie Majeure à Rome 28x37». Две первые работы ныне находятся в ГМИИ им.А.С.Пушкина, две другие – в Эрмитаже. В пользу происхождения этих картин из королевского собрания свидетельствует не только совпадение в размерах (в инвентаре размер указан в дюймах, при переводе в см – 71,5x94 – это соответствует их нынешним каталожным размерам 74x98 и 74x100), но и наличие на всех полотнах старых королевских инвентарных номеров красного цвета в левом нижнем углу. Картины Панини датируются 1740-ми годами, в королевское собрание они попали значительно позднее¹⁰. Картины ГМИИ и Эрмитажа происходят из собрания Юсупова, куда они попали до 1827 года¹¹. Вывозом картин из Варшавы в Россию занимались, главным образом, итальянские торговцы. Так, 2 декабря 1821 года «Курьер Варшавский» писал, что «оставшаяся значительная часть картин, статуй из собрания короля Станислава-Августа будет продана. Всё это закупил торговец картинами итальянец Баччи Галуппи и вывез для продажи в Россию»¹². Возможно, тогда же были перевезены и картины Панини. Скорее всего, они были куплены князем Николаем Борисовичем Юсуповым непосредственно



Рисунок с картины Дж.П.Панини «Внутренний вид церкви Сан Джованни ин Латерано в Риме» из каталога собрания Н.Б.Юсупова «Galerie de Moscou». 1827. ГМУА

у торговца картинами. В то же время в собрании Юсупова появляются и две другие картины из бывшего королевского собрания – работы Ланкре, о которых речь пойдет ниже.

Картины из королевского собрания относились к одной из самых популярных серий Панини, изображающих интерьеры главных римских базилик. Происхождение серии связано с именем французского посла кардинала Мельхиора де Полиньяка, заказавшего по случаю рождения Дофина, сына Людовика XV, картину, на которой представлено посещение заказчиком собора Св.Петра. Заказанная Полиньяком картина, ныне хранящаяся в Лувре, была большего размера (150x225) и не была связана с какой-либо серией. Однако успех данного произведения подтолкнул художника к созданию четырёх композиций. Довольно трудно точно сказать, когда именно картины оказались в королевском собрании. Их ранние инвентарные номера, с 283 по 286, позволяют предположить, что они попали в собрание ещё на раннем этапе, однако в каталоге никаких указаний на этот счет нет. Между тем, начиная с номера 289, идёт указание на покупку картин, осуществлённую в 1767 году в Италии че-



Рисунок с картины Н.Ланкре «Общество в саду» из каталога собрания Н.Б.Юсупова «Galerie d'Archangelski». 1827. ГМУА



Рисунок с картины Н.Ланкре «Общество на опушке леса» из каталога собрания Н.Б.Юсупова «Galerie d'Archangelski». 1827. ГМУА

рез прелата Джиготти. Речь идёт о полотнах Ланджетти, Джордано, Тревизани. Возможно, что и серия композиций Панини была также закуплена при посредничестве того же Джиготти.

Исключительность данных картин заключается в том, что это одна из немногих серий Панини, хранившаяся в собрании целиком, всем блоком из четырёх полотен. Так она хранилась и в коллекции Понятовского, и в собрании Юсуповых, и была разделена только в 1924 году¹³. Но особую важность имели эти картины, когда они находились в Варшаве, где их могли изучать придворные мастера Станислава-Августа. Их наверняка видел и изучал работавший в это время в Польше Бернардо Беллотто¹⁴.

Наиболее интересными работами из бывшего собрания короля Станислава-Августа, бесспорно, являются два полотна, связанные с именем Никола Ланкре. Их подробное описание мы находим в королевском инвентаре: «№273 D'APRES LANCRET Conversation champetre de 2 hommes et 3 femmes, 2 enfants s'amuse avec un chien 23x29» и «№274 LANCRET Un homme assis joue de la guitarrre, un autre avec une femme badient aupres de lui,

dans le fond a droite sont 4 personnes 23x29». Речь идет об «Обществе в саду» из Эрмитажа¹⁵ и считавшемся парным к нему «Обществе на опушке леса» из собрания ГМИИ¹⁶. Несмотря на схожесть размеров, картины нельзя назвать парными, каковыми они всегда считались в собрании Юсупова. В них, однако, нетрудно заметить весьма существенные стилистические различия. Первое полотно обнаруживает сильное влияние творчества Антуана Ватто, а по манере исполнения отличается особой законченностью. Отсутствие известной доли свободы и свойственной Ланкре художественной маэстрии заставило знатоков XVIII века приписать картину последователям художника. Вторая работа исполнена с большей лёгкостью и изяществом. Возможно, это объясняется прямыми цитатами из творчества Ватто – это и фигура полулежащего гитариста, восходящая к рисунку Ватто из музея в Безансоне, и центральная группа, повторяющая мотив из принадлежащей Ватто композиции «Ухаживание» из Лувра.

Происхождение первой картины из королевского собрания зафиксировано во всех каталогах, где упоминается это полотно. Между тем, несмотря на наличие инвентарного номера, не предпринималось никаких попыток изучения королевского каталога (он не упоминается ни разу в библиографии), что делало данное утверждение скорее легендарным.

Согласно данным ряда каталогов нашего времени, картина, как и второе полотно, попала в собрание Юсупова между 1815 и 1822 годами¹⁷, что противоречит каталогу Маньковского. В 1819 году оба полотна еще находились в Варшаве, в Королевской библиотеке. Таким образом, картины могли попасть в Россию только после 1819 года. Между тем, в каталоге выставки «Учёная прихоть» картины идентифицируются с указанными в Описи 1815 года полотнами, находившимися в то время в Архангельском и считавшимися работами Патера¹⁸. Возможно, речь в Описи шла о других картинах. Скорее всего, Юсупов закупил картины Ланкре позже, одновременно с вышеупомянутыми работами Панини.

В королевском собрании творчеству Ланкре отводилась особая роль. Король любил и много покупал картины художников круга Ватто. Тот же Ланкре был представлен двенадцатью картинами. Среди них «Прогулка в Булонском лесу»¹⁹, «Трио»²⁰, «Девушка и спящий молодой человек»²¹, «Сельский праздник»²² и, возможно, парная к ней «Сельский танец»²³, большая композиция «Сельские развлечения»²⁴ и, возможно, парная к ней «Сельский концерт»²⁵, «Весна»²⁶, «Лето»²⁷, «Осень»²⁸, «Зима»²⁹, «Галант-

ная пара»³⁰. Рассматриваемые нами работы входят в королевском инвентаре в число прочих картин Ланкре (с номера 269 по 275). Скорее всего, эти картины были куплены королем «en bloc». Тем более что в этом списке мы находим три группы картин, трактовавшиеся как парные.

Данная работа является лишь первой статьёй, посвящённой судьбе картин Станислава-Августа в российских собраниях и, в частности, в коллекции Юсупова. Дальнейшее изучение архивов позволит пролить больше света на эту интересную проблему.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Баччиарелли, много сделавший для формирования королевского собрания, свою позицию весьма чётко охарактеризовал в одном из писем к королю: «Ваше Величество, осмелюсь высказать Вам свои соображения касательно желания Вашего Величества создать картинную галерею. Те люди (речь идёт о торговцах произведениями искусства – *В.М.*), которые захотят оправдать ожидания Вашего Величества, не смогут этого сделать без существенных материальных и временных затрат. Чтобы избежать этого, я предлагаю хранить в секрете информацию о том, что сам король является покупателем, потому что в этом случае цены будут выше. Следует оговорить, что ежегодная сумма на покупки произведений искусства должна быть зафиксирована, покупки должны осуществляться вдумчиво и ни одна картина не должна быть куплена без консультации с несколькими живописцами. Относительно суммы, мне кажется..., что три четверти стоит тратить на живопись, а одну четверть на гравюрный кабинет. И я уверяю Ваше Высочество, что в течение десяти лет вы соберёте великолепную картинную галерею и создадите прекрасный гравюрный кабинет». Цит. по: Polish Commonwealth treasures. С. 183.

² Там же. С. 189.

³ *Mankowski T.* Galerja Stanisława Augusta. Lwow, 1932.

⁴ Не сохранилось никаких свидетельств о том, посетил ли художник Италию или Францию, но, как справедливо заметил Альфред Вюрцбах в своем словаре голландских художников, «это ясно как день, что не в Гарлеме и не в Гамбурге он увидел всех этих кавалеров и дам, эти манежи и школы верховой езды, эти

прекрасные увиденные им ландшафты, которые он разворачивает перед зрителем как волшебник... Их он мог увидеть только во Франции или в Голландии во дворце». – *Niederländisches Künstler-Lexikon.* Wien & Leipzig, 1906–1911. Bd 3. S.902.

⁵ Речь идёт о следующих работах (здесь и далее приводится описание королевского инвентаря, с размерами в дюймах, из каталога Маньковского – см. прим.3):

«№14 PHILIPPE WOUWERMENS Rencontre de cavallerie, deux cuirassiers se batten; l'un est monté sur un cheval blanc; auprès duquel deux fantassins tachent de monter un cavalier; sur le côté dans le fond on voit un trompette qui sonne la charge 20x27»;

«№682 WOUWERMENS Espion arrêté, copie 23x29». При посредничестве Валицкого картина была продана барону Моренхейму. В 1928 г. полотно фигурировало на торгах Лепке в Берлине, ныне местонахождение неизвестно;

«№1815 WOUWERMENS Homme tenant un cheval 17x14». В 1815 г. продан Казимиру Жевусскому. Позднее в собрании Ланцкоронских в Вене, ныне – Королевский Замок, Варшава;

«№167 WOUWERMENS Depart pour la chasse; avec plusieurs figures, entre autres (un palfrenier tient par labrid un cheval sellé pour) une femme à qui un homme attache les souliers; (derriere est un homme à cheval, un autre prêt à y monter; un pauvre est sur le devant du tableaux, sur cuirve 14^{1/2}x13». В 1815 г. картина была куплена Казимиром Жевусским, ныне местонахождение неизвестно;

«№587 WOUWERMENS Paysage montagnoux 10x13». Картина продана в 1818 г. барону Моренхейму, ныне местонахождение неизвестно;

«№168 WOWERMENS Un home vêtu de rouge tient par la bride un cheval blanc, qu'un cuirassier, qui prend congé d'un vieillard, est prêt à monter; un trompète est à cheval près de lui; un autre homme aussi à cheval tient un chien en lesse, sur cuirve 14^{1/2}x12(13)». В 1815 г. картина была куплена Казимиром Жевусским, ныне местонахождение неизвестно.

⁶ «№579 D'APRES WOWERMENS Paysage avec chevaux, des cuirassier boivent chez un vivandier 15x13». Ныне местонахождение неизвестно;

«№638 D'APRES WOWERMENS Halte de chasse (supraporte) 31^{1/2}x20». Картина украдена в 1804 г., ныне местонахождение неизвестно; «№1709 D'APRES WOWERMENS Bataille, ou il y a un trompète 20(40)x27(33)». Картина пропала во время Второй Мировой войны, ранее – Варшава, дворец Лазенки, холст, масло, 48,6x65 см;

«№1718 ETUDE DE WOWERMENS Cheval blanc selle, octogone 11x12». В 1817 г. продана Генриху Любомирскому, ныне местонахождение неизвестно;

«№1030 Vue d'un manege, sur bois 13x16». До Второй Мировой войны в галерее Лазенок, ныне местонахождение неизвестно;

«№1200 Paysage dans le gout de Wowermens, ou depart pour la chasse, sur bois 20x17». В 1817 г. продан Тарновскому, ныне местонахождение неизвестно.

⁷ Sothebys, New York, Important Old Master... The Property of the New York Historical Society, 12. Januar 1995, Lot 47.

⁸ Архив МИД РФ. 79/6. Папки 1671 и 1734.

⁹ Ныне – ГМУ «Архангельское»: «Кавалеристская сватка», холст, масло, 56x77 см. Инв. №Ж-46.

¹⁰ Это были не единственные работы Панини в собрании Юсупова. В 1810 г. при посредничестве Лебрена он покупает другой большой вид интерьера: «L'Eglise S.Jean-de-Latran, où l'on voit la cérémonie de la Rose; sur toile». Ныне – ГМУ «Архангельское»: холст, масло, 106x175, инв.№Ж-136. См. также: «Учёная прихоть». Коллекция князя Николая Борисовича Юсупова. М., 2001. С.141. Кат.24.

¹¹ «Учёная прихоть»... С.140–141. Кат.22–23.

¹² Свирида И.И. Польская художественная жизнь. М., 1978. С.177.

¹³ «Учёная прихоть»... С.140–141. Кат.22–23.

¹⁴ Интересно, что подобного рода подачу пейзажа мы встречаем в искусстве Беллотто в его варшавский период. Ещё более заметно оказалось влияние Панини при работе Беллотто над историческими картинами в Польше – «Избрание на Воле» и «Въезд Ежи Оссолинского в Рим», которые (особенно первая) практически дословно цитируют исторические полотна Панини – например, «Встречу Карла Бурбона и папы Бенедикта XIV».

¹⁵ Холст, масло. 64x81,5 см. ГЭ, инв.№7497.

¹⁶ Холст, масло. 64x79 см. ГМИИ, инв.№983. В каталоге музея содержится упоминание старого инвентарного номера (274), что соответствует номеру собрания короля // ГМИИ им.А.С.Пушкина. Собрание живописи. Франция XVI–первой половины XIX века. М., 2001. С.169.

¹⁷ «Учёная прихоть»... С.176–177. Кат.83–84. Там же см. ссылки на публикации данных произведений в каталогах музеев.

¹⁸ Там же.

¹⁹ «№23 VATTEAU Ce tableau represent la promenade du bois de Boulogne; a droit dans le fond il y a un carousel; sur le devant on voit un vivandier sos la tente 23x35». Данное полотно, одно из самых высоко ценимых произведений в собрании монарха, имеет свою, не менее интересную историю. Картина была очень важным приобретением короля, её мы находим среди полотен, предложенных для покупки королю в «Specification d'un Recuil de tableaux de plus maîtres très fins et aussi considerables qu'on en puisse trouver itd», где дано следующее описание: «Nr 2 Un tableau d'histoire represente la Promenade du Bois de Boulogne. Sur le devant l'on voit la Noblesse de deux sexes qui se promene et causent ensemble, d'autres sont assises, badinent, causent, folâtrent et font la collation, d'autres prennent plisieurs rafraichissements, quelques unes dansent dans le fond du bois, des carrosses qui arrivent d'autres qui partent, où l'on voit les bouquetiers qui leurs presentent des bouquets de fleurs à la portiere selon l'usage de France, dans le fond l'on voit une machine de charpente ou la jeunesse se divertit à courir à la bague entourée de quantité de figures qui les regardent, sur le devant l'on voit une tente dont sort le cuisinier qui fait la fricassée, l'autres qui goûtent du vin en bouteille. Un Houssard qui tient le cheval de son maître à la hondre d'un gros arbre. Les figures sur le devant sont au nombre de 50 et de 4 et 5 pouces de grandeur qui semblent se remuer, parler, enfin tout est vivant dans ce tableau plein de feu et de caractère peint par l'incomparable Watteau sur toile, haut de 2 pieds, 4 pouces sur 3 pieds 3 pouces de large». В композиционном построении картина примыкает к двум полотнам Ватто «Комедианты» и «Деревенская свадьба», написанным в начале 1720-х гг. и в 1763 г. купленным Фридрихом II (ныне в Шарлоттенбурге). Король высоко ценил произведение, поэтому мы находим его среди полотен, вывезенных в Петербург. После смерти короля, подобно картине Ваувермана, работа была выставлена на аукционе и куплена канцлером Александром Безбородко. Это подтверждается архивными документами, в частности, в каталоге распродажи напротив описания картины стоит отметка «РВ» (prince Bezborodko) – информация Т.Л.Туриловой. В собрании Без-

бородко в Петербурге картина с атрибуцией Ватто находилась до 1867 г., пока не была куплена у Катерины Безбородко Ричардом Уоллесом. Ныне находится в Лондоне.

²⁰ «№268 VATTEAU D'APRES-LANCRET Concert de trois personnes 1 homme et 2 femmes 23x26». В начале XIX в. была в коллекции Александра Орловского в Петербурге, ныне местонахождение неизвестно.

²¹ «№269 (d'après le même) Une femme chatouille avec un epis un homme endormi 23x26». Ныне местонахождение неизвестно.

²² «№270 Recreation champêtre, au milieu une groupe de 15 personnes, à droite sur le devant un homme et une femme debout près d'une fontine 21x27». Продана в 1819 г., ныне местонахождение неизвестно.

²³ «№271 Bal champêtre, au son d'une musette 2 personnes dansent le menuet 21x27». Продана в 1819 г., ныне местонахождение неизвестно.

²⁴ «№272 Recreation champêtre, le principal groupe est un peu sur la gauche, 2 enfans s'amuse avec un levrier 25x32». Ныне местонахождение неизвестно.

²⁵ «№275 Homme assis auprès d'une femme, il est appuyé d'une main sur sa canne, derriere ele un homme joue de la flute, dans le fond un groupe de sculpture 25x32». Ныне местонахождение неизвестно.

²⁶ «№1259 LANCRET Le Printemps, sur cuivre 10x13». В 1814 г. куплена М.И.Радзивиллом. Коллекция Радзивилла в Варшаве. Ныне местонахождение неизвестно.

²⁷ «№1260 L'Eté, sur cuivre 10x13». В 1814 г. куплена М.И.Радзивиллом. Коллекция Радзивилла в Варшаве. Ныне местонахождение неизвестно.

²⁸ «№1261 L'Automne, sur cuivre 10x13». В 1814 г. куплена М.И.Радзивиллом. Коллекция Радзивилла в Варшаве. Ныне местонахождение неизвестно.

²⁹ «№1262 L'Hiver, sur cuivre 10x13». В 1814 г. куплена М.И.Радзивиллом. Коллекция Радзивилла в Варшаве. Ныне местонахождение неизвестно.

³⁰ «№1351 LANCRET Un homme et une femme 25x27». Ныне местонахождение неизвестно.

Н.Л.Бережная

АРХИВЫ О КОЛЛЕКЦИЯХ КНЯЗЯ Н.Б.ЮСУПОВА

Всем исследователям, занимающимся изучением музейных предметов, хорошо известно, какую большую роль в этом деле играют архивные материалы. Владельческие архивы важны при изучении и отдельных произведений искусства, и коллекций, и целых обстановочных комплексов интерьеров, принадлежавших конкретному лицу.

Исследователи живописной коллекции и собрания скульптуры Н.Б.Юсупова нашли и ввели в научный оборот большое количество интересных документов (письма художников, скульпторов, счета антикваров и проч.), позволяющих судить о художественных пристрастиях русского мецената, об отношениях коллекционера и художников.

Менее известны документы, связанные с коллекциями декоративно-прикладного искусства Н.Б.Юсупова. Огромный архив князей Юсуповых, хранящийся в РГАДА, и малая толика архивных документов, сохранившаяся в усадьбе Архангельское, оказали и продолжают оказывать неоценимую помощь в изучении происхождения или определении времени приобретения произведений декоративно-прикладного искусства.

Документы информируют о содержании различных коллекций князя Н.Б.Юсупова. Именно описи вещей, хранящиеся в фонде Юсуповых в Российском государственном архиве древних актов, позволили представить подбор произведений прикладного искусства и предметов обстановки Московского дома и реконструировать обстановочный комплекс интерьеров большого дома в усадьбе Архангельское. Письменные источники помогли определить круг интересов князя Н.Б.Юсупова в области декоративно-прикладного искусства. А они, эти интересы, были очень разнообразны: кареты и ювелирные изделия, трости и глиптика, шпалеры и фарфор европейских мануфактур; изделия бронзовой пластики, фарфор, декоративные произведения из резного камня, кости и панциря черепахи, лаковые изделия работы китайских и японских мастеров;

мебель, декоративная бронза, фарфор и стекло русской работы. Документы позволяют уточнять источники приобретения художественных изделий и предметов обстановки, историю их бытования в различных домах Юсуповых. Последнее немаловажно для реконструкции интерьеров юсуповских дворцов, которые сегодня являются музеями.

Существуют документальные свидетельства о покупке Н.Б.Юсуповым во время путешествия по Западной Европе в 1780-е годы произведений и изобразительного,



Рисунок резных фигур из кости «Меркурий» и «Венера» из каталога собрания Н.Б.Юсупова «Мраморы». 1828 . ГМУА

и декоративно-прикладного искусства. В РГАДА хранится донесение Н.Соколова Н.Б.Юсупову от 22 сентября 1784 года¹. В письме сообщается, что отправленные Н.Б.Юсуповым из-за границы ящики с картинами в золочёных рамах (преимущественно ландшафты), ящик с табакерками и веерами получены. Получен «ящик с древними глиняными сосудами», а также жестяная труба с 2 картинами на пергаменте. Упоминаются также несколько ящиков «с литерами и нумерами» и пометкой «... короля (королева? – Н.Б.) шведския именуемых».

Это письмо весьма любопытно, так как проливает свет на время приобретения князем Юсуповым ряда живописных произведений, художественных старинных изделий, в том числе из керамики и, возможно, из кости.

В собрании резной кости Государственного Эрмитажа хранятся фигуры «Венера» и «Меркурий», а также группа, изображающая спящих Амура и Психею. Они были выполнены в первой половине XVII века художниками мастерской П.П.Рубенса. По описям посмертного имущества дома великого фламандского живописца, составленным в 1640 году, известно, что эти фигуры были в коллекции

Рубенса². В 1656 году фигуры слоновой кости были приобретены у вдовы художника шведской королевой Христиной и перевезены в Италию³. Судьба её коллекций, увлекательно описанная в отечественной литературе О.Я.Неверовым⁴, неплохо известна историкам искусства. После смерти королевы её художественные сокровища были приобретены в 1696 году герцогом Дон-Ливлио Одескальки. Вероятно, в начале 1780-х годов фигуры Венеры и Меркурия и композиция «Амур и Психея» были куплены Н.Б.Юсуповым, а в сентябре 1784 года прибыли в Петербург. Позже, в 1819–1836 годах фигуры украшали интерьер Амуровой комнаты дворца в Архангельском. Графические изображения изделий из резной кости были включены в один из альбомов рисованного каталога собрания Н.Б.Юсупова – «Мраморы» 1828 года.

Опись 1795 года⁵ и описи вещей, перевезённых в 1803–1804 годах из Петербурга в Москву⁶, свидетельствуют, что покои домов Юсупова украшали многочисленные изделия декоративного искусства китайских и японских мастеров. Стены комнат покрывали «обои китайские голубые рисованные по тафте», «обои китайские шитые шелками»⁷. Изделия из бронзы и кости, кокосового ореха и панциря черепахи стояли на каминах в гостиных петербургского и московского⁸ домов князя. Комнаты украшала лаковая, расписанная золотом мебель, фарфоровые вазы, изделия из серебра и резного камня.

Изделия дальневосточных мастеров, по всей видимости, начали собирать дед и отец князя, Григорий Дмитриевич и Борис Григорьевич Юсуповы. Увлечение восточной экзотикой, особенно фарфоровыми изделиями, было характерно для XVIII века. Китайские залы и комнаты были созданы во многих пригородных дворцах столицы: в Петергофе, Ораниенбауме, Царском Селе. Китайские коллекции продолжали пополняться и в годы царствования Павла I и Александра I. В 1804 – 1810 годах пополнялась и коллекция Юсуповых. С пометкой «куплено Его Сиятельством ноября 4 дня 1804 г.» в описи записаны «гусли китайские – 1»⁹. В «Описи лаковых вещей» есть запись 1810 года, в которую включён список изделий китайской работы, озаглавленный «поступившие вновь». В нём значатся «доска, покрытая чёрным лаком и с золотом 1; шкафчик китайской с ящичками, под серым лаком с золотом 1, шкафчик, убранный костью и перламутром о 5 ящичках 1»¹⁰. «1810го Года Марта 5 дня принято из Стъ Петербурга ширмы китайские о 6 досках медных вызолоченных»¹¹.

«Китайская чёрная с золотом мебель» находилась в комнатах антресольного этажа большого дома в Архангельском. Она сгорела во время пожара, случившегося в усадьбе в январе 1820 года¹².

Тема «Юсупов и Восток (произведения дальневосточного искусства)» возникла совсем недавно. В процессе подготовки выставки «Учёная прихоть» в результате работы с архивными документами были обнаружены интересные свидетельства присутствия изделий искусства Китая и Японии в домах князя. Во время отбора экспонатов на выставку в фондах Эрмитажа обнаружилось интересное произведение китайских и японских мастеров. В настоящее время эта часть сохранившегося юсуповского собрания не исследована в достаточной степени, чтобы проследить какие-то закономерности в подборе вещей и сделать о ней заключение как о коллекции. Другими словами, степень изученности материала на сегодняшний день не позволяет рассматривать интерес Н.Б.Юсупова к Востоку как целенаправленное увлечение коллекционера. Скорее, это дань времени: произведения искусства приобретались, главным образом, для оформления интерьеров. Иным был подход к произведениям западноевропейского декоративно-прикладного искусства.

Счета и расписки Н.Б.Юсупова за купленные произведения художественной (пластика) и декоративной или обстановочной бронзы (светильники, часы, настольные украшения), а также за французский фарфор и шпалеры, позволяют говорить о князе как о собирателе и знатоке западноевропейского декоративно-прикладного искусства. В бытность свою за границей Николай Борисович сумел по достоинству оценить и приобрести ряд прекрасных произведений декоративной обстановочной бронзы. В результате в интерьерах возникали великолепные ансамбли из каминных или настольных часов и светильников работы известных парижских бронзовщиков начала и второй половины XVIII века. Из описей 1804, 1812, 1820-х годов известно, что Большой кабинет Московского дома князя украшали часы прославленной мастерской Буля, украшенные фигурами Дня и Ночи, выполненными по моделям Микеланджело. Они помещались на «столе..., оклеенном чёрным деревом, а сверху красным сафьяном». Стол был «весь обложен бронзою», часы помещались на специальной «тумбе чёрного дерева»¹³. Стол, вне всякого сомнения, также принадлежал к числу моделей А.Ш.Буля или его последователей. Таким образом, в Большом кабинете князя в доме, что в Огородниках, был соблюден ансамбль изделий мастерской Буля, характерный для первой половины – середины XVIII века¹⁴.

Во время своего последнего путешествия за границу в 1810 году князь приобрёл ещё одни часы мастерской прославленного черноморевщика начала XVIII столетия. Это «часы (работы Буля), отбивающие секунды, украшенные двумя бронзами по Микеланджело».

Они были куплены 5 апреля 1810 года у парижского антиквара Милрондта (Maelrondt). Часы укреплены «на цоколе из чёрного дерева, обогащённом шестью розетками»¹⁵. Со второй половины 1810-х годов часы и цоколь для них находились в комнатах второго этажа большого дома усадьбы Архангельское.

Н.Б.Юсупов неоднократно пользовался услугами Милрондта. У него был куплен «кабаре́т севрского фарфора из 4-х предметов», а также книги по изготовлению фарфора. Деловые отношения завязались у князя с антикварной лавкой (магазином) Ларме и Ко. В архиве хранятся счета 1819 года от фирмы Ларме (Larrea) на различные книги, в том числе «Энциклопедию живописи» Свебаха в 4-х томах¹⁶, на две пары японских фарфоровых ваз¹⁷, на изделия из бронзы («два канделябра») и материалов, её заменяющих («сервиз (комплект) из папье-маше золоченый»)¹⁸. Н.Б.Юсупов, несомненно, пользовался услугами крупнейшего парижского антиквара Доминика Дагерра, у которого были приобретены великолепные часы с двумя фигурами патинированной бронзы – «Деметра и Персефона»¹⁹. Они украшали одну из гостиных московского дома, а в 1837 году были перевезены в Петербург во дворец на Мойке. Тот и другой факт подтверждают описи из юсуповского архива.

Подобранные с большим вкусом и выдержанные в едином стиле произведения декоративно-прикладного искусства и предметы обстановки, дополняя друг друга, создавали законченные ансамбли в интерьерах юсуповских дворцов. При этом разница во времени изготовления отдельных изделий могла достигать четверти века. Осведомлённость в вопросах коллекционирования изобразительного искусства, обладание прекрасным художественным чутьём и незаурядной способностью видеть и различать подлинные шедевры среди массы предлагаемых художественным рынком вещей составляли особенность индивидуальности Николая Борисовича Юсупова. Князь умел не только приобретать интересные изделия из фарфора, бронзы и цветного камня для украшения своих апартаментов, но и, оценив их значение, включил в рисованный каталог произведений искусства своего собрания. Речь идет о пяти больших альбомах с зарисовками картин, скульптур, мраморных и фарфоровых ваз, светильников и часов. Три альбома, датированные 1827 годом, посвящены юсуповской картинной галерее, в одном из них, с рисунками картин из галереи Московского дома, помещены изображения шести фарфоровых ваз, украшавших Большой кабинет Московского дома. Три из них севрской работы второй половины XVIII века²⁰, что подтверждают описи 1831 и 1837 годов. Две ва-



Рисунок ансамбля из трёх фарфоровых сосудов в бронзовой оправе из каталога собрания Н.Б.Юсупова «Мраморы». 1828 . ГМУА

зы, возможно, Императорского фарфорового завода. Они пока не найдены в музейных собраниях России. Можно предположить, что это те вазы, которые были подарены Юсупову Александром I.

В двух других альбомах – «Мраморы» 1828 года и «Archangelski» 1829 года²¹ – представлены скульптуры и декоративные предметы из княжеского собрания. В альбоме «Мраморы» воспроизведены семь каминных и настольных часов; представлено десять изображений осветительных приборов (канделябры и люстры), два бронзовых постамента, украшенных рельефными фризами, «фарфоровые вазики» на подставках золочёной бронзы. В рисованный альбом помещено изображение предметов декоративного ансамбля (ныне в собрании Эрмитажа): фарфоровая ваза и два фарфоровых кувшина работы мейсенских мастеров в богатой бронзовой оправе (возможно, французской работы).

Рисунки 24 предметов размещены в альбоме по топографическому принципу, то есть изображения скульптур, светильников и декоративных предметов сгруппированы и представлены по месту нахождения предметов в залах дворца. Каждой группе рисунков предшествует заставка, на которой написано название зала. Рисунки сопровождаются подписями, поясняющими материал, из которого сделан предмет, размеры в аршинах и вершках, в некоторых случаях указано количество одинаковых вещей. Выполненные пером и тушью по карандашным наброскам, рисунки очень разные по качеству и, как правило, не отличаются высоким уровнем исполнения. Некоторые рисунки сопровождаются номерами, совпадающими с нумерацией предметов в описях 1822²² и 1830-х годов²³. На страницах рисованного альбома есть карандашные пометки второй половины XIX века, поясняющие историю бытования вещей после их перемещения из дома усадьбы Архангельское в петербургский дворец князей Юсуповых на



Рисунок бронзовой люстры из каталога собрания Н.Б.Юсупова «Мраморы». 1828 . ГМУА

набережной Мойки, с указанием названия залов. В качестве комментариев к рисункам следует использовать выдержки из «Описи разным вещам, имеющимся в Архангельском Доме, в Галерее, в Капризе и во флигеле» 1822 года²⁴, которые дают дополнительную информацию о цвете и деталях предметов обстановки.

В этой описи вещи сгруппированы по материально-предметному принципу: «Мрамор», «Вещей слоновой кости», «Бронзовые вещи», «Люстров и жирандольей», «Вазы фарфоровые» и т.д. По этой причине светильники попали

в разные разделы в зависимости от того, какой материал, по мнению описывающего, в них преобладал.

В альбоме помещён лист с рисунком часов из Парадной спальни дворца с указанием порядкового номера 4 и размера «вышина 11 вершков»²⁵. Эти часы, как и многие интересные в художественном отношении декоративные изделия, были увезены в 1837 году по распоряжению Б.Н.Юсупова в Петербург, где украсили один из залов дворца на Мойке. В 1868 году часы уезжали с владельцами за границу²⁶, позже они вернулись во дворец на набережной Мойки и находились в одном из залов галереи дворца – «Предциозе»²⁷. В описи вещей, находившихся в доме Юсуповых на Мойке в 1900-х годах²⁸, упоминаются «часы тёмной и светлой бронзы в стиле Людовика XVI». Дается их описание: «На постаменте серого мрамора с закруглёнными боками, разделанными каннелюрами, стоят две женские фигуры в античном одеянии, поддерживая носилки, покрытые тяжёлым покрывалом с бахромой. На носилках трёхгранный пылающий жертвенник, на трёх сфинксах, украшенный бараными головами и гирляндами и две вазы цве-

тов. На постаменте два бисквитных овальных медальона в жанре Wedgwood'a и накладной бронзовый декоративный мотив. Постамент покоится на трёх бронзовых барсах (?) (по описи 1822 года «львицы» – Н.Б.), лежащих на порфировой (?) доске. На циферблате надпись: «Roque Paris»²⁹. Корпус часов князя Юсупова с механизмом Рока, парижского часовщика второй половины XVIII века, был выполнен в конце



Рисунок часов «с весталками» из каталога собрания Н.Б.Юсупова «Мраморы». 1828. ГМУА

1780-х годов в Париже, в мастерской П.-Ф.Томира. Это заключение сделано на основании атрибуции часов в корпусах аналогичной композиции с небольшими отличиями в деталях. Двое хранятся в собрании Государственного Эрмитажа³⁰, третьи – в Музее декоративных искусств в Париже³¹. В основу композиции корпуса часов положен рисунок известного живописца XVIII века Ю.Робера³². К сожалению, это прекрасное произведение декоративной бронзы не сохранилось в собрании Эрмитажа, куда было передано в конце 1920-х годов. Часы были проданы через антиквариат в 1930-е годы.



Часы с весталками. Франция, Париж. Мастерская П.-Ф.Томира. Конец 1780-х годов. Ныне местонахождение неизвестно. Фото начала XX века. ГМУА

Если часы, светильники, декоративные произведения из бронзы, фарфора, стекла, резной кости и камня подбирались и покупались в первую очередь как предметы роскошной обстановки, то табакерки, трости, произведения глиптики и драгоценные камни были собственно предметом коллекционирования.

При том обилии высокохудожественных изделий

из различных материалов, которые были представлены в собраниях князя Н.Юсупова и его сына Б.Юсупова, был необходим их стройжайший учёт. Он вёлся регулярно со всей тщательностью и педантичностью. Именно эти качества составителей различных описей позволяют узнавать в сохранившихся музейных ныне произведениях искусства личные вещи Н.Б.Юсупова.

В фонде Юсуповых была найдена «Опись табакерок, тростей и редких камней, принадлежащих кн. Н.Б.Юсупову»³³, составленная в середине XIX века при передаче драгоценностей от Зинаиды Ивановны Юсуповой сыну Николаю Борисовичу младшему. В ней перечислены по разделам редкие камни в золотой оправе, табакерки, карманные часы, медали и монеты, трости, чубуки и трубки, с кратким описанием и в ряде случаев с указанием источника поступления. Рядом с названием предмета указываются материалы, из которых он сделан, цвет камня, вес в золотниках, указывается, что изображено. Иногда даётся расшифровка сюжетов на резных камнях. В ряде случаев указывается имя мастера и источник приобретения. Эта графа позволила узнать, какие вещи находились в коллекции Н.Б.Юсупова-старшего, а какие принадлежали Б.Н.Юсупову.

Вид вещи	Название камня	Цвет камня	Камень Инталио или не резной	Какой эпохи	Имя мастера	Что представляет камень	От кого или у кого куплен	Вес всей вещи Золотниками
Перстень	Оникс	Зелёно-красноватый		Древней		Две собаки	От К.Н.Б.Ю.	
Перстень	агат	Бело-серый	Камень	Новой	Пиклера отца	Пия VI	Из Рима	1 ¼
Перстень	Агат	Белолидовый	Камень	Новой		Океана	От Циммермана в Карлсбаде 1824	2¾

В той же книге помещается опись табакерок:

Табакерки

Нумер реестра	Какого металла и прочее	Описание табакерки	От кого или у кого куплена	Вес золотниками	Цена
15	Черепаховая литая	Внутри черепаховая же, представляющая ландшафт с охотой	От К.Н.Б.Юсупова	23 ¾	
19	Из бужбона	Внутри черепаховая, снаружи 6 ландшафтов представляющих охоту	От К.Н.Б.Юсупова	28	
109	Фарфоровая	Представляющая моську на подушке	От К.Н.Б.Юсупова		

Далее помещены описи под рубриками «Карманные часы», «Медали и другие вещи», «Опись чубукам и трубкам Его Сиятельства Князя Бориса Николаевича Юсупова», «Трости».

В последней есть весьма конкретные записи с указанием принадлежности предмета тому или иному лицу: «Костыль черного дерева, набалдашник костяной. Собственная покойного Его Сиятельства К:Н:Б:Ю.; Трость из камыша, набалдашник костяной с изображением головы сирены К:Н:Б:Ю.; Трость красного дерева с чернильницей и песочницей К:Н:Б:Ю.; Трость шишковатая с зрительной трубкой К:Н:Б:Ю.; Трость красного дерева с игрою в домино К:Н:Б:Ю.». Там же перечисляются и трости, принадлежавшие Борису Николаевичу Юсупову: «ТРОСТЬ из цельной кости от единорога, набалдашник перламутровой обделанной представляющий шесть знаменитых Германских литераторов: из Любека К:Б:Н:Ю.; Трость из дерева палисандра, набалдашник бронзовой вызолоченной с пятью светло-зелёными хризопразами и четырнадцатью фальшивыми бриллиантами с латинскою надписью: "FICIT Fx CHOPIN ANNO 1640". Из С-Петербурга К:Б:Н:Ю.». Б.Н.Юсупов также собрал целую коллекцию тростей, о чём свидетельствует найденный «Реестр тростей Б.Н.Юсупова»³⁴. В нём есть интересные сведения не только о предметах, купленных князем во время путешествия по Германии и Голландии в 1844 году, но и упоминание о «Гамбургской фабрике в Грасбрюке, где выделяются ежегодно до пятисот тысяч тростей»³⁵. Фабрика, судя по записи, имела «свой магазин в Нейбурге на площади Николай Кирхе». Именно там была приобретена Борисом Николаевичем интересная трость с «набалдашником к ней из слоновой кости... от антиквария Гербергена из Гамбурга с Кенингстрассе». Говоря о тростях, следует заметить, что именно набалдашники тростей были предметом коллекционирования и в XVIII столетии, и в первой половине XIX века. Набалдашники изготавливали из кости, дерева, золочёной бронзы, фарфора, с использованием драгоценных металлов и камней. Их бережно хранили и, судя по ковенным данным, могли переставлять на новые трости. Они преподносились в подарок, как знак уважения или благодарности³⁶, имели мемориальное значение.

В собрании Государственного Эрмитажа сохранилась интересная коллекция тростей, собранная несколькими поколениями Юсуповых³⁷. Она насчитывает свыше ста предметов, принадлежавших Н.Б.Юсупову, его сыну Борису и внуку Николаю. Изделия относятся к XVII–XIX векам³⁸. Опись и «Реестр тростей Б.Н.Юсупова» оказали неоценимую услугу при отборе экспонатов на выставку «Учёная

прихоть». Документальные описания помогли хранителю коллекции И.Н.Ухановой выявить трости Н.Б.Юсупова. Хочется надеяться, что хранители коллекции глиптики, табакерок и ювелирных изделий (карманные часы, печатки, перстни, броши) также оценят этот документ по достоинству.

Журналы распоряжений князя Юсупова и подшивки донесений в Московскую канцелярию с отчётами о выполненных работах по селу Архангельскому позволили найти интересные сведения о характере и особенностях росписи фарфоровых изделий художниками живописного заведения в Архангельском. Переписка Архангельской конторы с Московской канцелярией позволила определить время и в ряде случаев авторство росписи фарфоровой посуды юсуповского завода, уточнить атрибуцию ряда вещей³⁹, по-новому оценить известное производство. Подробнее эти вопросы были освещены автором в статье для каталога выставки «Учёная прихоть»⁴⁰. В процессе работы с архивными документами выяснился интересный факт: в конце 1820-х–начале 1830-х годов юсуповский фарфоровый завод активно выполнял заказы именитых персон, а также делал подарочные сервизы для высокопоставленных гостей. Так, в 1829–1830 годах были выполнены:

«Прибор для завтрака (дежёне) с видами Архангельского для Персидского князя»⁴¹;

2 больш. пары чашек богатого декора для кн. Гагарина <...>;

2 приб. для завтрака (дежёне) на подносе для их Величеств; <...>

1 большая чашка с портретом г-жи Потёмкиной;

1 приб. для завтрака с видом оружия для г-на Шереметева; <...>

дюжина суповых тарелок с птичками и широкой золотой сеткой;

тарелки с сюжетами богато декорированные золотом 12 шт.»

и ещё целый ряд предметов⁴² (цв. илл. 12).

Этот документ позволил увеличить список известных нам персон, для которых делалась фарфоровая посуда. Кроме того, краткие упоминания о декоре сервизов и отдельных предметов расширили представление о характере декоративной росписи юсуповского фарфора, позволяя продолжать поиск изделий, созданных и расписанных в Архангельском.

Несколько особняком среди художественных коллекций стоит собрание научных приборов князя Юсупова. Представитель эпохи Просвещения, Николай Борисович был человеком всесторонне образованным, увлекался не только художествами, но и естественными науками. Об этом свидетельствуют обширные разделы его библиотеки с книгами по географии, ботанике, математике, физике,

астрономии и т.д., а также описи вещей, среди которых упоминаются различные естественнонаучные приборы. Убранство кабинетов князя и комнат его усадебной библиотеки дополняли телескопы, астролябии, солнечные часы и другие научные приборы. Начало этой естественнонаучной коллекции было положено князем в конце XVIII века во время путешествия по Европе. В 1804 году из Санкт-Петербурга в Москву привозят «телескоп аглицкой красного дерева – 1; при оном станок такого же дерева»⁴³. Описи 1820-х–1833 годов фиксируют наличие трёх телескопов, двух «астролябиев в ящиках», одних солнечных часов⁴⁴ в большом доме усадьбы Архангельское⁴⁵. В настоящее время в ГМУА хранится зеркальный телескоп Франкера, вероятно, голландского мастера, и две зрительных трубы работы английских мастеров последней четверти XVIII века. Одна из них является изделием известного английского приборостроителя П.Доллонда⁴⁶ (цв. илл. 13).

Собрание живописи Н.Б.Юсупова-старшего является предметом пристального исследования уже более 150 лет. К коллекциям прикладного искусства этого известного коллекционера и мецената исследователи обратились относительно недавно – в середине 1970-х годов, наиболее пристально в последние 10–15 лет. Изучение юсуповского архива открыло много интересного и показало неисчерпаемость информации о произведениях искусства, которые собирались княжеской семьёй. Сведения об известных мастерских, художниках, музыкантах, исторических личностях, с которыми контактировали представители ряда поколений семьи Юсуповых, открывают новые страницы в истории русской культуры второй половины XVIII–XIX века. Работа с архивом Юсуповых продолжается и сулит ещё много находок и открытий.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Письмо Н.Соколова с перечислением ящиков с вещами. 1784 // РГАДА. Ф.1290. Оп.2. Ед.хр.235. Л.2

² Шликевич Е.А. Мелкая пластика из слоновой кости // «Учёная прихоть». Коллекция князя Николая Борисовича Юсупова. Каталог выставки. М., 2001. С.245–248.

³ Шликевич Е.А. Группа из слоновой кости «Амур и Психея» // Сообщения ГЭ. Л., 1987. С.11.

⁴ Neverov O. Dai tesori d'arte di Cristina di Svezia // Xenia. 1984. №7; Неверов О.Я. Из художественных сокровищ Христины Шведской // Пано라마 искусств. М., 1986. С.339–360.

⁵ РГАДА. Ф.1290. Оп.3. Ед.хр.20.

⁶ ГМУА. Фонд Голицыных и Юсуповых. Инв.№№65-АГЮ, 66-АГЮ.

⁷ ГМУА. Инв.№66-АГЮ. Л.15,16об.

⁸ Описи мебели и прочему имеющемуся при московском доме... 1795 // РГАДА. Ф.1290. Оп.3. Ед.хр.20. Л.2об.; Описи вещей, перевезённых из Петербурга в Москву 1803–1804 гг. // ГМУА. Инв.№№65-АГЮ, 66-АГЮ.

⁹ РГАДА. Ф.1290. Оп.3. Ед.хр.96. Л.4об.

¹⁰ Там же. Ед.хр.86. Л.20.

¹¹ Там же.

¹² Там же. Ед.хр.2365. Л.40.

¹³ Там же. Оп.4. Ед.хр.116. Л.15об.,16.

¹⁴ «Учёная прихоть»... С.260. Кат.244-245.

¹⁵ Счёт на французском языке (перевод научного сотрудника Государственного Эрмитажа Ю.Я.Зек). – РГАДА. Ф.1290. Оп.2. Ед.хр.105. Л.31.

¹⁶ Там же. Ед.хр.133. Л.8.

¹⁷ Там же. Л.11.

¹⁸ Там же. Л.18.

¹⁹ «Учёная прихоть»... С. 261. Кат.251. Атрибуция Ю.Я.Зек.

²⁰ В настоящее время хранятся в собрании Государственного Эрмитажа. – «Учёная прихоть»... Кат.291,292,293.

²¹ Мраморы. 1828 // ГМУА. Инв.№1016-гф; Archangelski. 1829 // ГМУА. Инв.№1015-гф.

²² РГАДА. Ф.1290. Оп.3. Ед.хр.2232,2415.

²³ Описи 1831 г. // Там же. Ед.хр.2605,717; Опись и реестр 1837 г. // Там же.

Ед.хр.2682,2683. Более подробное сопоставление рисунков и документальных описаний, с их анализом, см. в работе автора настоящей статьи: *Бережная Н.Л.* Декоративная бронза из рисованного альбома Н.Б.Юсупова в Архангельском. Текст доклада на научной конференции ГМУА. Рукопись. Архангельское, 2000. Научный архив ГМУА. №897-НА.

²⁴ РГАДА. Ф.1290. Оп.3. Ед.хр.2415.

²⁵ Там же. Л.110б.: «№ 4 Часы столовые зелёной бронзы, они изображают две женщины, которые на носилках несут жертвенника, кувшинчик и чарочка – на Мраморном сером плитнусе поддерживаемы 4мя львицами, которые лежат на красной Мраморной доске ... 1»

²⁶ В описи 1850 г. есть пометка о том, что часы 17 октября 1868 г. отправлены за границу. – Грос-Бух 1850 года // ГМУА. Инв.№150-АГЮ. С.147.

²⁷ Опись вещам, принадлежащим Их Сиятельствам (по комнатам) с 1877 года, часть 1 // ГМУА. Инв.№152-АГЮ. Л.66.

²⁸ Архив Государственного Эрмитажа. Ф.1. Оп.5. Д.36. Л.345. (Эти сведения любезно предоставлены Ю.Я.Зек).

²⁹ Там же.

³⁰ Зек Ю.Я. Декоративная бронза Пьера-Филиппа Томира (1751–1843). Каталог выставки. Л., 1984. Кат.2,3.

³¹ *Julian P.* Le Style Louis XVI. Paris, 1978. P.122 (ill.1).

³² Ю.Я.Зек отмечает, что «в европейской литературе эта модель называется «à porteurs» – «с

носильщиками» <...> Ж.Никлос и П.Верле безоговорочно относят её к работам Томира». По определению А.Гонсалеса-Паласиоса, образцом для модели корпуса часов Томиру послужил рисунок Юбера Робера, гравированный в сборнике аббата Сен-Нона «Recueil des Griffonis». – *Gonzales-Palacios A.* Pour une de ses plus fameuse ... // *Connaissance des Arts.* Septembre.1976. №297. P.11–13. В Музее декоративных искусств в Париже хранятся часы с алтарём и плакетками из сверского фарфора с орнаментальной росписью на цоколе. Второй экземпляр был опубликован в 1968 году галереей Дальва Бразерс в Нью-Йорке». См. об этом: Зек Ю.Я. Ук. соч. С.16–17.

³³ РГАДА. Ф.1290. Оп.2. Ед.хр.2293. Л.1-48. Об Описи 1831–1852 гг. см.: «Учёная прихоть»... Кат.417.

³⁴ Реестр тростей Б.Н.Юсупова. 1844 г. // РГАДА. Ф.1290. Ед.хр.720. Л.1,5.

³⁵ Там же. Л.1.

³⁶ В 1830 г. Н.Б.Юсуповым был послан в подарок комиссионеру Казённой фарфоровой фабрики «г-ну Титулярному Советнику Галкину» «набалдашник в футляре» в благодарность за доставку «Его Сиятельству пожалованных Государем Императором ваз». – РГАДА. Ф.1290. Оп.3. Ед.хр.613. Л.300б.

³⁷ «Учёная прихоть»... С.291-294.

³⁸ *Уханова И.Н.* Трости // «Учёная прихоть»... С.292.

³⁹ «Учёная прихоть»... Кат.302-377.

⁴⁰ *Бережная Н.Л.* «Фарфоровый каталог» галереи Н.Б.Юсупова // «Учёная прихоть»... С.114–123.

⁴¹ Речь идёт о персидском принце Хозрев-Мирзе, посетившем усадьбу Архангельское 21 июля 1829 г.

⁴² РГАДА. Ф.1290. Оп.3. Ед.хр.2508. Л.11. Документ на французском языке. Перевод сделан научным сотрудником ГМУА И.В.Никифоровой.

⁴³ ГМУА. Инв.№ 66-АГЮ. Л.28.

⁴⁴ РГАДА. Ф.1290. Оп.3. Ед.хр.2605. Л.240б.; Там же. Ед.хр.2660. Л.410б.

⁴⁵ Телескопы и солнечные часы хранятся в собрании ГМУА, инв.№№П–1588, П–1050, П–1049.

⁴⁶ *Бережная Н.Л.* Научные приборы из собрания музея-усадьбы «Архангельское» // Памятники науки и техники. 1987 – 1988 гг. М., 1989. С.61-74.

А.Е.Москалёва

ТАСОВСКАЯ СТЕКЛЯННО-ХРУСТАЛЬНАЯ ФАБРИКА КНЯЗЕЙ ЮСУПОВЫХ

В процессе изучения коллекции стекла Государственного музея-усадьбы «Архангельское» стали появляться сведения о крупном стекольном производстве, располагавшемся в Рязанской губернии и принадлежавшем князьям Юсуповым. Постепенно скопилось достаточное количество архивных материалов и выяснилось название – Тасовская фабрика. В итоге, на основании описей первой половины XIX века, в коллекции стекла музея были выявлены и изделия этой фабрики.

Это предприятие отчасти должно быть известно исследователям: сведения о нём впервые опубликовала Н.А.Ашарина в статье «Русские заводы художественного стекла 17–18 вв.»¹. В каталоге, среди предприятий Судогодского уезда Владимирской губернии помещён следующий очерк: «*Тасовский завод*. Основан в 1832 г. в д. Синцево. В 1837 г. принадлежал князю Борису Николаевичу Юсупову. В 1837 г. работало 126 чел., в 1850 г. – 171 чел. и 2 паровые машины. В 1900 г. принадлежал Панферовым. Работало 226 чел. Выпускал «хрустальную» посуду со шлифовкой, гравировкой»².

Почти аналогичная информация была опубликована в вышедшей посмертно монографии Н.А.Ашариной «Русское стекло XVII–начала XX века»³. В каталоге русских стекольных заводов XVII–начала XX века, среди предприятий Судогодского уезда Владимирской губернии есть интересующие нас сведения: «*Тасовский завод*. Основан в 1832 г. в д. Слащево. В 1837 г. принадлежал князю Борису Николаевичу Юсупову. В 1837 г. работали 126 человек, в 1850 г. – 171 человек, работали 2 паровые машины. В 1900 г. – принадлежал Панферовым. Работало 226 человек. Выпускал «хрустальную» посуду со шлифовкой, гравировкой»⁴.

Необходимо отметить отличие в информации, заключённой в двух представленных очерках. В первом случае местоположение завода обозначается деревней *Синцево*, а во втором – *Слащево*.

Н.А.Ашарина работала, судя по ссылкам, с материалами Государственного архива Владимирской области. В документах Российского

Государственного архива древних актов содержится несколько иная информация. Так, местоположение Тасовской фабрики князей Юсуповых определяется прежде всего деревней Перхуровской Рязанской области: «Предписания Московской канцелярии в Перхуровское правление о финансировании Тасовской фабрики» (1851–1852), «Тетрадь по Перхуровскому правлению Рязанской губернии Судогодского уезда в Тасовской стеклянно-хрустальной фабрике на выданные из Московской канцелярии деньги для поддержки оной фабрики» (1852), «Донесения Перхуровского правления о продаже хрустального товара с Тасовской фабрики» (1854)⁵. Разница в обозначении местоположения предприятия объясняется, очевидно, тем, что Перхуровская располагалась на границе двух губерний – Владимирской и Рязанской – и в результате административных реформ часто меняла адрес. Так, в 1787 году она числится в Муромском уезде Владимирской губернии⁶, в первой трети XIX века – в Егорьевском уезде Рязанской губернии⁷, в середине XIX века – в Судогодском уезде Рязанской губернии⁸, в конце XIX века – в Судогодском уезде Владимирской губернии⁹.

Первоначально Перхуровская принадлежала княгине Ирине Михайловне Юсуповой. Сведения об этом содержатся в двух отказных книгах, составленных в марте 1800 года на рязанские имения князя Н.Б.Юсупова: «деревни Большую Посерду, Чёрную, Перхуровскую»; «...имение Гна Д.Т.С., сенатора, Действительного Камергера и кавалера князя Н.Б.Юсупова Рязанской округи в деревню Перхуровскую с протчими деревнями, пустошами и отхожими лугами и землями состоящее, и оное движимое и недвижимое с людьми и со крестьяны имение доставшееся ему Юсупову в деревне Перхуровской по наследству после покойной матери своей Госпожи вдовы Генеральши княгини Ирины Михайловны Юсуповой»¹⁰.

Н.Б.Юсупов увеличил имение за счёт покупки близлежащих селений. Получившееся в результате объединения деревень имение стало административным центром всех юсуповских вотчин, располагавшихся в Рязанской губернии: в РГАДА хранятся сотни дел, содержащих переписку Московской и Петербургской канцелярий с Перхуровским правлением Рязанских вотчин¹¹.

Деревня Перхуровская (ныне – Перхурово, Егорьевского района Московской области) расположена на берегу озера Святого, в которое впадает речка Бужа. Исследователь конца XIX века¹², описывая эти места, отмечает, что около Бужи много болот, которые перемежаются холмистыми возвышенностями с песчаными почвами, поросшими хвойным лесом. Этот район примечателен многочисленными отложениями песка, хорошо разработанными месторождени-

ями известняка и огнеупорных глин. В параграфе, посвящённом промышленности данного уезда, автор особо отмечает: «Развитию фабричной и заводской промышленности, особенно стеклянной, способствует богатство лесом, а также нахождение поблизости огнеупорной глины, извести и пригодного для стекловарения песка».

Здесь был (и остаётся поныне) один из крупнейших центров стекольной промышленности России: Н.А.Ашарина приводит сведения о 16 заводах, располагавшихся в Егорьевском и Касимовском уездах, 17 – в Меленковском, 7 – в Мишеронском и 30 – в Судогодском¹³. Значительная часть из них была основана представителями знаменитой династии Мальцовых, другие принадлежали Костеревым, Комиссаровым, Барсковым, Небольсиной и др.

В этом примечательном районе находилась и вотчина Юсупова. Судя по документам, крестьяне Перхуровской активно занимались отхожими промыслами и «торговой промышленностью», среди которой значилось и стеклоделие. Любопытен тот факт, что именно из Перхуровской были взяты три стекольных мастера для организации стекольного завода в Архангельском, так называемой «хрустальной затее» князя Н.Б.Юсупова.

Среди крестьян особо выделялось семейство Василия Емельянова, которого Канцелярия характеризовала как «зажиточного и за честность свою крестьянами уважаемого». В 1827 году Емельянов был назначен бурмистром Перхуровской: все отчёты и документы с этого времени скреплялись его подписью.

30 ноября 1827 года в Перхуровскую от князя Н.Б.Юсупова был прислан договор¹⁴ с 17-ю условиями об организации стекольного производства, во главе которого должен был встать всё тот же Василий Емельянов.

По договору Емельянов приобретал от имени князя у Григория Петровича Всеволожского лесной участок при селе Труфанове Судогодского уезда Владимирской губернии. На этом участке располагался завод Небольсиных, и действие их договора с Всеволожским уже заканчивалось. Завод переходил к Емельянову (Юсупову) на 10 лет, в течение которых Всеволожскому полагалась плата по 1800 рублей в год. Территория была полностью благоустроена: заводской корпус, горшечная и прочие мастерские, избы для мастеровых, кирпичный завод. Лес для нужд производства можно было рубить в передаваемом для этого заказнике Всеволожского, только для рубки необходимо было в первую очередь привлекать местных крестьян, чтобы не лишить их источника дохода. Высокого качества песок и огнеупорная глина располагались здесь же, близ Труфанова, на берегу рек Поли

и Бужи. По истечении 10-летнего срока завод со всем имуществом переходил к содержателю. В заключении договора Юсупов дал Емельянову следующие разъяснения: «Желая иметь <...> хрустальной завод, <...> я поручаю тебе заключить с ним, Г^н Всеволожским, <...> на законном основании от имени моего условие <...> с тем, чтоб по подписании условия сего, рукою самого Г^{на} Всеволожскаго, или поверенного его и тебе вместо меня, под оным условием руку приложить; <...> а потом в выстроенном заводе, или в том, который купишь ты от имени моего <...> открыть и иметь тебе заводское производство, работая всякую хрустальную посуду в одной печи на 4 дойницы (горшка) заводом сим как следует распорядить, и все нужные для оного покупки <...> производить, мастеровых и рабочих ко всяким принадлежащим к оному заводу работам нанимать и подирать и с теми людьми как следует рассчитываться и деньги за работу их им платить. Вырабатываемую же на том заводе хрустальную посуду, где за выгодное найдёшь, как мою собственную развозить и по ценам, какие от меня назначены тебе будут, обтом и в розницу желающим продавать и выручаемую за хрусталь денежную сумму поддерживать производство завода и как в содержании онаго, так и со всех вещах, товарах им суммах, в обороте бывших, подавать мне отчёты по прошествии каждого года. Во всём том я тебе и кому ты от себя поверишь, верю, и уполномочивая тебя во всём вышеписанном, что ты и доверенный твой учините впредь спорить и прекословить не буду».

С этого времени завод заработал, и на весьма высоком уровне, о чём говорит качество его продукции. Лучшие образцы посылались в господский дом, и уже к 1831 году в кладовых Архангельского хранились изделия этого предприятия, именовавшегося «заводом Рязанского крестьянина Василья Емельянова»¹⁵.

После смерти Н.Б.Юсупова его наследником, Борисом Николаевичем, договор был подтверждён и продлён. Этот документ ценен ещё и тем, что в нём впервые упоминается фамилия Василия Емельянова. Письмо с договором адресовано «Василью Емельянову Панфилову»¹⁶.

Борис Николаевич не только подтверждает все ранее оговоренные условия договора, но и значительно расширяет полномочия Панфилова: «Сверх того, если кто из Г.Г. помещиков будет продавать недвижимые свои имения, дворовых людей и крестьян с семействами и холостых с землёю и на вывоз, или земли в пустележащие в разных губерниях, то усматривая к пользе моей, поручаю тебе покупать. По покупке ж земель в пустележащих с лесами, имеешь на оных, смотря по удобности и пользам экономии моей, устраивать хрустальные и стеклянные заводы, и выделываемую на оных посуду продавать...».

Судя по оказанному доверию и успешной работе новой фабрики, В.Е.Панфилов был знатоком стекляннного дела, обладал хорошими организаторскими способностями. Кроме того, он и сам был прекрасным стекольным мастером. На это указывают некоторые документы. В частности, он изготавливал посуду для личного пользования князя. В 1842 году, например, он послал Юсупову «для собственного употребления в дороге двухцветную фляжку». Князь остался весьма доволен, благодарил за аккуратную отделку гербов и вензелей и за надписи, «положенные по оной», а также просил выполнить новый заказ на три бутылки и «положить на них точно такие гербы, вензели и нравоучительные надписи в другом роде, как на фляжке». В ответ была послана записка одного из сыновей Панфилова, из которой и явствует, что Василий Емельянович сам выполнял сложнейшие изделия: «Ещё приказано сделать три бутылки мерою в пять французских бутылок и вырезать на оных гербы, об оном приказал мой батюшка доложить Его Сиятельству, что мерою в пять бутылок не потрафит, но бутылки бывают в разном роде, например 20 на ведро и 16 на ведро. В таком случае покорнейше прошу написать отцу моему какой мерою и какой манер оных бутылок. Гербы ж на них вырезать невозможно, по тому, что такая величина не подлезет под инструмент, которым вырезаются гербы и прописи»¹⁷.

Продукцию фабрики продавали в большом количестве на Нижегородской ярмарке и представляли на российских выставках. Например, в 1849 году – в Петербурге, о чём в Перхуровскую было прислано извещение от Б.Н.Юсупова: «Пунктом IX^м я назначен председателем в Комитет для устройства выставки в С.Петербурге, имеющей быть в начале мая сего года. Уведомить Рязанских моих крестьян имеющих хрустальный и стеклянный заводы, что они если пожелают могут высылать свои изделия для представления на выставку. Я будучи председатель Комитета дам все возможности обратить на их произведения внимание, есть ли оно заслуживает»¹⁸.

С 1851–1852 годов предприятие в оглавлениях документов начинает именоваться «Тасовской хрустальной фабрикой крестьян Панфиловых»¹⁹. Владельцами записаны братья Панфиловы: Емельян, Семён и Иван²⁰.

К 1852 году это было уже значительное предприятие, продукция которого продавалась как оптом – купцам, так и в розницу, через посудные лавки. На предприятии работало 411 рабочих «с семьями». Производство было оснащено двумя паровыми машинами, которые обслуживали мастера и ширяльщик²¹. За выделку посуды отвечали 32 мастера, находившихся при стекловаренных печах,

другие мастера занимались огранкой, квалифицированные специалисты (7 человек) составляли шихту и изготавливали горшки для варки материи²². На фабрике большей частью выпускали именно стеклянную посуду. В списках закупленных материалов львиными долями указаны «для состава стекла» поташ (1035 пудов), песок (1943 пуда), известь (548^{1/2} пуда) – три основополагающих компонента для получения простого прозрачного стекла. В качестве добавок использовали арсеник, селитру, марганец, «лазорку» и сурик²³.

Выпускали стекло бесцветное и цветное, делали изделия с так называемым «надцветом», посуду гранили и гравировали.

Ассортимент отличался большим разнообразием: стопы, кружки, бокалы, лампы, рюмки, чайницы, графины, стаканы, вазы, причём каждое изделие имело множество вариантов формы и вида, а также способа огранки. Отдельно в списках выделяется трактирная посуда: графины, стаканы, рюмки.

Среди покупателей перечисляются купцы: В.Васильев, В.И.Глухарев, Саламатин, Шпагин из Москвы, Г.Д.Барский из Судогды, Василий Фёдорович и Александр Михайлович с Урала, С.Яковлев из Астрахани. Об объёме продаж можно судить хотя бы по одной счёт-фактуре за март 1854 года – московским купцам было продано 18 970 единиц товара на сумму 5 786 рублей.

Фабрика выпускала посуду из высококачественного стекла с весьма сложным, безупречно выполнявшимся декором. Показателем достоинств изделий может служить то, что мастера предлагали использовать более простой узор, так как выполняемый делал продукцию слишком дорогой, не доступной рядовому покупателю. Для увеличения объёма продаж канцелярия давала такой совет: «хрусталь Тасовской фабрики <...> покупателям продавать надобно с поклоном и на кондициях более для покупателя выгодных»²⁴.

Фабрика успешно действовала вплоть до начала XX века. На значительность предприятия указывает тот факт, что на картах Владимирской губернии того времени среди промышленных производств обозначена и «Тасовская хрустальная»²⁵. В списке русских стекольных заводов, опубликованном Ашариной, есть сведения, что в 1900 году фабрика продолжала работать, на производстве было занято 226 человек, которые изготавливали хрустальную посуду со шлифовкой и гравировкой²⁶. Более того, владельцам, очевидно, становилось тесно в рамках одного производства, и они начали организовывать новые. Так, в 1872 году²⁷ в селе Никола-поле был организован завод, владельцами которого в начале XX века были Василий Семёнович и Иван Михайлович Панфиловы – внук и правнук

В.Е.Панфилова (Василий Семёнович – сын Семёна Васильевича, третьего сына В.Е.Панфилова, Иван Михайлович – внук Семёна Васильевича, сын его старшего сына Михаила). На этом заводе в начале XX века работало 220 человек, выпускали они хрустальную посуду и лабораторное стекло. Производство в селе Никола-поле существовало, по крайней мере, до 1990 года – известный Иванищевский завод.

О судьбе Тасовской фабрики после 1917 года ничего не известно. На современных картах севернее озера Святого и деревни Перхурово указан топоним «Тасинский бор», рядом с которым находится железнодорожная станция «Тасино» – не вызывает сомнений, что оба эти названия связаны с существовавшей здесь до 1917 года Тасовской фабрикой.

На основании изученного материала можно сделать следующие выводы:

1. Н.Б.Юсупов непременно хотел организовать собственное стеклянное или хрустальное производство. Сначала он создал завод в Архангельском, но в силу объективных причин закрыл это предприятие.

В год закрытия – 1827 – князь заключил договор с Всеволожским на покупку его лесной дачи во Владимирской губернии, неподалёку от своей вотчины – деревни Перхуровской. Участок располагался в чрезвычайно выгодном для стекольной промышленности районе, где уже существовал не один десяток заводов.

2. На этой территории князем была открыта новая стекольная фабрика. Производство начиналось не с нуля, а переходило в готовом виде от предыдущих арендаторов – Небольсинных.

3. Во главе был поставлен В.Е.Панфилов – крестьянин Перхуровского имения – отчего производство в первое время именовалось «заводом Рязанского крестьянина Василья Емельянова», а впоследствии, когда его унаследовали сыновья – «Тасовской фабрикой крестьян Панфиловых».

В.Е.Панфилов разбирался во всех тонкостях стеклянного производства, вследствие чего Б.Н.Юсупов уполномочил его открывать новые заводы. Он был также прекрасным мастером и сам выполнял высокохудожественные изделия.

4. Фабрика просуществовала вплоть до начала XX века, а по масштабу производства была сопоставима с крупными предприятиями того времени. О её судьбе после 1917 года ничего не известно.

Продукция Тасовской фабрики в собрании музея-усадьбы «Архангельское» представлена тремя предметами: двумя кружками и вазой для фруктов²⁸. Они безукоризненны по качеству материала, формы и обработки, выполнены из бесцветного стекла с использованием кобальтового надцвета (накладного стекла), богато украшены

алмазной гранью разных видов, как-то: «винтовая», «русский камень», «земляничный алмаз» («strawberry diamond»). На хватке крышки одной из кружек и фестончатом борте вазы выгравированы вензеля владельцев фабрики, князей Юсуповых (цв. илл. 17).

Значительная часть изделий, очевидно, хранится в собраниях петербургских музеев: основные лавки Тасовской фабрики располагались в Петербурге, большое количество посуды предназначалось для особняка Юсуповых на Мойке.

Представленные сведения отнюдь не исчерпывающие и исследователям ещё предстоит сделать не одно открытие. Особенно интересным представляется изучение династии стекольных мастеров Панфиловых – ни в одном из исследований по стекольной промышленности России эта династия не упоминается.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ашарина Н.А. Русские заводы художественного стекла 17–18 вв. // Из истории русской керамики и стекла XIII–XIX веков. Сборник трудов Государственного исторического музея. Вып. 62./Под ред. Н.А.Ашариной. М., 1996. С.3–16, 45–61.

² Там же. С.49 (после очерка приведена нерасшифрованная ссылка на использованные архивные материалы и опубликованные источники: «34, оп.3, д.77, л.38–39; 83, с.23; 111, с.237, 344»).

³ Ашарина Н.А. Русское стекло XVII – начала XX века/Науч.ред. М.А.Бубчикова, Е.П.Смирнова. М., 1998.

⁴ Там же. С.182. Приведена ссылка на использованные материалы: Государственный архив Владимирской области (ГАВО). Ф.14. Оп.3. Д.77. Л.38–39; Крюков П. Очерки мануфактурно-промышленных сил Европейской России. СПб., 1853. С.23; Список фабрик и заводов Европейской России. Вестник финансов. СПб., 1903. С.344; 150 лет Никольско-Бахметьевского хрустального завода князя Н.А.Оболенского. СПб., 1914. С.237.

⁵ РГАДА. Ф.1290. Оп.3. Д.7280, 7285; Оп.6. Д.3686.

⁶ Там же. Д.7219. Л.2–20б.

⁷ Там же. Д.2474. Л.460б–47.

⁸ Там же. Д.7280. Л.106.

⁹ Энциклопедический словарь/Ф.А.Брокгауз, И.А.Ефрон. Т.ХХVII^б. Репино – Расское и Россия. СПб., 1899. С.520.

¹⁰ РГАДА. Ф.1290. Оп.3. Д.7219. Л.4, 9–90б.

¹¹ Там же. Оп.3. «Переписка с Перхуровским правлением Рязанских вотчин». Д.7217–7308; Оп.4. «Перхуровское правление Рязанских вотчин. 1863–1869 гг.». Д.2206–2216.; Оп.6. «Вотчинные правления. Перхуровское правление Рязанских вотчин. 1830–1895 гг.». Д.3620–3781; Оп.5. «Главное управление делами и именными князей Юсуповых. Переписка Главного управле-

ния с вотчинами. Переписка с Перхуровским именем. 1879–1903 гг.» Д.5057–5065.

¹² Энциклопедический словарь/Ф.А.Брокгауз, И.А.Ефрон. Т.ХХXI^а. Статика - Судостроительство. СПб., 1901. С.935–937.

¹³ Ашарина Н.А. Русское стекло XVII – начала XX века. С.177–182.

¹⁴ РГАДА. Ф.1290. Оп.3. Д.7248. Л.29–350б.

¹⁵ Там же. Д.2605. Л.360б–37; Д.2660. Л.340б–35.

¹⁶ Там же. Д.7256. Л.1, 100б–12.

¹⁷ Там же. Д.7266. Л.55–550б.; Д.7266. Л.72–720б.

¹⁸ Там же. Д.7273. Л.3–30б.

¹⁹ Там же. Оп.6. Д.3686, 3688.

²⁰ Там же. Оп.3. Д.7280. Л.9–90б.

²¹ «Ширять, ширнуть чем, в чём-то: копать, рыться, ковырять, ворошить, мешать, переворачивать. Ширяльщик – тот, кто ширяет». – В.И.Даль. Толковый словарь живого великорусского языка. Т.IV. СПб.-М., 1882. С.635.

²² РГАДА. Ф.1290. Оп.3. Д.7280. Л.85–910б.

²³ Там же.

²⁴ Там же. Д.1930. Л.10б.

²⁵ Энциклопедический словарь/Ф.А.Брокгауз, И.А.Ефрон. Т.ХХVII^б. С.520 (с картой в приложении).

²⁶ В статье и монографии Н.А.Ашариной владельцами числятся «крестьяне Панферовы». В документах РГАДА – «крестьяне Панфиловы». Либо речь идёт об одних и тех же людях, есть лишь разница в прочтении фамилии, либо к началу XX века фабрика сменила владельцев. Этот вопрос требует уточнения.

²⁷ Ашарина Н.А. Русское стекло XVII – начала XX века. С.181.

²⁸ Кружка – ГМУА995/П–1426; кружка – ГМУА1031/П–1462; ваза – ГМУА1030/П–1461. Россия, Владимирская губерния, Судогодский уезд. Тасовская хрустальная фабрика князя Н.Б.Юсупова. 1827–1831.

Н.А.Нечай

ИСТОРИЯ КУПАВИНСКОЙ ШЕЛКОТКАЦКОЙ МАНУФАКТУРЫ

Многие исследователи декоративно-прикладного искусства сходятся во мнении, что во второй половине XVIII – первой трети XIX веков Купавинская мануфактура являлась одним из крупнейших шелкоткацких предприятий Московской губернии. Но, кроме упоминаний о популярности купавинских шалей и большом разнообразии наименований выпускаемых ею материй, в число которых входили и дорогие декоративные ткани, никаких данных о художественных особенностях её изделий и информации об их применении в убранстве интерьеров в литературе не приводится. Вероятно, это объясняется тем, что до настоящего времени в музейных коллекциях не обнаружено образцов с клеймами Купавинской фабрики.

В книгах и многочисленных статьях по истории русской промышленности практически отсутствуют сведения по ассортименту мануфактуры, поскольку авторы не ставили перед собой задачи анализа фабричной продукции. К числу таких работ относятся исследования В.П.Бурнашова, М.И.Туган-Барановского, А.С.Лаппо-Данилевского, Ч.М.Иоксимовича, И.И.Когана, Д.Бабурина и других авторов, в которых, в основном, приводятся статистические данные по предприятиям.

Купавинской мануфактуре посвящена большая статья сотрудника Русского музея С.Киселевской, которая явилась результатом тщательного изучения архивных материалов части фонда Юсуповых, находящегося в Санкт-Петербурге¹. В работе приводится ряд документов, освещающих вопросы производства и способов сбыта изделий фабрики, её административное и хозяйственное устройство. С.Киселевская приводит любопытные сведения по выпуску шалей и платков, почти не касаясь производства дорогих декоративных тканей. Принимая во внимание время публикации работы (1932 год), можно не согласиться с отдельными выводами автора относительно того, что контроль над ассортиментом со стороны владель-

цев являлся лишь помехой в развитии широкого производства. Тем не менее, на сегодняшний день труд С.Киселевской является единственным по истории Купавинской фабрики.

Цель настоящей работы – обобщить и проанализировать имеющиеся разрозненные и зачастую противоречивые сведения о мануфактуре и определить её место в истории русской художественной промышленности.

В «Русской старине» приводятся воспоминания внучки основателя предприятия Данилы Яковлевича Земскова, А.В.Смирновой, в замужестве Вяземской. Согласно её запискам, слобода Купавинская была пожалована её деду Петром I по возвращении его из Голландии, куда он был отправлен по высочайшему приказу для обучения шёлковому «художеству». Таким образом, по утверждению автора, основание мануфактуры следует отнести к петровскому времени. Александра Васильевна подчёркивала, что «государь большого внимания был» о Земском и с удовольствием неоднократно посещал Купавинскую фабрику. Императрица Елизавета Петровна также «жаловала дедушку и называла его патриотом Отечества»². Подобные замечания достаточно характерны для мемуаров XIX столетия, авторы которых стремились возвысить заслуги и авторитет своих предков при дворе. Однако, согласно «Материалам для истории Московского купечества», Д.Я.Земской умер в 1768 году пятидесяти семи лет отроду, следовательно, в год смерти Петра Великого ему было не более четырнадцать лет, и он вряд ли мог стоять во главе крупной мануфактуры³.

Следует отметить, что записки Вяземской вообще грешат неточностями. Автор утверждает, что семья Земскова близко была знакома с князьями Юсуповыми: «Борис Николаевич был крёстным отцом» его матери, которая впоследствии, приезжая в Петербург, часто посещала его супругу «Ирину Михайловну, урожденную Измайлову». Возможно, речь идёт о Борисе Григорьевиче (1695–1759), который был женат не на Измайловой, а на Зиновьевой Ирине Михайловне. За Измайловым была замужем сестра Николая Борисовича. Таким образом, принимать во внимание воспоминания, в которых перепутаны имена и фамилии представителей старейшего княжеского рода Юсуповых, не представляется возможным.

И.И.Коган⁴ и П.Г.Любомиров⁵ датируют основание фабрики 1744 годом. Её история восходит к основанной в 1717 году по указу Петра I «штофной мануфактуре» П.П.Шафирова, П.А.Толстого и Ф.М.Апраксина, которая располагалась в Москве во владении бывшего посольского двора. Мануфактура получила большие суб-

сидии и привилегии от правительства, фактически монополизировав на несколько лет шёлковое производство в России. В 1721 году организаторы привлекли к управлению пять человек из купечества, которые, в свою очередь, после выхода из дела «высоких интересов», в 1724 году поделили её на пять самостоятельно действующих долей, продолжая пользоваться общей привилегией. Одна из долей была приобретена петербургским купцом Василием Солениковым⁶. Через два года предприятие снова поменяло владельца и, наконец, в 1744 году «через четвёртые руки» было приобретено Земсковым и переведено в Купавну⁷. Если принять за истину это утверждение, то становится отчасти справедливым указание А.В.Вяземской на петровскую эпоху. Кроме того, понятна логика датировки М.Д.Чулкова, относившего появление мануфактуры к 1717 году: ведь Петербургская фабрика, послужившая основой для Купавинской, была организована именно в том году⁸. Д.Бабурин, датировавший начало работы Купавинской фабрики 1744 годом, отмечает, что уже в год основания на ней было 50 станов⁹.

Заведение Земского принято считать наиболее крупным в числе московских шелкоткацких предприятий. А.С.Лаппо-Данилевский приводит ведомость 1755 года, в которой указано, «сколько фабрикантами в какую фабрику с самого начала заведения и по нынешнее время капитала употреблено». Земской указывает сумму в 100 тысяч рублей, в то время как другие предприниматели – от 7,5 до 17 тысяч рублей¹⁰. Вероятно, эти цифры и позволили говорить о масштабах шёлкового производства в Купавне. Для сравнения: на фабрике Ивана Демидова, основанной в 1753 году, работало 70 станов, при этом указана сумма в 7,5 тысяч рублей, видимо оценивающая только основной капитал, вложенный в постройки и оборудование. На Купавинской фабрике в 1753 году было 93 стана. Земской, видимо, указал совокупный (основной и оборотный) капитал принадлежащих ему шёлковой, полотняной и бумажной фабрик, как это делали некоторые другие купцы. Кроме того, никто из исследователей, публиковавших данные сведения, не обратил внимания на то, что в них указана сумма, употреблённая за 11 лет, то есть менее 10 тысяч в год. Это вполне сравнимо с данными по другим фабрикам. Кстати, как отмечает Д.Бабурин, капитал собственно шелкоткацкой мануфактуры в 1744 году составлял 13 тысяч рублей, что вполне соответствует нашим предположениям.

Судить о качестве выпускаемой продукции в земсковский период истории предприятия довольно сложно. Кроме воспоминаний А.В.Вяземской, утверждавшей, что на фабрике вырабатывались

«гродетуры, парча и штофы, пирюены и люстрины» и что продукция эта была «в самом лучшем состоянии по своему художеству», сведений о купавинских тканях не встречается. О качестве шёлковой продукции фабрики Земскова красноречиво говорит тот факт, что в обстоятельном докладе о состоянии московских фабрик в 1760 году Мануфактур-коллегия к числу перечисленных сторонним экспертом г-ном Одаром четырёх мануфактур, производящих «добрые ткани», посчитала справедливым прибавить и Купавинскую Д.Я.Земского, на которой «товары делаются не хуже», ссылаясь на то, что строгий судья шёлковой промышленности и в Лионе считает «добрыми» лишь трёх-четырёх художников¹¹.

Согласно запискам А.В.Вяземской, после смерти Д.Я.Земскова в 1768 году его сын Данила Данилович, унаследовавший мануфактуру, постепенно привёл предприятие к упадку. После 1775 года шелкоткацкой фабрикой в Купавне некоторое время владел князь Г.А.Потёмкин-Таврический. В 1778 году Мануфактур-коллегия предписывает Московскому магистрату продать с аукциона Купавинскую фабрику. Однако до 1804 года она числилась в её ведомстве¹².

Князь Николай Борисович Юсупов, находясь в должности Президента Мануфактур-коллегии, уделял большое внимание производству на Купавинской фабрике в 1790–1800 годах. И вряд ли можно говорить о полном упадке её производства. Мануфактура в этот период представляла собой достаточно крупное заведение со сложной организацией труда. К началу XIX века в ткацком отделе насчитывалось 107 действующих ткацких и 3 ленточных стана. Производство разделялось на несколько отделов и мастерских.

В этот период здесь имелся и рисовальный отдел, где создавались узоры для расцветки тканей. Мануфактур-коллегия отметила успехи талантливого рисовального мастера Гаврилы Макроусова, среди прочих проходившего в 1760-е годы обучение у приглашённых в Москву Мануфактур-коллегией иностранных мастеров¹³. Другой художник фабрики Лука Алексеевич Корабейников в 1801–1802 годах преподавал крепостным мальчикам рисование и грамоту. Впоследствии дети Корабейникова Иван и Фёкла были учениками «Живописной школы» в подмосковном имении Н.Б.Юсупова Архангельском, которая формировалась из одарённых дворовых людей. В первый год существования школы восемь из пятнадцати её воспитанников были из Купавны¹⁴. Помимо специальных занятий на фабрике и в «Живописной мастерской» крепостные овладевали мастерством в шёлковых мастерских. Так, в 1822 году были заключе-

ны условия с московской мещанкой Авдотьей Васильевой на обучение крестьянской дочери Амифьи Степановой тканым манерам шёлковых и полушёлковых лент сроком на пять лет.

Документы, обнаруженные в юсуповском фонде, свидетельствуют о том, что качество Купавинских шелков в конце XVIII века было настолько высоким, что они, наряду с лионскими, были использованы во внутреннем убранстве одной из самых значительных построек павловской поры Михайловского (Инженерного) замка. Как известно, первоначальное убранство дворца не сохранилось, однако несколько лет назад в фондах Московского Военно-исторического архива были найдены архитектурные описи здания, которые позволили составить достаточно точное представление о внутреннем его убранстве¹⁵. В интерьерах было использовано большое количество ценных шёлковых материй, которыми были задрапированы дворцовые залы. В основном это были роскошные кружевные бархаты, брокатели и штофы Лионских мануфактур.

Горячее желание Павла I украсить дворец исключительно вещами русской работы могло быть осуществлено лишь частично. В письме Дадаурова на имя Президента Мануфактур-коллегии Юсупова, датированном 1799 годом, приводится согласованный с архитектором В.Ф.Бренной перечень тканей, которые изготавливались на Купавинской шелкоткацкой мануфактуре для Михайловского замка¹⁶. Среди материй упоминаются «брокатель по голубому грунту с белыми цветами в овале», «штоф арабеск по зелёному полю с леопардами», «атлас по голубому грунту арабеск» и другие наименования. Несмотря на то, что сейчас почти невозможно установить, для каких конкретно комнат были использованы вышеупомянутые материи, сам факт, что Купавинская продукция достойно соседствовала с лионской, свидетельствует о несомненно высоком уровне узорного шелкоткачества. В письме, датированном 1800 годом, Павел I рекомендует Юсупову обратить «внимание и попечение <...> на мануфактуры шёлковых материй, <...> усовершенствование коих может выгоды принести прочные, потому что тогда можно будет не заимствовать оных от чужих земель»¹⁷.

В коллекции тканей Государственного музея-усадьбы «Архангельское» есть группа трёхцветных мебельных атласов конца XVIII – начала XIX веков. Одна из тканей более ранняя. Это очень плотная «лампа» (инв.№ П–1187) с крупным раппортным узором в виде пышных изогнутых листьев и собранных в букеты цветов и ягод. Контраст глубокого малинового и белого с шёлковым отливом приглушён зелёным цветом по контуру рисунка. Раппорт другой ткани

(инв.№ П–1286/1–2) состоит из нескольких перетекающих один в другой узоров. Композиция, как и предыдущая, выполнена в очень графичной плоскостной манере. Все элементы носят условный стилизованный характер. В узоре использованы восточные мотивы в виде пышных пальм и тяжёлых плодов граната. Цветовая гамма также состоит из малинового, цвета слоновой кости и оливкового, что придает штофу особую выразительность и декоративность (цв. илл.23). Подобные композиции столь близко повторяют западноевропейские образцы этого периода, что лишь отдельные особенности убеждают в их отечественном происхождении. Аналогичный образец хранится в коллекции дворца-музея в Гатчине, куда он мог быть передан из Михайловского замка.

Особое место в коллекции занимают два фрагмента удивительного по красоте гродетур (инв.№№ П–1530, П–1531) серебристо-серого цвета со сложным узором из разноцветного шёлка. Оба фрагмента являются частями единого раппорта. На первом – узор в виде пышного букета цветов: два крупных мака в обрамлении изысканных рудбекии и левкоев, веток сирени, изогнутых листьев и стеблей с нераспустившимися бутонами. В центре букета второго фрагмента – большие изогнутые перья павлина (цв. илл.22). Элементы асимметричных, но строго уравновешенных композиций переданы очень живописно, с тонко проработанными тональными переходами. Гродетур точно повторяет представленный в экспозиции Музея истории тканей в Лионе образец материи, выполненной в 1786–1787 годах по рисунку Филиппа де Лассалья для покоев Марии-Антуанетты в Версале. Изменена лишь разработка цвета. Сочетание холодного жемчужно-серого фона с сочными лиловыми, сиреневыми, фисташковыми, голубыми, жёлтыми и розовыми тонами создает удивительно изысканную цветовую гамму. Ширина материи и заделка края даёт основание предполагать, что она была изготовлена в России по французскому образцу.

Ассортимент Купавинской фабрики на рубеже веков был довольно разнообразным. Помимо дорогих атласов, гродетуров, брокателей, гладких и обойных штофов, вырабатывались и давно ставшие популярными атласные и тафтяные платки, кановаты, кушаки, глазеты золотные и серебряные, бархаты, парчи, предназначенные для более широкого покупателя. Шёлковые ткани продавались как жителям Москвы, так и иностранным купцам, часть продукции вывозилась на Макарьевскую ярмарку и продавалась с аукционов.

Тем не менее, фабрика считалась убыточной. В 1804 году она была передана в потомственное содержание князя Н.Б.Юсупова¹⁸.

Желая содействовать развитию русской промышленности, Николай Борисович, имеющий исключительный художественный вкус и достаточный опыт фабричного производства, в первую очередь пытался обновить ассортимент и перейти к выпуску модных тканей, копируя рисунки с последних французских образцов. Уже в 1804 году предприятие вырабатывает новомодные мадрасы на платья и жилеты, бархаты и мебельные материи. Интересные впечатления о его продукции содержит датированное 1806 годом письмо г-жи Вильмонт из России в Ирландию: по её словам, на фабрике Юсупова в Купавне «производство шалей и шёлковых тканей прекрасной выделки доведено до великого совершенства», они «нисколько не уступают тем», что ей «случилось видеть в Лионе»¹⁹.

В самом конце XVIII века во Франции в большую моду вошли кашмирские шали. Удивительная красота сложного ручного ткачества и баснословная цена на привозной восточный товар стали причиной того, что некоторые европейские мануфактуры пытались наладить производство подобных изделий. Уже в 1801 году на парижской выставке появились первые шали на «турецкий манер» французского изготовления. В числе первых русских фабрик, приступивших к выпуску модной продукции, была Купавинская, на которой, согласно утверждению Ф. Державина, уже с 1804 года ткались шали по европейской технологии: на шёлковой основе с утком из козьего пуха²⁰. Однако эта дата противоречит отчётам управляющего мануфактурой Матвеева и его письмам к супруге Н.Б.Юсупова Татьяне Васильевне, из которых следует, что в 1806–1809 годах, несмотря на горячее желание владельцев и многочисленные попытки освоить новую технику, купавинские шали ткались из шёлка без добавления шерстяной нити²¹.

Знаменитая фабрика коллежской ассесорши Н.А.Мерлиной была устроена в 1800 году, то есть в то время, когда основывалось производство шалей во Франции, но первоначально на мерлинской фабрике ткали ковры. После множества неудачных опытов в стремлении понять секрет создания сложного узора, Н.А.Мерлина отважилась на безрассудный поступок и распустила нить за нитью настоящую кашмирскую шаль, которая стоила целого состояния. Лишь в 1806 году её мастерская перешла на выработку уникальных шалей и шарфов. Образцами для купавинских шалей также служили настоящие «турецкие». Приведённые С.Киселевской сведения о том, что на изготовление одного изделия уходило до десяти месяцев, свидетельствуют о тонкости исполнения купавинских шалей. Индивидуальные заказы требовали не только времени, но и постоянной

смены станков, что, несомненно, было убыточным для крупного производства. Это позволило сделать С.Киселевской выводы о том, что «фабрика походила на крепостную девичью, занятую всецело работой на свою госпожу». На это можно возразить, что владельцы фабрики прежде всего стремились к улучшению художественного уровня ткачества: дешёвое производство недорогих, пользующихся большим спросом товаров, конечно же, не могло их удовлетворить. Тем не менее, в конечном итоге произошло приспособление к вкусу массового покупателя, что красноречиво подтверждает короткое замечание в воспоминаниях А.О.Смирновой-Россет, относящееся к 1820-м годам: «...колокольцовскую шаль практически невозможно отличить от настоящей турецкой..., а Купавинские, которые делали у Юсупова, носили только купчихи»²².

В 1814 году Юсупов был назначен главноначальствующим Кремлевской экспедицией и Мастерской Оружейной палаты. Под его непосредственным руководством велись восстановительные работы в Москве. В это же время идут большие ремонтные работы в Архангельском – «подмосковном Версале», как называли его современники. Вполне логично заключить, что, имея большое налаженное производство шёлковых тканей, Юсупов, вероятнее всего, заказывал декоративные материи для интерьеров своих домов, включая дворец в Архангельском, именно в Купавне. К такому выводу пришли в своих работах С.В.Безсонов и Е.В.Арсеньева²³. К сожалению, эти заключения пока не имеют документального подтверждения.

В фондах ГМУ «Архангельское» хранится небольшая коллекция декоративных и обивочных тканей, предположительно, Купавинской мануфактуры первой четверти XIX века. Среди них – несколько схожие по композиции образцы пикени с цветочным узором по золотистому фону (инв.№ П–1768/1,2) и великолепного полушёлкового атласа (инв.№ П–1188), которым была обита мебель карельской березы русской работы в Овальном зале дворца. Композицию узора образует букет из роз и ветки жасмина, перехваченный цветущими вьюнами. По левому краю полотнища проходит узор типа «канаватка», решённый в виде двух переплетающихся стеблей сочного зелёного и охристого цветов. При всём стремлении к правдивой передаче природной красоты цветов уже заметна некоторая условность рисунка и излишняя контрастность в разработке светотеневых переходов (цв. илл.20, 21). Интересен факт, что в 1832 году, уже после смерти Н.Б.Юсупова, его сыном Б.Н.Юсуповым была предпринята попытка сделать на Купавинской фабрике повтор этой

ткани для предстоящей выставки мануфактурных изделий. Получив образец, управляющий сообщал о сложности выполнения заказа. Впоследствии узор всё же был повторён на другом предприятии, но он разительно отличается от описанного выше.

В обивке мебели Кабинета – одного из залов Дворца в Архангельском – был использован атлас тёмно-голубого цвета с изображением лебедей (инв.№ П–1767) (цв. илл. 19). Узоры ткались специально под определённую мебель, а затем выкраивались. Несколько позднее выполнен другой образец (инв.№ П–1765): на палевом фоне, затканном шестиконечными звёздами, в центре плотного венка расположен античный вазон с букетом цветов и фигуры четырёх орлов. Замкнутость композиций, строгая симметрия и сухость трактовки типичны для оформления тканей в стиле ампир.

Текстильная коллекция ГМУ «Архангельское» позволяет проследить стилевые особенности декоративно-обивочных материалов русского дворцового интерьера конца XVIII–первой трети XIX века. Быть может, они не дают полного представления о разнообразии продукции юсуповского шёлкового производства, но позволяют судить о высоком профессионализме купавинских ткачей в исполнении сложных ткацких узоров и их художественном мастерстве.

Продукция фабрики имела несколько путей сбыта: большие партии товара вывозились на Нижегородскую ярмарку, купавинские магазины были в обеих столицах – одна в Петербурге и две в Москве (на Ильинке и Лубянке), специальные комиссионеры развозили товары по провинциальным ярмаркам²⁴.

Кроме того, фабрика работала по заказам. В 1820-е годы Н.Б.Юсуповым ведётся активная переписка с представителями Дворцового ведомства. 1822 годом датируется письмо в Петербург на имя князя П.М.Волконского об изготовлении 21 аршина шёлковой зелёной материи с зелёными крестами, предназначенной для церкви Главного Штаба Его Императорского Величества²⁵.

В 1823 году Н.Б.Юсупов обратился к Александру I с прошением о предоставлении ему права поставки купавинских тканей к императорскому двору. Его просьба была удовлетворена. Из крупных заказов 1824 года следует отметить поставку «штофу синяго с жёлтыми разводами», «бархату голубаго», «бракотели зелёной с белым, красной с белым, голубой с белым полосатой» для оформления интерьеров Тверского казённого дома²⁶. Так в правительственных бумагах именовали резиденцию московских генерал-губернаторов, построенную еще в 1770–1780-е годы М.Казаковым (ныне здание московской Мэрии).

В этом же году ведётся переписка с членом Государственного Совета графом А.А.Аракчеевым, через которого Н.Б.Юсупов сообщает министру финансов Д.А.Гурьеву об изготовлении на Купавинской фабрике тканей для построенного в строгом классическом стиле «Архирейского Дома» в московском Кремле. Архиерейский дом (также творение М.Казакова) располагался во владении Чудова монастыря и в 1818 году был выкуплен для будущего императора Николая I, после чего он стал называться Николаевским дворцом (разобран в 1927 году). Для его оформления были заказаны штоф голубой и зелёный, брокатель жёлтая с белыми полосами, тафта белая²⁷.

Купавинские ткани были использованы и в интерьерах Михайловского дворца в Петербурге, о чём свидетельствует переписка Н.Б.Юсупова с П.М.Волконским и А.П.Аналединским 1829–1830 годов²⁸.

Первая публичная выставка Российских мануфактурных изделий, на которой была представлена продукция Купавинской фабрики, выразила Действительному Тайному советнику князю Н.Б.Юсупову «публичную похвалу за хорошие шёлковые изделия»²⁹.

В 1833 году, спустя два года после смерти Николая Борисовича, Купавинская шелкоткацкая мануфактура была продана купцам Бабкиным. Ещё при жизни старого князя в 1821 году на ней был оборудован суконный корпус, что и определило судьбу фабрики почти на двести лет вперёд. Новые владельцы, заинтересованные в развитии суконного производства, упразднили выпуск шёлковых изделий. Сукна фабрики братьев Бабкиных шли на обмундирование русской армии и экспортировались в другие страны. С 1896 года на её изделиях стал изображаться государственный герб. В качестве крупного суконного предприятия Московской области она существует по нынешний день.

Шёлковое производство на Купавинской мануфактуре, безусловно, было значительным явлением в истории русской текстильной промышленности. Однако в освещении данной темы ещё остается много белых пятен. Изучение архивных материалов и привлечение к исследованию текстильных фондов музеев Москвы и Санкт-Петербурга может дать много новой информации по деятельности предприятия, что представляет интерес с точки зрения атрибуции музейных предметов и является важным в деле восстановления дворцовых интерьеров. Дальнейшая работа над этим материалом поможет расширить представление о русском шёлковом производстве второй половины XVIII–первой трети XIX веков.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Киселевская С.* Купавинская фабрика // ГРМ. Записки историко-бытового отдела. №2. Л., 1932.
- ² Записки Вяземской // Русская старина. 1883. Октябрь. С.155–156.
- ³ Материалы для истории Московского купечества. М., 1883–1889. Т.II. С.30.
- ⁴ *Коган И.И.* Московские шелковые фабрики первой половины XVIII в. // Старая Москва. М., 1929. С.130.
- ⁵ *Любомиров П.Г.* Шелкоткацкая промышленность в России в середине XVIII в. // Учёные записки Саратовского государственного университета. 1929. Т.VII. Вып.III. С.135.
- ⁶ *Лаппо-Данилевский А.С.* Русские торгово-промышленные и торговые компании в первой половине XVIII столетия. СПб., 1899. С.27, 31, 58–59.
- ⁷ *Любомиров П.Г.* Ук. соч. К сожалению, излагающая историю основания Купавинской мануфактуры, П.Г.Любомиров, обычно щепетильный в подаче информации, не даёт ссылку на документы или более раннее издание.
- ⁸ *Чулков М.Д.* Историческое описание российской коммерции при всех портах и границах с древнейших времён до ныне настоящего. СПб., 1781–1788. С.232.
- ⁹ *Бабурин Д.* Очерки по истории Мануфактур-коллегии. М., 1939. С.57.
- ¹⁰ *Лаппо-Данилевский А.С.* Ук. соч. С.64.
- ¹¹ *Бабурин Д.* Ук. соч. С.81.
- ¹² Из истории фабрик и заводов Москвы и Московской губернии (конца XVIII – начала XIX в.). М., 1968. С.12.
- ¹³ *Арсеньева Е.В.* Старинные узорные ткани России XVI – начала XX века (Из фондов Государственного Исторического музея). М., 1999. С.27–29.
- ¹⁴ *Савинская Л.Ю.* Крепостные живописцы первой половины XIX века. (По материалам коллекции живописи музея-усадьбы «Архангельское»). Рукопись. 1985. Научный архив ГМУ «Архангельское». №712-НА. С.11,13.
- ¹⁵ Михайловский Замок. СПб., 1998. С.119.
- ¹⁶ Автор благодарит заведующую отделом декоративно-прикладного искусства ГМУ «Архангельское» Н.Л.Бережную за любезно предоставленные архивные данные по Купавинской мануфактуре и хранителя коллекции тканей О.М. Фролову за возможность ознакомиться с музейной коллекцией тканей.
- ¹⁷ РГАДА. Ф.1290. Оп.2.4.1. Ед.хр.85. Л.5.
- ¹⁸ *Киселевская С.* Ук. соч. С.136–137.
- ¹⁹ Записки княгини Дашковой. Письма сестёр Вильмонт из России. М., 1991. С.365.
- ²⁰ *Державин Ф.* О работани шалей, на подобие дорогих турецких. М., 1842. С.5-6.
- ²¹ *Киселевская С.* Ук. соч. С.145–147.
- ²² *Смирнова-Россет А.О.* Дневник. Воспоминания. М., 1989. С.112.
- ²³ *Безсонов С.В.* Архангельское. Подмосковная усадьба. М., 1937. С.164,23; *Арсеньева Е.В.* Художественное оформление русских текстильных изделий конца XVIII – начала XIX вв. // Сборник трудов ГИМ. Вып.58. М., 1984. С.37.
- ²⁴ *Киселевская С.* Ук. соч. С.142–143.
- ²⁵ РГАДА. Ф.1290. Оп.3. Ед.хр.3085. Л.11.
- ²⁶ Там же. Ед.хр.3111. Л.3.
- ²⁷ Там же. Л.1,3,4об.
- ²⁸ Там же. Ед.хр.613. Л.20,28об.,29.
- ²⁹ Описание первой публичной выставки Российских мануфактурных изделий, бывшей в Санкт-Петербурге в 1829 году. СПб., 1829. С.312.

Н.Л.Бережная

УБРАНСТВО ДВОРЦА КНЯЗЯ Н.Б.ЮСУПОВА

Немного об истории обстановочного комплекса парадных интерьеров
большого дома в Архангельском

Архангельское – имение князей Юсуповых – одна из наиболее известных подмосковных усадеб рубежа XVIII–XIX веков. В адрес её архитектурно-паркового ансамбля и знаменитых коллекций изобразительного искусства сказано немало лестных слов. Внимания заслуживает и убранство дворцовых интерьеров. Их наполняли прекрасные произведения декоративно-прикладного искусства, эффектные предметы, связанные с именами прославленных скульпторов и бронзовщиков, часовщиков и керамистов, ткачей и ювелиров.

Попытаемся представить обстановку интерьеров парадных апартаментов большого дома усадьбы Архангельское 1820-х–1830-х годов, периода её расцвета. Существенную помощь в этом окажут документы из архива князей Юсуповых, а также литературные и изобразительные источники первой трети XIX столетия. Они помогут проследить характер убранства интерьеров, набор и сочетание различных предметов обстановки, произведений декоративно-прикладного искусства. Они позволят судить о том, в каких сочетаниях использовались материалы, каковы были способы их обработки в первой трети XIX века, насколько они были или не были типичны для своего времени. А сохранившиеся в музее-усадьбе произведения декоративно-прикладного искусства помогут увидеть мир вещей, создававших особый торжественный и строгий облик апартаментов загородной усадьбы, «книгохранилища, картины и кумиры» которой свидетельствовали об утончённой «учёной прихоти» владельца.

В первой трети XIX века каждый парадный зал юсуповского дворца наполнял целый мир предметов, соединённых в ансамбль единым стилем.

В основе архитектуры классицизма конца XVIII века лежал идеал естественности, главными признаками которого были соразмерность, простота, сдержанность, умеренность в использовании выразительных средств. Эти принципы сохранялись в ансамбле

усадьбы Архангельское и в первой четверти XIX века, вероятно, хорошо согласуясь с изысканным художественным вкусом и интересами владельца – князя Николая Борисовича Юсупова (1750–1831) – знатного вельможи екатерининских времен, не чуждого, однако, и вкусам нового века.

Исторически сложилось так, что автором архитектурно-паркового комплекса усадьбы Архангельское был не один, а несколько мастеров конца XVIII–первой трети XIX веков, архитектурные и садово-парковые творения которых удачно сочетались друг с другом и создали единый ансамбль. То же можно сказать и о дворце (или, как принято в старых архивных документах, «большом доме») усадьбы. Большой дом, выстроенный в конце XVIII века по проекту французского архитектора Ш.Герна, отделявали, перестраивали, декорировали и обставляли в разные периоды на протяжении всей первой трети XIX столетия несколько раз русские и иностранные архитекторы, живописцы, скульпторы, лепщики, декораторы и мастера других специальностей, работавшие в стиле высокого и позднего классицизма.

Говорить об устройстве интерьеров большого дома усадьбы рубежа XVIII–XIX веков почти невозможно. Опираясь на документальные источники и косвенные данные, один из наиболее внимательных исследователей Архангельского С.В.Безсонов пишет, что «к 1797–1798 гг. дом снаружи был закончен», «внутренняя же отделка шла медленно: к 1810-му году некоторые комнаты ещё не были отделаны»¹.

Итак, говоря об обстановке большого дома в Архангельском в первой трети XIX века, можно условно выделить три небольших, но существенных этапа развития обстановочного комплекса его интерьеров:

1. 1810–1812 годы;
2. 1813–1820 годы;
3. 1822–1833 годы.

Рассмотрим последовательно эти этапы. Информация об убранстве залов и комнат первых двух десятилетий XIX века очень незначительна, не дает полноты картины и позволяет остановиться лишь на отдельных деталях обстановки. Более подробно можно рассмотреть третий, послепожарный период оформления интерьеров, то есть обстановку 1820-х годов.

При покупке князем Юсуповым Архангельского всем постройкам усадьбы в сентябре 1810 года была проведена подробная опись², в которой указано, что в большом доме «комнат отделанных – 6, не отделанных – 10». Этот документ дает некоторое представление об

устройстве части залов. В описи перечислены апартаменты с указанием названия – «круглая зала», «гостиная», «2-ая гостиная», «бильярдная комната», «жёлтая комната», «парадные сени», «столовая зала». Перечислены камины, предметы мебели, занавеси. Интересно обратить внимание на оформление окон эпохи позднего классицизма. «Завесы», так в старинных документах называются занавеси, украшали окна всех апартаментов в восточной части дома.

Ткани всегда были существенным элементом оформления интерьеров дворца. В начале XIX столетия это были преимущественно «белые коленкоровые занавесы с цветными подзорами и косыми полами при них», часто с бахромой и кистями. Документальные описания убранства залов архангельского дома 1810 года совпадают с записями одного из современников. Ф.Ф.Вигель отмечал, что в конце 1800 года «шёлковые занавески... были изгнаны модою, а делались из белого коленкора или другой холщовой материи, с накладкою прорезного казимира, по большей части красного с такого же цвета бахромою и кистями»³. Отрывок из записок Ф.Ф.Вигеля и документальные сведения из архива Юсуповых позволяют считать, что тканевое оформление окон дворца в Архангельском в 1810 году соответствовало моде начала XIX столетия.

Скупые описания убранства шести залов дворца 1810 года дают нам некоторое представление о лаконичной, строгой, но не лишённой нарядности обстановке неотделанного до конца большого дома усадьбы в момент её приобретения князем Юсуповым.

Некоторые исследователи интерьеров усадебного дома считали, что небольшое количество предметов, перечисленных в описях, свидетельствовало о том, что «эти отдельные помещения полностью обставлены не были»⁴. Этот вывод справедлив лишь отчасти в отношении комнат западной части архангельского дома. Изобразительные источники⁵, живописные и графические изображения интерьеров конца XVIII–начала XIX века, свидетельствуют, что обстановка больших помещений того времени, гостиных и залов, не отличалась особой насыщенностью предметами. Её составляли зеркала над каминами, несколько кресел и стульев, один-два стола. В залах, запечатлённых художниками, можно видеть разнообразные свечные светильники, чаще навесные и стоячие (канделябры, торшеры), реже подвесные. На стенах картины в рамах, на каминных полках помимо осветительных приборов – часы, вазы, бронзовая пластика и другие декоративные предметы (ср. рисунок Ла Бруэ «Гостиная в доме Барятинских» 1807 года). Таким образом, отделанные к 1810 году залы дворца в Архангельском имели характерную для своего

времени обстановку. Подобная малая насыщенность апартаментов предметами обстановки не скрывала красоту и великолепие архитектуры залов, изысканное декоративное оформление интерьеров.

В 1812 году полностью законченный отделкой дом Юсупов наполняет богатой обстановкой и произведениями изобразительного искусства, привезёнными из Петербурга. Однако война с Наполеоном вынудила прервать дальнейшее благоустройство дома и строительство в усадьбе, а всё ценное прятать или спешно вывозить из дворца. По Описи вещей⁶, погибших в 1812 году, можно определить название комнат, представить, что находилось в залах дворца. Опись позволяет уточнить местоположение и назначение отдельных залов: «угловая комната», «сени», «1-ая комната от сеней по правую руку» (позднее часть зала Тьеполо), «Антиковая комната», «осьмиугольная комната», «спальня», «комната, где борцы» (позднее Императорский зал), «Амуровая комната», «бильярдная комната» (позже становится кабинетом князя), «тёплые покои».

Многие комнаты первого этажа были украшены мраморными бюстами или фигурами, которые стояли на пьедесталах и тумбах из натурального и фальшивого мрамора. Из мебели упоминаются стулья, кресла и разнообразные столы с белыми, серыми, зелёными, красными и пёстрыми мраморными и порфирированными столешницами с вызолоченными подстолями, а также на простых крашенных деревянных подстолях. Почти все залы были украшены большими зеркалами в вызолоченных рамах.

Следует отметить большое количество светильников, пострадавших в 1812 году. Преимущественно это подвесные осветительные приборы, которые, вероятно, не успели вывезти. Часть из них значится в залах дворца, а часть находилась в кладовой. Всего в описи упоминается 21 предмет. Судя по коротким описаниям, приведённым в описи, это были широко распространённые в начале XIX века фонари и люстры с хрустальными подвесками, а в «комнате с борцами» висела «английская люстра». Возможно, это была цельностеклянная люстра английской работы. Такие светильники с использованием свинцового стекла в конце XVIII века делали ирландские и английские стекольные заводы⁷.

На протяжении 1813–1819 годов в большом доме усадьбы ведутся сначала ремонтные, а позже строительные работы, отделяются и оформляются интерьеры. В эти годы в Архангельское привозятся отдельные предметы убранства: «зеркальные рамы», «стулья плетёные», а также стулья карельской березы, обитые голубой материей. В июне 1816 года в Архангельское приезжали «обойщик мусье

Бретон и живописец Василий Яковлев»⁸. В 1817 году обстановка большого дома продолжает пополняться предметами мебели: привозят разнообразные столики, преимущественно красного дерева.

Отдельные предметы обстановки из золочёного резного дерева, например, делают в столярной мастерской села Архангельского. Так, в 1816 году в столярной мастерской были изготовлены предметы мебели для Парадной спальни дворца⁹. В 1818 году «решиком с учеником делались резные рамы для картин», «зеркальные трюмы» и «щитки к каминам», которые затем золотились «золотарём с тремя учениками»¹⁰. Из переписки Московской канцелярии с архангельской конторой известно, что в августе 1818 года из села Васильевского в Архангельское для большого дома перевозили «разную мебель на 25 подводках»¹¹. Упоминания подобных фактов практически не встречаются в донесениях 1819 года, в них, главным образом, речь идёт о малом дворце «Капризе» и других строениях усадьбы. К концу 1818–началу 1819 годов строительные работы во дворце были закончены, интерьеры обставлены. К сожалению, не сохранилась подробная опись дворца этого времени. Можно лишь догадываться, насколько предствительны были его парадные апартаменты¹²: мраморные камины и скульптура, зеркала и разнообразные столы, бронзовые люстры и настольные часы, китайский и французский фарфор, английский хрусталь, занавесы и ковры, многочисленны живописные полотна. Судя по скупым сведениям, в убранстве дворца разнообразно было представлено искусство Дальнего Востока, названное обобщённо китайским. К сожалению, «идолы медные китайские», «китайская чёрная с золотом мебель, парчовая мебель в среднем этаже», «фарфор китайской» сгорели 26 января 1820 года, хотя, как указывает документ, «некоторые обгоревшие» бронзовые китайские статуэтки были найдены.

В январе 1820 года дворец постигло несчастье: «... дом в Архангельском сгорел и обвалился вниз», – свидетельствует запись в «Журнале исходящим бумагам с.Архангельского»¹³, сделанная 26 января 1820 года. Был утрачен декор интерьеров, пострадало их убранство. Современники не обошли вниманием это трагическое событие в популярном Архангельском. О нём в письме к брату от 28 января 1820 года сообщает почт-директор А.Я.Булгаков. Об этом же в январе 1820 года пишет П.А.Вяземскому Василий Львович Пушкин: «Князь Юсупов в большом горе. Славный его дворец в Архангельском сгорел... Всем любителям художеств и изящного должно жалеть о такой величайшей потере; иново и с деньгами купить нельзя»¹⁴.

В феврале 1820 года в Архангельском начались интенсивные работы по ремонту дворца, восстановлению интерьеров. Активно отправлялись в ремонт (реставрацию) и предметы обстановки дворца. В мае 1820 года в Архангельское из Москвы на 10 конных и 2 воловьих подводах отправлено «от мраморщика Г-на Пены Антических фигур две, мраморных каминов со всеми принадлежностями восемь, и столовых мраморных досок шесть. А именно: пурпуровых две, красных 2, тёмная одна и белая одна...»¹⁵. В мае же в Архангельское привозятся подвески разных размеров и «бронзовые штуки потребные для зборки люстр...»¹⁶. В апреле 1821 года «вставляли зеркала, делали жалюзи»¹⁷, «делали к мраморным столам бронзу» (запись 22 апреля 1821 года)¹⁸. В течение 1820 и 1821 года ремонтируется дом, который в соответствии с новыми вкусами приобретает ампирный облик; заново в 1821–начале 1822 года отделяются и заполняются предметами убранства интерьеры.

В апреле-июне 1822 года составляется «Список вещей мраморных, слоновых и др. в Архангельском доме»¹⁹. Это первая дошедшая до нас предметная опись вещей с указанием залов дворца, в которых они находились. Вещи перечислены по группам: «Мраморы», «Камины», «Часы бронзовые», «Разные занавесы и подзоры», «Вещи слоновой кости» и т.д. Почти полностью с описью 1822 года совпадает недатированная «Опись большого дома, Каприза и флигелей в Архангельском»²⁰, которую, выражаясь современным музейным языком, можно назвать топографической. В ней дано позальное описание дворца: указывается название зала или комнаты и даётся перечисление всего, что и в каком количестве там находилось.

В 1820-е годы интерьеры дворца были оформлены в соответствии с модой того времени, в духе позднего классицизма. Большое значение при этом, конечно, имел вкус и привычки владельца.

В целом, интерьерам первой четверти XIX века была присуща гармония внешнего и внутреннего архитектурного мира, гармония художественного образа внутреннего пространства. Пропорциональность, уравновешенность, пластичность архитектурных форм выступала в соединении со скульптурой и орнаментальной декорацией. Лаконичность пространственных решений подчёркивалась симметричной расстановкой мебели, размещением зеркал с консолями, осветительных приборов, декоративных ваз, художественной бронзы, а также развеской картин.

Важной частью композиционного решения и декора дворцовых интерьеров были камины. Их можно рассматривать с разных точек зрения: и как чисто конструктивную часть архитектурного оформле-

ния, и как произведение пластики и декоративно-прикладного искусства, и как часть обстановки, разновидность «мебельной архитектуры», тесно связанной с размещением светильников и декоративных изделий. Залы большого дома в Архангельском украшали нарядные, выполненные из серого и белого мрамора, часто в сочетании с красным, зелёным или жёлтым мрамором, каминные, передняя плоскость которых декорирована резными фризами, барельефными композициями из камня или фарфора, бронзовыми накладками. Каминные доски заполняли трёх- или пятичастные композиции, состоящие из часов, светильников и декоративных изделий (цв. илл. 15).

В убранстве классицистического интерьера широко применялись разнообразие материалы. Залы дворца в Архангельском, отделанные искусственным мрамором, украшали резные и точёные изделия из натурального цветного камня и белого мрамора, золочёной и патинированной бронзы, стекла, фарфора, резного крашеного и золочёного дерева. В апартаментах стояла мебель, фанерованная ценными породами дерева (красное дерево, карельская берёза, реже розовое дерево, амарант и т.п.), украшенная набором и мозаикой. Оформление отдельных залов дополняли мелкая пластика из бронзы и резной кости, настольные украшения, вазы из цветного стекла и фарфора в сочетании с бронзой.

Большое внимание придавалось декоративным тканям. Ими драпировали стены, их использовали для обивки мебели, оформления окон. Большие светлые окна усиливали раскрытость дворцовых интерьеров к окружающей среде. Их изысканно, ненавязчиво декорировали занавесями светлых тонов и подзорами (ламбрекенами) более интенсивных, насыщенных цветов. Драпировки не нарушали контакт интерьера с внешним миром, они украшали стену, обрамляли окна, подчёркивали архитектурную построенность интерьера.

В 1820-х годах, в большей части парадных залов дворца декоративные ткани использовали для занавесей и обивки мебели. Лишь в одном зале – Парадной спальне – их применили для декорировки стен, драпировки проёмов между колоннами и сооружения балдахина над кроватью. Голубой штоф, шитый серебром, «голубая тафта со струями» (шёлковая муаровая ткань) в сочетании с белым позументом прекрасно гармонировали с резной серебрёной мебелью для сидения, с белизной стройных пилястр и колонн искусственного мрамора. Весь декор подчёркивал архитектурную строгость и великолепие интерьера. Это был, пожалуй, один из самых красивых залов дворца, в котором важную, если не ведущую роль играло тканевое убранство.

Ткани, украшавшие залы большого дома в Архангельском, были разнообразны и по фактуре, и по цвету, однако предпочтение отдавалось голубому, как в обивке мебели (кресла и стулья из Парадной спальни, Императорского и Овального залов, Кабинета), так и в оформлении окон. Для подзоров использовался преимущественно штоф, часто трёхцветный – малиновый с белыми и зелёными разводами и голубой с белыми и малиновыми разводами, а также однотонный жёлтый, малиновый, голубой. В помещениях центральной анфилады (Передняя и Круглый зал) подзоры были сделаны из полосатой брокатели (белое с голубым). Занавеси, как правило, были из белой тафты, реже из голубой и малиновой, в двух залах из белого атласа (в южной анфиладе), а в центральной – из белого миткаля. Последние оформляли не окна, а застеклённые двери, ведущие в парадный двор и в парк. Из практических, вероятно, соображений здесь был использован миткаль – ткань более прочная и дешёвая, нежели тонкий шёлк (тафта). Для обивки мебели использовалась плотная ткань – штоф из чисто шёлковых нитей и узорчатая брокатель из смешанных нитей, шёлковых и хлопчатобумажных. В украшении тканей использовались, главным образом, те же декоративные мотивы, какие применялись архитекторами в убранстве интерьера в целом. Широко использовались мотивы древнегреческой и римской орнаментики. Гирлянды и венки из лавровых и дубовых листьев сменяли композиции из плодов и цветов. Медальоны в виде эллипсов, геометрически правильной формы ромбы наполняли или обрамляли цветы и листья аканта, пальметты и изображения лебедей. Очень любимы были корзины и вазы с цветами, изображения музыкальных инструментов (лиры, тамбурины и т.п.). Подавляющее большинство тканей, оформлявших большой дом в Архангельском, было изготовлено на Купавинской фабрике Юсуповых²¹.

Мебельное убранство парадных залов архангельского дворца не отличалось большим разнообразием типов мебели. Набор предметов был характерен для первой четверти XIX века. Это, в основном, различные столы: консольные, преддиванные, ломберные, гостиные столы типа геридонов и столиков-бобиков. Широко была представлена мебель для сидения: канапе, диваны, кресла, стулья. В кабинетных интерьерах стояли бюро, секретеры или письменные столы, книжные шкафы, в буфетной комнате при парадной столовой – шкафы для посуды.

Неотъемлемой частью почти всех интерьеров являлись зеркала, как правило, в золочёных, реже серебрёных профилированных рамах, углы которых украшали резные раковины или цветочные розетки. В одном из залов дворца – в Тёполовой зале – находились

зеркала в «ореховых трюмах». В комнатах второго этажа широко использовались рамы красного дерева, карельской березы, а также зеркала в «папилиновых трюмах», то есть рамах из тополя. Зеркала можно отнести к разряду «архитектурной мебели». Подобно консолям из «Антиковой залы» или монументальной, окрашенной в синеголубые тона кровати из Парадной спальни, зеркала были связаны с определённым местом в конкретном помещении.

Известно, что в начале и на протяжении всей первой трети XIX века в разных залах одного дворца часто находилась мебель, выполненная из различных пород дерева в сочетании с другими материалами. Большой дом усадьбы Архангельское не был исключением. В одних его залах размещалась резная, окрашенная в белый цвет мебель с золочёными деталями (Императорский зал), в других – полностью вызолоченная (Античный зал, бывшая Амурова комната) или посеребрённая (Парадная спальня) (цв. илл. 14, 18). В третьем – мебель, в которой применялся шпон красного дерева с последующей полировкой (залы Тьеполо и Робера), дополненная тонкими деталями из латуни, вставками из расписанного фарфора и молочного стекла или наборного дерева. Один из парадных залов был обставлен мебелью «папилевого» или в русской транскрипции – «папилинового» дерева, то есть предметами, фанерованными шпоном тополя с резными деталями, окрашенными под чёрное дерево. Мебель из карельской березы стала появляться в интерьерах ещё в конце XVIII века (с 1780-х годов). Наибольшую популярность она получила в России в первой четверти XIX века, особенно в 1820-е годы. Тополь очень близок карельской берёзе по цвету и рисунку древесины. Шпон того и другого дерева часто использовали одновременно (цв. илл. 16).

Связать предметы мебели из юсуповского дворца с конкретным именем мастера сложно. Однако из документальных источников известно, что в 1820-е годы Юсуповы пользовались услугами «мебельного фабриканта Андрея Тура»²², а также мебельного мастера Эмсена из Петербурга (мебель красного дерева).

Расстановка мебели в интерьере всегда была строго продумана и согласована с общим архитектурным обликом помещения. Характер размещения предметов в первой четверти XIX столетия во многом сохранился от XVIII века, поскольку сохранилось и назначение комнат. «В зале – стулья вдоль стен, в гостиной – зеркала с подстолями и у глухой стены диван (если позволяли размеры – с креслами по сторонам), перед ним овальный (реже круглый) стол – специальный тип стола для гостиной»²³.

Особенностью интерьеров этого времени была удивительная «уживчивость» новомодных изделий со старыми вещами, пришедшими из другого века. В Архангельском в большом доме часть парадных апартаментов (Антиковый, Императорский залы и Парадная спальня) были обставлены резной мебелью конца XVIII века; интерьеры украшали изделия из фарфора, часы, светильники, выполненные в середине и последней четверти XVIII столетия. Многие из них, пережив превратности судьбы, чудом уцелевшие при пожаре 1820 года, продолжали украшать залы до XX века. Так, в «Ведомости испорченных вещей 1812 года» упоминаются в Антиковой комнате две люстры «высеребренных с хрустальными подвесками (разбиты)». В описи 1822 года есть запись, относящаяся к той же Антиковой – «люстров бронзовых с высеребренными крючьями и хрустальными подвесками, каждый о 16^{ти} подсвешниках – 2»²⁴. Безусловно, речь идёт об одних и тех же светильниках, которые в настоящее время хранятся в музее. Это люстры, висевшие в зале Тьеполо до 1986 года (год закрытия дворца на реставрацию)²⁵.

Осветительные приборы всегда были важной деталью интерьера. В первой трети XIX века это были преимущественно свечные светильники. Люстры – хрустальные, бронзовые или искусно имитирующие бронзу. В подвесных и навесных светильниках массивную, тяжелую и дорогостоящую бронзу часто заменяло золочёное резное дерево, папье-маше с окраской и золочением или лепные (мастичные) изделия.

Подвесные осветительные приборы, люстра или фонарь, фиксировали центр плафона или, если это были два одинаковых светильника, подчёркивали вытянутую галерееобразную форму Античного зала или зала Тьеполо. В больших прямоугольных помещениях, приближающихся в плане к квадрату, Парадной столовой, например, люстры размещались по периметру – по четырём углам зала. Судя по описям 1820-х годов в большом доме усадьбы было 11 люстр в пяти залах и Передней. Половина залов и комнат первого этажа освещалась только навесными и стоячими осветительными приборами.

Жирандоли – настольные светильники с обильным изящным хрустальным убором – в большом количестве изготавливались в середине и второй половине XVIII столетия и широко были представлены в интерьерах рубежа XVIII–XIX веков. Позднее, в первой четверти XIX столетия, их вытеснили канделябры, выполненные из золочёной бронзы и полностью лишённые хрустального убора. Тем не менее, интерьеры дворца в Архангельском в 1820-е годы украшали

жирандоли в большом количестве – 22 светильника из хрустально-го стекла и бронзы в сочетании с цветным синим стеклом. Жирандолям очень близки навесные светильники из Императорского зала, конструкция которых состоит из балясины молочного стекла, бронзового каркаса и лёгкого хрустального убора – то же сочетание материалов, набор декоративных элементов, композиция.

Большая часть настенных светильников дворца была выполнена из золочёной и патинированной бронзы. Они разнообразны по форме и имеют характерную для эпохи классицизма конструкцию и декор. Залы дворца освещали «жирандоли стенные бронзовые в виде факелов», «жирандоли стенные с купидонами», «жирандоли стенные в виде факелов о 3-х подсвечниках», «... бронзовые вызолоченные валторнами».

Каждый вид светильников имел в интерьере своё место. Верхнюю часть помещения занимали и освещали подвесные осветительные приборы (фонари и люстры). Средний ярус – пространство стен по сторонам от зеркал, в простенках между окнами – освещали навесные светильники (настенники, бра). Стоячие светильники – жирандоли, канделябры, подсвечники разных размеров – освещали нижний ярус интерьеров на уровне каминных досок и столешниц консолей и столов.

Описи 1820-х–1833 годов и рисованный каталог свидетельствуют, что залы большого дома в Архангельском украшали прекрасные произведения бронзолитейного искусства конца XVIII–начала XIX века. Это канделябры и люстры из Императорского зала, светильники из Антиктовой, изящные оправы для фарфоровых изделий из Амуровой и Кабинета. Большая часть из них работы французских мастеров. Великолепными образцами произведений художественной бронзы являются корпуса большинства каминных и настольных часов, украсивших такие залы дворца как Парадная спальня, Античный и Императорский залы, Амуровая комната.

Замысел композиции, модели фигур, использованных в декоре многих предметов, наконец, само изготовление этих изделий связано с именами известных художников и скульпторов XVIII века Робера, Буазо, Клодиона, Фальконе, знаменитых бронзовщиков Томира и Галле, придворных французских часовщиков Косарда, Лагеса, Маньера, Рока, известного эмалиера Барбишона. Собрание бронзы князя Юсупова не обладало статусом коллекции подобно произведениям изобразительного искусства, хотя имело для этого все основания. Оно было лишь частью обстановки, убранства интерьеров большого дома в усадьбе Архангельское.

Залы дворца усадьбы украшали прекрасные произведения прикладного искусства, созданные мастерами-иностранцами в мастерских Москвы. Так, например, в Античном зале находились зеркала из мастерской Споля, а в бальном Овальном зале стояли «канделябры гипсовые высокие, на треугольных пьедестальчиках, каждой с деревянную горкою, вызолоченной и 11ю таковых же подсвешниках – 8» от мастера Пенно. Подобные напольные светильники использовались для освещения больших зальных пространств, где отсутствовали столы и консоли. Объединённые одним стилевым решением, украшенные характерными для классицизма орнаментальными мотивами, осветительные приборы и предметы мебели подчёркивали парадный характер дворцовых интерьеров.

Графические и живописные воспроизведения различных интерьеров конца XVIII–первой трети XIX веков позволяют нам отметить ещё одну важную черту интерьеров классицизма – неперегруженность вещами.

Размещение светильников, расстановка мебели, развеска картин были таковы, что «зоны их действия, т.е. пространство, на которое распространяется их художественная активность, не пересекались»²⁶. Этот постулат классицистического интерьера очень хорошо был выражен в залах большого дома усадьбы Архангельское.

Дворец Юсупова был своего рода музеем для избранных: его стены украшали произведения прославленных живописцев, на постаментах из натурального и искусственного камня была расставлена беломраморная скульптура – ростовые статуи, бюсты работы западноевропейских мастеров XVIII–начала XIX века, подлинные античные скульптуры, копии или подражания им. Большое место в убранстве архангельского дома отводилось мелкой бронзовой пластике; были представлены декоративные изделия из цветного камня, золочёной и патинированной бронзы, резной кости.

В собрании Юсупова находилось семь уникальных фигурных композиций XVII века из резной кости работы фламандских и немецких мастеров. Они украшали Амуровую комнату, а 22 февраля 1837 года были отправлены в Санкт-Петербург во дворец Юсуповых на набережной Мойки (в 1920-е годы переданы в Государственный Эрмитаж).

Существенную роль в интерьерах играли декоративные вазы и украшения из цветного камня в виде «руин» античных храмов, стройных обелисков или колонн, увенчанных миниатюрными вазочками. Выточенные из красного и белого мрамора в сочетании с ониксом и бронзой, из аметиста с бронзой, лазурита, мрамора

с бронзой, декоративные изделия вносили цветовое и пластическое многообразие в строго организованный классицистический интерьер. Часто колонки цветного камня в бронзовой оправе исполняли роль подсвечников. Декоративные изделия из цветного камня хорошо сочетались со стюковым декором отдельных залов дворца, гармонировали с беломраморными и порфировыми столешницами консолей и столов.

Одним из важных элементов убранства интерьеров столичных и усадебных дворцов XVIII–XIX веков были изделия из фарфора. В XVIII веке он становится излюбленным предметом коллекционирования. В Архангельском князя Юсупова были собраны интересные изделия дальневосточного и западноевропейского фарфора XVIII века.

В 1822 году китайский и японский фарфор был выставлен в Галерее, несколько ваз украшали комнаты малого дворца «Каприз» (или, как его называют в документах, «паркового флигеля»). Только в четырёх апартаментах большого дома были представлены фарфоровые изделия. В зале Тьеполо стояли китайские вазы, а в трёх других – произведения европейских мастеров. В Амуровой севрские вазочки в бронзовой оправе, в Кабинете ансамбль из двух кувшинов и вазы с лепными цветами работы мейсенских мастеров в оправе французской бронзы. Фарфоровые вазы использовались в качестве основы в конструкции осветительных приборов в «Антиковой зале» и в Галерее.

Изделия из фарфора, золочёной и патинированной бронзы, цветного камня и кости украшали каминные доски и мраморные столешницы многочисленных консолей и столов в залах большого дома усадьбы. Выполненные в одном стиле, произведения прикладного искусства создавали единый ансамбль. Прекрасная художественная обработка различных по цвету и фактуре материалов, удачное их сочетание усиливали великолепие и изысканность интерьеров дворца.

Декоративно-прикладное искусство конца XVIII – первой четверти XIX века, эта «малая архитектура», организующая интерьер своего времени, развивалось по тем же стилистическим законам, что и большая архитектура. В эпоху ампира предметами убранства, их соотношением в интерьере стремились подчеркнуть монолитность, строгую статичность, соподчинённость форм. К интерьерам дворца в Архангельском вполне применимы слова прославленного архитектора К.И.Росси: «Цель не в обилии украшений, а в величии формы, благородстве пропорций...».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Безонов С.В. Архангельское. М., 1937. С.39.

² РГАДА. Ф. 1290. Оп.3. Ед.хр.2236.

³ Вигель Ф.Ф. Записки // Русский архив. 1892. Ч.II. С.40.

⁴ Семёнова И.Г. Интерьеры дворца в Архангельском. Рукопись. Архангельское, 1976 – 1981. Научный архив ГМУА. № 660-НА. Л. 16.

⁵ Приведём следующие живописные и графические произведения: Ф.С.Рокотов. Кабинет Шувалова. 1757. Копия Зяблова. 1779; А.Н.Воронихин. Картинная галерея строгановского дворца. 1793; Ла Бруз. Гостиная в доме Барятинских. 1807; Тома де Томон. Зимний дворец. Кабинет. 1809; Неизвестный художник. Вечер в гостиной. Начало XIX в.; Ф.Толстой. В Комнатах. Конец 1820-х гг.; Неизвестный художник. Великосветский салон. 1830.

⁶ РГАДА. Ф. 1290. Оп. 3. Ед.хр.2240. Л.9–12.

⁷ Fleming J., Honour H. The Penguin Dictionary of Decorative Arts. London., 1977. P.494-495.

⁸ РГАДА. Ф. 1290. Оп.3. Ед.хр.2283. Л.44об.

⁹ Там же. Ед.хр.2258. Л.6об.

¹⁰ Там же. Ед.хр.2262. Л.32; Ед.хр.2283. Л.19; Ед.хр.2302. Л.8; Ед.хр.2305. Л.2об.

¹¹ Там же. Ед.хр.2328. Л.14.

¹² Об обстановке мы можем судить по косвенным данным, например, по послепожарным донесениям, датированным январём 1820 г. и содержащим «Опись сгоревшим и оказавшимся ныне налицо разным испорченным вещам». – Там же. Ед.хр.2365. Л.40-40об.

¹³ Там же. Ед.хр.2377. Л.9.

¹⁴ РГАЛИ. Ф. 195. Ед.хр.2611. Л.104. Сведения любезно предоставлены Н.К.Квятковской.

¹⁵ РГАДА. Ф. 1290. Оп.3. Ед.хр.2377. Л.92об.

¹⁶ Там же. Л.72,77об.,102об.

¹⁷ Там же. Ед.хр.2388. Л.7.

¹⁸ Там же. Л.30.

¹⁹ Там же. Ед.хр.2415.

²⁰ Там же. Ед.хр.2232.

²¹ В документах 1790-х–1820-х гг., касающихся деятельности Купавинской фабрики, даётся краткое описание её продукции. Следует отметить большой ассортимент тканей. Они разнообразны по выработке (фактуре): брокат, штоф, атлас, бархат, тафта, мадрас, гротур, парча, миткаль, нанка и др. Ткани разнообразны и богаты по цвету: голубой, зелёный, малиновый, ранжевый (оранжевый), жёлтый, розовый, васильковый, белый, а также полосатые (голубой с белым, жёлтый с белым, белый с ранжевым). Орнаментация тканей также была разнообразна: «материя белая с розовыми перьями», «штоф синий с жёлтыми разводами», «штоф жёлтый с перьями», «брокат голубой с белыми вазами и лебедями с бумагою»; упоминаются образцы материи «голубой с белыми звёздами», «голубой и зелёной с золотыми крестами», «материи голубой с малиновыми фигурами», «брокаты ранжевой с лирами», «штофу белого с павлиньими перьями». – Там же. Ед.хр.424.

²² Там же. Оп.4. Ед.хр.31. Л.187.

²³ Николаев Е.В. Классическая Москва. М., 1978. С.206.

²⁴ РГАДА. Ф. 1290. Оп.3. Ед.хр.2415. Л.68об.

²⁵ Во время реставрации тщательный визуальный осмотр деталей одной из люстр после демонтажа и химический анализ показали, что светильники многократно ремонтировались и под несколькими слоями чёрной краски сохранились остатки серебра (Реставрационный паспорт №827-арх.). Со временем серебро, вероятно, окислилось и потемнело, крючья почернели, позднее их просто покрывали чёрной краской или чёрным лаком.

²⁶ Николаев Е.В. Ук. соч. С.206.

О.М.Фролова

«ПАРАДНАЯ СПАЛЬНЯ ГЕРЦОГИНИ КУРЛЯНДСКОЙ» ДВОРЦА В АРХАНГЕЛЬСКОМ

В южной парадной анфиладе дворца в Архангельском располагается зал, носящий название «Парадной спальни герцогини Курляндской». По преданию эта комната была обставлена мебелью, принадлежавшей младшей из четырёх сестер владельца усадьбы князя Н.Б.Юсупова – Евдокии Борисовне, вышедшей замуж в 1774 году за курляндского герцога Петра Бирона¹. Герцогиня Курляндская умерла будучи совсем молодой женщиной 8 июля 1780 года «после продолжительной болезни»².

Легенда о Парадной спальне герцогини Курляндской была записана в 1853–1855 годах со слов Елизаветы Петровны Янковой (1768–1861) и приведена в книге «Рассказы бабушки. Из воспоминаний пяти поколений, записанные и собранные ею внуком Д.Благово»: «...У князя Николая Борисовича было несколько сестёр; одна из них, говорят, была ослепительной красоты, она вышла замуж за курляндского герцога Петра Бирона ...и после двух-трёх лет замужества умерла в очень молодых годах. После смерти жены своей, Бирон прислал на память Юсупову её парадную постель и всю мебель из её опочивальни: всё серебряное, обивка голубая атласная; всё это хранится в селе Архангельском»³. Вслед за воспоминаниями Е.П.Янковой различные публикации XX столетия повторяют эту легенду с уточнением отдельных деталей⁴. Например, Борис Вениаминов в 1904 году в журнале «Мир Искусства» помещает очерк «Архангельское», где указывает, что после смерти герцогини Курляндской «...вся её приданное было возвращено князю Юсупову, который и посвятил впоследствии её памяти комнату в Архангельском, в которой находится её (?) кровать и часть её других вещей»⁵.

В сохранившихся шести описях Большого дома 1822–1854 годов зал называется «Спальня» или «Спальная»⁶, имя герцогини Курляндской в его описаниях не упоминается. В 1837 году в Па-

радную спальню⁷ поместили портреты князя Николая Борисовича Юсупова и его владетельной сестры Евдокии Борисовны, герцогини Курляндской, работы крепостного живописца Г.И.Новикова⁸. Название «зал Герцогини» или «Комната Герцогини Курляндской» впервые встречается в документах 1860–1862 годов⁹.

В настоящее время в музее хранятся почти все предметы, входившие в первоначальную обстановку Парадной спальни согласно описи 1822 года¹⁰: десять кресел двух видов (инв.№№ П-118-127), кровать (инв.№ П-137) с бал-

дахинном, поддерживаемым фигурой орла (инв.№ НВ-222), два зеркала в рамах (инв.№№ П-117, П-231), два настенника (инв.№№ П-717-718) и две картины в рамах (инв.№№ Ж-31-30, Р-500-501). Расположенная в парадной анфиладе за Императорским залом, Спальня герцогини выгодно подчёркивала знатность рода и близость владельца усадьбы к царствующему дому, одна из императриц которого так же была владетельной Курляндской герцогиней (цв. илл.18).

Насколько важным и почётным было родство с Курляндским герцогом для князя Н.Б.Юсупова, подробно объясняет Иммануил Ланцманис¹¹. Он приводит письмо некоего горожанина Митавы – Хинца, члена митавской масонской ложи, к помещику Эрнсту фон Фирксу от 11 февраля 1774 года. В письме говорилось, что в ответ на полученный портрет будущей герцогини – княжны Евдокии Борисовны, герцог Пётр заказал свой портрет придворному



Я.Хоубракен. Портрет герцогини Курляндской. 1775.
Бумага, резец. ГМУА.

художнику Фридриху Хартману Баризьену: «Баризьену тоже пришлось сделать портрет герцога, чтобы его отправить в Петербург. Он выбрал русский генеральский мундир, однако ни за что не хотел иметь шлем и жезл. «От шлема я готов отказаться», сказал Баризьен, «но Ваша Светлость же не является русским князем». «Что это такое», сказал удивленный герцог, «что он хочет этим сказать?» – «Князь», ответил проворный художник, «есть раб, хотя он и князь, тогда как Ваша Светлость является владетельной особой, и я никак не могу писать Вас без жезла. «Ах так», последовал ответ, «он прав. Пишите меня с жезлом!»¹².

Брак Петра Бирона с княжной Евдокией Борисовной Юсуповой, фрейлиной императрицы, был политическим шагом и показал желание герцога улучшить отношения с Россией. Несмотря на то, что официальным сюзереном Курляндско-Земгальского герцога был польский король Станислав-Август, оба были обязаны и трон и герцогством влиянию русской императрицы Екатерины II¹³. Нет указаний, как возник этот брачный вариант, но инициатива, несомненно, исходила от Екатерины II¹⁴. Венчание герцога Петра Бирона и княжны Евдокии Юсуповой состоялось 6 марта 1774 года в Санкт-Петербурге, а 26 марта молодожёны прибыли в Митаву¹⁵.

Брак был неудачным. 8 августа 1776 года герцогиня Евдокия выехала из Митавы в Петербург по приглашению Екатерины II¹⁶ и назад уже не вернулась. 31 декабря 1777 года она подписала соглашение о разводе, который в России так и не был признан. «Евдокия Борисовна жила в Петербурге, пользуясь своим положением герцогини Курляндской. Императрица продолжала демонстративно считать Евдокию иностранной владетельной особой, и камер-фурьерские журналы показывают особое положение Евдокии Борисовны при русском дворе»¹⁷. В адресованном герцогине Курляндской письме с приглашением на свадьбу Великого Князя Павла Петровича, императрица подписывается: «Вашего Высочества преданная кузина Екатерина»¹⁸. Столь выраженное отношение Екатерины II к герцогине Курляндской, урождённой княжне Юсуповой, как владетельной особе, равной по положению самой императрице, и было увековечено князем в Парадной спальне дворца в Архангельском.

Сохранившиеся описи XIX столетия¹⁹ позволяют утверждать, что это был самый красивый зал в парадной анфиладе Большого дома, по великолепию и богатству своего убранства не уступавший парадным опочивальням императорских дворцов. «Синее

с серебром» стало цветовым решением всего интерьера. В оформлении спальни были использованы дорогие шёлковые ткани: штоф, тафта и муар, украшенные драгоценным серебрёным²⁰ шитьём, позументами и декоративными серебряными кистями²¹. Серебрёный орёл парил над куполом с ниспадающими драпировками, обрамляющими серебрёную с синим кровать под шёлковым покрывалом, с круглой подушкой в изголовье. Два передних полотнища полога были изящно подвязаны с помощью декоративных серебряных кистей к резным серебрёным колчанам в изножье кровати. Штофные простенки в нише сливались с шёлковым кроватьным убором. Декоративные драпировки между колонн по сторонам от кровати – две занавеси с подзорами и серебряными кистями – отделяли альков от свободной части комнаты. Окна обрамляли штофные подзоры и занавеси голубого муара с позументом.

Идея создания и оформления Парадной спальни, бесспорно, принадлежала князю и приобрела определённую уже в начале 1812 года. Отечественная война помешала осуществлению замысла. 21 февраля 1812 года Юсупов из Петербурга отдаёт распоряжение управляющему московской конторой Ивану Михайловичу Щедрину: «...Как нынешним летом будем убирать в Архангельском комнаты и в оных употребятся шитые серебром обои, то для переправки оных нужны будут швей, для сего напиши Щербакову (управляющему Ракитянской канцелярией князя – О.Ф.), чтобы назначенных швей (реестр при сём прилагаю), отправил, не мешкая, по зимнему пути в Москву...»²². В то же лето была изготовлена и высеребрена фигура орла, поддерживающая полог над кроватью²³. Несмотря на активные строительные и отделочные работы, которые были предприняты во дворце весной-летом 1812 года²⁴, спальню оформить не успели. Подробное описание Большого дома, составленное Щедриным в конце 1812 года, фиксирует только два предмета в обстановке этой комнаты: одно разбитое зеркало и «...столик зелёного мрамора с бронзовую опраю на простом деревянном подстолье»²⁵.

Не удаётся выяснить до конца, когда были разобраны альковы в двух симметричных спальнях южной анфилады Большого дома, выполненные по проекту Ш.Герна 1780 года²⁶. При Н.Б.Юсупове интерьеры дома оформили в стиле ампир, альковы разобрали²⁷. Возможно, что в 1812 году один из них ещё существовал: в донесении управляющего И.М.Щедрина к Н.Б.Юсупову от 25 июня приведены цены «за разломку каменного покоя» и спрашивается

разрешение на выполнение этих работ наёмными каменщиками²⁸. Первоначальное назначение одной из спален парадной анфилады было сохранено, но альков получил новый, ампирный облик. 19 декабря 1815 года «при повелении московской конторы получены... мраморных колонн с капителями и базами 4^{ре}»²⁹. Можно предположить, что эти колонны, привезённые из Москвы и полученные архитектором В.Я.Стрижаковым, предназначались для Парадной спальни. Это объясняет повторное изготовление колонн, но уже из искусственного мрамора, после январского пожара 1820 года, поскольку настоящий мрамор мог сильно пострадать от огня и дыма³⁰. Использование монолитных мраморных колонн в Спальне герцогини подчёркивало значение этого зала в парадной анфиладе дворца.

Согласно архивным материалам, интерьеры дворца в Архангельском, построенного в 80-е годы XVIII столетия³¹ и приобретённого князем Н.Б.Юсуповым в 1810 году³², впервые были оформлены только к приезду Александра I, посетившего усадьбу 24 августа 1816 года³³. Зимой 1815–1816 годов в Архангельском началась подготовка к приёму императора, визит которого, вероятно, был запланирован на время его пребывания в Москве. При оформлении Большого дома³⁴ значительное внимание, прежде всего, было уделено Парадной спальне. Об этом свидетельствуют многочисленные документы, самый важный из них – донесение служителя Григория Бредихина князю Н.Б.Юсупову 14 февраля 1816 года из Архангельского: «Повеление Вашего Сиятельства от 7 февраля я получил, в котором изволите предписывать: 1-е – занавески в большом доме как то в спальню и в протчие комнаты приготовлены будут, 2-е – имеющихся резных старинных десять кресел высеребрить и голубым штофом обить будут сделаны, 3-е – в парадной спальне в высеребренной раме зеркало поставится, 4-е – привезённые нынешней зимой зеркала на оные рамы прикажу делать, ...7-е – присланные два рисунка для парадной кровати по оному делать прикажу, а равно и высеребрить так же и покрывало с серебряным шитьём делать начну.

Матрас и перина есть готовые, на кровать так же нужно будет в головы сделать длинную круглую подушку наманер французской, то об оной как благоволите приказать, на что повеления Вашего Сиятельства ожидаю, две картинные рамы в парадную спальню уже высеребрены, о чем Вашему Сиятельству доношу...»³⁵.

16 февраля крепостной архитектор Василий Яковлевич Стрижаков, руководивший строительными и отделочными работами в усадьбе, распорядился купить в Москве «для делания кровати досок липовых длиною в три аршина – 10 штук». В донесении говорилось, что «...для выбора при покупке означенных лесных материалов отправлен при сём столяр Андрей Андронов»³⁶, занимавшийся её изготовлением. Через месяц кровать была готова, резную работу выполнил Петр Литвинов³⁷. 17 марта 1816 года Стрижаков посылает в Москву очередное донесение с запиской, согласно которой требовалось купить для серебрения кресел и кровати следующие материалы: «серебра 30 книг; белил свинцовых 2 фунта; вина простого 1 штоф; для золотарной подушки кожи опайковой; золотарный ножик 1; бумаги хлопчатой 1/4 фунта; лазори берлинской 1/4 фунта»³⁸. 18 марта материалы были приобретены³⁹ и на следующий день доставлены в Архангельское⁴⁰. 29 апреля заказаны новые золотарные материалы и ещё 25 книг серебра⁴¹. Помимо кровати и десяти кресел, в усадебной мастерской были высеребрены: фигура орла, балдахин⁴² и две зеркальные рамы, согласно отчёту, составленному позолотчиком Семёном Котляровым осенью 1816 года⁴³. Зеркала приобрели на Императорском стеклянном заводе и перевезли из Петербурга в Москву, а затем в Архангельское «на 4^х воловых подводах»⁴⁴.

Таким образом, архивные данные позволяют утверждать, что интерьер Парадной спальни дворца в Архангельском был создан в конце 1815–начале 1816 годов. Обнаруженное донесение Григория Бредихина князю Н.Б.Юсупову от 14 февраля 1816 года⁴⁵ не оставляет сомнений в том, что кровать (инв.№ П-137), до настоящего времени хранящаяся в собрании музея, была изготовлена в 1816 году в столярной мастерской усадьбы Архангельское. Следовательно, она не могла принадлежать герцогине Евдокии Борисовне, умершей в 1780 году, а деревянные каркасы даже «старинных кресел»⁴⁶ вряд ли можно назвать герцогским подарком князю Н.Б.Юсупову. Кресла à la reine двух видов, высеребренные и обитые в 1816 году для Парадной спальни, были выполнены русскими мастерами в стиле французского неоклассицизма в конце 1770 – начале 1780-х годов, вероятно, с разницей в несколько лет. Шесть из них относятся к типу bergère, однако, никогда не были обиты в соответствии с особенностями своей конструкции⁴⁷. В этот период бергеры à la reine почти не встречаются в обстановочных комплексах, в отличие от кресел-гондол, появившихся в результате эволюции формы бергера в кабриолете.

Не случайно каркасы кресел, предназначенные для Парадной спальни, в донесении Григория Бредихина названы «старинными». Интерьер Серебряного зала Елисейского дворца, созданный по рисункам Ш.Персье и П.Ф.Фонтена в 1808 году, с креслами-гондолами Жакоба Демальтера⁴⁸, позволяет представить, как могла выглядеть обстановка Парадной спальни в усадьбе Н.Б.Юсупова, если бы князь пожелал оформить её в новом стиле. Но особенность интерьера в Архангельском, созданного в эпоху ампира, заключалась в том, что, он должен был соответствовать устаревшим к тому времени образцам мебели, по легенде принадлежавшим сестре князя – Евдокии Борисовне, герцогине Курляндской.

Однако, вслед за Имантом Ланцманисом⁴⁹, мы не станем опровергать легенду о спальне герцогини, подаренной Петром Биронном князю Н.Б.Юсупову в память о его владетельной сестре. В одном из документов 1803 года названа «кровать с кроватным убором голубого цвета, шита серебром, к ней же голубого цвета 6 нутряных полотнищ», привезённая из Петербурга в Москву⁵⁰. Вскоре была составлена опись «...присланным из Петербурга разным вещам», в которой значатся: «кроватьный убор голубой камки шитой серебром подбит французской тафтой такую ж борт вышит серебром цветами штук 14», «небо к нему», 12 подзоров и серебряное шитьё⁵¹. Сходство описаний позволяет предположить, что речь идёт об одних и тех же предметах. Камка, или дама, согласно словарям Даля, Брокгауза и Ефрона, – шёлковая материя, на гладком грунте которой вытканы цветы (атлас травчатый), соответствующая старофранцузскому «штоф»⁵². Этот кроватьный убор действительно очень похож на тканевое убранство Парадной спальни в Архангельском, фрагментарно сохранившееся до настоящего времени (инв.№№ П-1301, П-1540, НВ-1238) и подробно описанное в усадебных описях 1822–1854 годов. Данное в 1812 году указание князя о «переправке шитых серебром обоев», которые «употребятся» в оформлении комнат⁵³, также позволяет предположить, что четыре года спустя в Парадной спальне были использованы не новые ткани, а уже существовавшие, которые были перешиты. Это объясняет отсутствие каких-либо упоминаний о кроватином уборе в документах 1816 года, в то время как большое внимание уделено изготовлению покрывала, занавесей и круглой подушки⁵⁴.

Известно, что кроватиный убор высоко ценился и как часть приданого именитой особы, и как дипломатический подарок. Можно

согласиться с Борисом Вениаминовым в том, что кроватный убор, использованный в Парадной спальне в Архангельском, изначально входил в приданое Евдокии Борисовны и был возвращён после её смерти князю Н.Б.Юсупову герцогом Петром как памятный подарок, однако никаких документальных подтверждений для этого нет.

Косвенным доказательством этой версии может служить первоначальная обивка серебряных кресел голубого штофа (инв.№ НВ-36). Фрагменты этой же ткани, отличающейся от штофа кроватного убора с серебряным шитьём (инв.№№П-1301, П-1540, НВ-1238), сохранились на куполе балдахина (инв.№НВ-222). Вероятно, для обивки и пошива предметов, перечисленных в донесении Григория Бредихина от 14 февраля 1816 года, использовали новую ткань, подобранную к голубому штофу кроватного убора более раннего времени. Тогда же были сшиты занавеси на окна: «голубые тафтяные со струями, обшитые белым позументом»⁵⁵.

Чтобы проанализировать оформление кровати, обратимся к седьмой главе книги Рубо-сына «Мебельное столярное искусство» (Париж, 1772), посвящённой изготовлению кроватей и их формам⁵⁶. Рубо называет во Франции два основных типа кровати, отличных друг от друга. Первый тип подразумевает кровать «самой обыкновенной прямоугольной формы» с одной спинкой в изголовье и носит название «à la Française» (по-французски) или «à la Duchesse» (по-герцогски)⁵⁷. Второй тип кровати с двумя спинками называют «à la Polonoise» (по-польски)⁵⁸. Все остальные кровати носят условные названия, «которые мастер сообразовал им дать, т.к. мало между ними разницы», и относятся ко второму типу⁵⁹. В XVIII веке кровать, помимо каркаса с изголовьем (по-французски – *bois de lit* или *couchette*), обязательно включала полог (*ciel du Lit* – небо кровати) или балдахин⁶⁰. Для кроватей с двумя спинками предназначались пологи скруглённых форм, наподобие купола, именуемые «павильон» (*ravillon*) или «империал» (*impérial*)⁶¹, всегда меньшего размера, чем остов кровати. Поэтому мастера были вынуждены изготавливать гнутые деревянные и металлические каркасы, чтобы соединить их друг с другом и скрыть эту несоразмерность⁶². Даже самые большие павильоны по Рубо не превышают 137 см в длину и 107 см в ширину⁶³, и примерно на треть меньше кровати⁶⁴. Одну из таких кроватей польского типа мы можем видеть в алькове Парадной спальни усадебного дворца в Кусково.

Рубо пишет, что кровати с двумя спинками во Франции появились недавно и стоят очень дорого, поэтому не подходят для бедных, которым они предназначены, и не подходят для богатых, поскольку используются только в небольших частных апартаментах или альковах. Причина в том, что кровати с двумя, а иногда и с тремя спинками, одной стороной прислонены к стене, «поскольку презентабельны лишь сбоку» и пригодны только для одного человека, «поскольку иначе один должен перелезть через другого». Неудобство такого расположения кровати с двумя спинками заключается и в том, что ограничивает доступ прислуги и освещение кровати только одной стороной⁶⁵.

В эпоху неоклассицизма кровати с двумя спинками пользовались популярностью в небольших комнатах частных апартаментов, где их можно видеть поставленные изголовьем к стене. Например, в спальне Марии-Антуанетты в Малом Трианоне⁶⁶ или в спальне сэра Роуланда Уинна в Ностелльском приорате, в Йоркшире⁶⁷. Следует согласиться с Рубо в том, что в больших парадных спальнях во Франции действительно придерживались правила расположения кровати с двумя спинками вдоль стены⁶⁸, однако в эпоху Людовика XVI отдавали предпочтение французским кроватям с одним изголовьем и, следовательно, прямоугольным пологом.

Пожалуй, самый яркий пример парадной спальни эпохи неоклассицизма – Комната королевы в Версале, где согласно установленным правилам этикета, проходила жизнь Марии-Антуанетты⁶⁹. В России один из лучших образцов Парадной опочивальни эпохи классицизма создан в Павловске, в 1792 году, для императрицы Марии Федоровны, архитектором В.Бренной по типу королевских спален французских дворцов⁷⁰.

Изобразительные материалы XIX столетия позволяют зрительно представить тканевое оформление Парадной спальни в Архангельском, зафиксированное в описях⁷¹, но не сохранившееся до настоящего времени. Примерно в то же время, когда была оформлена Спальня в Архангельском, между 1816–1818 годами, архитектор Карл Росси подготовил неосуществлённый проект отделки Парадной спальни императрицы Марии Федоровны в Зимнем дворце. Основная стена здесь разработана посредством пилястр и колонн коринфского ордера. Большие высокие промежутки между колоннами декорированы свободно ниспадающими драпировками с провисающими горизонтальными складками и кистями. В центре – кровать под огромным пологом, складки

которого собраны наверху кольцом-короной⁷². Мотив этот был применён Росси в 1816 году в спальне Аничкова дворца⁷³, запечатлённой на акварели Э.Гау⁷⁴, представляющей прекрасный образец тканевого убранства парадного интерьера со «свободной» драпировкой стен в русском ампире⁷⁵. Общее цветовое решение и крой в оформлении окон, стен, кровати под балдахином и мебельной обивки, выполненных из одного и того же материала, объединяло весь интерьер. В эпоху классицизма и ампира Спальня по-прежнему являлась самым богатым и торжественным интерьером парадной анфилады дворца.

Приведённые изобразительные материалы демонстрируют павильоны, которые более не соединены с кроватью «по-польски», а крепятся либо к стене, либо к потолку, как и балдахин над кроватью в Архангельском. Один из ранних примеров павильона, подвешенного на цепях к потолку, над кроватью с двумя спинками – осуществлённый проект Спальни Мадам Рекамье архитектора Луи Берто, созданный в период Консульства. Фрагмент этой спальни, представленный в Лувре, демонстрирует использование «свободных» драпировок в интерьере⁷⁶. Один из самых великолепных образцов ампира с драпировками алого и белого шёлка и золотным шитьём – Спальня Жозефины в Мальмезоне, переформленная Луи Берто около 1812 года⁷⁷. Как пишет известный мемуарист и крупный чиновник Ф.Ф.Вигель по поводу смены вкусов во Франции после революции 1789 года, «парижане мало заботились о Лионе и его мануфактурах, но правителю Франции надобно было поощрить их и шёлковые ткани опять явились, но уже по-прежнему не натягивались на стенах, а щеголевато драпировались вокруг них и вокруг колонн, в иных местах, их заменяющих»⁷⁸. В конце XVIII–начале XIX столетий французский тип кровати вышел из моды, а усовершенствованные кровати с двумя спинками стали активно использовать при оформлении спален, однако во Франции они по-прежнему располагались вдоль стены.

На основании представленной информации можно утверждать, что кровать польского типа из Парадной спальни в Архангельском выполнена в эпоху ампира, но в стиле французского неоклассицизма 1775–1793 годов. Империял над кроватью имеет ампирное оформление, но для его убранства, вероятно, использованы ткани с серебряным шитьём XVIII столетия, перешитые в 1816 году: крепление к потолку вызвало необходимость значительно увеличить длину полотниц полого. Само понятие «купол»,

использованное в описях 1822–1850 годов, заменяется определением «балдахин» только в 1854 году. Расположение кровати «по-польски» изголовьем к стене в Парадной спальне Архангельского характерно для России, но не характерно для Франции. Описания и размеры занавесей, располагавшихся между колонн и в простенках ниши, позволяют сделать вывод о том, что тканевое убранство зала имело характерный ампирный облик со свободно ниспадающими драпировками на стенах.

Большой дом сильно пострадал от январского пожара 1820 года, но уже в марте «вычистили с найму» от «мусора и нечисти» все залы первого этажа⁷⁹. С 29 июня по 7 сентября плотничным подрядчиком Осипом Ивановым в Спальне были «подшиты тёсом карнизы», сделаны колонны и тумбы⁸⁰. Коринфские капители и лепные карнизы выполнил подрядчик московский мещанин Иван Лазарев⁸¹, а «фальшивый мрамор» на четырёх колоннах и шести пилястрах делали мастера от подрядчика Савелия Меркулова⁸². От подрядчика столярной работы Николая Семёнова настилали щитовые полы «дубовой наклейки»⁸³. После завершения отделочных работ князь поручил смотрителю Ивану Горбунову изготовить специальную ширму, обтянутую парусиной и «величиною назначенную как печь», на которой «напишется в симитрию печь»⁸⁴. С помощью фальшивой «печи», установленной в Парадной спальне, удалось уравновесить композицию в нише, фланкировав углы равными по величине объёмами.

Обстановка Парадной спальни уцелела во время пожара, поскольку в апреле следующего года «...для поправки кровати и мебели в спальную комнату» было куплено 3 книги серебра⁸⁵. Обнаруженные на царгах серебряных кресел инвентарные номера, соответствующие описи 1822 года, также подтверждают, что кресла, хранящиеся в собрании музея, являются подлинными⁸⁶. Только одно из зеркал Парадной спальни, вероятно, не удалось спасти во время пожара⁸⁷. В январе 1821 года из Москвы привезли 10 новых зеркальных рам с образцом декоративной отделки⁸⁸. Одна из рам предназначалась для Парадной спальни и отличалась по оформлению от остальных, поэтому позолотчик Иван Новиков подготовил новый образец декоративной отделки, который был отправлен на утверждение князя: «При сём посылается высеребрённая проба на трюму в большой дом в спальнею комнату, которую благоволи канцелярия показать Его Сиятельству князю Николаю Борисовичу, и спросить приказанія какою изволит приказать красить середину, тою ли какая на ней окрашена, или белую, бу-

деже приказано белою, то потребно краски крыть шефервейсу 1 ф, а равно и для золочения протчих рам краски алпименту золотчистаго 1 ф»⁸⁹. На следующий день «высеребренная по краям проба для зеркального трюма подносима была Его Сиятельству и получено приказание чтобы средину оной выкрасить белою краскою, и сделать в известном месте серебряные звёзды, точно такого же манера как и прежних рамах приказано делать... по получении как красок, так и вышеупомянутого образца канцелярии донести»⁹⁰. Новое зеркало (инв.№П-231), вероятно, предназначалось для одного из простенков в свободной части Парадной спальни. Аналогичное расположение одного или парных зеркал по сторонам от дверных проёмов, вдоль анфилады, можно видеть в интерьере парадных опочивален в Гатчине и Аничковом дворце, изображённых на акварелях Л.Премацци⁹¹ и Э.Гау⁹². Возможен вариант расположения зеркала в нише за кроватью.

Вероятно, осенью 1821 года тканевое убранство кровати было дополнено «голубой тафтяной занавесью» из четырёх полотнищ⁹³, внесённой в опись 1822 года, поскольку в конце августа «заплачено в лубянскую лавку за взятую для Архангельского дома голубую тафту 141 арш. – 561 руб. 50 коп.»⁹⁴.

В 1837 году в обстановке парадной спальни появляются 4 окрашенных стула с плетёными камышовыми сидениями (инв.№№П-128-131)⁹⁵.

Простояв тридцать лет, дворец обветшал и в 1851 году князь Н.Б.Юсупов-младший распорядился провести ремонт. Работы были рассчитаны на три года, однако растянулись почти на десять лет⁹⁶ и были завершены в 1860 году к приезду императора Александра II⁹⁷. Весной-летом 1860 года во дворце была вычинеана и переобита вся мебель, заменены занавеси⁹⁸. Столярные и обойные работы подрядился выполнить московского столярного цеха мастер Михайло Максимов Иванов. По условию, заключённому 11 апреля 1860 года, он «...поставил своих лучших знающих мастеров, двух столяров и двух обойщиков»⁹⁹. Для «распоряжения и наблюдения за этими работами и устройства по вкусу Его Сиятельства» из Санкт-Петербурга был прислан драпировщик господин Фриборг¹⁰⁰. В Парадной спальне жёсткие сидения кресел были заменены на пружины и переобиты «белой с цветами шёлковой материей», присланной из «Санкт-Петербургского дома в село Архангельское 15 апреля 1860 года». Из этого же шёлка были выполнены новые занавеси на окна Парадной спальни, впервые в документах названной «залом Герцогини»¹⁰¹.



Парадная спальня дворца в Архангельском.
Фото конца XIX— начала XX века (после 1893). ГМУА

Находясь в Архангельском летом 1862 года, князь Н.Б.Юсупов-младший распорядился «поправить краски в Комнате Герцогини Курляндской»¹⁰² и устроить здесь летний кабинет, а «...об мебели спросить у Ея Сиятельства»¹⁰³. Вероятно, по распоряжению Татьяны Александровны в Парадной спальне поставили большое бюро-цилиндр (инв.№ П-447), которое можно видеть на фотографиях конца XIX—начала XX века¹⁰⁴.

Удалось выявить пять недатированных дореволюционных фотографий с изображением интерьера Парадной спальни. Все фотографии выполнены после 1893 года, поскольку видны электрифицированные люстры и электропроводка. Из документов известно, что «электрическая машина» в парковом павильоне «Каприз» была устроена в 1893 году¹⁰⁵. Две самые ранние из этих фотографий (инв.№ МФФ-131/^{23, 24}) сделаны примерно в одно и то же время, но в разных ракурсах, что позволяет увидеть комнату почти полностью. Над кроватью уже нет полога; в простенках алькова штофные драпировки отсутствуют. Возможно, они демонтированы вместе с пологом в 1860-е годы, когда в комнате устрои-

ли кабинет князя. Часть из них, как показано на фотографии, развешена между колонн. Большое количество стыков (швов) на полотнищах позволяет предположить, что они собраны или перекроены из первоначальных драпировок. Однако оформление подзоров (ламбрекенов) может служить образцом при воссоздании тканевого убранства Парадной спальни в соответствии с описями 1822–1854 годов. На креслах хорошо видна обивка 1860-го года, названная «белой с цветами шёлковой материей», поскольку в орнаментах с корзинами, вазами и декоративными цветами преобладает белый цвет.

Две другие фотографии выполнены в начале XX века. Одна из них помещена в очерке Б.Вениаминова «Архангельское», опубликованном в 1904 году, в журнале «Мир искусства»¹⁰⁶. На второй изображена княгиня З.Н.Юсупова в интерьере Парадной спальни (инв.№МФФ-763). Мы видим, что обстановка комнаты герцогини несколько изменена по сравнению с двумя предыдущими снимками. Штоф с серебряным шитьём заменён прозрачной кисеёй, повешенной за колоннами. Из этого же материала выполнен полог над кроватью и занавеси на окнах.



Парадная спальня дворца в Архангельском.
Фото 1904 года. ГМУА



З.Н.Юсупова в Парадной спальне дворца в Архангельском. Фото начала XX века. ГМУА

Самая поздняя из найденных дореволюционных фотографий «Парадная спальня или Курляндская» (инв.№№ МФФ-115, МФФ-1197)¹⁰⁷, выполнена между 1904–1914 годами¹⁰⁸. Здесь мы видим канапе на три места (инв.№ П-132) и кушетку (инв.№ П-135), повторяющие формы и орнаменты серебряных кресел, но ни разу не упомянутые в усадебных описях 1822–1854 годов¹⁰⁹ и не представленные на фотографиях Парадной спальни конца XIX–начала XX веков. К этой же группе предметов, выполненных между 1904–1914 годами в стиле неоклассицизм или ретроспективизм, следует отнести настольное зеркало в серебряной раме (П-1820) и каминный экран (П-134). Мебель для сидения группируется вокруг круглых белых столов, окрашенных под французский лак, с ножками-пьедесталами, опирающимися на фигуры крылатых сфинксов (П-328-329) – упрощённая интерпретация проекта Шарля Персье¹¹⁰. Копии гравированных листов из альбома Ш.Персье и П.Фонтена, хранящиеся в библиотечном собрании князя Н.Б.Юсупова, вероятно, были вновь востребованы через сто лет¹¹¹. Не исключено, что эта мебель была выполнена по

заказу наследника усадьбы Ф.Ф.Юсупова-младшего на фабрике Ф.Ф.Тарасова – одном из самых крупных мебельных предприятий Петербурга первого десятилетия XX века¹¹². Документы, хранящиеся в Российском государственном историческом архиве в Петербурге, возможно, позволят уточнить атрибуцию перечисленных предметов. Новые предметы, изготовленные в начале XX столетия, не только гармонично вошли в обстановку первой трети XIX века, но вскоре стали считаться её неотъемлемой частью¹¹³ и заставили «ломать голову» над их подлинностью не одно поколение музейщиков.

Надо признать, что благодаря умелому вмешательству последних владельцев Архангельского был создан уникальный гарнитур, объединивший неоклассические образцы русской мебели трёх столетий, как наглядная демонстрация идеологии ретроспективизма, признавшего классицизм высшим достижением европейского искусства Нового времени¹¹⁴. Разрозненные предметы XVIII и XIX веков в классицистической Парадной спальне были удачно дополнены новыми вещами, образовав завершенный интерьер с характерным разнообразием мебельных



Парадная спальня дворца в Архангельском.
Фотооткрытка начала XX века (между 1904 и 1914). ГМУА

форм, позволяющих удобно располагаться даже в парадных апартаментах.

В настоящее время сохранились или восстановлены единичные интерьеры парадных спален XVIII столетия. Дворцы Петергофа, Ораниенбаума, Павловска, Гатчины, а также подмосковной усадьбы Кусково формируют наше представление об одном из самых торжественных залов парадной анфилады. В Архангельском проект воссоздания тканевого убранства Парадной спальни в подлинном интерьере 1816 года благодаря сохранившимся описям Большого дома позволит реконструировать ампирное убранство зала со свободно ниспадающими драпировками стен. В музеях нашей страны это будет единственный образец парадного интерьера в русском ампире с обилием пышных драпировок, многочисленные примеры которых дошли до нас только в акварелях XIX столетия.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ РГАДА. Ф.1290. Оп.2. Д.66. Л.1-9.

² Ланцманис И. Спальня герцогини курляндской в Архангельском дворце и брак герцога Петра Бирона с Евдокией Борисовной Юсуповой. Рукопись. ГМУА. Научный архив. Инв.№1103-НА. С.6.

³ Рассказы бабушки. Из воспоминаний пяти поколений. Записанные и собранные ея внуком Д. Благово. СПб., 1885. С.6,226.

⁴ Архангельское. Краткий исторический очерк. [1928]. С.3; Торопов С.А. Архангельское. М., 1928. С.29-30; Греч А.Н. Венки усадьбам. О.Соловки. 1932. // Памятники Отечества. М., 1995. Вып. 32. С.42; Безсонов С.В. Архангельское. Подмосковная усадьба. М., 1937. С.118.

⁵ Вениаминов Б. Архангельское, подмосковное имение княгини З.Н.Юсуповой // Мир искусства. 1904. № 2. С.38.

⁶ РГАДА. Ф.1290. Оп.3. Д.2415. Л.5, 15, 17-17об., 23-23об. – «Опись разным вещам имеющимся в Архангельском Доме, в Галерее, в Капризе и во флигелях 1822» (далее – «Опись 1822 года»); Там же. Д.2232. Л.70об.-72 (далее – «Опись недатированная»); Там же. Д.2631. Л.13-13об.,14-14об.,15-16 (да-

лее – «Опись 1833 года»); Там же. Д.2683. Л.2об.,3 (далее – «Опись 1837 года»); ГМУА. Инв.№147-АГЮ. Л.70об.,8 (далее – «Опись 1850 года»); РГАДА. Ф.1290. Оп.6. Д.9. Л.7об.-8об. (далее – «Опись 1854 года»).

⁷ В отличие от сохранившихся описей Большого дома XIX столетия мы будем придерживаться определения «Парадная спальня», поскольку прилагательное указывает на расположение зала в парадной анфиладе и позволяет не путать его с жилыми спальнями, расположенными на втором этаже, а также в других парковых павильонах усадьбы Архангельское. В донесении Григория Бредихина, написанном в момент оформления этого зала в 1816 году, он справедливо назван «парадной спальней». См.: РГАДА. Ф.1290. Оп.3. Д.279. Л.101. В большинстве путеводителей этот зал также определен как «Парадная спальня». См: Торопов С.А. Ук. соч. С.29; Булавина Л., Рапопорт В., Унанянц Н. Архангельское. Краткий путеводитель. М., 1968. С.42-43; Архангельское. Альбом. М., 1983. С.72.

⁸ РГАДА. Ф.1290. Оп.3. Д.2683. Л.2об.

⁹ Там же. Оп.6. Д.115. Л.28; Там же. Оп.3.

Д.2878. Л.151; Там же. Д.2212. Л.56-56об.

¹⁰ Опись 1822 года. Л.5,15,17-17об.,23-23об.

¹¹ *Ланцманис И.* Ук. соч.

¹² Там же. С.3.

¹³ Там же. С.2.

¹⁴ Там же. С.4

¹⁵ Там же. С.2.

¹⁶ Письмо Екатерины II Её Высочеству Герцогине Курляндской Евдокии Борисовне. Петергоф. 3 июля 1776 года // РГАДА. Ф.1290. Оп.2. Д.65. Л.1.

¹⁷ *Ланцманис И.* Ук. соч. С.5.

¹⁸ РГАДА. Ф.1290. Оп.2. Д.65. Л.1.

¹⁹ Опись недатированная. Л.70об.-72; Опись 1822 года. Л.5,15,17-17об.,23-23об.; Опись 1833 года. Л.13-13об.,14-14об.,15-16; Опись 1837 года. Л.2об.,3; Опись 1854 года. Л.7об.-8об.; Опись 1850 года. Л.7об.-8: «№6». Спальня. ...Кровать с принадлежностью 1. Окрашена голубую краскою и высеребрена с стрелами и колчанами на коих 4 голубые кисти с серебром, над оной орёл с кольцом высеребренной, вокруг неё голубая тафтяная занавес длиной 6^{1/4} арш: Ширину 12 арш. Полотнищ 4. Полотнищ шифонных голубых шитых серебром 4. Простенков таких же длин: 5^{3/4} арш. Ширин: 2^{1/2} арш: 4. Покрывало такое же длин: 3 арш: 1 верш. Шир: 4 арш. 5^{1/2} верш. 1. Подушка круглая такая же с 4^м серебряными кистями 1. Подзор разной величины таких же 4. К нему занавесок таких же с 4^м серебряными кистями с сожгутиками 2. Полотнище во круг купола такое же 1. Подзоров к окшкам таких же 2. У двух окшек занавеси тафтяные голубые Моар, обшиты позументом в 4^х полотнищах 2. На креслах, кровати, нишах простенках и занавесов чехлы белые миткалевые».

²⁰ Шитьё выполнено из медных посеребрённых пряденых нитей, бити и блёсток на голубой тафте и на льняном полотне голубыми шёлковыми нитками в приреп, и было нашито на голубой штоф (шириной 54 см) как аппликация. Инв.№№П-1301, П-1540, НВ-1238, МФФ-131/23,24. Шитьё представляет собой декоративные цветы и «огурцы», образующие раппорт, а также узкие полосы с волнистым краем: «шитьё по борту серебром в палец с подкладкою тафтяною», как точно отмечено в одной из описей. – ГМУА. Инв.№66-АГУ. Л.10.

²¹ Сохранился подхват с кистью (инв.№ П-1129) и фрагмент шнура (Об-9) из пряденых серебряных(?) нитей, которые соответствуют описанию аналогичных деталей, использовавшихся в оформлении Парадной спальни. См.: Опись 1850 года. Л.8об.; Опись 1854 года. Л.8об.

²² *Иванова В.И.* Очерки жизни и деятельности князя Н.Б.Юсупова накануне войны 1812 года (декабрь 1811-июнь 1812 гг.). Рукопись.

2001. Научный архив ГМУА. Инв.№ 896-НА. С.17. См. об этом: РГАДА. Ф.1290. Оп.3. Д.182. Л.25.

²³ *Иванова В.И.* Ук. соч. С.48.

²⁴ Там же. С.17-19,26,28-32. На отделочные работы, предпринятые по приказанию Н.Б.Юсупова в Парадной спальне в 1812 году (до начала августа) указывают следующие документы: РГАДА. Ф.1290. Оп.3. Д.2239. Л.5об.,11,31,51; Там же. Д.190. Л.91об.,94 (о покупке сусального серебра и прочих позолотных материалов); Там же. Д.2239. Л.7об.,9,44; Там же. Д.190. Л.91об.,94 (о покупке крепостного позолотчика и живописца Ивана Новикова); Там же. Д.190. Л.25об. (о присылке швей для «переправки шитых серебром обоев»); Там же. Д.2239. Л.2,5,13,20 (обойные работы по мебели, занавесам и стенным драпировкам); Там же. Д.190. Л.88об. («за зделанную в Спальне новую капитель»).

²⁵ *Иванова В.И.* Ук. соч. С.46.

²⁶ *Безсонов С.В.* Ук. соч. С.35: «Проект плана большого дома. Архитектор Герн. 1780 г.».

²⁷ Там же. С.52: «План большого дома в 1817 году». На плане 1817 года альковы в двух симметричных залах южной парадной анфилады отсутствуют. В Парадной спальне обозначены 4 колонны и расположение кровати. С.В.Безсонов упоминает, что «симметрия [планировки Большого дома по проекту архитектора Герна] была нарушена лишь позднее уничтожением алькова в так называемом «кабинете». См.: Там же. С.80.

²⁸ РГАДА. Ф.1290. Оп.3. Д.2239. Л.7об.

²⁹ Там же. Д.2271. Л.21.

³⁰ Там же. Д.2375. Л.38-38об.,17,8,15-15об.; Там же. Д.2265. Л.31; Там же. Д.2267. Л.23-24. «Эта комната делится четырьмя римско-коринфскими колоннами из штука на две части. Первая обставлена, как будуар, вторая является альковым...». Цит. по: *Безсонов С.В.* Ук. соч. С.118.

³¹ Закладная доска Большого дома в усадьбе Архангельское 1784 года обнаружена в 2003 году. См.: Архангельское. М., 2007. С. 9-10.

³² *Безсонов С.В.* Указ. соч. С.22,192-193.

³³ РГАДА. Ф.1290. Оп.3. Д.2296. Л.33.

³⁴ Там же. Д.260. Л.217об.; Там же. Д.279. Л.81-81об.; Там же. Д.2260. Л.133об.; Там же. Д.2277. Л.3об.,79об.-80, 85об.; Там же. Д.2278. Л.3,8; Там же. Д.2283. Л.22-23,47,47об.,48; *Иванова В.И.* Архангельское имение в 1814-1820-х годах. Часть III. 1816 год. Рукопись. 2005. ГМУА. Научный архив. Инв.№1027-НА.

³⁵ РГАДА. Ф.1290. Оп.3. Д.279. Л.101-102.

³⁶ Там же. Д.2279. Л.19-20об.

³⁷ Там же. Д.2293. Л.2,5; Там же. Д.2277. Л.42.

³⁸ Там же. Д.2280. Л.28-29.

³⁹ Там же. Д.277. Л.39; Там же. Д.2277. Л.33; Там же. Д.2296. Л.10об.

⁴⁰ Там же. Д.2280. Л.31а.

⁴¹ Там же. Д.2281. Л.23-23а; Там же. Д.2277. Л.51; Там же. Д.2296. Л.13,15об.

⁴² Можно предположить, что фигура орла, вырезанная для Парадной спальни в 1812 году, сохранилась, была вычищена и заново высеребрена в 1816 году (хорошо видны следы склеек). К сожалению, объёмные резные детали кровати (колчаны и факел), выполненные Петром Литвиновым, по мастерству исполнения значительно уступают фигуре орла. Высокое качество резной работы и удачное объёмно-пластическое решение этой фигуры, созданной неизвестным мастером, позволяет отнести её изготовление к одной из столичных мастерских. В РГАДА не обнаружены материалы, свидетельствующие об изготовлении балдахина в 1816 году, но из документов мы знаем, что его высеребрили вместе с фигурой орла. Балдахин отличается от образцов второй половины XVIII века, представляющих лёгкие реечные конструкции заданной формы, задрапированные тканью. В нашем случае конструкция имеет нестандартный широкий барабан из фанеры на каркасе из металлических штырей и деревянных реек.

⁴³ Там же. Д.2277. Л.136; Там же. Д.2287. Л.2-2об.; Там же. Д.2258. Л.6; Там же. Д.2294. Л.3об. Изготовлением картинных (инв.№№ Р-500-501) и зеркальной (инв.№ П-117) рам, высеребренных в ноябре-декабре 1815 года, занимались дворовые мастера – столяр Андрей Андронов, позолотчики Семён Котлеров и Иван Новиков, работавшие в столярной мастерской усадьбы Архангельское. О рамах инв.№№ Р-500-501 см.: Там же. Л.102; Там же. Д.2274. Л.36об.; Д.2260. Л.109об.,110; Там же. Д.2258. Л.5об. (рамы №№ 59, 60); Там же. Д.2294. Л.4об.; Там же. Д.2253. Л.131,132. О раме инв.№ П-117 см.: Там же. Д.279. Л.101; Там же. Д.2260. Л.109об.,110; Там же. Д.2274. Л.36об.; Там же. Д.2258. Л.6; Там же. Д.2294. Л.5.

Андрей Андронов, природный дворовый, столяр, 45 лет (см. о нём: РГАДА. Ф.1290. Оп.3. Д.2256. Л.1об.,4; Там же. Д.2293. Л.2-2об.,3об.,5,7; Там же. Д.2277. Л.6об.-7), Пётр Семенович Литвинов (Летвинов), резчик, и Семён Михайлович Котляров (Котлеров), позолотчик, дворовые крепостные князя Н.Б.Юсупова, из слободы Ракитной Курской губернии (см. о них: Там же. Д.2284. Л.6; Там же. Д.250. Л.1), отправлены в село Архангельское по распоряжению Н.Б.Юсупова 19 мая 1814 года. Там же. Д.2250. Л.45об.-46об. С этого времени в столярной мастерской усадьбы Архангельское проводились большие работы по изготовлению зо-

лочённых картинных рам для живописного собрания князя. Котлеров был прислан в помощь живописцу и позолотчику Ивану Новикову (род.1774), крепостному князя Д.Н.Голицына, купленному Н.Б.Юсуповым в 1812 году. – Там же. Д.2239. Л.9,44,91об.,94. Новиков, вероятно, уже не справлялся с огромным объёмом работ «реставратора» картин, живописца и позолотчика. См. об этом: Там же. Д.2268. Л.4,8,10-11; Там же. Д.2274. Л.32,42,43; Там же. Д.2271. Л.11-11об.; Там же. Д.2293. Л.2-2об.,3об.,5,7; Там же. Д.2277. Л.42. Среди мастеровых в 1816 г. Андрей Андронов получал самое большое жалование – 50 рублей, и, вероятно, возглавлял столярную мастерскую. Ему помогали ещё два столяра – Влас Абросимов и Сафон Алексеев. Золотари Семён Котлеров и Иван Новиков получали годовое жалование наравне с резчиком Петром Литвиновым – по 30 рублей, им помогали ученики: «по золотарному» – Пётр Васильев, «по резному» – Фёдор Беляев, взятые из «крестьян во дворовые» при покупке села Архангельского. См. об этом: Там же. Д.2293. Л.2-2об.,3об.,5,7. С июня 1814 по сентябрь 1816 г. столярная мастерская в Архангельском изготовила и вызолотила 109 картинных рам. – Там же. Д.2258. Л.5-6; Там же. Д.2294. Л.4-5; Там же. Д.2253. Л.2,3,76-76об.,131-132; Там же. Д.2266. Л.26-26об.,33,44; Там же. Д.2260. Л.80,82,88,129.

⁴⁴ Там же. Д.2266. Л.21об.,25,66-66об.; Там же. Д.2277. Л.18об.; Там же. Д.2279. Л.10, 11.

⁴⁵ Там же. Д.279. Л.101-102.

⁴⁶ Там же. Л.101.

⁴⁷ Фролова О.М. «Королевский стиль» быденных предметов // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. № 6 (48). 2007. С.74-92.

⁴⁸ Deschamps M. Stile Impero. Milano. P.81.

⁴⁹ Ланцманис И. Ук. соч. С.9.

⁵⁰ Иванова В.И. Информационно-аналитический обзор документальных материалов 1790-х–1811 годов из архива князей Юсуповых. Рукопись. 2002. ГМУА. Научный архив. Инв. № 924-НА. С.90.

⁵¹ ГМУА. Инв. № 66-АГУ. Л.3,7об.,9-10.

⁵² Даль В. Толковый словарь живаго великорускаго языка. Т.II. СПб.-М., 1881. С.82; Брокгауз Ф.А., Ефрон И.А. Энциклопедический словарь. Т.XIV. СПб., 1895. С.204; Там же. Т.XXXIX. СПб., 1903. С.528; БСЭ. Изд.II. Т.48. С.203.

⁵³ Иванова В.И. Очерки жизни и деятельности князя Н.Б.Юсупова ... С.17.

⁵⁴ РГАДА. Ф.1290. Оп.3. Д.279. Л.100-101, 111; Там же. Д.277. Л.43.

⁵⁵ Опись недатированная. Л.71об.; Опись 1822 года. Л.23; опись 1833 года. Л.16.

- ⁵⁶ *Roubo M. le Fils. Maître Menuisier. L'art du menuisier en meubles. Seconde section, troisieme partie. Paris, 1772. Chap.VII. Данное издание хранится в отделе редких книг ГМУА, инв.№ 13916.*
- ⁵⁷ Там же. Рис.242,243,246.
- ⁵⁸ Там же. Рис.247.
- ⁵⁹ Там же. С.665; *Pallot B.G.B. L'art du siege au XVIIIe siècle en France. Paris., 1987. P.78, 79,75,77; Wiegandt C.-P. Le mobilier francais. Transition. Louis XVI. Éditions Massin. 1995. P.38-39.*
- ⁶⁰ *Roubo M. le Fils. Ibid. P.666,673.*
- ⁶¹ *Ibid. P.673, Pl.244. Fig.10-15;*
- ⁶² *Ibid. P.665, Pl.247.*
- ⁶³ *Ibid. P.673.*
- ⁶⁴ *Ibid. P.681.*
- ⁶⁵ *Ibid.*
- ⁶⁶ *Émile-Bayard. L'art de reconnaître les styles. Le style Louis XVI. Paris, s.a. P.253, Fig.40.*
- ⁶⁷ *Джекобсон Д. Китайский стиль. Искусство-XXI век, 2004. С.140-141. Спальня по проекту Томаса Чиппендейла. 1769 год.*
- ⁶⁸ *Roubo M. le Fils. Ibid. P.681.*
- ⁶⁹ Версаль. Путеводитель. Версаль. 2000. С.38-39; *Le remeublement de Versailles. Histoire du goût et goût de l'histoire. /De Versailles à Paris, le destin des collections royales. Paris. Centre culturel de Panthéon. 1989. // Baulez C. Versailles, deux siècles d'histoire de l'art. 2007. P.105,107. Fig.3.*
- ⁷⁰ *Кучумов А.М., Величко М.А. Павловск. Дворец и парк. Л., 1976. С.106-116.*
- ⁷¹ См. прим.19.
- ⁷² *Бартенев И.А., Батажкова В.Н. Русский интерьер XIX века. Л., 1984. С.70. Илл.57.*
- ⁷³ Там же. С.71-72.
- ⁷⁴ Акварель Э.Гау «Аничков дворец. Спальня». Середина XIX века // *Бартенев И.А., Батажкова В.Н. Ук. соч. С.67. Илл.53.*
- ⁷⁵ Там же. С.68. Другие примеры «свободных» драпировок стен в русском ампире: Там же. С.66. Илл.52 – «Аничков дворец К.Росси. 1-я гостиная». 1816-1822; Там же. С.67. Илл.54 – Э.Гау. «Аничков дворец. Уборная комната». 1840-е гг.; Там же. С.71. Илл.60 – «Елагин дворец. К.Росси. Проект отдела Голубой гостиной». 1818-1822.
- ⁷⁶ Национальный музей Лувр. Инв.№OA11344: Л.Берто, Ж.Жакоб. Кровать мадам Рекамье. Париж. Ок.1799. Л.Берто. «Проект спальни мадам Рекамье» // *Grandry M.N. Le mobilier francais. Directoire Consulat Empire. Éditions Massin. 1996. P.50; П.Смирк. «Спальня мадам Рекамье». Акварель. 1802. // Deschamps M. Op.cit. P.43.*
- ⁷⁷ *Deschamps M. Ibid. P.115.*
- ⁷⁸ Цит. по: *Соколова Т.М., Орлова К.А. Глазами современников. Русский жилой интерьер первой трети XIX века. Л., 1982. С.52.*
- ⁷⁹ РГАДА. Ф.1290. Оп.3. Д.2367. Л.23-24, 50-51.
- ⁸⁰ Там же. Д.2375. Л.38-38об.
- ⁸¹ Там же. Л.8,15-15об.
- ⁸² Там же. Л.17.
- ⁸³ Там же. Д.2376. Л.16,17.
- ⁸⁴ Там же. Д.2389. Л.46. Сведения предоставлены А.Е.Москалёвой.
- ⁸⁵ Там же. Д.2384. Л.38об.; Там же. Д.2265, Л.40-40об.
- ⁸⁶ Опись 1822 года. Л.17об. Инвентарные номера, соответствующие этой описи, обнаружены на царгах 6 из 10 серебряных кресел: «№ 5. V.» (инв.№ П-119); «№ 5. IV.» (инв.№ П-121); «№ 5. III.» (инв.№ П-122); «№ 5. VI.» (инв.№ П-123); «№ 5. VII.» (инв.№ П-125); «№ 5. X.» (инв.№ П-127). На четырёх креслах эти номера скрыты под обивкой.
- ⁸⁷ В донесении Григория Бредихина от 14 февраля 1816 г. речь идёт только об одной зеркальной раме. См.: РГАДА. Ф.1290. Оп.3. Д.279. Л.101. В других документах 1816 г. указаны две зеркальные рамы, на декоративное покрытие которых ушло 13 книг серебра. См.: Там же. Д.2258. Л.6; Там же. Д.2294. Л.5.
- ⁸⁸ Там же. Д.2384. Л.8,13об.
- ⁸⁹ Там же. Д.2386, Л.12об. Сведения предоставлены А.Е.Москалёвой; Там же. Д.2384. Л.9,20; Там же. Д.2399. Л.2об.,6-6об.
- ⁹⁰ Там же. Д.2384. Л.16об.
- ⁹¹ Акварель Л.Премаши «Гатчинский дворец. Парадная опочивальня». 1873. // *Бартенев И.А., Батажкова В.Н. Ук. соч. С.31. Илл.17.*
- ⁹² Акварель Э.Гау «Аничков дворец. Спальня». Середина XIX века. // *Бартенев И.А., Батажкова В.Н. Ук. соч. С.67. Илл. 53.*
- ⁹³ Опись 1820 года. Л.23.
- ⁹⁴ РГАДА. Ф.1290. Оп.3. Д.2399. Л.31об.
- ⁹⁵ Опись 1837 года. Л.2об.-3; *Фролова О.М. Ук. соч. С.91-92.*
- ⁹⁶ РГАДА. Ф.1290. Оп.4. Д.397. Л.103об.; Оп.6. Д.72. Л.1-8; Оп.3. Д.2872. Л.227об.,231.
- ⁹⁷ Там же. Л.210,231; Там же. Оп.4. Д.1154. Л.157,159,210.
- ⁹⁸ Там же. Оп.6. Д.115. Л.16,27.
- ⁹⁹ Там же. Оп.3. Д.2872. Л.38,37об.,67-69,183-187,197-199,210; Там же. Оп.6. Д.120. Л.602-603; Там же. Д.115. Л.51-51об.,57-57об.,75-75об.; Там же. Оп. 4. Д.1154. Л.61об.
- ¹⁰⁰ Там же. Оп.6. Д.115. Л.51об., 57-57об., 56об. Там же. Оп.4. Д.1154. Л.61об.
- ¹⁰¹ Там же. Оп.6. Д.115. Л.28,50.
- ¹⁰² Там же. Оп.3. Д.2214. Л.121; Там же. Д.2878. Л.151.
- ¹⁰³ Там же. Д.2212. Л.56-56об.
- ¹⁰⁴ ГМУА. Инв.№№ МФФ-763, МФФ-131/23.
- ¹⁰⁵ РГАДА. Ф.1290. Оп.5. Д.2951. Л.11-11об.
- ¹⁰⁶ *Вениаминов Б. Ук. соч. Илл.18: «Почивальня герцогини Курляндской. Le chambre à coucher de la duchesse de Courlande».*

¹⁰⁷ Атрибуция фотографий в музее: «П.Попов. 1903–1916 гг.». Эта же фотография-открытка опубликована в книге: Русская усадьба в старинной открытке. Альбом с аннотированным указателем. М., 2003. С.16. Илл.11: «Архангельское. Кн. Юсупова. Курляндская». Б/и., Б/н., 1910-е гг., ч/б.

¹⁰⁸ Фотография выполнена до 1914 года, поскольку хорошо видны тёмные дубовые двери, выкрашенные в белый цвет во время ремонта 1914 года. См.: Известия художественно-просветительского отдела. № 2. 1918. С.28.

¹⁰⁹ См. прим.19.

¹¹⁰ *Раппе Т.В., Гусева Н.Ю.* От Жакоба до Росси. Французская и русская мебель эпохи ампира. С.51 // Под знаком орла. Искусство ампира. СПб., 1999; *Мавродина Н.М.* Искусство русских камнерезов XVIII–XIX веков. Каталог коллекции. СПб., 2007. С.108–109. Проект стола был исполнен для графа Строганова.

¹¹¹ ГМУА. ОРК. Инв.№9099. Копия гравюры «Par Percier et Fontaine. Table exécutée à Petersbourg pour le C^o. S.» из альбома «Recueil de decorations interieures...» (Paris, 1812); Grandry M.N. Op.cit. P.64.

¹¹² *Ботт И.К., Канева М.И.* Русская мебель. История, стили, мастера. СПб., 2003. С.344.

¹¹³ ГМУА. Фонд ДПИ. Научные паспорта памятников, составлены Ю.Крайвановым в 1959 году, на основании консультаций с Д.Н.Ермолаевым. Серебряная мебель из Спальни герцогини Курляндской инв.№№ П-118-132, 134-135, 137 атрибутирована как «стиль раннего классицизма XVIII века работы прибалтийских мастеров (Курляндия – Латвия)». 1770-е годы исправлены в паспортах на 1780–1790-е. Настольное зеркало инв.№ П-1820 автором этой статьи ошибочно датировано XIX веком.

¹¹⁴ *Ботт И.К., Канева М.И.* Ук. соч. С.373-385.

И.Ю.Меркулова

ВЕК КАФТАНА

XVIII век в России – век французского кафтана, камзола, коротких штанов, чулок и башмаков с пряжками. Так сто лет – со времени указов Петра I до воцарения Александра I – одевались дворяне и горожане.

Кафтан – верхняя мужская одежда. Это её русское название пришло к нам от тюркских народов и восходит к персидскому языку. Впоследствии термин, который сначала относился к одежде традиционного типа, распространяется и на мужское платье европейского образца. Французское же название мужской верхней одежды в России не прижилось.

Одеваться по моде всегда считалось признаком культуры. В самом начале XVIII века Пётр I провёл ломку патриархального уклада жизни в России. При этом костюму отводилась особая роль в системе проводимых в стране реформ. С 1700 по 1724 год выходят 17 различных царских указов о ношении костюмов европейского образца. Так, «для всех чинов людей», кроме лиц духовного звания и крестьянства, предписывалось «носить платье Немецкое верхнее Саксонския и Французския, а исподнее камзолы и штаны, и сапоги, и башмаки, и шапки Немецкия»¹. Неподчинение указам сначала каралось штрафом, позднее – ссылкой на каторгу с конфискацией имущества. Поскольку преобразования Петра I совпали с господством в Европе французской моды, то вводимый реформами мужской городской костюм был тем, который в значительной мере сложился во Франции при дворе Людовика XIV. В последний период его правления, в 1700–1715-х годах, мужской костюм состоял из верхней одежды – аби (кафтана), нижней – весты (камзола), кюлотов (коротких поколенных штанов) и прочего.

Аби (*habit* – *фр.* одежда, платье) был длиной немного ниже колена, плотно облегал верхнюю часть фигуры, подчеркивая талию. Он имел узкие плечи и узкие длинные рукава с большими отогнутыми разрезными обшлагами. Низ аби делали в форме юбки (*habit a jupe*; *jupe* – *фр.* юбка), незашитой по бокам для ношения шпаги – символа дворянского достоинства. Юбка была расширена за счёт

заложенных по бокам пяти-шести объёмных складок – фалд, продублированных полотном или прокладкой из конского волоса, чтобы лучше держать форму. Такого типа аби с несколько уменьшенными фалдами продержался в моде до конца 1740-х годов². Сзади внизу по центру юбки также был предусмотрен разрез для шпаги, а спереди – фигурные клапаны, прикрывающие прорезные карманы. Их, впрочем, часто не делали, клапаны были чисто декоративными, а письма и платки было принято держать за обшлагами, которые пристёгивались пуговицами к рукавам. Ещё с конца XVII века в странах Западной Европы мужчины стали носить длинные парики, закрывающие плечи, моду на которые ввел начавший лысеть к старости Людовик XIV, поэтому французский кафтан (*habit à la française* – *фр.*) шился без воротника. Но Пётр I не любил и редко надевал парики, и поэтому большинство его кафтанов имеют небольшой отложной воротник (цв. илл. 24).

В 1710-х – первой половине 1720-х годов в России повседневные кафтаны шили из сукна (основным их украшением, кроме клапанов, служили многочисленные пуговицы), а нарядные – из шёлковых или бархатных тканей. После 1715 года кафтаны стали дополнительно обильно украшать по бортам, обшлагам и клапанам галунами, позументом, золотым и серебряным шитьём. И, «дабы напрасного убытка люди не имели», Пётр I Именным указом от 11 декабря 1717 года «соизволил под великим штрафом объявить, чтоб никакого золота и серебра пряденаго и волочёнаго не носили, а донашивали б старые (платья)»³.

Несмотря на обилие пуговиц, кафтан обычно застёгивали только на несколько штук на талии так, чтобы из под него была видна веста (*veste* – *фр.* куртка) или камзол (*camisole* – *фр.* кофта), надетый поверх рубашки. Камзол ещё плотнее облегал фигуру, был несколько короче кафтана, более узким, без складок, без воротника, но с фигурными клапанами, с длинными без обшлагов рукавами. Он также застёгивался на пуговицы. Шили его из той же ткани, что и кафтан, или контрастной к нему. В летнее время камзол часто носили и без кафтана с короткими, узкими, закрывающими колени штанами – кюлотами (*culotte*, от *фр.* *cul* – зад). Они застёгивались спереди на пуговицы широким откидным клапаном. Этот покрой назывался «понт» (*pont* – *фр.* мост) и вышел из употребления только в XIX веке.

В XVIII веке Франция прочно становится не только центром европейской культуры, но и почти единственным создателем новых форм костюма, законодателем мод для всей Европы, в том числе

и России. В 1715–1750-х годах композиционное решение костюма складывается под влиянием стиля рококо, сменившего барокко времён Людовика XIV. Однако общий силуэт мужского костюма, сложившийся в предыдущий период и имевший большое сходство с силуэтом женской одежды, сохраняется почти без изменений до середины XVIII века. Новшества стиля рококо, таким образом, в это время почти не касаются кроя костюма, а затрагивают только отдельные его детали. Любимыми материями для кафтанов по-прежнему остаются шёлк, бархат, гладкий одноцветный или узорчатый газет. Предпочтение отдаётся серому, коричневому, пунцовому, тёмно-фиолетовому и агатовому цветам.

В России в конце 1720-х–начале 1730-х годов, при Петре II и Анне Иоанновне, у кафтана несколько укорачиваются рукава. Обшлага при этом становятся ещё больше, доходят до локтя и приобретают характерную форму крыльев, охватывающих сгиб руки. Такие обшлага продержались в моде до середины XVIII века. Они, так же как раньше, пристёгиваются на пуговицы к рукавам. Воротник выходит из моды. Для придания модного силуэта кафтан по подолу продолжают подкладывать проклеенной тканью или конским волосом. Парадный мужской костюм часто соперничает по красочности с женским платьем и шьётся из тех же тканей: золотой и серебряной парчи, узорчатого шёлка или бархата. Цвета при этом предпочитают по большей части не те, что во Франции, а преимущественно светлые и яркие. Граф Э.Миних (1707–1788) в своих «Записках» отмечает, что «даже седые старики в те годы...не стыдились наряжаться в розовые, жёлтые и попугайные зелёные цвета». Однотонные кафтаны и камзолы богато украшаются вышивкой золочёными нитями⁴. В 1730-е годы английский посол в России Клавдий Рондо писал: «Не могу выразить, до чего доходит роскошь двора в одежде, я бывал при многих дворах, но нигде не видел таких ворохов золотого и серебряного галуна, нашитого на платья, такого обилия золотых и серебряных тканей».

Если в Европе подражание монарху в манере одеваться являлось способом выразить свои верноподданнические чувства, то в России елизаветинского времени (1741–1761) подобное поведение могло сойти за вольность, граничащую с оскорблением достоинства. Елизавета, как и Пётр I, детально регламентирует не только форму одежды и вид материи, но и её стоимость. Императрица усмотрела, что её подданные «не токмо знатного достоинства, но и которые никаких рангов не имеют...носят пребогатые с позументом и из серебряных и золотых материй платья и от того

во истощение приходят». Именным указом от 11 декабря 1742 года она повелевает: «Чтоб отныне себе платья с золотом и серебром не делали, а донашивали старое. А у кого такое богатое платье есть, оно... заклеить в фалдах сургучовою печатью, а на ком такое платье без клейма явится, с тех брать штрафа: с обретающихся в рангах за год жалования, а с прочих, кои рангов не имеют, такое число денег, чего платье стоит, а носить платье суконное и шёлковое. Однако ж первых пяти классов, хотя и иностранных шёлковых парчей, только не свыше 4 рублей аршин. А шестому, седьмому и осьмому классам не свыше 3 рублей, а прочим же... не свыше 2 рублей»⁵. О том, что такое «богатое платье» продолжают донашивать до середины XVIII века, можно судить по портрету графа Г.П.Чернышёва (цв. илл. 25).

В 1750-х годах французский министр финансов Э. де Силуэт (de Silhouette) попытался сократить расходы короля Людовика XV и его двора. В ответ на реформы аристократия создаёт новую моду, продолжавшуюся с небольшими изменениями до 1783 года. Экономия проводится во всем: объёмы аби уменьшаются до предела: длина укорачивается до колен, боковые складки делают не такими объёмными как раньше, их количество уменьшается. Также изменяется и покрой аби: передние полы начинают делать настолько узкими, что застёжка на многочисленные пуговицы окончательно становится декоративным элементом и служит только для украшения. Боковые разрезы для шпаги передвигаются на спину, ближе к центральному разрезу. Рукава также шьют узкими, в моду входят небольшие узкие обшлага, более похожие на манжеты. Однако, несмотря на экономию, нарядные аби продолжают шить из плотных дорогих шёлковых тканей, а по борту, обшлагам и клапанам карманов их по-прежнему богато украшают. Нижняя одежда – веста – в начале 1750-х годов еще имеет рукава, которые позднее утрачивает. Кюлоты шьют без карманов.

Французское предпочтение во всех областях быта и культуры при Елизавете Петровне часто рассматривается как реакция на немецкое засилье и вкусы времён Анны Иоанновны. Однако в мужском костюме диктат французской моды в России продолжается не прерываясь. Тенденции новой «экономной» моды 1750-х годов тоже прослеживаются в нём в большой степени, кроме того, немалое значение имеют личные пристрастия императрицы. Например, в Петергофском дворце на торжественных выходах и балах дамам и кавалерам полагалось надевать особые «петергофские платья», сочетающиеся с цветовой гаммой дворца, который в соответствии

с сочной зеленью сада и белизной фонтанных струй был покрашен при Елизавете в зелёный и белый цвета. В камер-фурьерском журнале от 28 мая 1752 года читаем, что «ея Императорское величество соизволило указать»: во время её присутствия в Петергофе иметь «кавалерам кафтаны белые же. Камзолы, да у кафтана обшлага маленькие разрезные и воротники зелёные...с накладкою серебряного позумента».

Соответствующие этому описанию кафтан и камзол мы видим на портрете 1750–1760-х годов, изображающем предположительно С.И.Чевакинского. В моду входят небольшие разрезные обшлага, а также отложной воротник, который у аби отсутствует. Кафтан шьют с более узкими передними полами, чем ранее, так что он не застёгивается, немного укоротилась его длина. Его часто богато отделяют позументом или шитьём на передних полах, клапанах карманов, воротнике, обшлагах, а также сзади, по краям разреза. Ширина шитья золочёными и серебряными нитями говорила о степени его парадности.

В царствование Екатерины II (1762–1796) по-прежнему моден кафтан французского образца. Стремление императрицы изменить придворный костюм на русский манер не коснулось мужской одежды. Побывавший при русском дворе в 1778 году англичанин Кокс, описывая большой выход императрицы, отмечает: «На мужчинах французские костюмы». В 1760–1770-х годах покррой кафтана упрощается. Судя по портрету неизвестного молодого человека в голубом кафтане, в моде обуженные, застёгивающиеся только на крючок кафтаны, хотя на них по-прежнему нашиты пуговицы и сделаны декоративные петли (цв. илл.26). Остаются неизменными небольшие отложные воротники. Боковые разрезы для шпаги вместе со складками на юбке из-за того, что передние полы стали уже, перемещаются ещё больше назад, ближе к центральному разрезу. Количество складок постепенно уменьшается. Обшлага на рукавах с 1760-х годов становятся ещё меньше и уже, они теперь неразрезные, а зашитые и приобретают вид манжет. Петли нередко украшаются кисточками. В сатирическом журнале «И то и сё» в 1762 году описывается одетый по моде мужчина, идущий по улице: «Тихие зефиры колебали его кисточки, которые висели на кафтане подле его петель»⁶.

Наиболее красивым на Руси испокон веку считался красный цвет. Поэтому нарядную одежду нередко шили из тканей красного цвета, обильно украшая золотым и серебряным шитьём. Парадные кафтаны стоили дорого. Так, костюм князя Г.А.Потемкина оценивался в 200 000 рублей, что составляло годовой оброк 40 000 крепостных.

Конечно, подобное платье надевалось нечасто, а поскольку мода в это время менялась достаточно медленно, то и носили его порой десяток лет. Великий князь Павел Петрович (впоследствии император Павел I) в одном и том же парадном кафтане из красного бархата с изысканной вышивкой букетиками цветов в стиле рококо изображен на портретах 1760-х годов и 1778 года.

В конце 1770-х – начале 1780-х годов кафтаны продолжают шить со скошенными передними полами и узкой спинкой. Складки сзади уменьшаются до минимума, а иногда их вообще не делают. Кафтаны, как и раньше, либо совсем не застёгиваются, либо застёгиваются на груди на крючок, хотя на них большей частью нашиты пуговицы и сделаны петли. Шпага обычно висит слева на боку и выпускается из левого из трёх разрезов. Встречаются кафтаны с одним разрезом сзади по центру⁷. Воротник продолжают делать отложным, а обшлага – узкими и неразрезными, как на портрете 1781 года князя А.Б.Куракина, получившего за особое пристрастие к украшательству прозвище «бриллиантовый князь». Он очень любил портретироваться, и по его портретам можно изучать историю моды (цв. илл. 27).

Ещё в 1770-е годы, а особенно с начала 1780-х годов во Франции, в дворянской среде под влиянием более демократичной и рациональной английской моды наиболее распространённой верхней мужской одеждой становится фрак (*wrask* – *англ.* обломок, остаток)⁸. Он имел скошенные или коротко подрезанные полы спереди, длинные узкие фалды сзади и узкие рукава. Фрак отличается от аби стояче-отложным воротником, несколько более широкой спинкой и тем, что в это время застёгивался сверху на три пуговицы. Фрак появился в Англии в середине XVIII века как костюм для верховой езды. В нём исчезла официальность, присущая аби, так как его носили без шпаги. Нижнюю одежду – весту – в связи с уменьшением объема аби, под который она надевалась, стали шить без рукавов и значительно более короткой. Её спинку делали прямой или полуприлегающей формы и в целях экономии шили из дешёвой ткани, в основном холста. В таком укороченном виде веста получила название «жилет» (*gilet* – *фр.*) как производное от имени персонажа французского комического театра – Жилия, частью одежды которого он был⁹. Появление фрака, жилета, а с конца 1780-х годов и длинных брюк – панталон (*pantalon* – *фр.*) возвещало рождение нового типа повседневного гражданского мужского костюма, характерного уже для классического стиля. (Название «панталоны» происходит от

имени персонажа итальянской комедии дель арте – Панталоне, в костюме которого они входили.)

Аби теперь остаётся только как придворная одежда для особо торжественных случаев и называется «habit de la cour» (cour – фр. двор). Около 1783 года у него появляется небольшой стоячий воротник, уменьшаются в размере клапаны. Модными сделались одноцветные материи: гладкие или с полосками и мушками. В этот период во Франции костюмы отличаются характерной цветовой гаммой. Предпочитают оттенки коричневого, в самих названиях которых сказывается фривольность придворных нравов: цвет «парижской грязи» (boue de Paris – фр.), «кака-дофин» (caca-dauphine – фр.), «испачканный навозом» (merdoie – фр.)¹⁰. Граф де Водрей изображён на портрете в таком придворном аби и жилете из коричневого шелка, вышитых золотыми нитями.

Новые веяния быстро долетают до России. Костюм из коричневого бархата на великом князе Павле Петровиче в портрете 1782–1787 годов работы И.Пульмана шит по последней парижской моде. Кафтан по покрою всё более становится похожим на фрак. Он делается уже, полы сильно скашиваются назад, открывая камзол. Рукава становятся совсем узкими, уменьшаются неразрезные отвороты-манжеты, в которые постепенно превратились обшлага. Появляется невысокий воротник-стойка. Камзол шили значительно короче кафтана.

Однако личный вкус Екатерины II во многом отличался от установлений европейской моды. Часто она намеренно избегала роскоши, но регламентировала при этом только репрезентативные функции, понуждая подданных лишь в официальных ситуациях одеваться так, как она считала необходимым. Так, Екатериной II впервые в России была введена униформа для государственных сановников, дворян и чиновников. В целях «сбережения достатка и отвращения к разорительной роскоши» она Именным указом от 23 октября 1782 года регламентирует кафтаны по цвету: «Присвоены для каждой губернии одинакие (одинаковые – И.М.) цвета для платья». В указе от 9 апреля 1784 года Императрица уточняет: «Назначить оные цвета по трём полосам Империи нашей» – для северной полосы кафтаны светло-синего цвета, для средней – красного, для полуденной тёмно-вишнёвого цвета¹¹.

Для летних костюмов в Европе особо любимы были в это время, как говорилось выше, материи типа «мушете» (пёстрый, в крапинку – фр.). Из такой шёлковой материи под влиянием французского аби шит нарядный английский кафтан второй половины XVIII века



Образец вышивки камзола. Франция.
1760–1780-е годы. Шёлковые нити,
вышивка гладью, аппликация. ГЭ.

из собрания Кенсингтонского дворца – весткоут (waistcoat – *англ.*) с узкими неразрезными отворотами, украшенный изящной вышивкой золочёными и шёлковыми разноцветными нитями и блестками. Английская мода недолго испытывала влияние стиля рококо. С 1780-х годов весткоут, как и аби, остаётся только парадной одеждой.

Детская мода во всём следует за взрослой. Согласно европейскому обычаю, детей из знатных семей наряжали во взрослое платье с 5 лет. Парадный костюм из розового атласа в серебряную крапинку, хранящийся в Эрмитаже, сшит в Санкт-Петербурге в 1784 году для великого

князя Александра Павловича (будущего императора Александра I), когда ему было 7 лет. По своим формам он повторяет модный мужской костюм и отделан изящной вышивкой тонким растительным орнаментом в стиле рококо золочёной и серебряной нитью, блёстками и канителью. Кафтан обужен, у него скошенные полы, застёжка сверху на крючок, три разреза и небольшие складочки сзади, узкие рукава и небольшой воротник-стойка¹². Однако кафтан ещё имеет несколько архаичные черты: разрезные обшлага, вышивка на которых «поворачивает», следуя их форме.

Мужское парадное платье часто вышивали не только золочёными и серебряными нитями, канителью и блёстками, но и теновой гладью разноцветным шёлком, а также отделывали аппликацией из тюля. Такого типа вышивки с изображением птиц, букетиков цветов и растительных орнаментов традиционно датировались 1760–1780-ми годами. Они считаются французской работой времени Людовика XVI, так как «отличаются элегантностью и изяществом, свойственным французскому вкусу». Однако Людовик XVI пра-

вил с 1774 года. Кроме того, Т.Н.Косоурова отмечает аналогии одного из образцов с вышивкой на камзоле 1770–1780-х годов и то, что стилистически узоры вышивок близки орнаментальным композициям Жана Пиллемана и Пьера Рансона¹³. П.Рансон – парижский рисовальщик, скончавшийся в 1786 году, создавал орнаменты для вышивок жилетов и камзолов. В 1778 году он издает серию сборников своих рисунков¹⁴. В вышивках также часто используются разноцветные стеклянные блёстки с зеркальной подложкой, которые стали производить только приблизительно с середины 1770-х годов. Всё это позволяет сузить хронологические рамки изготовления подобных вышивок до 1770–1780-х годов.

Пика своего развития мода на изысканную вышивку теневой гладью с мотивами полевых цветов во Франции достигает в 1780-е годы. В это время здесь был широко распространен выпуск своеобразных купонов (отрезов) ткани с соответствующим образом скомпонованной вышивкой для парадных мужских костюмов. Все костюмы сначала вышивали по рисунку, а затем кроили. Такие отрезки вышитой ткани для аби назывались «habit à la disposition», а для жилетов соответственно «gilet à la disposition» (*disposition* – фр. размещение, расположение)¹⁵. Некоторые из них так и остались нераскroенными из-за наступившей французской революции 1789 года, упраздненной дворянские привилегии в одежде, и в частности, отменившей аби.

В России мода на кафтаны французского образца продолжается до конца XVIII века. В письме великого князя Александра Павловича графу Н.И.Салтыкову начала 1790-х годов из Государственного архива Российской Федерации читаем: «Ваше Сиятельство изволили нам приказать...быть сегодня в вечеру в фраках. Я боюсь, чтобы Батюшка (будущий император Павел I) бы за это не прогневался, потому что он и в Царском Селе нам приказывал быть в французских кафтанах накануне Матушкиных именин. А я думаю что можно и к Бабушке (Екатерине II) пойти в кафтанах». В 1790-е годы общий силуэт и покрой кафтана почти не меняется, только воротник постепенно к концу века становится настолько высоким и неудобным, что упирается в шею.

Павел I, увидев в новой моде на одежду, которая пришла в Россию из Франции, проявление вольнодумства и революционного духа, запрещает ношение «демократических» фраков, жилетов, панталон и других вещей. Д.Ливен пишет в своем дневнике: «Император говорит, что именно жилеты совершили французскую революцию». В январе 1798 года полиции приказано «к непременному наблюдению объявить: воспрещается всем ношение фраков,

а позволяется иметь немецкое платье с одинаким (одинаковым – *И.М.*) стоячим воротником вышиною не более как три четверти вершка (3,33 см – *И.М.*). Запрещается носить всякого рода жилеты, а вместо оные употреблять обыкновенные немецкие камзолы». Далее уточняется: «В разсуждении того, что у всех придворных и прочих знатных особ имеются богатые немецкие и французские платья с отменно высокими воротниками кои переделывать неможно то... мера стоячим воротникам не полагается а оставляется на произвол каждого но желательно чтоб небезобразною вышиной зделаны были. Ливрейное платье может иметь лежачие двойные или какие угодно воротники»¹⁶.

В это время широко распространяется мода на полосатые ткани – бархатные и шёлковые. В 1799 году аршин кафтанной простой шелковой материи стоил 1 руб. 60 коп., а самого модного и дорогого полосатого кафтанного бархата – 5 руб. 50 коп. Наиболее характерно для русского парадного мужского костюма конца XVIII века сочетание кафтана с кюлотами из одинакового полосатого рубчатого или узорчатого бархата или шёлка черного, коричневого или синего цвета и контрастного к нему камзола из белого полосатого шёлка. Такого типа парадный костюм из Эрмитажа, принадлежавший великому князю Александру Павловичу, отделан вышивкой шёлком теневой гладью с пышным полихромным узором, одинаковым на полах кафтана и камзола, состоящим из типичных полевых цветов средней полосы – маков, ромашек, васильков (цв. илл. 29). Другой кафтан русской работы из рубчатого бархата (ГИМ) идентичен французскому аби из подобной ткани (ГЭ). Он также вышит разноцветным шёлком в одинаковой технике теневой глади с похожим узором из полевых цветов и трав с аналогичной аппликацией из тюля (цв. илл. 28, 30). Кроме того, при украшении некоторых русских кафтанов 1770–1790-х годов, так же, как и французских, использовались разноцветные стеклянные зеркальные блёстки одинаковых форм и размеров.

Создаётся впечатление, будто все вышивки сделаны едва ли не в одной мастерской, во всяком случае, что называется «на взгляд», отличить русскую работу от французской практически невозможно. Процесс атрибуции костюмов, не имеющих «легенды», то есть сведений по истории бытования, вообще достаточно сложен. Один из наиболее достоверных признаков – наличие клейма изготовителя или таможи, если ткань привозная. Русским производителям не было необходимости часто обновлять свою продукцию. Материи с одним и тем же рисунком выпускались в течение не одного деся-

тилетия и пользовались неизменным спросом. Поэтому встретить изделие с клеймом – большая удача. Ткани, имеющие клейма, дающие при расшифровке возможность установить место и время их изготовления, обладают большой исторической ценностью.

В связи с этим особенный интерес представляет кафтан из Государственного музея-усадьбы «Архангельское»¹⁷, сшитый из коричневого шёлка, типичного для второй половины–конца XVIII века, с вертикальными блестящими и матовыми полосками (цв. илл. 31–33). Он украшен аппликацией из шёлкового тюля и вышивкой с элементами стиля рококо двухсторонней теневой гладью разноцветным шёлком, которая составлена из букетиков с ирисами и маргаритками, листьев и трав. На изнаночной стороне ткани кафтана, сзади, на подоле при реставрации было обнаружено клеймо сложной формы в виде стилизованного креста, отпечатанное красной краской. В его центре находится дробь, в числителе которой заглавными буквами написано «ШЕЛКЪ», в знаменателе – год «1793». По краям клейма, на трёх концах креста расположены по кругу очень плохо отпечатанные буквы: вверху – «САНК», справа – «ТПЕТ», внизу – «ЕРБУ». Четвёртая, левая лопасть креста отрезана. Полностью надпись читалась как «САНКТПЕТЕРБУРГЪ».

По местоположению клейма и характеру износа ткани подола (сильное загрязнение, потёртости, сечения и утраты) можно утверждать, что:

ткань была заклеямена и вышита до раскроя, так как кафтан был разрезан прямо по вышивке;

часть клейма была отрезана при раскрое кафтана, и будь заказчик ниже ростом, оно могло быть отрезано полностью;

кафтан долгое время носили и не укорачивали;

клеймо было поставлено производителем ткани или таможенной, а не портным или пошивочной мастерской, иначе часть его не была бы отрезана, и оно сохранилось бы целиком.

Следует отметить, что до XIX века платье в России шили в основном крепостные портные, обслуживающие своих хозяев. Но были также и свободные ремесленники, которые работали в домах заказчиков или у себя на дому, в мастерских.

Клеймение тканей было обусловлено таможенной политикой государства и свидетельствует о культуре производства. Шелкоткацкая промышленность представляла собой одну из первоначальных отраслей зарождающегося в России фабричного производства. Впервые необходимость клеймения тканей была узаконена указом Правительствующего Сената от 2 августа 1731 года: «Велено парусных

полотен фабрикантам, чтобы клали на каждом куске своё заведённое клеймо, а без клейм в продажу не употребляли»¹⁸. Сенатским указом от 13 марта 1744 года, относящимся к шёлковым материям, предписывалось для отличия русских тканей от чужеземных клеймить их русскими буквами: «На делающихся бархатах, штофах и других шёлковых товарах... вытыкать у всякой штуки на обоих концах литеры Российския, чей именно фабрики и в котором городе деланы, а на которых товарах вытыкать будет не можно, то оные с обоих концов печатать сургучом или чем пристойно, и для того на каждую фабрику сделать особливья печати»¹⁹. Нарушение указа каралось штрафом. В последующих Именных Высочайших и Сенатских указах от 12 августа 1753, 16 января 1783, 23 декабря 1799, 19 февраля 1801 и 4 февраля 1815 годов подтверждалась необходимость клеймения тканей.

В конце XVIII века бытовали различные виды клейм: вытканые, оттиски со штампов на свинцовых пломбах или сургуче, отпечатки на ткани, сделанные краской. Обычно печатные клейма шелковых фабрик бывают круглой, реже – овальной или прямоугольной формы. По центру они, как правило, имеют вензель из инициалов владельца, а по краю его обрамляет аббревиатура, буквы которой несут сведения о месте расположения фабрики, её направленности, социальном статусе владельца и его имени. Например: МО.ШФС.М.К.СФБ – Московская шёлковая фабрика содержателя московского купца Саввы Федотова Блохина. Однако нередко встречаются и отклонения.

Клеймо на ткани кафтана из ГМУА нетипично, так как не указана фабрика и владелец. Как удалось установить, данное клеймо – не таможенное, то есть ткань – отечественного производства. В Тарифах по европейской торговле для сбора таможенных пошлин с привозных иностранных товаров, в разделе «шёлковые товары» впервые в 1757 году значится «шитье шёлковое на кафтан» (как удалось выяснить, так по-русски назывался «habit à la disposition» – отрез ткани с вышивкой для кафтана). Пошлины при этом полагалось брать по 2 руб. с каждого. В 1766–1775 годах пошлина возрастает до 9 руб. 60 коп., а в 1782 году – уже в 6 раз по сравнению с первоначальной – до 12 руб.²⁰. Очевидно, вышитые заготовки для кафтанов в данный период пользовались повышенным спросом и привозились в Россию в большом количестве.

В целях ускорения развития отечественной шелкоткацкой промышленности Высочайшим Именным указом от 26 июня 1789 года Екатерина II запрещает «привозить в границы Российския всякого

рода иностранные шёлковые товары сухим путем», а на уже ввезённых требует «сверх прежних клейм поставить новые»²¹. Последующим указом от 8 апреля 1793 года она повелевает: «Вследствие указа Нашего о прерывании с Францией торгового и всякого сообщения доколе в Государстве сем порядок и власть законная в особе Короля восстановится, ...пресечь ввоз в Империю нашу французских товаров... и противное тому да почтётся за контрабанду. В рассуждении вывезенных до сего товаров, сим указом запрещаемых, повелеваем... сверх прежних клейм положить на них новые штампы». В дополнении к указу, в росписи товаров и вещей, привоз которых в Россию сухим и водным путем запрещён, значится «шитьё шелковое на кафтаны и камзолы»²². Очевидно, это «подтолкнуло» фабрикантов к производству в России модного шёлкового шитья, пользовавшегося спросом, так как клеймо на кафтане того же 1793 года, что и указ. Тем не менее, шёлковое шитьё, видимо, продолжает поступать контрабандой, вследствие чего оно повторно отмечено в приложении к Высочайшему Именному указу Павла I от 12 октября 1797 года среди товаров, запрещённых к привозу в Россию²³. Таким образом, на шёлковом шитье, если оно было легальным путем привезено в 1789–1793 годах, должно было бы оказаться сразу два таможенных клейма – старое и новое, либо ни одного, если это контрабанда или если они не сохранились. На кафтане же в наличии – одно клеймо.

Кроме того, хотя сведений о таможенных клеймах XVIII века очень мало, известно, что более поздние клейма разных таможен – иные, чем данное клеймо. Они однотипные, круглые, в центре – государственный герб (двуглавый орел) или знак, символ определенной таможни; вокруг, как на циферблате часов, расположены цифры – год; по периметру, по краю клейма – аббревиатура, например, «С.П.П.Т.» – Санкт-Петербургская портовая таможня. Специальной шёлковой таможни не существовало.

Исследований, посвященных развитию шёлкового ткачества в России, немного и рассматривают они в основном Московскую губернию, так как там была исторически сосредоточена большая часть всех предприятий²⁴. В 1593–1594 годах итальянец Чипони получил разрешение на открытие первой фабрики по изготовлению шёлковых лент в Москве²⁵. Но шелкоткацкая промышленность стала развиваться быстрыми темпами только в XVIII веке. В это время начинают открываться относительно крупные шёлковые фабрики, учредившиеся на компанейских началах, некоторые из них располагали немалыми по тому времени средствами²⁶.

Коротко рассмотрим историю становления шелкоткацкой промышленности в Санкт-Петербурге, как её можно представить в основном по сведениям из дел Мануфактур-коллегии²⁷, учреждённой Петром I в декабре 1717 года²⁸. По одним данным в 1717, по другим – в 1718 году по указу Петра I его приближённые – адмирал граф Ф.М.Апраксин, вице-канцлер барон П.П.Шафилов и начальник тайной канцелярии П.А.Толстой составили крупную монопольную компанию для производства шёлковых тканей. Это предприятие, кроме Москвы, имело производство и в Петербурге²⁹. 14 марта 1721 года дозволено было всем желающим заводить шёлковые фабрики. Учредители пользовались привилегиями на 50 лет³⁰. Промышленно-экономическая политика Петра I, разрешавшая представителям всех сословий заводить в стране различные предприятия, сделала свое дело. В 1721–1723 годах в делах Мануфактур-коллегии упоминается шёлковая мануфактура первого губернатора Санкт-Петербурга князя А.Д.Меншикова, которая впоследствии перешла к «господам интересентам» – то есть компаньонам. В 1737–1743 годах в делах числится фабрика «шёлковых парчей и лент» купца Фёдора Солодовникова, в 1737–1746 годах – «шёлковых парчей, платков и лент двора ея Императорскаго Величества истопника Алексея Милютина», в 1740 году получившего дворянство за свои заслуги. Эта мануфактура была основана А.Я.Милютиным по указу Петра I в 1714 году в Москве, а в 1730–1740-х годах была, по-видимому, в Петербург переведена, или же там размещалась часть производства.

В 1747–1757 годах шёлковые фабрики по ведомостям в Петербурге не значатся. Скорее всего, это было связано с тем, что время правления Елизаветы Петровны было заполнено законодательной борьбой с проявлением свободного предпринимательства. Без соответствующего специального правительственного указа или привилегии промышленная деятельность законом не допускалась. Указ Правительствующего Сената от 15 октября 1751 года предписывал: «Без дозволения Мануфактур-коллегии чтоб никто никаких фабрик не осмеливался заводить... и товаров делать не дерзал... под опасением конфискации»³¹. Так, купцу первой гильдии Бенямину Миллеру было дозволено учредить в Санкт-Петербурге шёлковую чулочную фабрику отдельным специальным Сенатским указом от 5 июня 1758 года³². В делах также имеются сведения, что в 1758–1777 годах на Васильевском острове работала другая чулочная и шёлковая фабрика – камергера графа Сергея Павловича Ягушинского. В 1763 году в ведомостях упоминается ещё одна фа-

брика шёлковых чулок – камергера Жеребцова. В 1759–1764 годах в Московской части Санкт-Петербурга действовала фабрика «шёлковых материй и платков купца Ивана Семёнова Дьяконова», в 1760–1761 годах – шёлковая фабрика капитана полиции Карла Фёдорова фон Мантефеля.

В 60-70-х годах XVIII века резко возрастает количество фабрик, но в большинстве это средние и мелкие производства. Толчком к их появлению и развитию послужили Именные указы Екатерины II 1762–1765 годов, разрешающие свободное предпринимательство, и особенно указ от 10 сентября 1769 года «о дозволении всем желающим заводить ткацкие станы с объявлением о том в Мануфактур-коллегии»³³. Также следует отметить влияние Манифеста о вызове иностранных мастеров 1763 года, во втором отделении которого отмечалось, что все иностранцы, приехавшие в Россию на поселение и в городах живущие, от всяких податей в казну на 5 лет освобождались. Это увеличило долю иностранных мастеров в отечественной шелкоткацкой промышленности. В 1767 году пожелал завести 2 стана для делания шёлковых материй и платков в Петербурге шведский фабрикант Мартин (Мартын) Нордстен. В 1768–1771 годах в делах числится фабрика «шёлковых лент и галунов Георга Генриха Фидлера», в 1769–1773 годах – «полушёлковых и шёлковых парчиц и швейцарских платков швейцарского уроженца Соломона Нейхума». В 1770–1773 годах шёлковые и полушёлковые материи в Петербурге также ткал «иностранец города Берлина Иоганн Готлиб Миллер». В 1770–1774 годах французский мастер Алексиз Де-за наладил производство шёлковых флёров на Васильевском острове. Там же работали фабрики «шёлковых и полушёлковых материй и платков армянина Богдана Лазарева Хахвердова» в 1771–1776 годах и астраханского мещанина армянина Семена Тарасова в 1772–1775 годах. В Адмиралтейской части в 1772–1778 годах шёлковые материи производила фабрика купцов Семёна и Петра Азаровых. В 1773–1774 годах в Мануфактур-коллегию за разрешением ткать шёлковые и полушёлковые материи явились астраханский мещанин Богдасар (Балдазар) Сафаров и «французской нации мастер Франсуа Баншар (Поншар)», ткать шёлковые флеры – «любимский купец Иван Милов».

В 1779 году Мануфактур-коллегия была ликвидирована и восстановлена только в 1796 году, поэтому сведений о работавших в Санкт-Петербурге фабриках в этот период и, в частности, в 1793 году нет. А в 1797–1798 годах в Санкт-Петербурге числится всего 11 шёлковых фабрик; для сравнения, в Москве – 81³⁴. Если исклю-

чить из этих фабрик те, что не производили шёлковые ткани, а только ленты, тесьму и платки и те, что по архивным сведениям были основаны после 1793 года, то останется всего 7. Это фабрики астраханского мещанина, армянина Матвея (Мартына) Осипова Сикабарова (Сикибарева), который в 1759–1760 годах был приказчиком на упоминавшейся ранее шёлковой фабрике купца Ивана Семенова Дьяконова; «парижского уроженца Петра Томаса Пишота»; «здешнего купца», позднее надворного советника Емельяна Чеблокова (Чоблукова); «иностранца Самойлы (Самоила) Керстена»; грузинского дворянина Макара Маничара (Маничарова); «любимского купца Ивана Милова Большого», который содержал станы с 1774 года; наконец, Амвросия Барбазана (Барбазанова). Последний мог быть выходцем из Франции. (Святой Амвросий – один из четырех Отцов древней церкви западного христианства). Однако ни в одном из документов Амвросий Барбазан не назван иностранцем или западноевропейским уроженцем, а однажды даже упоминается как «здешний купец». Следует отметить неточность Е.В.Арсеньевой, утверждавшей, что наиболее крупное заведение в Санкт-Петербурге принадлежало Самойлу Керстену³⁵. По сведениям из «Ведомостей о состоянии шёлковых фабрик» с 1797 по 1800 год, присланным их содержателями в Мануфактур-коллегию, С.Керстен на 23 станах (в Москве были и более крупные фабрики, имеющие свыше 100 станов) произвёл товаров за год на 13 906 рублей. А Барбазан на том же количестве станов «парчи, бархату, гродетуру, атласов и материи – на 46 000 рублей»³⁶. У остальных содержателей шёлковых фабрик объём годового производства было значительно ниже и станов намного меньше.

Кроме того, С.Керстен, хотя клеймо и имел, ещё в 1797 году своих тканей не клеймил, чтобы, по его собственному признанию, выдать их за иностранные, которые лучше раскупались. В результате чего несколько штук были конфискованы Санкт-Петербургской портовой таможней при продаже в лавке у купца Ивана Вольмана, так как их сочли иностранными, то есть контрабандой³⁷. Таким образом, если исключить и С.Керстена, то останется всего 6 известных содержателей шёлковых фабрик в Санкт-Петербурге, которые могло бы поставить данное клеймо.

В «Ведомости о фабриках, состоящих в Санктпетербургском уезде» за 1797 год³⁸ Амвросий Барбазан указывает, что имеет в Московской части Санкт-Петербурга 4 фабрики, в том числе:

шёлковую фабрику, где ткуются «глазет золотой и серебряный разного сорту, атлас гладкий и полосатый, бархат. Материи употребляются на платье при дворе и разных чиновных людей»;

фольготную, блёстную и канительную фабрику, где, как утверждает А.Барбазан, можно заготовить, если будет сбыт, «фольги золотой, серебряной и крашеной разного цвета на 80 000 рублей, бить золотную и серебряную, канитель и блёстки для вышивания золотом на 120 000 рублей. Но нельзя заготовить буде заказной работы не трафится, потому что... по медленности в продаже немалый убыток принести может от не оборота употреблённой суммы и со временем нетрудно и всего капитала лишиться»;

золотошвейную фабрику, где вышивали мундиры офицерам, а также «платье для господ мужское и женское золотое и серебряное с шелками разных цветов. Для производства золотошвейного дела нанимаются мастерицы подённо и то в малом количестве. Золотошвейная фабрика зависит от разных манеров и мод... а буде заказная и беспрестанная работа продолжится, то можно выработать на 60 000 рублей. Золотошвейной же работы цена разная, смотря по вышивке, почему оной цену положить не можно».

Ни образца клейма, как на кафтане из ГМУ «Архангельское», ни клейм упомянутых шёлковых фабрик, которые их владельцы присылали в Мануфактур-коллегию по её запросу, в делах РГАДА обнаружить не удалось. Из всех шёлковых петербургских фабрик 1790-х годов сохранились клейма всего двух, да и то тех, где делали только ленты и тесьму. Таким образом, авторскую принадлежность клейма можно только предполагать. Но производство шёлкового шитья, то есть ткани вместе с вышивкой, в Санкт-Петербурге из известных держателей фабрик мог организовать именно Амвросий Барбазан, так как золотошвейную (вышивальную) фабрику имел только он один.

Такой же кафтан из одинаковой коричневой шёлковой ткани в вертикальный рубчик с аналогичной вышивкой цветочными мотивами, но без клейма, имеется в собрании Государственного исторического музея (в фонде тканей и костюма). Он имеет атрибуцию «Западная Европа (?), вторая половина XVIII века». Между тем вышивки обоих кафтанов, выполненные разноцветными шёлковыми нитями, имеют очень похожий по характеру композиции рисунок. Кроме того, они сделаны по одинаковой технологии: двусторонней теневой гладью с вливанием тонов и, несомненно, на одной фабрике или в мастерской. В частности, для создания объёмных элементов поверх аппликации из шёлкового тюля для упрощения и стандартизации работы в вышивках обоих кафтанов используются одинаковые по форме и размеру небольшие картонные детали: кружочки, овалы, квадратики. Они подкладывались под нити вышивки,

вероятно, аналогично технологии древнерусского золотого шитья «по карте». Таких кафтанов, скорее всего, было не два, а значительно больше. Это подтверждает версию о русском фабричном производстве «шёлкового шитья на кафтан», аналогичном французскому производству «habit à la disposition», которое могло быть налажено в России выходцем из Франции.

Постепенно фабрики начинают сокращать выпуск плотных тяжёлых шёлковых тканей – гродетюра, парчи, бархата, каннеле – из-за падения спроса, когда одежда из них в городской среде выходит из моды в связи с влиянием нового стиля – классицизма. Хуже оснащённым, чем крупные московские фабрики, средним и мелким петербургским было труднее перестраивать своё производство. Многие из них, не выдержав конкуренции, закрываются. По «Реестру уничтоженным в Санкт-Петербурге фабрикам» на 21 января 1801 года шёлковая фабрика Амвросия Барбазана, как и 6 других, упоминавшихся ранее вместе с ней, числится «не в действии»³⁹.

Таким образом, мода на парадный кафтан французского образца, которая в самой Франции завершилась с началом революции в 1789 году, в России продержалась до 1801 года – восшествия на престол Александра I. А.Бутенев (1787–1866) вспоминает: «На другой же день после смерти Павла I, словно сговорившись, все жители столицы утром 12 марта 1801 года появились в таких костюмах, ... какие были строжайше запрещены Павлом»⁴⁰. Ф.Ф.Вигель в своих «Записках» отмечает: «К концу апреля кое-где встречались старинные кафтаны и камзолы, и то на людях самых бедных»⁴¹. Кроме того, по обычаям екатерининского и павловского времени продолжали одеваться и некоторые старики, стоявшие в свое время близко ко двору, такие, как князь А.Б.Куракин и граф Н.П.Шереметев. Так, в описи гардероба, оставшегося после графа Н.П.Шереметева, умершего в 1809 году, значатся «кафтаны, камзолы из парчи, шитые золотом или серебром, кафтаны из вышитого бархата, к ним камзолы атласные, парчовые и глазетовые»⁴². А камердинер Павла I Брызгалов и в 1820-е годы продолжал удивлять петербуржцев своим старомодным видом⁴³. Хотя дворянский кафтан ещё изредка встречался в повседневном быту в России в начале XIX столетия, но его век прошёл безвозвратно, канул в лету вместе с неразрывно связанной с ним шпагой – символом дворянского достоинства. Пришедший на смену кафтану и окончательно воцарившийся демократичный классический фрак на долгие годы становится основной мужской одеждой, а в качестве праздничного костюма дошёл и до наших дней.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Кирсанова Р.М. Русский костюм и быт XVIII–XIX веков. М., 2002. С.9–11.
- ² Вейс Г. История цивилизации. М., 1999. Т.3. С.677.
- ³ Полное собрание законов Российской империи (далее – ПСЗРИ). СПб., 1830. Т.5. С.525,532.
- ⁴ Ефимова Л.В. и др. Костюм в России XV–начала XX века из собрания Государственного исторического музея. М., 2000. С.94-99.
- ⁵ ПСЗРИ. Т.11. С.733.
- ⁶ Суслина Е. Повседневная жизнь русских щёголей и модниц. М., 2003. С.194.
- ⁷ Русский костюм. 1750–1830 гг. Под ред. В.Рындина. М., 1960. Вып.1. С.17–18.
- ⁸ Готтенрот Ф. Иллюстрированная история материальной культуры. М.–СПб., 2001. С.419.
- ⁹ Словарь моды. М., 2000. С.77.
- ¹⁰ Мерцалова М.Н. Костюм разных времён и народов. М.–СПб., 2001. Т.III-IV. С.73.
- ¹¹ ПСЗРИ. Т.21. С.713; Т.22. С.90-91.
- ¹² Русский придворный костюм от Петра I до Николая II из собрания Государственного Эрмитажа. СПб., 1999. С.60-61.
- ¹³ Западноевропейское прикладное искусство XVI–XVIII веков в собрании Эрмитажа. СПб., 1996. С.120–123.
- ¹⁴ Raffet – La Tour – Carpeaux – Gustave Moreau – Rancon. Le Mobilier Francois du V siecie à la fin du XVIII siecle. Paris, /s.a./. P.119–120; Thieme-Becker Kunstlexikon. Т.ХХVII. S.42; Т.ХХVIII. S.10.
- ¹⁵ Мерцалова М.Н. Ук. соч. С.85.
- ¹⁶ РГАДА. Ф.277. Оп.14. Д.246. Л.2.
- ¹⁷ Парадный кафтан. Россия, Санкт-Петербург. 1793–1801 гг. Шёлковая и золотошвейная фабрики Амвросия Барбазана (?) Рубчатый шёлк, атлас, шёлковые нити. Инв.№ П–1174.
- ¹⁸ ПСЗРИ. Т.8. С.528.
- ¹⁹ Там же. Т.12. С.44.
- ²⁰ Там же. Т.45. С.112–113,250.
- ²¹ Там же. Т.23. С.43,45.
- ²² Там же. С.414-416; Т.45. С.43,46.
- ²³ Там же. Т.24. С.767; Т.45. С.18,21.
- ²⁴ Арсеньева Е.В. Старинные узорные ткани России XVI – начала XX века (из фондов ГИМ). М., 1977. С.23-33; Гордеева О.Г., Ефимова Л.В., Кузнецова М.А. Русские узорные ткани. XVII – начало XX века. М., 2004. С.58–115; Митрофанова Н.Ю. К вопросу об атрибуции русских шёлковых тканей XVIII века // V научная конференция Государственной Третьяковской галереи. Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. М., 2001. С.249-252.
- ²⁵ Эфрос Г.М. Шёлковая промышленность в России и наша таможенная политика. М., 1918. Ч.1. С.189.
- ²⁶ Положение шёлковой промышленности в России. М., 1918. Вып.1. С.1.
- ²⁷ РГАДА. Ф.294. Оп.2. Д.46, 61, 65, 66, 71, 76, 78, 79, 458, 459, 554, 569, 586, 593, 604, 607, 641, 655, 661, 665, 668.
- ²⁸ Большая советская энциклопедия. М., 1974. Т.15. С.342.
- ²⁹ Арсеньева Е.В. Ук. соч. С.23; Гордеева О.Г. и др. Ук. соч. С.72.
- ³⁰ Костомаров Н.И. Русская история в жизнеописаниях её главнейших деятелей. М., 2003. С.698.
- ³¹ ПСЗРИ. Т.13. С.507-508.
- ³² Там же. Т.15. С.215.
- ³³ Там же. Т.18. С.1007–1008.
- ³⁴ РГАДА. Ф.277. Оп.14. Д.141. Л.47,62; Там же. Оп.3. Д.645. Л.1; Там же. Ф.294. Оп.2. Д.459. Л.247-250.
- ³⁵ Арсеньева Е.В. Ук. соч. С.26.
- ³⁶ РГАДА. Ф.277. Оп.16. Д.8. Л.246, 247, 251, 252.
- ³⁷ Там же. Оп.14. Д.367. Л.2,5; Там же. Д.439. Л.2.
- ³⁸ Там же. Оп.16. Д.46. Л.72-74.
- ³⁹ Там же. Оп.14. Д.812. Л.2,75.
- ⁴⁰ Русский костюм 1750–1830 гг... Вып.1. С.18.
- ⁴¹ Вигель Ф.Ф. Записки. М., 1928. Т.1. С.125.
- ⁴² Русский костюм 1750–1830 гг. М., 1960. Вып.1. С.20.
- ⁴³ Кирсанова Р.М. Костюм в русской художественной культуре XVIII–первой половины XX веков. Опыт энциклопедии. М., 1995. С.111.

Н.А.Рыжкова

ЖУРНАЛ «TROUBADOUR DU NORD» В ЮСУПОВСКОЙ НОТНОЙ КОЛЛЕКЦИИ

Одним из раритетов нотного отдела Российской национальной библиотеки (бывшей Публичной) в Петербурге является уникальное собрание нот, получившее название «Юсуповская коллекция». Эта коллекция включает редчайшие нотные издания и рукописи второй половины XVIII–первой трети XIX века¹. В Публичную библиотеку она поступила в 1925 году из дворцовой кладовой Дома-музея Юсупова на основании распоряжения Ленинградского Отдела Главнауки². Список нотных изданий и рукописей, переданных в Публичную библиотеку, заверен подписью А.Н.Римского-Корсакова (сыном композитора Н.А.Римского-Корсакова), который позже, в 1930 году осуществил первоначальную обработку собрания. Во многом благодаря А.Н.Римскому-Корсакову оно не было «распылено» по разным фондам и до сих пор продолжает храниться как коллекция. В настоящее время Юсуповская коллекция включает около 300 томов печатных нот (1700 изданий французских, немецких, итальянских, русских, бельгийских, голландских, английских издательских фирм) и 428 ед. хр. рукописных.

Происхождение коллекции до сих пор окончательно не выяснено. Большая её часть – ноты XVIII–начала XIX веков – принадлежала князю Николаю Борисовичу Юсупову-старшему и была приобретена, вероятно, по его распоряжению. Это партитуры и клавиры известных в то время французских и итальянских опер, вокальные произведения, музыка для большого оркестра и ансамбля духовых и многое другое. В рукописной части коллекции сохранились два гравированных экслибриса Н.Б.Юсупова-старшего: лев, украшенный княжеским гербом Юсуповых, и надпись внизу: «Bibliot. D. Prince Youssouppoff». Другая часть библиотеки сформировалась в середине XIX века и принадлежала князю Николаю Борисовичу Юсупову-младшему и его жене Татьяне Александровне, урожденной Рибоьер. Это, главным образом, рукописные ноты с посвящением Юсу-

пову и членам его семьи известных в то время композиторов – Дж.Фильда, Г.Венявского, Ш.Берио, Л.Маурера и др. Среди них, например, «Трансцендентальная школа для скрипки» («Ecole transcendante du violon») знаменитого скрипача Шарля Берио, его же обработки популярных мелодий для скрипки и фортепиано под названием «Bouquet de Saint Nicolas». Есть и сочинения самого Н.Б.Юсупова-младшего, например, обработка «La clochette» Н.Паганини с интродукцией и финалом. Атрибуты владельцев этой части библиотеки представлены именными переплётками и суперэкслибрисами (княжеская шапка, тиснёная золотом, и инициалы).

Тома печатных нот из собрания Юсупова-старшего имеют единый внешний вид, свидетельствующий о том, что они принадлежали одной библиотеке. Почти все они одинаково переплетены (оклеенный мраморной бумагой картон), за исключением нескольких томов, обтянутых зелёным пергаментом. На кожаных корешках переплётков золотом вытиснены буквы, обозначающие содержание каждого тома. Так, оперные партитуры и клавиры помечены аббревиатурами: G.O. (Grand opera), O.S. (Opera Seria), O.B. (Opera buffa), ниже вытиснены обычные обозначения (композитор и название оперы); музыка для пения обозначена «Musique de chant», произведения для симфонического оркестра – «Symphonie a G.O.» (Grand Orchestre) или просто «Symphonie». Отметим, что по обычаю того времени музыка для оркестра издавалась не в виде партитуры, а в виде комплектов отдельных партий. В нижней части корешка переплётки вытиснена дата – от 1820 до 1831. Однако это не год издания (поскольку все ноты относятся к XVIII–началу XIX века), а, скорее, год переплётки. Именно в эти годы (период от пожара в Архангельском до кончины князя) переплеталось богатейшее собрание нот князя, причём делалось это со знанием дела, профессионально, ноты тщательно подбирались по жанрам и средствам исполнения.

Среди богатейшей нотной коллекции князя Юсупова-старшего особо ценную часть составляют нотные журналы – русские («Гитарный журнал Генглеза», «Troubadour du Nord») и зарубежные («Journal d'Apollon», «Feuilles de Terpsichore»). Все они представляют большую библиографическую редкость.

Мы рассмотрим один из них – «Troubadour du Nord» («Северный трубадур»), издававшийся в Петербурге в начале XIX века. Это был самый крупный музыкальный журнал того времени, выходивший регулярно каждую неделю. На его страницах печаталась музыка из опер, поставленных на сцене французского театра в Петербурге.

Поэтому «*Troubadour du Nord*» – не только библиографический раритет, но и источник бесценной информации, который может рассказать об оперном репертуаре и о певцах, выступавших на сцене французского театра, о том, какие оперы пользовались наибольшим успехом у публики. «Северный трубадур» сохранил для нас прекрасную музыку конца XVIII–начала XIX века, ждущую своих исполнителей.

Прежде, чем перейти к самому журналу, необходимо немного рассказать о французской опере в Петербурге.

Французская труппа занимала ведущее место среди иностранных театральных трупп в Петербурге. Впервые она появилась в Петербурге в 1764 году, выписанная специальным указом Екатерины II³. Это была труппа актёров комической оперы в составе восьми человек под управлением композитора и капельмейстера Ж.-П.Рено. По сообщению Я.Штелина спектакли труппы Рено давались еженедельно, чередуясь с русскими и французскими комедиями. «Благодаря ним двор наслаждался удовольствием видеть постановки очаровательных комедий и зингшпилей Фавара не хуже, чем в Париже»⁴. Труппа Рено познакомила русский Двор с новейшим репертуаром парижской комической оперы (оперы Монсиньи, Филидора, Дуни, Блеза). Живые и лёгкие мелодии французских ариетт быстро становились популярными и исполнялись в быту. По истечении трёхлетнего контракта труппа Рено была отпущена от Двора и получила разрешение на публичные спектакли для города. Новая труппа была набрана в Париже в 1767–1768 годах и не включала актёров-певцов.

По приказу Екатерины в 1773 году в Россию была выписана новая опера-комик. В 1774 году на придворной сцене была показана опера А.Э.М.Гретри «*Zemire et Azor*». За ней последовали «*Julie*» А.Н.Дезеда, «*Anette et Lubin*» Блеза, «*Le tableau parlant*» Гретри и другие. С этого времени и до войны 1812 года французская комическая опера непрерывно работала в Петербурге, пополняя и периодически обновляя свой состав. Все последние парижские оперные новинки – оперы А.Гретри, К.В.Глюка, Н.Далейрака, Жибера – почти сразу же звучали и в Петербурге.

После смерти Екатерины Павел распорядился об увольнении прежнего состава труппы «по старости и неспособности большей части актёров»⁵. Князь Н.Б.Юсупов, директор театров и музыки при дворе, в 1797 году получил указание набрать новую антрепризу, «стараясь выписать из чужих краев актёров с лучшими талантами»⁶. В конце 1797 – начале 1798 года в Петербург прибыла новая труппа

па. Руководителем оркестра был приглашён капельмейстер Г.А.Пари. Оперы шли на сценах как придворных театров (Эрмитаж, Павловск, Гатчина), так и городского – Большого Каменного.

Сильный состав исполнителей, лёгкая, живая музыка, превосходное оформление спектаклей быстро превратили французские постановки в любимое развлечение петербургской публики. За период с 1764 года (первого появления французской оперы в Петербурге) и до 1800 года в России было поставлено около 130 опер 47 французских композиторов. «Каждый театральный сезон приносил в Россию ряд новых французских опер, в среднем по 3–7 премьер в год»⁷. В репертуаре были оперы Гретри, Филидора, Дездема, Далеярака, Монсиньи, Мегюля. Особой любовью пользовались опера Далеярака «Nina, ou La Folle par amour» («Нина, или Безумная от любви») и Гретри «Raoul Barbe-bleu» («Рауль Синяя Борода»).

Французская труппа занимала ведущее место среди иностранных театральных трупп в Санкт-Петербурге и в царствование императора Александра I. По его распоряжению в Россию приглашались наиболее известные и талантливые французские актёры и музыканты.

Основой репертуара французской труппы были, главным образом, произведения лёгкого комедийного характера – комические оперы или оперы-водевили, весьма популярные в то время и распространённые во всех европейских театрах, привлекавшие живой, непритязательной интригой и легко запоминающимися мелодиями. Они представляли водевиль, в котором куплеты, романсы, дуэты чередовались с разговорными диалогами. Это были оперы А.Гретри, Ф.А.Буальдьё, Н.Далеярака, Н.Изуара, Л.Керубини, Р.Крейцера, Э.Мегюля, Г.Л.П.Спонтини и др.

Как свидетельствовали современники, по уровню исполнения труппа французских актеров не уступала парижской⁸. Капельмейстером французской оперной труппы с 28 января 1804 года был Ф.А.Буальдьё (Boieldieu), получивший официальный титул Maitre de chapelle de Sa Majesté l'Empereur de toutes les Russies (капельмейстер Его Величества Императора всея Руси). По условиям контракта, помимо управления спектаклями, Буальдьё должен был ежегодно сочинять несколько новых опер. В Петербурге он сочинил 9 опер, поставленных под его управлением. Почти все они относятся к типу оперы-водевиля. Изящную, легко запоминающуюся музыку Буальдьё современники называли «прелестной». Лучшее произведение Буальдьё петербургского периода – «Телемак», большая опера в 3-х актах, впервые представленная в Эрмитажном театре 16 декабря 1806 года, в Большом – 19 декабря. Серьёзность стиля «большой

оперы», соответствовавшая её классическому сюжету, изящество и выразительность арий и ансамблей заметно выделяют её среди лёгких опер-водевилей Буальдьё. В Петербурге, вероятно, начата одна из лучших его комических опер – «Жан Парижский» («Jean de Paris»), поставленная в Париже через год.

После отъезда Буальдьё на родину в 1810 году придворным капельмейстером и руководителем французского оперного театра стал Даниэль Штейбельт, приглашённый в Россию Александром I. Штейбельт сразу завоевал себе славу популярного композитора, блестящего виртуоза и модного педагога. В Петербурге он написал ряд опер, два балета и множество фортепианных произведений, среди которых – рондо, фантазии, сонаты, концерты, вариации (в том числе на русские песни) и пр. Оперы Штейбельта «Ромео и Юлия» и «Сандрильона» были одними из самых любимых в Петербурге.

О спектаклях французской оперы современники отзывались с восхищением: «... здешний французский спектакль – совершенство в своём роде, настоящий спектакль для избранного общества»⁹. «В опере «La maison à vendre» всех лучше была мадам Филис-Андрюэ, за нею Меес, Сен-Леон и Клапаред... опера шла бесподобно, à gâvir [восхитительно]. Во французском театре надобно более всего удивляться совершенству ансамбля; и если актеры одни лучше других, то можно решительно сказать, что дурного нет ни одного»¹⁰.

На спектаклях французской оперы бывали весь петербургский свет, Двор и часто сам император. Французских актёров часто приглашали в Эрмитажный театр, что поднимало их престиж и доставляло богатые подарки. На содержание французской труппы отпускались большие средства, она имела самые богатые костюмы, превосходящие по роскоши гардеробы ведущих европейских театров¹¹. Французский театр процветал и в период войны России с Францией в 1805–1807 годах. Только «гроза двенадцатого года» заставила дирекцию распустить труппу (18 ноября 1812 года), выплатив актёрам жалованье и прогонные на возвращение на родину.

В 1819 году новая французская труппа, образовавшаяся вначале как частная, была вновь принята на содержание Дирекции императорских театров. Однако увлечение французской оперой к этому времени ослабело. Николай I повелением 31 октября 1826 года ограничил её репертуар комедиями и водевилями.

Деятельность французской оперной труппы сыграла очень значительную роль в жизни Петербурга. Французские актёры знакомили столичную публику с новинками французского музыкального театра. Французская комическая опера во многом послужила образ-

цом для русских комических опер и водевилей (например, Верстовского). Французские композиторы оказали несомненное влияние на становление русской композиторской школы.

Вернёмся к нотному журналу французского театра «Troubadour du Nord». Его издавал актёр этого театра Дальмас, приехавший в Россию, вероятно, в самом начале XIX века. О нём известно лишь то, что он исполнял теноровые партии и был занят на вторых ролях «благородных отцов». Однако настоящее призвание Дальмаса лежало, видимо, в другом. Вскоре после приезда в Россию он начал издавать ноты, главным образом, сборники французских романсов и арии из популярных опер. Предприятие имело успех, ноты хорошо расходились, и Дальмас приступил к смелому по тем временам начинанию – выпуску регулярного музыкального журнала, в котором должны были печататься арии и дуэты из французских опер, поставленных на петербургской сцене. Великосветская публика желала их не только слушать, но и исполнять. Музицированию в то время уделялось особое внимание: музыка постоянно звучала в светских салонах. Многие светские дамы были хорошими исполнительницами. Прекрасной музыкантшей была и сама императрица Елизавета Алексеевна, супруга Александра I. Она обладала хорошим голосом, была очень музыкальна и часто пела французские романсы и оперные арии на своих придворных вечерах.

Все эти обстоятельства и учёл Дальмас, приступив к выпуску своего нотного журнала. Пользуясь поддержкой Буальдьё, он имел возможность получать на руки все модные музыкальные новинки и отражать весь текущий оперный репертуар. Свой журнал Дальмас посвятил императрице Елизавете Алексеевне, рассчитывая на её высокое покровительство. Полное название журнала – «Le Troubadour du Nord, journal de chant avec accompagnement de pianoforte, dédié a Sa Majesté Imperiale Elisabeth Alexiewna, Impératrice de toutes les Russies» («Северный трубадур, журнал для пения с аккомпанементом фортепиано, посвящённый Её Императорскому Величеству Елизавете Алексеевне, Императрице всея Руси»). Подписаться на него можно было у самого Дальмаса, «французского актёра Его Императорского Величества, по адресу набережная Мойки, 11, в доме Шкурина».

Первый его номер, открывающийся почтительным обращением Дальмаса к императрице, вышел в свет 1 января 1804 года. С тех пор журнал печатался регулярно каждую неделю (52 номера в год) в течение 1804–1809 годов. Ни один из существовавших тогда нотных журналов не мог похвастаться такой регулярностью и аккуратностью,

а также такой довольно долгой по тем временам жизнью: как правило, срок жизни журналов тех лет был недолгим – один-два года, а порой и того меньше. Журнал был прекрасно оформлен. Его титульный лист украшала великолепная гравюра с рисунка Ж.Тома де Томона – знаменитого художника и архитектора, выполненная Ф.Клаубером, гравёром Академии художеств.

В каждом номере «Северного трубадура» печатались ноты одного-двух отрывков из опер: арий, дуэтов, рондо, романсов, увертюры. Как правило, это были оперные новинки, только что поставленные на сцене петербургского французского театра – оперы Ф.Буальдьё, Н.Изуара, Э.Мегюля, А.Гретри, П.Гаво, Н.Далейрака и многих других. Разумеется, весь текст был на французском языке. В первый год издания (1804) на страницах журнала появились, например, фрагменты из опер «Ma tante Aurore» («Моя тётушка Аврора») и «Abderkan» («Абдерхан») Буальдьё, «Leon, ou Château de Monténéro» («Леон, или Замок Монтенеро») Далейрака, «Une folie» («Безрассудство») Мегюля, «Русалка» Ф.Кауэра и др. Во второй год (1805) – отрывки из опер «L'Antichambre» («Передняя») и «Une heure de mariage» («Час женитьбы») Н.Далейрака, «Lodoiska» («Лодоиска») Р.Крейцера, «Deux journées» («Водовоз») Л.Керубини, «L'Intrigue aux fenêtres» («Интрига под окнами») Н.Изуара, «Roméo et Juliette» («Ромео и Юлия») Д.Штейбельта и др. Кроме того, печатались и арии из опер итальянских композиторов – Дж.Паизиелло, Д.Чимарозы, С.Назолини.

В течение первого года в 52-х номерах журнала были напечатаны отрывки из 36 опер 20 композиторов; за второй год – из 30 опер 22 композиторов. Всего же за годы существования журнала на его страницах появилось огромное количество оперной музыки – около 300 отрывков из более чем 80 опер! Можно сказать, «Северный трубадур» – поистине энциклопедия французской оперы начала XIX века!

Публикация музыки в те годы отличалась от современной. Композитор упоминался далеко не всегда. Указывалось только название оперы. Зато перед каждой арией, романсом или дуэтом неизменно сообщалось, кто из артистов его исполнял. По-видимому, это отражало оперную практику того времени, когда публику в первую очередь интересовали не авторы музыки, а исполнители. Таким образом, журнал сохранил имена и репертуар артистов французской оперы в Петербурге. Это, например, знаменитая певица Филлис-Андриё (Phillis-Andrieux), исполнявшая почти все главные роли, певица Филлис-Бертен (Phillis-Bertin), певцы Монготье (Montgautier), Меес (Mees), Сен-Леон (St.-Leon), Клапаред (Claparède), Андриё (Andrieux) и др.

Героем спектакля был именно певец, а не композитор. Нередко певца не удовлетворяли написанные композитором арии, и тогда он желал иметь свои, специально для него сочинённые. Такие арии назывались вставными. Их назначение – продемонстрировать вокальное мастерство певца и его виртуозные возможности. Безусловно, при этом учитывались и вкусы публики. Наличие вставных арий в оперных постановках того времени – норма, а не исключение. Они сочинялись обычно в ходе постановки той или иной оперы капельмейстером или даже самим певцом. Другими словами, вставной номер – своего рода «дополнение» текста оперы в ходе её постановки, результат совместного творчества капельмейстера и певца. Разумеется, в оперных клавирах и партитурах, написанных самим автором музыки, их не было.

Тем интереснее найти огромное количество вставных номеров на страницах «Северного трубадура». Некоторые из них сочинялись по заказу известными композиторами, другие были написаны самими певцами. Среди первых – маститые в те годы композиторы Дж.Паизиелло, Н.Далейрак, В.Мартин-и-Солер, а также начинавший свою деятельность русский капельмейстер и композитор К.А.Кавос, среди вторых – актёр Ж.Сен-Леон.

Какая же именно музыка «вставлялась» в оперу? Как ни странно, это почти никогда не были арии в собственном смысле этого слова. Среди вставных арий преобладали куплеты, рондо, романсы и даже вокальные полонезы, – т.е. музыка, тесно связанная с бытом (как бы мы сказали теперь, «массовая» музыка). Особенно любопытны вокальные полонезы – большие бравурные арии, написанные в ритме полонеза, которые давали возможность певице (певцу) продемонстрировать виртуозное мастерство в жанре, излюбленном в начале XIX века. Это, например, «вставные» полонезы Далейрака в опере «Les Confidences» («Тайна») Изуара, Кавоса в опере «Une heure de mariage» («Час женитьбы») Далейрака, А.Париса (капельмейстера французской оперы) в опере «Lodoiska» («Лодоиска») Р.Крейцера. Иногда вставные номера сочинялись «на мотив русской песни», как например, дуэт Кавоса «на мотив русской арии», добавленный в оперу «Холостые мужья» А.-М.Бертонна.

Если опера нравилась слушателям и пользовалась успехом, издатель Дальмас помещал на страницах журнала не один, а несколько её фрагментов – он должен был быть уверен, что тираж разойдётся. Чем выше был успех оперы, тем больше арий, дуэтов и сцен из неё появлялось на страницах «Трубадура». Нередко несколько журнальных номеров подряд были посвящены одной опере. Это

свидетельствовало об её длительном признании у публики. Поэтому с помощью «Северного трубадура» можно узнать, какие оперы пользовались наибольшим успехом у публики или, выражаясь современным языком, выяснить «оперный рейтинг» того времени.

В 1804 году наибольшей известностью в Петербурге, по-видимому, пользовались оперы Н.Изуара «Michel-Ange» («Микельанжело») и Н.Далейрака «Leon, ou Château de Monténéro» («Леон, или Замок Монтенеро») (7 фрагментов и увертюра). За ними следовала «Ma Tante Aurore» («Моя тётушка Аврора») Ф.-А.Буальдьё (3 фрагмента и увертюра). В 1805 году наибольший успех выпал опере Штейбельта «Roméo et Juliette» («Ромео и Юлия»). Кстати, в соответствии с традициями времени опера завершалась счастливым концом: Ромео не успевал заколоться, когда Джульетта пробуждалась, и влюблённые бросались друг другу в объятия. Об успехе этой оперы в те годы свидетельствует П.Арапов: «Всякий раз, что возвещалась опера *Ромео и Юлия*, надобно было выдерживать жестокие испытания у театральной кассы, для получения билета»¹². Подтверждением этого успеха служат 11 номеров «Трубадура», в которых были напечатаны следующие фрагменты из этой оперы: две арии Джульетты, ария Ромео, дуэт и трио, сцена у балкона, хор девушек, марш, увертюра¹³. В 1805 году оперный список возглавляла опера Далейрака «Une heure de mariage» («Час женитьбы») (7 фрагментов), в 1806 – «Médée» («Медея») Л.Керубини и «Le Calife de Bagdad» («Калиф Багдадский») Буальдьё (по 4 фрагмента и увертюра).

Публикуя в нескольких номерах журнала ряд фрагментов одной и той же оперы, Дальмас скоро понял, что собранные вместе, они представляют собой небольшой клавир оперы. Для этого выпуск журнала надо сплести вместе и присоединить к ним титульный лист с названием произведения. Так появился в 1809–1811 годах клавир «Весталки» Г.Спонтини – наиболее популярной оперы в те годы. Первый дуэт являлся не чем иным, как №№22-23 журнала, второй дуэт – №№24-25 и т.д. Аналогичным образом был издан клавир следующей оперы Спонтини – «Фернанд Кортес», состоящий из двенадцати отдельных фрагментов. В клавир были сплетены те самые номера «Северного трубадура», которые, по-видимому, так и не вышли в свет. Так журнал постепенно прекратил своё существование, положив начало новой деятельности Дальмаса – изданию клавиров. Да и французский театр переживал не лучшие времена – над Россией сгустились тучи 1812 года. Французский театр был закрыт, труппа распущена и большинство актёров возвратились на родину.

Дальмас, однако, остался в России. Журнал принёс ему известность, постоянную клиентуру и, вероятно, деньги. Его торговые и издательские дела наладились настолько, что он принял русское подданство и навсегда остался в Петербурге. Своё издательство – одно из самых крупных в Петербурге – он назвал по имени журнала – «Troubadour du Nord»¹⁴.

После смерти Дальмаса в 1829 году его магазин «Troubadour du Nord» с оборудованием для печатания нот приобрёл М.И.Бернард. Он, однако, оставил магазину прежнее название. Дела нового владельца пошли хорошо, и через два года Бернард открыл ещё один музыкальный магазин – на Невском проспекте в доме Энгельгардта, затем другой, третий... Магазины Бернарда были лучшими магазинами Петербурга николаевской эпохи. И все они, так же как и издательство, неизменно носили название: «Troubadour du Nord» – «Северный трубадур».

2003 г.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Гришкун Н.П. Юсуповская нотная коллекция в собрании Российской национальной библиотеки (краткий исторический обзор) // Вопросы музыкального источниковедения и библиографии. Сб. научн. ст. СПб., 2001.; Гришкун Н.П. Из истории французско-русских музыкальных связей последней трети XVIII - нач. XIX вв. (по нотным изданиям «Юсуповской коллекции») // Нотные издания в музыкальной жизни России. Сб. источниковедческих трудов. Вып. 2. СПб., 2003.

² Библиотека петербургского особняка Юсуповых (Мойка, 94) в 1925 г. была расформирована. Книги были переданы в различные учреждения – библиотеку Российского института истории искусств, библиотеку Эрмитажа, библиотеку музея-заповедника «Петергоф».

³ Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. XVIII век. Кн. 3. СПб., 1999. С. 204.

⁴ Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России. Сост., пер., вступит. ст. и коммент. В.Малиновского. М., 1990. Т.1. С.155.

⁵ Музыкальный Петербург... С. 209.

⁶ Там же.

⁷ Бронфин Е.Ф. Французская опера в России XVIII века. Л., 1984. С. 34.

⁸ Арапов П. Летопись русского театра. СПб., 1861. С. 101.

⁹ Жихарев С.П. Записки современника. Л., 1989. С.256 (Запись от 22 апреля 1807 г.).

¹⁰ Там же. С. 290.

¹¹ Жалование средней французской актрисы составляло 5-6 тысяч рублей в год, что более чем втрое превышало, например, оклад звезды русской сцены Е.Семёновой. Французы имели право и на пенсии, которые выплачивались им, в какой бы стране они потом ни проживали.

¹² Арапов П. Указ. соч. С. 256.

¹³ Некоторые фрагменты заняли не один, а два номера журнала.

¹⁴ Об издательстве Дальмаса см.: Рыжкова Н. Музыкальное издательство Дальмаса «Северный трубадур» // Нотные издания в музыкальной жизни России. Сб. источниковедческих трудов. Вып.2. СПб., 2003.

Л.Ю.Савинская

СОБРАНИЕ ЖИВОПИСИ КНЯГИНИ ЗИНАИДЫ ИВАНОВНЫ ЮСУПОВОЙ

Имя Зинаиды Ивановны Юсуповой (1809–1893) встречается во многих мемуарах XIX столетия. Личность яркая, неординарная, она восхищала своей красотой многих современников. Светская красавица Петербурга «вела очень весёлую жизнь и имела множество приключений», – такой её представлял Феликс Юсупов, знавший свою прабабку уже в старости¹. Внешнюю, светскую жизнь княгиня удивительным образом сочетала с умением на протяжении многих десятилетий объединять семью и хранить её культурные традиции.

Зинаида Ивановна была второй женой князя Бориса Николаевича Юсупова (1794–1849). Его первая супруга Прасковья Павловна Щербатова (1795–1820) рано скончалась, и в 1827 году князь Юсупов женился во второй раз на фрейлине Высочайшего Двора Зинаиде Ивановне, рожденной Нарышкиной, дочери Ивана Дмитриевича Нарышкина (1776–1848), камергера, помещика Смоленской губернии, предводителя дворянства Сычёвского уезда в 1829–1831 годах, и его первой жены, Варвары Николаевны Ладомирской (1785–1840)². В том же 1827 году у них родился единственный сын Николай, приемником которого при крещении был император Николай I.

Борис Николаевич был единственным продолжателем знаменитого и старинного рода Юсуповых. От своего отца, Николая Борисовича Юсупова (1750–1831), он унаследовал многочисленную и разнообразную коллекцию произведений искусства, в основном размещавшуюся в подмосковной усадьбе Архангельское и в московском дворце в Большом Харитоньевском переулке. В 1837 году Б.Н.Юсупов перевез значительную и лучшую часть произведений родового собрания в Петербург и разместил в новом дворце на набережной Мойки (Мойка, 94). Для транспортировки произведений и их размещения по залам дворца привлекались крепостные художники, имевшиеся у Юсуповых. С одним из обозов, перевозивших по зимнему пути из Москвы в Петербург ящики с картинами и скульптурами, был отправ-



Дворец Юсуповых в Петербурге на набережной Мойки.
Фотооткрытие начала XX века. ГМУА

лен живописец Григорий Иванович Новиков (1802–1837)³. Он был хорошо известен чете Юсуповых своими работами⁴. По заказу Б.Н.Юсупова в 1833 году он писал портреты его отца, Н.Б.Юсупова, и в 1834 и 1836 годах копировал с неизвестного оригинала портрет Евдокии Борисовны, герцогини Курляндской, рождённой княжны Юсуповой. «Портрет Н.Б.Юсупова» и «Портрет Е.Б.Юсуповой» работы Г.И.Новикова хранятся в ГМУ «Архангельское»⁵. Видимо, качество живописных работ крепостного живописца устраивало Юсуповых. Осенью 1834 года он написал несколько картин по заказу Зинаиды Ивановны⁶. На следующий, 1835 год, от неё же получил заказ на копирование двух картин Ш.А.Ван Лоо «Электрический опыт» и «Пневматический опыт», находившихся в Парадной спальне дворца в Архангельском, «с платою ему по 40 р. монетою за каждую»⁷. В марте 1835 года копии были отправлены в Петербург (современное местонахождение неизвестно), куда предстояло выехать и самому художнику. Зинаида Ивановна явно выделяла молодого крепостного художника, владевшего техническим мастерством живописца и, несомненно, обладавшего талантом. Ему прочили место смотрителя картинной галереи в Петербурге. Однако Г.И.Новиков вскоре по приезде в Петербург заболел и умер.

Картины и скульптуры стали роскошным убранством интерьеров петербургского дворца на Мойке, юсуповское собрание получило широкую известность среди самых знаменитых художественных коллекций российской столицы. Дом Юсуповых славился праздниками и балами, привлекал внимание артистов, музыкантов и художников.

26 февраля 1837 года по случаю окончания работ во дворце на Мойке Юсуповыми был дан бал. Княгиня, большая поклонница таланта Федора Петровича Толстого, вице-президента Академии художеств, пригласила его на бал вместе с дочерью, Марией. «Воспоминания» Марии Федоровны Каменской, в девичестве Толстой, сохранили описание этого бала. Она помнила длинную вереницу экипажей, тянущуюся до иллюминированного дома. Швейцарскую, превращенную в волшебный сад. Танцующую императрицу Александру Федоровну и хозяйку дома, которая «совсем не танцевала на своем бале, потому что в начале зимы этого года, катаясь с кем-то с ледяной горы, сильно зашибла себе ногу <...> Помню, что на бале у неё в руке был костыль какой-то дедовский, старозаветный, чёрного дерева, до половины палки и по всей рукоятке сплошь усыпанный крупными бриллиантами. В одном уж этом костыле было что-то сказочное, волшебное. Должно быть, к нему же княгиня подобрала и весь свой наряд: платье на ней было не легкое, не бальное, а тяжёлого голубого штофа; на голове у нее около лба горела одна только большая бриллиантовая звезда, в заднюю причёску волос были как-то впутаны два газовые шарфа: один голубой с серебряными звёздами, а другой белый с золотыми, и оба они упали до самого пола. Удивительно хороша была она в этом наряде! Не знаю, как другим, а мне она даже совсем не казалась похожей на простую смертную, а скорее на какую-то фею или добрую волшебницу из сказочного мира. Особенно княгиня была эффектна, когда прогуливалась под руку с красавцем, русским богатырем, императором Николаем Павловичем»⁸.

Дом Юсуповых в Петербурге поражал современников богатством художественного убранства, роскошью устраиваемых приемов. Вращаясь в высшем обществе, имея близкие, дружеские отношения с императорской семьёй, Зинаида Ивановна умело использовала их для знакомства с самыми модными художниками, появлявшимися при русском дворе. Наделённая художественным вкусом, она чутко улавливала изменения моды и стремилась им следовать во всём, от костюма до архитектуры нового дома.

В 1840 году в Петербург приехала известная английская художница Кристина Робертсон (1796–1854). Показанный ею в 1839 году на выставке в петербургской Академии художеств «Портрет дамы, играющей на органе» («Портрет М.И.Кочубей, урождённой Барятинской», ГТГ) вызвал восторженный отзыв рецензента «Библиотеки для чтения», увидевшего «бойкую и мощную» кисть: «Сколько чувства, мысли, натуры! Какой превосходный колорит! и кто бы подумал? Всё это – произведение слабой женской руки!»⁹.

Робертсон признали и полюбили при дворе. В 1841 году художницу избрали за портрет императрицы Александры Федоровны и её дочерей¹⁰ Почетным членом Петербургской Академии художеств, что прекрасно характеризует вкусы высшего общества николаевской эпохи. Ей позировал цвет русской аристократии – Барятинские, Орловы-Давыдовы. Она писала первых красавиц Петербурга: графиню Потockкую, графиню Завадовскую, княгиню Белосельскую. Художница сразу обратила внимание на блиставшую в свете княгину Юсупову. Уже в 1840 году она начала серию портретов Юсуповых. Были написаны поколенные портреты тринадцатилетнего Н.Б.Юсупова-младшего – аристократически утончённого юноши с грустным взглядом и скрипкой в руках (1840, ГЭ). На следующий год был закончен портрет Татьяны Васильевны Юсуповой (1841, ГРМ), в котором Робертсон сумела польстить княгине, изобразив её привлекательной женщиной среднего возраста, когда ей на самом деле было 74 года и это был последний год её жизни. Позднее, в 1850 году, она написала посмертный портрет Б.Н.Юсупова (ГРМ).

Тогда же, во время первого приезда художницы в Петербург (1840–1841), К.Робертсон исполнила парадные портреты Зинаиды Ивановны и Татьяны Васильевны Юсуповых в рост, в натуральную величину. Обе модели изображены в интерьере: Татьяна Васильевна на фоне стены с драпировкой и колоннами в зелёном бархатном платье (ГЭ), Зинаида Ивановна на фоне открытой колоннады, украшенной драпировками и цветами, в белом атласном платье (ГМИИ) – её портрет выдержан в холодном колорите с преобладанием белого и голубого, вероятно, излюбленных цветов княгини (цв. илл. 10). Портретам, возможно, предшествовали эскизы небольшого размера (92х62 см; Зинаида Ивановна – ГТГ, вариант ГЭ; Татьяна Васильевна – ГМУА). С выполнением этого заказа связан также поясной «Портрет З.И.Юсуповой», хранящийся в ГМУ «Архангельское». Большого размера портреты Юсуповых в рост эффектны и красивы. Они являются блестящими образцами изящной салонной живописи середины столетия. Робертсон тонко и тщательно выписала лица, придав им миловидность, и быстро, свободно, умело передавая фактуру, написала аксессуары: бархат и атлас платьев, кружева, украшения. Кристина Робертсон была одной из самых высокооплачиваемых портретисток Петербурга. За свой портрет в белом платье в мае 1841 года княгиня Юсупова заплатила художнице 5500 рублей ассигнациями¹¹.

В 1849 году скончался Б.Н.Юсупов, и в 1851 в наследство вступил его сын, Н.Б.Юсупов-младший. Начавшийся в 1852 году бурный роман князя Николая Юсупова с графиней Татьяной Александровной



Дом Юсуповых в Петербурге на Литейном проспекте.
Фото второй половины XIX века. ГМУА

Рибопьер (1828–1879), состоявших в близком родстве, завершили их тайным венчанием в 1856 году. Именно в это время Зинаида Ивановна занималась строительством нового дома на Литейном проспекте. Она строила его для себя, и её вкусы ярко проявились в новом особняке (Литейный проспект, 42)¹².

Здание возводилось и оформлялось в 1852–1858 годах по проекту архитектора Людвиг Людвиговича Бонштедта (1822–1885). Группа чертежей, связанных с работой над этим зданием, хранится в ГМУ «Архангельское». Юсуповский особняк, занимая значительную территорию, включал комплекс парадных и служебных помещений, был рассчитан как для комфортной повседневной жизни, так и для пышных светских приёмов. Он воплотил характерную стилистику середины века, эклектически сочетающую заимствования из разных исторических стилей. Фасад, облицованный привезённым из Германии бременским песчаником, – с резными гирляндами, вазами, фигурными аттиками, с оформленным рустом первым этажом, с выступающими полуколоннами и кариатидами по сторонам от входа – навеян воспоминаниями о дворцах стиля барокко. В отделке интерьеров использовался мрамор, малахит, резное дерево, лепнина, наборные паркетные. Роскошь в духе барокко и неорококо сочеталась с уютом

мебели Гамбса и обилием цветов. Во дворце были устроены зимний сад, концертный зал, бильярдная, столовая и ряд гостиных, включавших портретную, картинную галерею и библиотеку.

По завершении строительства петербургский журнал «Архитектурный вестник» писал о дворце З.И.Юсуповой: «...Грандиозные формы и пропорции частей и целого, и самые части или детали постройки в новейшем вкусе старого стиля... производят на зрителя приятное впечатление, нравятся артисту и профану, мужчине и женщине. Матовый, беловатый цвет здания, игра теней и света в солнечное время и художественное выполнение всех архитектурных подробностей довершает полноту величественной композиции... Если некоторые детали и не выдержат, может быть, строгой критики, то с другой точки зрения, вся отделка, вместе взятая, производит эффект великолепный; самые прихотливые фантазии женского вкуса не могут быть выполнены более удачно и более удовлетворительно...»¹³.

Даже в начале XX века, когда владевший дворцом Ф.Ф.Юсупов стал сдавать его в наём, интерьеры дворца поражали. Как писал А.Н.Бенуа, «...он был отделан по изысканной моде «Второй империи», иначе говоря, – с вызывающей роскошью. Золочёные стулья, кресла и диваны были обиты обюссонами, с потолка свешивались многопудовые хрустальные люстры, по полам были разостланы пушистые ковры; повсюду стояли огромные фарфоровые вазы, канделябры, бронзовые гарнитуры. Часть стен была обита ярким лионским штофом, часть покрыта зеркалами..., в которых всё это довольно безвкусное великолепие отражалось нескончаемыми анфиладами»¹⁴.

Обустроявая свой дворец, Зинаида Ивановна стала активно скупать появлявшиеся на рынке живописные произведения. Свидетельство тому – хранящаяся в Российской национальной библиотеке в Петербурге книга в кожаном переплете с инициалами «ЗЮ» и её гербом¹⁵. В книгу записаны приобретённые в 1845–1866 годах картины. Подавляющее большинство их куплено в 1852–1858 годах, когда строился особняк на Литейном проспекте.

В 1840-е годы картин Зинаида Ивановна покупает немного. В 1845 году у антиквара И.Родионова она приобретает входящие в моду морские пейзажи И.К.Айвазовского и Т.Ж.А.Гюдена¹⁶. В 1847 году в Париже покупает картину Никола Туссена Шарле (1792–1845), «представляющую солдата Наполеоновской гвардии», – французских гренадёров, греющихся у костра и в отдалении Наполеона верхом на коне, смотрящего в подзорную трубу («Ночной дозор», ГМИИ). 1851 год оказался богатым на картины Жана

Батиста Грёза (1725–1805), дополнившие уже имевшееся в семье собрание его работ. Тогда в Париже были куплены две картины: «Девочка в саду с собачкой» и «Головка с собачкой», а в Лондоне – «Обманутый слепец» (ГМИИ), ранняя жанровая картина мастера, происходившая из известной парижской коллекции середины XVIII столетия, принадлежавшей Лаливу де Жюлли. В Англию картина попала в XIX веке, где сменила несколько собраний, пока не была продана вдовой антикара Эммануэля З.И.Юсуповой¹⁷ (цв. илл. 8).

В начале 1850-х годов в собрание княгини поступили два больших пейзажа с фигурами итальянского художника Франческо Казановы (1727–1802)¹⁸, хранящиеся сейчас в Эрмитаже («Пейзаж с развалинами (Ловля рыбы сетями)») и в ГМИИ («Пейзаж с фигурами (Отдых после охоты)»). Горизонтальные картины большого размера связаны с работой Казановы над серией шпалер «Сельские развлечения» для мануфактуры в Обюссоне.

Сын Юсуповой, Н.Б.Юсупов-младший, путешествовавший по Европе в 1854 году, а затем находившийся на дипломатической службе в 1855–1858 годах, по заказу матери иногда покупал картины и отправлял их в Петербург. Например, из Парижа для княгини была привезена партия картин, где в списке перечислены имена Грёза, Ланкре, Леду, Тенирса, Терборха, Кейпа, Рейсдаля, Дроллинга, Схалькена¹⁹, – жанристов и пейзажистов французской, голландской и фламандской школ XVII–XVIII веков.

В Париже княгиня познакомилась с пейзажистом Теодором Гюденом (1802–1890), с которым в дальнейшем она и её сын Николай продолжали поддерживать отношения. В середине столетия Гюден был широко известен в разных странах, и его работы высоко ценились коллекционерами. В юсуповском собрании хранился «Морской пейзаж» на небольшой деревянной доске с дарственной надписью художника на обороте: «Offertoire la princesse Zénaïde Yousouppoff par son admirateur sincère Gudin. 7 jan. 1851 du chateau Rêmajor» («Дар княгине Зинаиде Юсуповой от её искреннего поклонника Гюдена. 7 янв. 1851 замок Ремажор»)²⁰.

Однако все основные приобретения для своего собрания княгиня сделала на российском рынке. Она сохраняла и продолжала поддерживать отношения с владельцами крупных антикварных магазинов Москвы – Гаврилой Волковым и Иваном Родионовым. Покупки у них сопровождались выдачей сертификатов, в которых указывалось авторство и происхождение картин²¹.

У Родионова только за три года (1853–1855) она купила 54 картины европейских художников разных школ: пейзажи Ван де Велде,

Брейгеля, Ф.Ваувермана, Н.Берхема, И.Мушерона, Я.Гриффера, С.Розы, Ш.Лакруа, Ж.Верне, Ф.Свебаха, Х.Г.Шютца; натюрморты Хейсума, а также «Портрет женщины, пишущей письмо в шапочке и с цепочкой на шее» А.Дюрера, «Распятие» А.Карраччи, «Женский портрет» Тициана, «Св.Вероника» Сассоферрато, «Женский портрет» А.Бронзино, «Св.Себастьян» Э.Лесюэра, «Жертвоприношение Марсу» И.Г.Платцера. Среди картин с громкими именами могли действительно находиться подлинные шедевры, например, в описи картин, приобретённых З.И.Юсуповой, под №83 записана картина «Микеланджело. Распятие Спасителя, и при кресте Божия Матерь и Мария Магдалина. Выш. 8^{1/2}, ш. 6^{1/2}»²². В 1920 году она была определена как работа мастера сиенской школы Содомы (Джованни Антонио Бацци, 1477–1549)²³. Эта работа, пополнившая немногочисленную юсуповскую коллекцию подлинных произведений итальянского Возрождения, связана с поздним творчеством Содомы и создана под влиянием произведений Микеланджело (ГМИИ, «Распятие с предстоящими Марией и Иоанном Евангелистом») (цв. илл. 9).

В 1854 году Родионов продал княгине картину Ж.Б.Грёза «Девушка с письмом» (ГМИИ)²⁴, принадлежавшую племяннику скульптора Ф.П.Толстого, а прежде находившуюся в Слободском дворце близ Яузы в Москве, как сообщалось в сертификате, выданном на картину²⁵.

Зинаида Ивановна с вниманием отнеслась к двум крупнейшим аукционам 1850-х годов, где распродавались известные русские собрания западноевропейской живописи, Фёдора Васильевича Ростопчина (1763–1826) и Фёдора Семёновича Мосолова (умер в 1840). Оба собрания принадлежали наследникам и до распродажи были снабжены каталогами²⁶.

Ростопчинская галерея пользовалась в начале XIX века широкой известностью. Знаменит был её создатель – Ф.В.Ростопчин, московский генерал-губернатор в 1812 году, хулитель французов и всего французского. В пожаре Москвы 1812 года погибло его первое собрание, в 1817 году он уехал в Париж и там за несколько лет, до 1823 года, собрал значительную коллекцию картин в основном старых мастеров. После его смерти в 1826 году собрание перешло к сыну, Андрею Фёдоровичу, который в 1836 году вывез коллекцию в Петербург, а в 1849, дополнив собственными приобретениями, вернул в Москву, где в 1850–1852 годах в доме на Садовой улице она стала общедоступным музеем. Ростопчинское собрание имело специфический подбор произведений, там преобладали портреты, дополненные пейзажами художников XVII–XVIII веков. Примерно треть картин относилась к французской школе.



Ю.Робер. Пейзаж с обелиском.
Холст, масло. ГМИИ

В 1852 году граф А.Ф.Ростопчин закрыл свою галерею в Москве и вывез её для продажи в Петербург. З.И.Юсупова купила у него 29 картин. Среди них семь пейзажей Юбера Робера (1733–1808), в том числе серию из трёх вертикальных картин большого размера, созданную художником между 1789–1791 годом во время Французской революции: «Пейзаж с обелиском», «Странствующие музыканты» (оба – ГМИИ) и «Пейзаж с аркой в скале» (ГЭ)²⁷. Видимо, к творчеству Робера Зинаида Ивановна проявляла особый интерес. Ранее, в 1852 году в Париже она приобрела два небольших пейзажа художника (8 верш. х 5^{3/4} верш., 35,6 х 25,5 см)²⁸. Общее число работ Робера в её собрании почти сравнялось с покупками Н.Б.Юсупова-старшего, в собрании которого было 10 полотен этого живописца.

Из собрания Ростопчина тогда же поступили другие картины французской школы: две батальные сцены Ж.Куртуа, портреты канцлера Сегье и архитектора Перроля работы И.Риго, один из которых с атрибуцией «французский мастер начала XVIII века» – «Портрет мужчины в красном» – хранится сейчас в ГМИИ, а также два полотна ещё одного известного портретиста XVII столетия П.Миньяра «Портрет мадам де Севиньи» и «Изображающий французскую Дофину».

К Юсуповой попали от Ростопчина восемь голландских картин, пейзажи А.Берстратена, Рейсдаля, Я.ван Гойена, Б.П.Омегана. Княгиню привлекли и испанские картины, мало представленные в русских коллекциях, вокруг которых в середине века разгорались настоящие страсти. От Ростопчина ей достались «Мужской портрет» Д.Веласкеса и «Цыганка с тамбурином» Б.Э.Мурильо.

На аукционе собрания, принадлежавшего Фёдору Фёдоровичу Мосолову, проходившему в Москве в 1856 году, Зинаида Ивановна приобрела 10 картин, на которые был выдан сертификат²⁹. В нём значатся: из итальянской школы – «Рождество» Я.Бассано, происходившее из коллекции А.С.Власова; «Св.Иоанн Евангелист» Доменикино из галереи А.И.Корсакова; из фламандской школы – «Сусанна и старцы» П.П.Рубенса (Ростовский художественный музей, г.Ростов-на-Дону), гравированная Л.Востерманом³⁰, происходившая из галереи герцогини Кингстон и привезённая в 1790 году в Россию антикваром, шотландцем Тиоре (или Тиорес, Theores), имевшим торговлю в Петербурге и Москве. Из произведений французской школы было куплено две картины: жанровая композиция Шампенуа «Мать, выговаривающая ребенку» и морской пейзаж К.Ж.Верне. На последней картине изображена рыбная ловля на берегу моря туманным утром. В сертификате можно прочесть её интересную историю. Эта картина, прежде чем попасть к Мосолову, проделала длинный путь и сменила нескольких владельцев. Во время революции её купил на аукционе в Париже уже известный торговец Тиоре и привез в Россию. Картина попала к Екатерине II и была подарена ею Е.Р.Дашковой, от которой перешла к её дочери А.М.Щербининой. Ею была продана антиквару Волкову, у которого её и купил Мосолов. По описанию и размерам этот пейзаж может быть идентифицирован с «Рассветом на Капри (Туман)» К.Ж.Верне, хранящимся в настоящее время в ГМИИ им.А.С.Пушкина (цв. илл. 11).

Половину приобретённого З.И.Юсуповой на аукционе Мосолова составляли работы голландских пейзажистов: «Кермесса» И.ван Остаде, два сельских пейзажа Я.Гриффира, «Пастух и пастушка, гонящие стадо овец» Я.Вейнанса, фигуры в которой написаны Адрианом ван де Велде, и «Пейзаж» Соломона Рейсдаля. За исключением картины Вейнанса, привезённой в Россию Тиоре и принадлежавшей А.П.Бибикову, все работы происходили из галереи Голицынской больницы. В сертификате на картину «Кермесса или Фламандский праздник» сообщалось, что «эта великолепная картина, известная всем любителям, происходит из Королевской галереи Дюссельдорфа, Королём Баварии была подарена обер-камергеру князю Голицыну, который её завещал со всей своей Галереей основанной им больнице, после его смерти она была продана с публичного аукциона». Картина в сертификате приписывалась Исаку ван Остаде³¹. В настоящее время полотно, подаренное между 1762–1775 годами вице-канцлеру А.М.Голицыну, необычно большого для произведений Остаде формата, изображающее массовую сцену на открытом воздухе, с атрибуцией Адриану ван

Остаде, старшему брату и учителю Исака, под названием «Деревенский праздник» (около 1652) хранится в ГМИИ им. А.С.Пушкина.

З.И.Юсупова также покупала картины у антиквара Палацци и на аукционе голландца Л.К.Эндговена. Луи Палацци имел магазин на Большой Морской улице, 16³², у него в течение 1856–1857 годов княгиня приобрела картины Н.Ланкре, О.Фрагонара, А.Ван дер Верфа, Ж.Л.Демарна, «Сенокос» Яна ван Гойена (ГМИИ) и два морских пейзажа Теодора Гюдена. С аукциона Эндговена, состоявшегося 15 марта 1856 года, в юсуповское собрание попали «Похищение сабинянок» Х. ван Балена, «Натюрморт с фруктами» Д. де Хема, «Пирушка» Я.Й.Хореманса, «Портрет госпожи де Ментенон» Н.Ларжильера, две галантные сцены Ф.Л.Ж.Ватто де Лиля и целый ряд других картин.

Имея возможность приобретать и заказывать оригинальные произведения, Зинаида Ивановна, как и раньше, не гнушалась пополнять собрание копиями. В 1854 году у художника Брентсона она купила две копии с картин Айвазовского «Кораблекрушение» и «Море с кораблями, вдали город Одесса при захождении солнца»³³, последняя из картин находится в санатории «Архангельское». Особое внимание Зинаида Ивановна уделяла фамильной портретной галерее, пополняя её новыми произведениями и заботясь об её представительности в разных дворцах, принадлежавших князьям Юсуповым. По заказу княгини в 1855–1856 годах для московского дворца художник Яковлев написал копии с портретов Дмитрия Ивановича (так в описи – Л.С.) и Варвары Николаевны Нарышкиных, Николая Борисовича Юсупова (с оригинала И.Б.Лампи) и Бориса Николаевича Юсупова³⁴. Возможно, это те копии портретов Юсуповых, которые находятся сейчас в ГМУ «Архангельское». Автором копий с портретов ближайших родственников Зинаиды Ивановны, возможно, был петербургский живописец Гавриил Иванович Яковлев (1819–1862), выполнявший в 1850-е годы официальные заказы на портреты императоров и членов их семей, исполняя их, вероятно в копиях³⁵.

Многие картины, приобретённые З.И.Юсуповой, нашли своё место в особняке на Литейном проспекте, интерьеры которого были запечатлены в серии акварелей, выполненных по заказу княгини В.С.Садовниковым. Виртуозные рисунки и акварели работавших в Петербурге Э.Гау, К.Ухтомского, Л.Премацци, документально точные, детализированные, представляющие интерьер как интересный и полнокровный объект искусства, сделали этот жанр в середине XIX века одним из самых привлекательных.

Среди художников, писавших интерьеры, в середине столетия широко был известен выходец из крепостных Василий Семенович Садов-



А. ван Остаде. Деревенский праздник. Холст, масло. ГМИИ

ников (1800–1879)³⁶. Современники ценили его как пейзажиста, мастера видовых акварелей с панорамами Петербурга, Москвы, Вильно, Новгорода. В 1850-е годы он был приглашён для создания серии интерьеров Зимнего дворца и Эрмитажа. Тогда, видимо, Зинаида Ивановна и обратила на него внимание. Именно в 1850-е годы он зарисовал многие интерьеры юсуповских дворцов на Мойке (1852–1856) и на Литейном (1859–1861, все – ГРМ). Акварели Садовникова стали бесценными документами об архитектуре и коллекциях, о быте их владельцев. В дальнейшем Юсуповы традиционно фиксировали все изменения, происходившие в парадных апартаментах дворцов.

Акварели Садовникова позволяют увидеть, каким образом демонстрировались произведения искусства, находившиеся в Юсуповских дворцах, в том числе те, которые приобретались З.И.Юсуповой. На акварели В.С.Садовникова «Зал библиотеки» (ГРМ) из серии, посвящённой дворцу на Литейном, изображены три больших пейзажа Юбера Робера: на торцовой стене слева – «Пейзаж с аркой в скале» (ГЭ), на главной стене: слева – «Странствующие музыканты», справа – «Пейзаж с обелиском» (оба – ГМИИ). Портреты Татьяны Васильевны (ГЭ) и Зинаиды Ивановны (ГМИИ) Юсуповых работы Кристины Робертсон находились в «Зелёной гостиной» дворца на Мойке, где их и зарисовал в 1852 году В.С.Садовников (ГРМ).

Завершив строительство собственного особняка, Зинаида Ивановна недолго оставалась в Петербурге. Как вспоминает её правнук, «два или три года спустя, поссорившись с императором, она отправилась за границу и обосновалась в Париже, в купленном ею особняке в Парк де Принс. У неё побывал весь Париж Второй империи <...> На балу в Тюильри ей представили молодого французского офицера с приятным лицом, но небольшим состоянием, по имени Шово. Этот красивый офицер ей понравился, и она вышла за него замуж <...>, снабдила его титулом графа, тогда как себе добилась пожалования титула маркизы де Серр»³⁷. Их свадебный контракт был заключён в 1860 году³⁸. С этого времени княгиня постоянно жила во Франции. После смерти она оставила все украшения и драгоценности внучке, Зинаиде Николаевне, а все дома правнукам, Николаю и Феликсу.

Собрание живописи, созданное З.И.Юсуповой примерно за десятилетие, только по описи в книге, сохранившейся в Российской национальной библиотеке в Петербурге, насчитывает около 170 произведений. В настоящее время местонахождение многих картин остаётся ещё неизвестным. Однако, опираясь на архивные документы, можно отметить, что состав собрания княгини типичен для своего времени и отражает процессы, связанные со сменой вкусов и стилей, происходившие в художественной жизни Европы и России в середине XIX столетия. Её интересовала живопись европейских художников от Ренессанса до современных мастеров, снискавших славу при царствующих дворах, таких как К.Робертсон, Т.Гюден, К.Айвазовский. Картины представляли разные исторические стили и направления, что соответствовало вкусу периода историзма. Тем не менее, сохранив приверженность юсуповского собрания старым европейским школам, она дополнила его портретами французских художников рубежа XVII–XVIII веков, произведениями мастеров эпохи Возрождения, работами живописцев первой половины XIX столетия.

Близость Зинаиды Ивановны царствующему дому и следование новым веяниям моды, позволили запечатлеть в акварелях В.С.Садовникова облик знаменитых петербургских юсуповских дворцов середины XIX столетия. Со временем эти художественные произведения приобрели характер исторического документа, позволяющего воссоздать облик и атмосферу не сохранившихся до наших дней интерьеров и собраний. В то же время серии интерьерных акварелей, созданные по заказу княгини, положили начало семейной традиции фиксировать в рисунках, а затем и в фотографиях все изменения, происходившие в самых значительных зданиях, принадлежавших Юсуповым, прежде всего во дворцах в Петербурге и в подмосковной усадьбе Архангельское.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Князь Феликс Юсупов. Перед изгнанием. 1887–1919. М., 1993. С.23.
- ² Сахаров И.В. Из истории рода Юсуповых // «Учёная прихоть». Коллекция князя Николая Борисовича Юсупова. М., 2001. Т.1. С.22.
- ³ РГАДА. Ф.1290. Оп.3. Ед.хр.2673. Л.9об.
- ⁴ Подробнее о работах живописца Г.И.Новикова см.: Савинская Л.Ю. Русский меценат и его крепостные художники. Посмертные портреты Н.Б.Юсупова // История и теория мировой художественной культуры. Вып.2. Образ человека в литературе и искусстве. Межвузовский сб. науч. трудов. М., 1995. С.110–115.
- ⁵ Местонахождение картин указывается в скобках после названия в том случае, когда оно известно автору. Имена художников указываются перед фамилией только в том случае, если они имеются в архивных документах.
- ⁶ РГАДА. Ф.1290. Оп.3. Ед.хр.2641. Л.51.
- ⁷ Там же. Ед.хр.890. Л.139.
- ⁸ Каменская М. Воспоминания. М., 1991. С.251.
- ⁹ Цит. по: Рене У. Британские художники в России в первой половине XIX века // С берегов Темзы на берега Невы. Каталог выставки. СПб., 1997. С.112.
- ¹⁰ Christina Robertson. A Scottish Portraitist at the Russian Court. [Exhibition Catalogue]. Edinburgh, 1996. P.20,21,30,31; cat.39,40,43,44.
- ¹¹ РГАДА. Ф.1290. Оп.9. Ед.хр.23. Л.105–105об.
- ¹² Соловьева Т.А. Особняки Юсуповых. СПб., 1995. С.162–166.
- ¹³ Жуковский А.Т. Дом княгини Юсуповой в С.-Петербурге г.архитектора Бонштеда // Архитектурный вестник. СПб., 1859. №3. С.221–222.
- ¹⁴ Бенуа А. Мои воспоминания. В 5 кн. Кн.4–5. М., 1980. С.481.
- ¹⁵ ОР РНБ. Ф.890. Ед.хр.78. Л.59–62,148–149 – Инвентарная опись вещей (мебели, серебра, картин и пр.) петербургского дворца Юсуповых. Копия – Архив ГМУ «Архангельское»: инв.№151-ФА. Л.52–58,137–138об. Гресь-Бухъ 1852 года (дата начала записей).
- ¹⁶ ОР РНБ. Ф.890. Ед.хр.78. Л.59об. №14–17.
- ¹⁷ РГАДА. Ф.1290. Оп.2. Ед.хр.1365. Л.4–7.
- ¹⁸ ОР РНБ. Ф.890. Ед.хр.78. Л.60. №23: «Ландшафтов с фигурами больших (Казанова) Casanova – выш.18 вер., шир. 37 – вер. (80 x 166 см – Л.С.) – 2».
- ¹⁹ РГАДА. Ф.1290. Оп.2. Ед.хр.1378.
- ²⁰ ЦГАЛИ СПб. Ф.253. Оп.1. Ед.хр.7. Л.8. №179.
- ²¹ Савинская Л.Ю. Знарок живет изучением. Художественный рынок первой половины XIX века и русские коллекционеры западноевропейской живописи // Мир музея. 1995. №2. С.28.
- ²² ОР РНБ. Ф.890. Ед.хр.78. Л.62. №83.
- ²³ Государственный музейный фонд. Каталог художественных произведений бывшей Юсуповской галереи. Пг., 1920. С.13. №259.
- ²⁴ ОР РНБ. Ф.890. Ед.хр.78. Л.61об. №77.
- ²⁵ РГАДА. Ф.1290. Оп.2. Ед.хр.1365. Л.1-3; Эрнст С. Юсуповская галерея. Французская школа. Л., 1924. С.92.
- ²⁶ Catalogue des portraits, tableaux, marbres et objets d'arts, de la Galerie du Comte Rastapchine. Moscou, 1850. Description sommaire des tableaux de la galerie de feu Mr. Théodore de Mossoloff. Moscou, 1856.
- ²⁷ ОР РНБ. Ф.890. Ед.хр.78. Л.60об. №42.
- ²⁸ Там же. Л.59об. №18.
- ²⁹ РГАДА. Ф.1290. Оп.2. Ед.хр.1368 – Список картин, купленных у Фёдора Фёдоровича Мосолова княгиней Юсуповой Зинаидой Ивановной, урожд. Нарышкиной, впоследствии графиней де Шово. 15 октября 1856.
- ³⁰ Подробнее о картине «Сусанна и старцы» см.: Никогосян М.Н. «Сусанна и старцы» мастерской Рубенса из Ростовского музея изобразительных искусств. Результаты предварительного исследования // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. X научная конференция. Материалы. М., 2006. С.42–50; Nikogosian M. «Susanna and the Elders» from the Rostov Regional Museum of Fine Arts – the lost Painting of Rubens' Studio? // VDR Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut. 2005. Heft 2. S.28–37.
- ³¹ РГАДА. Ф.1290. Оп.2. Ед.хр.1368. Л.6об,7. Эти же сведения о картине повторены П.П.Свиныным. – Отечественные записки. 1820. №2. С.206–207.
- ³² Северюхин Д. Старый художественный Петербург. Рынок и самоорганизация художников от начала XVIII века до 1932 года. СПб., 2008. С.435.
- ³³ ОР РНБ. Ф.890. Ед.хр.78. Л.60об. №№80,81.
- ³⁴ Там же. Л.149. №146–148; Л.62об. №105.
- ³⁵ Государственный Русский музей. Живопись. Т.3. Первая половина XIX века. Каталог К-Я. СПб., 2007. С.237.
- ³⁶ О В.С.Садовникове и его акварелях юсуповских дворцов см.: Котельникова И.Г. Крепостной художник В.С.Садовников (1800–1879). Автореф. дисс. Л., 1969; Василий Семёнович Садовников. 1800–1879 / Автор текста О.Капарулина. СПб., 2000; Капарулина О.А. Интерьерные виды Юсуповского дворца на Мойке в акварелях В.С.Садовникова и А.А.Редковского // Страницы истории отечественного искусства XVI–XX века. Вып.XIV. К 100-летию со дня рождения Алексея Николаевича Савинова. СПб., 2007. С.190–198.
- ³⁷ Князь Феликс Юсупов. Ук.соч. С.24.
- ³⁸ РГАДА. Ф.1290. Оп.2. Ед.хр.735.

Б.Н.Щедринский

З.И.ЮСУПОВА И Ф.И.ТЮТЧЕВ. ЛИТЕРАТУРНО-МУЗЫКАЛЬНОЕ ОКРУЖЕНИЕ¹

Известны традиционные связи князей Юсуповых с выдающимися деятелями литературы и искусства России на протяжении всего XIX века. Гавриил Романович Державин писал стихи, посвящённые Татьяне Васильевне, жене пушкинского «Вельможи», князя Николая Борисовича Юсупова. Дружеские отношения Александра Сергеевича Пушкина с князем нашли свое отражение в творчестве поэта. Сохранились воспоминания современников о встречах жены князя Бориса Николаевича Юсупова, сына «Вельможи», Зинаиды Ивановны и А.С.Пушкина в 1828 и 1836 годах².

В 1837 году после гибели А.С.Пушкина княгиня, разделяя горечь утраты, собрала у себя копии записок и писем поэта и людей, причастных к его дуэли и смерти³.

Зинаида Ивановна, дочь камергера Ивана Дмитриевича Нарышкина и Варвары Николаевны Ладомирской, родилась в 1809 году. В 1827 году она вышла замуж за Юсупова и прожила с ним более 20 лет вплоть до его внезапной кончины. Получив очень хорошее домашнее образование, Зинаида Ивановна хорошо разбиралась в живописи и поэзии, сама неплохо рисовала, увлекалась музыкой. По свидетельству современников она отличалась необыкновенной красотой. Мемуарист Александр Васильевич Мещерский, вспоминая свою молодость, писал: «У гр. Ростопчиной я был представлен одной из тогдашних львиц петербургского общества: княгине Юсуповой <...>, по своей красоте, богатству и положению в обществе считавшейся звездой большой величины <...> Впрочем, заметно было, что она отличалась большой благосклонностью ко всем»⁴. Фёдор Иванович Тютчев в одном из писем супруге Эрнестине Фёдоровне от 12 июня 1858 года после посещения княгини заметил, что «она, несомненно, обладает искренней любовью и пониманием прекрасного»⁵.

Представляет значительный интерес литературное окружение З.И.Юсуповой. В.А.Жуковский, П.А.Вяземский, И.П.Мятлев, Е.П.Рос-

топчина, В.А.Соллогуб посвящали Зинаиде Ивановне свои стихи. В «Тетради стихов, посвящённых княгине Юсуповой...» мы находим стихотворения и ныне забытых поэтов, таких как Константин Александрович Бахтурин и Борис Михайлович Фёдоров, писавший для Юсуповых «стихи по случаю», а впоследствии помогавший Н.Б.Юсупову-младшему в создании «Родословной семьи князей Юсуповых»⁶. Тютчев знал Фёдорова со второй половины 1830-х годов, когда тот был личным секретарём Александра Ивановича Тургенева.



Интерьер дворца Юсуповых на Мойке. Фото второй половины XIX—начала XX века. ГМУА

С Зинаидой Ивановной Юсуповой Тютчев познакомился в Санкт-Петербурге не ранее конца 1844 года. Тютчевы возвращаются в Россию 21 сентября 1844 года. Всю осень и зиму они наносят светские визиты. С этого времени поэт возобновляет свои старые и заводит новые дружеские связи – с Вяземскими, Соллогубом, Ростопчиной, Владимиром Фёдоровичем Одоевским, младшим сыном Карамзина Андреем и его женой Авророй, братьями Виельгорскими, Михаилом и Матвеем, Александрой Осиповной Смирновой. Из многих старых и новых знакомых Тютчевых эти представители петербургского общества входили также в круг общения Зинаиды Ивановны Юсуповой. С некоторыми из них, к примеру, с Евдокией Ростопчиной, её связывали дружеские отношения. Кто-то из этих общих знакомых, вероятно, и ввёл Тютчева во дворец Юсуповых на Мойке.

В одном из журналов посетителей дворца на Мойке находим запись от 22 января 1845 года: «Господин Тютчев»⁷. Только в апреле этого года ему возвращено придворное звание камергера, и тогда в последующем запись станет другой: «Тютчев Фёдор Иванович, камергер»⁸.

Что же могло послужить началом их знакомства? Вероятно, Юсуповым было лестно принять у себя блиставшего в петербургских салонах Тютчева, сам же Фёдор Иванович был в это время озабочен возвращением на службу и поиском влиятельных связей. Уже состоялись его встречи с вел.кн. Еленой Павловной и вел.кн. Марией Николаевной, а также с Марией Дмитриевной Нессельроде, женой министра иностранных дел⁹. Юсуповы, в силу их принадлежности к великосветской знати и близости ко Двору (Борис Николаевич – гофмейстер Высочайшего Двора), могли поспособствовать Тютчеву в получении достойного места.

В дальнейшем поэта и Зинаиду Ивановну связывали дружественные отношения. В своих многочисленных альбомах Юсупова сохранила визитные карточки друзей и знакомых. И среди визиток А.С.Пушкина и его жены Натальи Николаевны, И.А.Крылова, П.А.Вяземского, В.А.Жуковского, И.К.Айвазовского, В.Ф.Одоевского, Гектора Берлиоза мы находим визитные карточки Ф.И.Тютчева¹⁰.

В фонде Юсуповых ОПИ ГИМ обращает на себя особое внимание фолиант под названием «Список лиц, приглашённых во дворец княгини Юсуповой графини де Шово Зинаиды Ивановны»¹¹. Здесь в алфавитном порядке приведены фамилии лиц, постоянно принимаемых княгиней. Список без даты, но по косвенным признакам его можно отнести к началу 1860-х годов. На букву «Т» находим Ф.И.Тютчева, его жену Эрнестину Фёдоровну и дочь Дарью Фёдоровну¹². В этот же список внесены те, кто составлял общий круг близких знакомых и друзей поэта и княгини: Вяземский, Владимир Карамзин, Дмитрий Путья, Елена Кочубей, Юлия Строганова, Олимпиада Барятинская, Владимир и Ольга Орловы-Давыдовы, Андрей Муравьёв.

Сохранились многочисленные списки приглашённых на балы и массовые представления, устраиваемые Юсуповыми, например, февральские балы 1840–1860-х годов или «праздник на Неве», который устроила Зинаида Ивановна 6 августа 1854 года. Тютчев, неприменный их участник, пишет в одном из писем Эрнестине Фёдоровне: «Княгиня Юсупова дала <...> красивый праздник на Неве <...> Нас было человек пятьдесят в трёх больших лодках, а на четвёртой, украшенной цветами, находился оркестр. Все это плыло по спокойной воде, сопровождаемое множеством маленьких лодочек». И с грустью добавляет: «Тридцать лет тому назад это показалось бы мне прелестным»¹³.

«Журнал записей посетителей князей Юсуповых» 1844–1857 годов (за исключением второй половины 1849–1850 годов – времени болезни, смерти Бориса Николаевича и траура, когда записи не велись) да-

ёт нам представление о посещениях Тютчевым дворца на Мойке. С 1846 по 1855 год Фёдор Иванович, кроме летних месяцев, когда Юсуповы переезжали в свой летний дворец на Каменном Острове, был довольно частым гостем Зинаиды Ивановны¹⁴. Бывая неоднократно на Островах, поэт также навещал Юсуповых в их летнем дворце.

Что же привлекало Фёдора Ивановича Тютчева в петербургском и московском домах княгини?

Дом Зинаиды Ивановны всегда был открыт для литераторов и людей искусства. Писатели и поэты, упомянутые выше, художники (Айвазовский, Григорий и Никанор Чернецовы, Садовников), музыканты (Глинка, Михаил и Матвей Виельгорские, Направник) охотно посещали дворец на Мойке. Опекала З.И.Юсупова и молодёжь, в частности, братьев Жемчужниковых, Льва Боратынского, Алексея Толстого, Александра и Григория Пушкиных. В 1850 году Зинаида Ивановна вместе с сыном Николаем пожертвовала «университету десять тысяч рублей, чтобы из процентов учредить две стипендии в пользу бедных студентов, которые выкажут особенные способности и желание заняться изучением русского языка и русской истории»¹⁵. В 1861 году к ней обратился Григорий Григорьевич Гагарин, вице-президент Академии художеств, с письмом, в котором просил содействия в открытии благотворительной «Выставки художественных произведений» «для устройства пансиона бедным художественным дарованиям» и передачи на выставку произведений искусства из своей коллекции¹⁶.

В 1831 году Н.Б.Юсупов умирает. Его сын, Борис Николаевич, перевозит большую часть художественных ценностей из Архангельского в недавно приобретённый дворец, сделав его, таким образом, одним из красивейших и привлекательнейших в Петербурге. Следует отметить, что в этом была большая заслуга княгини, сочетавшей в себе качества хозяйки дома, в котором собиралось избранное общество, собеседницы, информированной и влиятельной, и, судя по её окружению и собранным ею автографам, весьма близкой к Тютчеву своими литературными вкусами¹⁷.

Назвать встречи во дворце на Мойке салоном в общепринятом смысле этого слова, как, например, салон Авроры Карамзиной, который поэт и княгиня иногда посещали одновременно¹⁸, конечно, нельзя из-за их нерегулярности, но были и знаменательные встречи. Об одной из них, которая началась у Юсуповой, а на следующий день продолжилась у её брата Дмитрия Нарышкина, Тютчев пишет Эрнестине Фёдоровне в письме от 1 июня 1857 года: «В минувший четверг был последний большой вечер у княгини Юсуповой,

где <была> моя приятельница графиня Ростопчина, которая здесь уже несколько недель и которую я выдаю. Вчера <...> она заставила нас бодрствовать, более или менее, у Димы Нарышкина до часу ночи, читая нам вслух комедию своего сочинения...»¹⁹. Речь идёт о комедии «Возврат Чацкого в Москву, или Встреча знакомых лиц после двадцатипятилетней разлуки», раскритикованной Фёдором Ивановичем.

Лучшие архитекторы и художники привлекались Юсуповой для строительства и украшения своих зимних и летних дворцов. Тютчев, посетив летом 1858 года её новый дворец (Литейный проспект, 42), не мог не заметить это и не оценить вкус Зинаиды Ивановны: «...Я зашел к княгине Юсуповой <...>, уже водворившейся в своём новом дворце на Литейной <...> Это величественная архитектура самого красивого Генуэзского дворца, соединённая с элегантною и уютною роскошью современной эпохи. Дом весь идёт вглубь, там есть срединное помещение, освещённое сверху, что придаёт вид музея всему <...> обилию предметов искусства всех родов: мраморам, картинам, мебели эпохи Возрождения и т.д. <...> Это очень красиво, и невозможно войти в эту великолепную сокровищницу искусства, не чувствуя умиления и волнения, как при звуках прекрасной музыки»²⁰.

В 1840–1860-е годы дворец на Мойке князей Юсуповых, которые традиционно были тесно связаны с Высочайшим Двором, министрами, дипломатами, не мог не быть притягательным для Фёдора Ивановича Тютчева, проявлявшему живейший интерес к вопросам внутренней и внешней политики России, к событиям за рубежом. Князя Бориса Николаевича и Зинаиду Ивановну Юсуповых, судя по «Журналам» и «Книгам» посетителей, нередко навещали члены императорской фамилии и министры: А.М.Горчаков, Д.Н.Блудов, П.А.Валуев. К себе на вечера приглашали княгиню члены дипломатического корпуса, такие как французский посланник Бартеlemi де Кастельбажак, английские посланники Джордж Сеймур и Френсис Непир. Учитывая особенности происхождения и традиции князей Юсуповых, их дом был открыт и для посланников восточных государств, например, Персии и Турции. Таким образом, дворец на Мойке был одним из немногих домов Петербурга, где Фёдор Иванович мог узнать последние новости политической жизни.

Во время коронационных торжеств 1856 года в Москве Тютчев просит именно Зинаиду Ивановну устроить ему встречу с давним его знакомым Дмитрием Петровичем Севериным, русским посланником при баварском Дворе. Встреча состоялась в московском доме княгини 1 сентября. Северин говорил впоследствии, что «нашёл его (Тютчева – *Б.Щ.*) ещё более блестящим и остроумным, чем все-

гда, и очень сожалеет, что слишком мало виделся с ним во время своего пребывания в Москве»²¹.

Сын Зинаиды Николаевны Николай Борисович Юсупов-младший, кроме юридического, получил прекрасное музыкальное образование и стал известен в Петербурге как хороший скрипач, а впоследствии и коллекционер старинных музыкальных инструментов. С его участием, а также с участием его молодых товарищей – Жемчужниковых, Льва Боратынского, Алексея Толстого и др. – во дворце на Мойке проводились концерты, ставились домашние спектакли, в которых принимали участия хозяева дома и их гости, и устраивались модные в то время вечера «живых картин».

На концертах, которые проходили в 1840-х – начале 1860-х годов во дворце на Мойке, исполнялась музыка Бетховена, Вебера, Гайдна, Берлиоза, Шуберта. Выступали известные музыканты, такие, например, как Матвей Виельгорский, Эдуард Направник, который в течение года был капельмейстером оркестра Юсуповых. Вместе с ними успешно выступал и Николай Юсупов²².

Для одного из домашних спектаклей Владимир Соллогуб предоставил свою пьесу «Сотрудники, или Чужим добром не наживёшься», названную автором «половицей в 2-х действиях». Кто же играл в этой пьесе? Вот действующие лица и исполнители:

«Николай Васильевич Грознов, человек среднего чина и вспыльчивый – Г<осподин>Жемчужников.

Аделаида Павловна, его жена, слегка сентиментальная – С.Н.Карамзина.

Ольга, её сестра – Л.Н.Карамзина.

Ухарев, петербургский журналист – К<нязь> Юсупов.

Олегович, московский литератор – Г<осподин> Колошин.

Леонид, камердинер Ухарева – К<нязь> Трубецкой.

Сидор, камердинер Олеговича – К<нязь> Мещерский.

Прохор, приказчик Грознова – К<нязь> Оболенский»²³.

Сохранилась также программа одного из вечеров «живых картин» от 29 апреля 1856 года. Читаем и находим среди участников: «...Отделение третье <...> «Навукодоносор» <...> Д.Ф.Тютчева»²⁴. В связи с этим заметим, что не только Фёдор Иванович, но также и члены его семьи, Эрнестина Фёдоровна, Дарья Фёдоровна и муж дочери Марии Николай Алексеевич Бирилёв, посещали дворец на Мойке и были гостями Зинаиды Ивановны и её сына Николая Борисовича.

В конце 1850-х годов овдовевшая княгиня знакомится с французом Луи Шарлем Оноре, графом де Шово. Петербургское общество обсуждает предстоящий брак и находит его необычным. Тютчев



Особняк Юсуповых в Царском Селе. Фотооткрытка начала XX века. ГМУА

в письме к Эрнестине Фёдоровне от 2 октября 1858 года, наряду с сообщением о своей поездке в Царское Село и о случайной встрече с императором, среди светских новостей счёл нужным отметить: «Более чем когда-нибудь говорят о свадьбе г-жи Сиверс с Мойра <...> Другая свадьба, ещё более странная – княгини Юсуповой с кем-то, кого не называют. Но эта новость пока ещё только городской слух и требует подтверждения»²⁵.

В 1861 году Зинаида Ивановна выходит замуж и с этого времени она – княгиня Юсупова, графиня де Шово. Покинув Россию, подолгу живя в Париже, она и за границей не изменила своей привычки собирать в свои альбомы наиболее интересные материалы о духовно близких ей людях: поэтах, музыкантах, художниках. Как в 1837 году, через месяц после гибели Пушкина, она в память о любимом поэте записывает в альбом часть строфы из шестой главы «Евгения Онегина»: «О юность легкая моя», дополнив её строкой из Байрона: «Больше я этого достичь не могу»²⁶, так и в 1873 году после смерти Тютчева вклеивает в альбом статью-некролог памяти поэта²⁷. Эта статья одной из французских газет за подписью «L.V», возможно, часть периодической рубрики под названием «Русское обозрение». Есть большая вероятность, что «L.V» – это Луи Виардо, журналист, муж Полины Виардо, много писавший во французских газетах о русской литературе и искусстве. Вначале автор предупреждает, что обычно он делает обзор культурной жизни в России, но в этот раз он посвятит всю статью одному человеку – Фёдору Ивановичу

Тютчеву. В статье-некрологе автор останавливается на фактах биографии поэта, пишет о вкладе Тютчева в русскую литературу, о поэтах из тютчевского окружения: об Аполлоне Майкове, Якове Полонском и Афанасии Фете. Всё это было настолько близко Зинаиде Ивановне Юсуповой, что она не могла пройти мимо этой статьи и бережно её сохранила в своём альбоме.

Данная статья, не претендующая на полноту описания материала, имеет своей целью открыть тему взаимоотношений княгини Зинаиды Ивановны Юсуповой, её сына Николая Борисовича Юсупова-младшего с представителями русской культуры. В дальнейшем при изучении обширного рукописного наследия фонда князей Юсуповых в РГАДА, РГИА и других архивах можно будет получить дополнительный материал, более глубоко раскрывающий тему традиционных связей князей Юсуповых с представителями литературы и искусства России.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Исходной точкой настоящей статьи послужили упоминания имени княгини Зинаиды Ивановны Юсуповой в «Летописи жизни и творчества Ф.И.Тютчева» // Летопись жизни и творчества Ф.И.Тютчева, М., 2003. Кн.2 (далее: Летопись). С.213,216,218,255,267,291,349; материалом, кроме «Летописи», послужили документы из фондов князей Юсуповых, в том числе и З.И.Юсуповой, в РГАДА, ОПИ ГИМЕ, ОР ИРЛИ (Пушкинский Дом).

² Литературное Наследство, Т.58. С.79; Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1985, Т.II. С.211—212.

³ Письма о дуэли и смерти Пушкина // ОР ИРЛИ РАН. Ф.244. Оп.19. Ед.хр.94-95.

⁴ Мещерский А.В. Из моей старины // Русский архив. 1900. Кн.3. № 12. С.611-612.

⁵ Письма Ф.И.Тютчева к его второй жене // Старина и новизна. Кн.19. Пг.,1915 (далее: СН. 19), С.260-261.

⁶ РГАДА. Ф.1290. Оп.2. Ч.1. Ед.хр.1360. В «Приложении» к этой тетради, кроме стихов И.П.Мятлева, В.А.Соллогуба и П.А.Вяземского, вложен листок со стихотворением М.Ю.Лермонтова «На севере диком стоит одиноко...».

⁷ Журнал записей посетителей князей Юсуповых // ОПИ ГИМ. Ф.411. Ед.хр.4. Л.120б.

⁸ Там же. Л.350б.

⁹ Летопись. С.12-16.

¹⁰ ОПИ ГИМ. Ф.411. Ед.хр.8. Л.30б, 340б, 45. №№ 627-627а.

¹¹ В 1861 г. З.И.Юсупова вышла замуж за француза Луи Шарля Оноре, графа де Шово и

с этого времени именовалась княгиней Юсуповой, графиней де Шово.

¹² ОПИ ГИМ. Ф.411. Ед.хр.5. Л.80об. См. также: Список лиц, посещавших князя Юсупова, присутствующие на балах, вечерах, обедах и прочее <...> // РГАДА. Ф.1290. Оп.2. Ч.1. Ед.хр.709. Л.5,80б.

¹³ Летопись. Кн.II. С.216.

¹⁴ Журнал записей посетителей князей Юсуповых // ОПИ ГИМ. Ф.411. Ед.хр.4. Л.380б, 43, 430б, 50, 520б, 55, 580б, 650б, 690б, 76, 930б, 95, 950б, 990б, 113, 1450б, 1490б, 150, 1500б, 153, 154, 159, 160, 1600б, 163, 164, 1640б, 167, 1680б, 173, 1810б, 1890б, 1910б, 1950б, 202, 2030б.

¹⁵ Никитенко А.В. Дневник в 3-х тт. Т.1. М.,1955. С.334 (запись от 17 марта 1850 г.).

¹⁶ ОПИ ГИМ. Ф.411. Ед.хр.7-III. Л.212-214.

¹⁷ См. статью в настоящем сборнике: В.М.Симонова «Сквозь очертания ваших строк...» Из рукописного наследия Юсуповых.

¹⁸ ОПИ ГИМ. Ф.411. Ед.хр.7-1. Л.37.; «Летопись». Кн.II. С.160.; Тютчев Ф.И. Сочинения. Т.II. М.1984. С.194.

¹⁹ СН. 19. С.250-251.

²⁰ Там же. С.260.

²¹ Летопись. С.255.

²² ОПИ ГИМ. Ф.411. Ед.хр.10-II. Л.92,121. Ед.хр.117. Л.11-18.

²³ Там же. Ед.хр.10-1. Л.1.

²⁴ Там же. Ед.хр.8. Л.22.

²⁵ СН. 19. С.275.

²⁶ ОПИ ГИМ. Ф.411. Ед.хр.3. Л.1670б.

²⁷ Там же. Ед.хр.8. Л.37.

В.М.Симонова

«СКВОЗЬ ОЧЕРТАНЬЯ ВАШИХ СТРОК...»

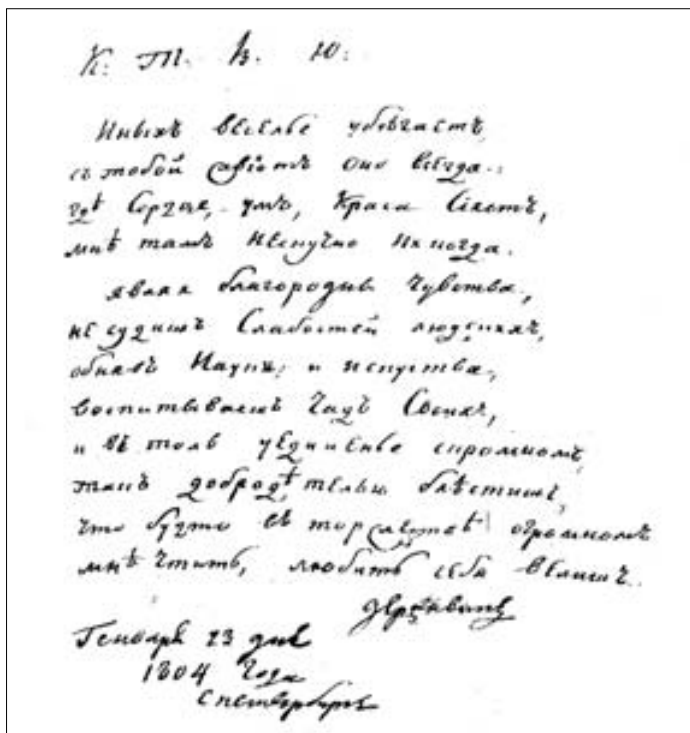
Из рукописного наследия Юсуповых

Павел Покровский, воспитатель единственного сына князя Бориса Николаевича (1794–1849) и княгини Зинаиды Ивановны (1809–1893) Юсуповых в письме от 29 сентября 1838 года сообщал: «...Николенька всякий день почти прогуливается в карете, иногда, при хорошей погоде, пешком по бульвару Адмиралтейскому, в Летнем Саду, и по Невскому проспекту <...> По воскресеньям, после обеда Николенька приглашает Бабеньку (княгиню Т.В.Юсупову – В.С.) и нас в сад, где встречает её музыка, возле его китайского домика. Княгиня приказала подстроить к нему большую палатку, обтянутую сверху с одной стороны полотном; в этой-то палатке он, украсив её прежде цветами в разных образах, принимает Бабеньку, между тем играет музыка, и мы там проводим приятный час»¹.

Княгиня Татьяна Васильевна Юсупова (1769–1841), «сама воспитавшая детей своих», занималась и воспитанием своего внука. Как вспоминает А.В.Мещерский, «он был замечательно хорош собою, носил длинные волосы в кудрях и, показывая смолоду большие музыкальные способности, походил на настоящего артиста-виртуоза. Он играл очень хорошо на скрипке»². И не только играл, но и сочинял музыку. В одном из писем юный князь сообщал Зинаиде Ивановне, что «утром занимался музыкой, играл на скрипке, потом написал на оркестр Марш»³. С ранних лет, наблюдая за Николаем, одарённым музыкальным талантом, и родители, и бабушка делают всё, чтобы помочь развить его способности.

Хозяйка известной в Петербурге Литературной гостиной, княгиня Татьяна Васильевна, одна из племянниц светлейшего князя Г.А.Потёмкина, всегда приветствовала таланты. В её доме представляли на суд современников свои поэтические сочинения В.А.Жуковский и А.С.Пушкин, П.А.Вяземский и И.А.Крылов, И.И.Козлов и другие литераторы.

Частым посетителем её дома был Гавриил Романович Державин, посвятивший княгине стихи, сохранившиеся в двух редакциях.



Автограф стихотворения Г.Р.Державина «К Т.В.Ю.» ОР ИРЛИ (Пушкинский Дом)

Мало кому известный пушкинодомский автограф с заглавием «К Т.В.Ю.» отличается от опубликованного первого варианта стихотворения с названием «К матери, которая сама воспитывает своих детей» более личностным характером:

Иных веселье убогает...
 С Тобой живёт оно всегда:
 Где Сердце, ум, краса сияет,
 Мне там не скучно никогда.

Являя благородны чувства,
 Не судишь слабостей людских,
 Объяв науки и искусства,
 Воспитываешь чад своих.

И в том уединенье скромном
 Так добродетелью блистишь,
 Что будто в торжестве огромном
 Мне чтить, любить себя велишь⁴.

Литератор Б.М.Фёдоров, которого Т.В.Юсупова поддерживала материально, вспоминал: «Молва об игре Серве и Гензельта, о пении Пасты побудила её пригласить к себе знаменитых артистов – и после того, желая, чтобы все близкие к ней разделяли её удовольствие, княгиня назначила один вечер в неделю для концерта в её доме; число посетителей умножалось, и самые покои княгини, которых лучшим украшением были роскошь цветов, приняли новый вид и украсились богатым убранством со всем изяществом вкуса<...> Она сама часто появлялась на вечерах своих в наряде, которого драгоценности стоили более миллиона. Алмазы на челе её сверкали звёздами. При очаровательном блеске огней, отражаемых в зеркалах, под сению померанцевых и лавровых деревьев, среди гиацинтов и роз, при звуках Гензельтова рояля и виолончели Серве, она казалась феєю в своих чертогах, или как гений вдохновения приветствовала торжество дарований <...> Превосходно играя на арфе, княгиня не любила играть в присутствии слушателей. Звуки её арфы долетали нечаянно и долго восхищали слух, когда она одна в отдалённой комнате предавалась вдохновению... Знаменитые виртуозы Серве и Гензельт <...> каждую неделю давали концерты в её доме, и Серве отдался от выгодных предложений в Лондоне, чтобы посвятить целое лето владительнице Успенского. Так называется село с загородным домом княгини, близ Петербурга на берегах Мги»⁵.

Рано овдовев, Татьяна Васильевна, в первом браке Потёмкина, имея двух малолетних детей, в 1793 году, при благосклонном согласии императрицы, вступила в брак с князем Николаем Борисовичем Юсуповым (1751–1831). Через год на свет появился сын Борис, очаровавший «старика-Державина», не замедлившего запечатлеть младенца в стихотворении «Спящий Эрот». В личном экземпляре сочинений, изданных в 1808 году, Державин отметил, что «сочинено в Петербурге» на оперу, игранную детьми княгини Татьяны Васильевны Юсуповой. Большая часть стихотворения – перевод сочинения Платона «Об Эроте, спящем в роще». Заключительная часть «прибавлена автором»:

В рощу грации вбежали,
И, нашед Эрота в ней,
Потихоньку привязали
К красоте его своей.
Разбудя ж его, плясали
Средь цветочных с ним оков;
Не разлучны с тех пор стали:
Где приятность, тут любовь⁶.



Нотный автограф Н.Б.Юсупова-младшего:
начальные строки сочинения «Молитва». РГАДА

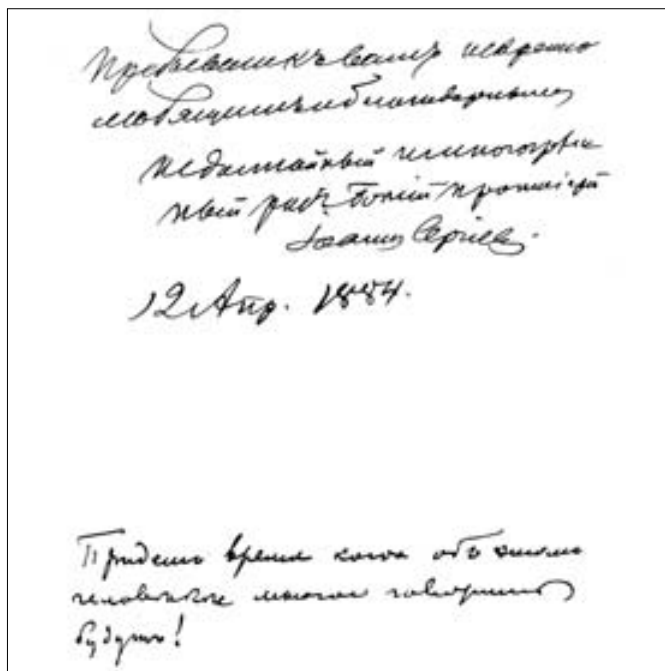
Однако любовь родителей оказалась недолговечной, и супруги, не разводясь, предпочли жить отдельно друг от друга: Татьяна Васильевна с детьми в Петербурге, а Николай Борисович – в Москве и в подмосковной усадьбе Архангельское.

Князь радостно воспринял весть о рождении внука, названного в его честь, и просил «принести Господу Богу о здравии новорождённого благодарственный молебен»⁷.

В сохранившемся в РГАДА музыкальном автографе «Молитвы» Николай Борисович-младший «упование возлагает» на Богородицу⁸.

Впоследствии он стал духовным писателем. В своей «Светлой странице жизни» князь воспел святого праведного отца Иоанна Кронштадтского⁹. Собственноручные письма батюшки Н.Б.Юсупову свидетельствуют о благодарности за этот труд: «От души поздравляю Вас с несказанно великою милостию Божией и Царицы Небесной. Хорошо Вы её прославили в своей светлой странице. Вы – духовный поэт»¹⁰.

Сочинения религиозно-философского характера Николай Борисович начал писать после тяжёлых утрат: любимой жены, княгини



Автограф Иоанна Кронштадтского с припиской Н.Б.Юсупова-младшего. РГАДА

Татьяны Александровны (1828–1879) и дочери, княжны Татьяна Николаевна (1866–1888)¹¹.

Одобрительную оценку духовным трудам князя выразил в своём письме от 6 апреля 1883 года Иван Александрович Гончаров: «...Не знаю, как благодарить Вас, милостивый Государь, князь Николай Борисович за Ваш любезный и дорогой подарок. Теперь наступают дни, когда книги такого содержания только и могут служить достойною пищею для ума и души»¹².

В пору же своего расцвета и молодости князь всецело предаётся музыке. Уроки воспитания и образования не прошли бесследно. В письмах к Зинаиде Ивановне взрослеющий сын сообщал о радостном известии: «...Прибыла итальянская труппа: Рубини и Тамбурини здесь»¹³. Послушав пение Рубини в операх «Пуритане» и «Пират», князь спешил поделиться своим восторгом. Он писал 27 июня 1843 года: «...Я не в силах передать Вам удовольствие, какое доставило мне пение Рубини, но я уверен, милая мама, что Вы испытали, также как и я, это чувство, и это освобождает меня от труда искать выражения для моего удовольствия, да и все выражения были бы очень слабы...»¹⁴.

К художественно и музыкально одарённому сыну князя Бориса Николаевича и княгини Зинаиды Ивановны Юсуповых был приглашён выдающийся бельгийский скрипач, композитор и педагог Анри Вьётан (Vieuxtemps) (1820–1881), который в 1838–1840 годах жил в России, а 1845–1852 годах работал в Петербурге придворным солистом, преподавал, давал концерты. А.Н.Серов в своих критических статьях даёт характеристику композиторской и исполнительской деятельности Вьётана, утверждая, что в России его талант достиг зрелости. Здесь он завоевал исключительную популярность и создал своё самое значительное произведение – 4-й концерт для скрипки с оркестром, «Фантазию аппассионату», многие пьесы на русские темы (обработка для скрипки и фортепьяно романсов и песен А.С.Даргомыжского, А.А.Алябьева, фантазия на темы оперы «Аскольдова могила» А.Н.Верстовского).

Композиторское дарование Вьётана ценили Г.Берлиоз и П.И.Чайковский. Он общался с М.И.Глинкой, А.С.Даргомыжским, А.Н.Серовым, В.Ф.Одоевским, А.Г.Рубинштейном. Игра Вьётана увлекала художественной завершёностью, виртуозным размахом, пластичностью и красотой звука. Вьётану рукоплескали Петербург и Москва.

В историю музыкального исполнительства Вьётан вошёл как один из крупнейших художников-скрипачей романтического направления. Вместе со своим учеником Эженом Изаи и своим педагогом Шарлем Берлио он занял место в триаде артистов, утвердивших мировое значение бельгийской национальной скрипичной школы¹⁵. К этой прославленной школе по праву можно отнести и князя Н.Б.Юсупова, который состоял в большой дружбе и с Анри Вьётаном, и с Шарлем Берлио. Письма этих музыкантов были подготовлены князем для сборника, но оказались не напечатанными.

Впервые часть из них была включена в вышедший в 1967 году сборник «Письма зарубежных музыкантов. Из русских архивов». А.Гозенпуд в предисловии к книге отметил, что письма А.Вьётана, Ш.Берлио, Ф.Серве к князю Н.Б.Юсупову «сообщают множество интереснейших и неизвестных доселе подробностей о концертной и композиторской деятельности их авторов <...>, проливают свет и на историю приобретения Юсуповым драгоценной скрипки Страдивариуса <...> По богатству и разнообразию материала данный цикл можно отнести к числу наиболее значительных в сборнике»¹⁶.

Письма личного характера и коллекционные автографы, в том числе и музыкантов, частично хранятся в ОР ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН. Княгине Зинаиде Ивановне Юсуповой адресовано одно из писем А.Вьётана¹⁷.

Свой автограф музыкант оставил и в знаменитом альбоме Зинаиды Ивановны, хранящемся в лермонтовском фонде. В альбом вклеен листок с автографом стихотворения М.Ю.Лермонтова «Сосна». Он имеет помету, сделанную неизвестной рукой: «Писано в Санкт-Петербурге, перед отъездом на Кавказ, в 1841 году, М.Ю.Лермонтовым». Это первая редакция «Сосны», с эпиграфом из стихотворения Гейне¹⁸. О подаренном З.И.Юсуповой автографе сообщает П.А.Вяземский: «Накануне отъезда своего на Кавказ Лермонтов по моей просьбе перевёл шесть стихов Гейне «Сосна и пальма». Немецкого Гейне нам принесла С.Н.Карамзина. Он наскоро, в недоделанных стихах, набросал на клочке бумаги свой перевод. Я подарил его тогда же княгине Юсуповой...»¹⁹. Этот автограф стихотворения ближе к подлиннику:

*«Ein Fichtenbaum steht einsam
Im Norden auf kahler Hoh»*

На холодной и голой вершине
Стоит одиноко сосна,
И дремлет... под снегом сыпучим,
Качаяся, дремлет она.
Ей снится прекрасная пальма
В далёкой восточной земле,
Растущая тихо и грустно
На жаркой песчаной скале.

И в первой редакции стихотворения, и в окончательной («На севере диком стоит одиноко на голой вершине сосна...») поэт отступает от немецкого оригинала, изменив грамматический род слова «ein Fichtenbaum» (по-немецки «сосна» мужского рода – «он»). Стихотворение Гейне о судьбе двух влюблённых, которым не дано встретиться, об одиночестве.

Собрание княгини З.И.Юсуповой включает ещё три неизданных стихотворения, которые приписываются М.Ю.Лермонтову: «Пусть мир наш прекрасен», «А годы несутся, а годы летят...», «Когда стою под древним сводом храма...»²⁰. Юсуповская коллекция включает и две копии стихотворения «Смерть поэта» Лермонтова, написанные неизвестной рукой под заглавием «На смерть Пушкина»²¹.

Следует отметить, что полную характеристику альбома княгини З.И.Юсуповой с первой публикацией содержащихся в нём стихотворений П.А.Вяземского, В.А.Соллогуба, Б.М.Фёдорова, И.И.Козлова, В.А.Жуковского, И.А.Крылова, П. де Баранта и других авторов даёт выдающийся учёный В.Э.Вацуро²².

Но альбом Зинаиды Ивановны Юсуповой представляет собой образец смешения жанров. В нём наряду с поэтическими сочинениями

имеются письма царствующих особ, рисунки художников, прозаические отрывки и отрывки из музыкальных сочинений известных композиторов. В числе бесценных автографов строки Е.П.Ростопчиной, Е.А.Баратынского, А.Дюма, А.А.Бозио, А.Тамбурины, Г.Берлиоза, Ф.Листа.

В состав автографов коллекции княгини Зинаиды Ивановны Юсуповой входят и отдельные (не альбомные) рукописные сокровища. К их числу относятся нотные автографы Й.Гайдна, В.А.Моцарта, Ф.Шуберта и И.С.Баха.

Автограф Франца Йозефа Гайдна (1732–1809) представляет собой небольшой листок горизонтального формата, исписанный с обеих сторон двумя канонами из цикла «Десять священных заповедей» («Die heiligen zehn Gebote»), одного из известных произведений знаменитого австрийского композитора. По имеющимся сведениям, каноны были написаны для саксонского министра в Лондоне графа Ханса Моритца фон Брюля. Основной автограф всего цикла хранится в Вене, в Обществе друзей музыки. В юсуповском автографе Гайдна – на лицевой стороне – автограф 7-го канона «Не укради» («Du sollst nicht stehlen»). На оборотной стороне – набросок и авторская версия 5-го канона на слова «Не убий» («Du sollst nicht toten»)²³.

Автограф Вольфганга Амадея Моцарта (1756–1791) представляет пьесу, написанную в 1780-е годы, предназначавшуюся, по всей вероятности, одному из учеников композитора. Эту запись клавирного упражнения князь Н.Б.Юсупов-младший предоставлял на выставку, о чём свидетельствует сохранившееся в архиве древних актов письмо²⁴.

Автограф Франца Шуберта (1797–1828) представляет заключительные такты первоначальной редакции восьми вариаций на французскую песнь для фортепиано в 4 руки, *op. 10*. На автографе З.И.Юсуповой – последняя, восьмая вариация с записью 230–259 тактов. Это запись первоначального варианта, который существенно отличается от опубликованной редакции.

Перечисленные рукописи известны и описаны в 1960–1970-е годы, за исключением нотного автографа И.С.Баха. Изучением этого автографа занималась Т.В.Шабалина, пришедшая к заключению, что «это единственный известный на сегодняшний день полный нотный автограф Баха у нас в стране»²⁵. Автограф имеет прекрасную сохранность. По утверждению исследователей творчества Баха, кантата имела несколько различных версий. Юсуповский автограф представляет одну партию (первой скрипки), сочинённую в 1720–1723 годах. Полное рукописное сочинение отмечено в самом конце записью композитора «Fine», характерной для Баха. Этот автограф из юсуповской коллекции представляет собой кантату «Mein Herze schwimmt im Blut», которая написана на слова Георга Кристиана Лемса. В основу стихов положена

евангельская притча о фарисее и мытаре. Композитор, написавший кантату в Веймарский период творчества (1708–1717) к одиннадцатому воскресенью по Троице 1713 года, неоднократно возвращался к своему детищу, меняя исполнительский состав, вводя всё новые и новые переработки деталей текста. Кантата звучала в Кётене, где впоследствии И.С.Бах служил капельмейстером у князя Леопольда Ангальт-Кётенского (1717–1723). Она исполнялась и в Лейпциге, когда композитор был кантором школы святого Фомы и руководителем церковной музыки (1723–1750). Открытие новонайденного нотного автографа И.С.Баха, единственного законченного рукописного сочинения в России, приобретённого Юсуповыми в 1847 году, свидетельствует о том, что творческие источники великих мастеров неиссякаемы.

И как же справедливо подметил С.Т.Аксаков, что «всякий клочок бумаги долговечнее самой долгой человеческой жизни». Но, собранные и дошедшие до нас бесценные рукописные сокровища разве не свидетельствуют о долговечности духовной жизни их владельцев?!

Обширное рукописное наследие Юсуповых ещё дожидается глубокого и всестороннего изучения и, бесспорно, новых открытий.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ РГАДА Ф.1290. Оп.2. Д.1283. Л.3,7.

² Русский Архив. 1900. Кн.3. №12. С.612.

³ РГАДА. Ф.1290. Оп.2. Д.1150. Л.96.

⁴ ОР ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН. Фонд 3.И.Юсуповой. Д.9766. Л.1.

⁵ РГИА. Ф.1661. Оп.1. Д.1841. Л.220об, 221об, 222об. Паста (Pasta), урожд. Негри, Джудитта (1798–1867) – итальянская певица (сопрано); в России выступала в 1840–1841 гг. Серве (Servais), Адриен Франсуа (1807–1866) – виолончелист и композитор; с 1836 г. гастролировал в разных странах Европы, с 1839 г. неоднократно в России; с 1842 г. прожил в Петербурге несколько лет, давал концерты, выступал также в Москве и в провинции, в т. ч. в городах Сибири. Гензельт (Henzelt) Адольф Львович (1814–1889) – пианист, педагог и композитор немецкого происхождения, жил в С.-Петербурге с 1838 г., автор фортепианных сочинений.

⁶ *Державин Г.Р.* Стихотворения. Л., 1957. С.226, 415.

⁷ ОР РНБ. Ф.777. Оп.1. Д.255. Л.9.

⁸ РГАДА. Ф.1290. Оп.2. Д.2200. Л.15.

⁹ Юсупов Н.Б. Светлая страница жизни. СПб., 1884.

¹⁰ РГАДА. Ф.1290. Оп.2. Д.2163. Л.2.

¹¹ Юсупов Н.Б. И.С.Тургенев. Размышления и выводы. СПб., 1883; *Он же.* Нечто об исповеди и истолковании Евангелия графа Л.Толстого. СПб., 1883.; *Он же.* Духовная жизнь. СПб., 1883.; *Он же.* Таинственный отблеск Небесного

Царства. М., 1882.; *Он же.* Пророческие признаки. СПб., 1883.

¹² РГАДА. Ф.1290. Оп.2. Д.1925. Л.1.

¹³ Там же. Д.1150. Л.53об.

¹⁴ Там же. Л.41. Рубини (Rubini), Джованни Баттиста (1794–1854) – итальянский певец. Выступал в концертах и оперных спектаклях в России. Пел в составе итальянской оперной труппы в 1843–1845 и 1847 гг.

¹⁵ *Серов А.Н.* Критические статьи. Т.1-3. СПб., 1892–1895. Т.3. С.1283–1284.

¹⁶ Письма зарубежных музыкантов. Из русских архивов. Л., 1967. С.14–15.

¹⁷ ОР ИРЛИ (Пушкинский Дом). Фонд 3.И.Юсуповой. Д.9768. Л.1.

¹⁸ Там же. Ф.524. Оп.1. Д.50. Л.16.

¹⁹ Цит. по: *Лермонтов М.Ю.* Собр.соч. в 4-х тт. Т.1 М., 1983. С.350.

²⁰ ОР ИРЛИ (Пушкинский Дом). Фонд 3.И.Юсуповой. Д.9757. Л.1.

²¹ Там же. Д.9864. Л.1; Д.9760. Л.1.

²² *Вацура В.Э.* Литературные альбомы в собрании Пушкинского Дома (1750 – 1840-е годы) // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1977 год. Л., 1979. С.31,73–74,76.

²³ Первая публикация сочинения с посвящением Бетховену состоялась в 1822 г.

²⁴ РГАДА. Ф.1290. Оп.2. Д.1625. Л.1.

²⁵ *Шабалина Т.В.* Известный и неизвестный автограф И.С.Баха // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 2000 год. СПб., 2004. С.15.



ИЗ ФОНДОВ ГОСУДАРСТВЕННОГО
МУЗЕЯ-УСАДЬБЫ «АРХАНГЕЛЬСКОЕ»



Н.И.Дозорова

РОССИЙСКИЕ ПЕРИОДИЧЕСКИЕ ИЗДАНИЯ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII–НАЧАЛА XIX ВЕКОВ
В ОТДЕЛЕ РЕДКИХ КНИГ
ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ-УСАДЬБЫ
«АРХАНГЕЛЬСКОЕ»

В Государственном музее-усадьбе «Архангельское» хранится великолепная библиотека, собранная князьями Юсуповыми. В былые времена некоторые путеводители, рассказывая о библиотеке, оценивали её объём в 25-30 тысяч томов. В первой трети XX века часть собрания была передана в Государственную библиотеку им.В.И.Ленина, библиотеку Института К.Маркса – Ф.Энгельса, альбомы гравюр и книги по искусству были отправлены в Государственный музей изобразительных искусств им.А.С.Пушкина¹. Сейчас в Архангельском имеется около 15 тысяч томов. Здесь собраны книги на французском, итальянском, латинском, греческом, немецком, русском языках, по самым различным отраслям науки. Большим количеством экземпляров представлены разделы по истории, географии, художественной литературе, театру и живописи. Основной состав – это издания XVII–первой половины XIX веков. Даже беглый взгляд на состав библиотеки способен многое поведать о её владельцах. Можно с уверенностью сказать, что интересы их чрезвычайно многосторонние, эрудиция необыкновенная, а желание познавать мир огромное. После открытия музея расстановка книг и систематизация литературы по разделам осуществлялась сотрудниками отдела редких книг, использовавшими данные сохранившихся актов и описей в Российском государственном архиве древних актов и собственном архиве музея, а также хранящегося непосредственно в фонде рукописного каталога 1800 года². Полных каталогов библиотеки Юсуповых до наших дней, к сожалению, не сохранилось. В настоящей статье представлен краткий обзор раздела «Периодики».

Первые российские периодические издания появились в начале XVIII века. Они выходили через определённые промежутки времени постоянным для каждого года числом номеров, не повторяющимися по содержанию, однотипно оформленными, нумерованными и (или) датированными выпусками, имеющими одинаковое название и, как правило, один объём и формат. К периодическим изданиям относятся газеты, журналы, продолжающиеся сборники, такие как «труды», «известия», «записки» и т.п.

В коллекции музея данный раздел сравнительно невелик по объёму – около 600 единиц хранения, представляющих 34 названия. Следует отметить, что в XVIII–первой трети XIX века (по 1831 год включительно) вышло всего 330 наименований периодических изданий (116 из них в XVIII веке). Как видим, владельцы очень избирательно подходили к приобретению произведений печати. В упоминаемом выше каталоге 1800 года русские периодические издания занесены в раздел «Российские книги». Они представляют значительный интерес, так как имеющиеся здесь журналы являются наиболее характерными органами русской периодики XVIII–начала XIX века. Внутри раздела издания можно подразделить на журналы (15 наименований), газеты (5), месящесловы (8), указатели (6).

Среди журналов имеются экономические («Труды Вольного экономического общества», «Журнал Мануфактур и торговли» и т. п.), юридические («Санкт-Петербургский вестник, содержащий все Указы Ея Императорского Величества и правительствующего Сената» и другие), литературные («Трудолюбивая пчела», «Русский Вестник»), научные («Академические известия», «Сочинения и переводы, издаваемые Российской Академией Наук» и другие).

Газеты представлены «Санкт-Петербургскими ведомостями» и «Московскими ведомостями», а также «Объявлениями» и «Примечаниями» к названным газетам.

Из разных месящесловов особенный интерес вызывают «Любопытный месящеслов московской и всероссийской церкви, заключающий в себе двенадцать месяцев, расположенные по числам господские, богородичные праздники и всех святых, с их жизнеописанием...» (1794) и «Месящесловы с росписью чиновных особ в государстве, на лето от Рождества Христова...» (на 1772, 1813, 1815–1816 и другие годы).

Знакомство с указателями даёт точное представление об имеющихся в России того времени дорогах, о днях доставки почты, о расположении домов в обеих столицах и фамилиях их владельцев.

Временной охват раздела периодических изданий – вторая половина XVIII–первая треть XIX века. Кожаные и бумажные переплёты оформлены одинаково, подобно многим печатным источникам из других разделов собрания – коричневая с травлением и без него кожа, кожаные наклейки с золотым тиснением на корешках, мраморная бумага крышек различных оттенков с преобладанием коричневого цвета (цв. илл. 36). Причины интереса владельцев к периодическим изданиям понятны. Здесь присутствуют общественно-публицистические статьи, художественные произведения, публикации на философские и научно-познавательные темы. Безусловно, наиболее ярко выражена экономическая тематика.

Данный обзор не преследует цели дать подробную характеристику каждого хранящегося в отделе издания. Существует целая система ретроспективных библиографических указателей, позволяющая произвести всесторонний анализ развития периодической печати. Остановимся лишь на тех журналах, которые, весьма вероятно, могли быть особенно интересны князю Н.Б.Юсупову – главному собирателю библиотеки в Архангельском, человеку образованному, предприимчивому, занимавшему в течение своей жизни важные государственные посты. В «Российском Родословном сборнике, издаваемом князем Петром Долгоруковым»³ приводятся краткие сведения о князе Юсупове: «Николай Борисович, (род. 15 окт. 1750 г.) сочетавший обширные познания с умом живым и быстрым, находился при Екатерине Великой, посланником в Турине (1783–1789); потом сенатором; при Павле получил чин действительного тайного советника (22 нояб. 1796) и Андреевскую ленту (5 апр. 1797), а при Александре звание члена Государственного Совета (30 авг. 1823). Скончался в старости маститой, 15 июля 1831 года».

В собрании князя имеются самые первые и более поздние номера первого ежемесячного журнала, издававшегося Академией наук. В 1755 году он назывался «Ежемесячные сочинения к пользе и увеселению служащие», чуть позже «Сочинения и переводы ...», а с 1763 года «Ежемесячные сочинения и известия о учёных делах». Здесь печатались первые философские произведения на русском языке, стихи М.В.Ломоносова, а также сообщалось о новых интересных событиях, произошедших в учёном мире в Голландии, Германии, Франции, Англии, России и других странах. Автором большинства исторических материалов, опубликованных в журнале, был его редактор Г.Ф.Миллер. Здесь же приводятся сведения об истории, необходимости и пользе мануфактур и фабрик, о союзе их с государством⁴, даётся описание пильной машины⁵, объясняется,

из чего состоят алмазы и хрусталь, где они добываются и чем отличаются друг от друга⁶. Продолжение темы развития мануфактур в России, краткую информацию о фабриках в столицах можно найти и в «Санкт-Петербургском журнале»⁷. Довольно любопытным является присутствие в разделе единственного экземпляра «Журнала полезных изобретений в искусствах, художествах и ремёслах, и новейших открытий в естественных науках, издаваемого при Московской Губернской Гимназии»⁸. Наиболее очевидно, что князя могла в нём заинтересовать статья «Описание новой машины для битья шерсти» с подробным разъяснением её устройства и способа действия. Описываемая здесь машина значительно облегчала работу чесальщиков, которую делали ранее только вручную, работа производилась скорее и совершеннее, к тому же эту машину можно было приспособить и к водяной мельнице, и к мельнице, которая приводилась в действие лошадьми.

В архивных документах не обнаружено точных дат покупки журналов. Наверное, будет правильным сделать предположение, что какая-то часть из них перешла к князю Н.Б.Юсупову по наследству от родителей. К примеру, один из первых русских частных журналов «Трудолюбивая пчела» 1759 года, а также вышеназванные «Сочинения и переводы к пользе и увеселению служащие». Однако содержание их не могло не заинтересовать князя, руководившего несколько лет Дирекцией Императорских Театров (1791–1799). Привожу выдержку из письма одного читателя к издателю «Трудолюбивой пчелы» А.П.Сумарокову: «Вы показали в ваших Драматических сочинениях чистоту, великолепие и нежность нашего языка, Вы установили Российский Театр»⁹. В этом же журнале помимо драм и стихов напечатаны любопытные статьи: «О пользе мифологии»¹⁰, «О первоначалии и созидании Москвы»¹¹, «О коренных словах русского языка»¹², «О стихотворстве»¹³. Известному строителю коронационных торжеств в России Н.Б.Юсупову могло пригодиться и описание фейерверка, произведённого внутри двора действительного камергера и кавалера И.И.Шувалова в Санкт-Петербурге, опубликованное в «Ежемесячных сочинениях к пользе и увеселению служащих» за 1755 год¹⁴.

Многие же издания, вероятнее всего, приобретались самим князем. К примеру, «Северный Вестник» в собрании князя имеется только за 1805 год (№№ I–XII). В каждом номере разделы повторяются – о воспитании, философии, филологии, нравственности, политике, путешествиях, предметах для художников, новых книгах, опере и театре, часть страниц занимает описание рукописей



Портрет Александра Невского и титульный лист
журнала «Русский Вестник» на 1808 год, № 8 (август). ГМУА

господина Дубровского и создание музея этих рукописей при Императорской библиотеке под надзором графа А.С.Строганова¹⁵. Журнал «Русский вестник» (есть за 1808–1810 годы), издаваемый Сергеем Глинкою, мог быть интересен Н.Б.Юсупову истинным патриотизмом и исторической направленностью, в нём много портретов русских государей и государынь, рассказов о русских героях и памятниках, отрывков из важных государственных документов и древних грамот.

Долгое время Н.Б.Юсупов был управляющим Императорскими фарфоровым и хрустальным заводами (1792–1802), являлся Президентом Мануфактур-Коллегии, Министром Департамента Уделов и, разумеется, во все эти и последующие годы занимался организацией производства на собственных мануфактурах и фабриках.

Владея с 1810 года Архангельским, где действовали хрустальный (1811–1826) и фарфоровый (1818–1835) заводы, пильная мастерская, прядильная и суконная фабрики, конечно же, князь не мог не

интересоваться популярными «Журналами Мануфактур и торговли». Много полезного можно узнать о фарфоре из описания Венской фарфоровой Мануфактуры¹⁶, о способе рисовать и печатать на фарфоре¹⁷, о стекле и его тягучести¹⁸, о фаянсе и фарфоре¹⁹, о выделке сукна²⁰, о крашении дерева из отечественного леса, на подобие заморского²¹. Это лишь некоторые примеры, количество которых довольно внушительное.

Вовсе не удивительно, что на страницах первых российских журналов даётся информация о фабриках самого князя Н.Б.Юсупова. В «Санктпетербургском журнале»²² сообщается об условиях, на которых должна была работать Купавинская шёлковая фабрика. Вот краткое изложение напечатанного «Положения об отдаче Купавинской шёлковой фабрики в потомственное владение Действительному Тайному Советнику князю Юсупову» от 11 декабря 1803 года. Всего фабричных было 623 мужского и 683 женского пола душ. Рабочий день составлял 12 часов. Женщина получала в год от 18 до 22 рублей, а мужчина от 50 до 80 рублей. По точным подсчётам, с учётом цен того времени, для рабочего человека в год требовалось не менее 125 рублей – на питание, одежду, обувь, дрова и свечи: «Пуд муки стоил 30 коп., для одного человека в год её требовалось не менее 18 пудов; солоду в год необходимо было на 3 рубля; масла коровьего 1 фунт на неделю на 32 недели мясоедных по 45 коп. т. е. 14 руб. 40 коп.; нужны были 2 рубашки по 4 руб.; сапоги – 1 <пара> по 8 руб., лаптей – 10 <пар> по 35 коп. и т.д.»²³. На других российских фабриках платили примерно такие же суммы. К примеру, на Ярославской ткацкой фабрике работающие подённо получали от 60 до 65, до 70, и до 80, и лишь некоторые до 120 руб. в год²⁴. Всем фабричным, кои по старости, болезни и малолетству работать не могли, владелец фабрики должен был обеспечить пристойное содержание. Садами, прудами, оранжереями, покосами, лесами в округе, а также часовней, мукомольной и бумажной мельницей распоряжался он же. При повышении цен на продукты и другие товары соответственно содержатель фабрики должен был повышать плату всем фабричным. При остановке работ по вине владельца он обязан был выдавать за прогульные дни подённую плату. В случае нарушения условий отдачи фабрики или при доведении оной до упадка казна оставляла за собой право отдать её другим желающим в содержание на таких же условиях, на каких она передавалась князю Юсупову.

«Журнал Мануфактур и торговли»²⁵ извещает о том, какие шёлковые изделия Купавинской фабрики показывались на первой публичной Выставке Российских мануфактурных изделий 1829 года:

«Орденские ленты. Кушаки мечетские 4-хсторонние. Штоф разных цветов. Пирсоан разных цветов. Брокатель разных цветов. Бархат гладкий, разноцветный и узорчатый. Материя для церковного облачения. Жилетная материя полушёлковая. Гроденаплъ жёлтый гладкий. Гроденаплъ белый гладкий. Марселин зелёный гладкий». Со времени приобретения фабрики прошло 25 лет. Об упадке не могло быть и речи. За хорошие шёлковые изделия князю Юсупову выносятся публичная похвала²⁶.

О проведении подобных мероприятий в других странах владельцы фабрик могли узнать не только от очевидцев, но со страниц всё тех же журналов за более ранние годы. К примеру, первая выставка мануфактурных изделий в Париже была открыта 19 сентября 1798 года. Изобретателям и фабрикантам, отличившимся новыми или усовершенствованными произведениями, раздавались награды. Тем самым читающая публика уже заранее подготавливалась и была заинтересована в проведении подобных любопытных зрелищ в своей собственной стране.

В «Журнале Мануфактур и торговли» за 1829 год²⁷ вновь встречается имя князя Юсупова как владельца суконной фабрики. В пояснительной статье «Состояние фабрик и заводов в Курской Губернии в 1828 году» и в «Выписке из Ведомостей о фабриках и заводах в Курской Губернии в 1828 году» даётся подробная характеристика его суконной фабрики в Корочанском уезде. Всего там существовало 4 деревянных корпуса, имелись 1 щипальная, 5 чесальных и 5 прядильных машин, 4 сукновальных мельницы, 1 ворсильня и 1 прессовая, 1 красильня, 1 сушильня. Для хранения суровых и отделанных сукон, шерсти и красильных материалов имелось 3 магазина, а промывку сукон производили в ближайшей реке Корень. В 1828 году было сделано солдатских сукон 32 340 аршин²⁸. Всё показанное количество выделанных сукон поставлено в Киев, а сверх того имелось 4 стана для выработки тонких сукон для домашнего обихода. Шлёнская и полушлёнская шерсть, масло конопляное доставлялось из слободы Ракитной той же губернии. Простая русская, белая и чёрная шерсть, мездриный клей и мыло покупались в Белгороде. Красильные материалы приобретались в Москве. Число рабочих составляло 314 человек, все из собственных, т.е. крепостных людей. Причём фабрика Юсупова не причислялась к числу наиболее передовых.

О другой суконной фабрике князя Юсупова в селе Ряшках Полтавской губернии можно узнать на страницах «Журнала Мануфактур и торговли» за 1831 год²⁹. Изначально фабрика была пожалована из казённого ведомства отцу Николая Борисовича в 1757 году.

В описываемое время при фабрике имелось 13 мастерских, 5 магазинов, 4 красильни, ворсильня, сушильня, 4 сукновальных мельницы, каменная кладовая для хранения денежной кассы и земляной подвал для конопляного масла и мыла. Действовало всего 56 станков. Изготавливались солдатские сукна: тёмно-зелёные, чёрные, серые. Шерсть покупалась в Таврической, Херсонской и Харьковской губерниях; краски: лавра, брусковая, квасцы, винный камень, чёрный купорос, сандал, чернильные орешки и купоросное масло – в Москве; трава серпия – в Курской губернии; трава дрок – на месте. При фабрике по последней ревизии числилось 1327 душ мужского пола.

Ещё в 1741 году вышел в свет «Регламент суконным и каразейным³⁰ фабрикам, составленный и изданный правительством»³¹, представляющий собой указания по организации предприятий и создании необходимых условий работы, адресованный в первую очередь владельцам фабрик. В регламенте говорилось о том, какими должны были быть фабричные строения, о разделении работников на известные покои, о чистоте, о запасе годных материалов и инструментов, о некоторых учреждениях и установлениях для аккуратности и безопасности на фабриках и т.п. Подробных записей управляющих о том, как действовали предприятия Юсупова, не сохранилось. Однако напечатанные в старых журналах сухие цифры и перечисления имеющихся помещений, оборудования, сведения о приобретении и хранении сырья и т. д. позволяют сделать вывод, что владелец шагал в ногу с законом. К тому же, памятуя о своих обязанностях в бытность Президентом Мануфактур-Коллегии и зная «Регламент Мануфактур-Коллегии»³², где говорится: «О особой должности Президента: Президент должен фабрики и мануфактуры, которые в близости суть, надзирать сам, как часто время допустит, а не меньше дважды или трижды в год... и ежели что противнаго усмотрится, или что тщится исправить и в надлежащий порядок привести», – князь Юсупов просто обязан был правильно организовать деятельность собственных фабрик и получал от этого не только прибыль, но и, надо полагать, внутреннее удовлетворение.

Одним из самых полных по своему составу среди хранящихся журналов является «Экономический магазин», составляемый А.Т.Болотовым и издаваемый Н.И.Новиковым. В нём содержится масса интереснейших фактов, связанных с земледелием, скотоводством, садами, огородами, лугами, лесами, прудами, разными продуктами, домашними лекарствами и т.д. По примеру императорского двора и, несомненно, вдохновлённый всем увиденным во

французских, английских парках и на итальянских виллах, князь Юсупов распоряжается устроить в Архангельском зверинец, птичники, выделяет средства на посадку роц, содержание оранжерей с экзотическими растениями, теплиц, прудов, покупает у князя Разумовского ботанический сад. Почти в каждом номере упомянутого журнала можно обнаружить чрезвычайно полезные сведения о прививании абрикосов, персиков, слив, вишен, выращивании персиков в оранжереях³³, о садовых украшениях³⁴. Вот несколько советов, взятых со страниц указанного журнала. Для того, чтобы лимоны долго были свежими, они должны лежать особо, без прикосновения друг к другу, лучше обернуть их бумагой, а если необходимо, чтобы быстрее созрели зелёные лимоны, то их следует поместить в сухой песок³⁵. Мёд может быть цел и невредим более двадцати лет, если поместить его в глиняный горшок, поставить в сухое место и обсыпать золой от муравьёв³⁶. В «Экономическом магазине» сообщается и «Нечто о картинах, писанных из масла»³⁷. При желании вернуть им свежий цвет, нужно изображение смочить влажной тряпкой, посыпать солью, слегка потереть и почистить, соль убрать, и все краски обновятся. С помощью негашёной извести, яичного белка и нескольких капель олифы можно склеить разбитую фарфоровую посуду, причём даётся гарантия, что если чашка упадёт вновь, то склеенные части ни за что вновь не разломаются³⁸. Вероятно, многие рекомендации данного издания в своё время пригодились и были осуществлены в реальной жизни.

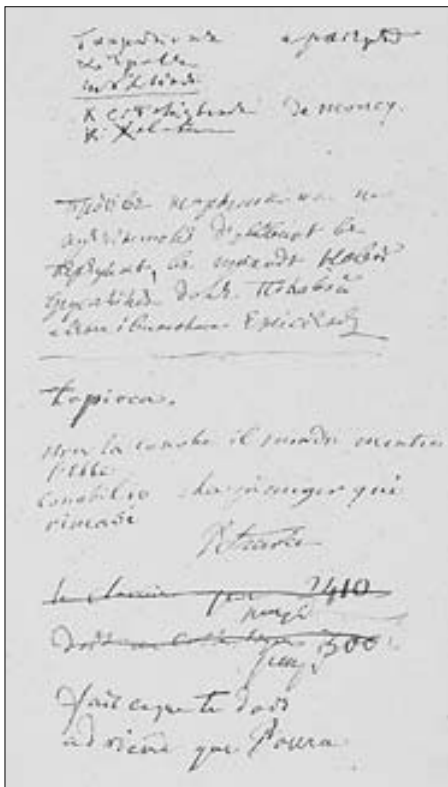
В 1821 году Императорское Московское Общество Сельского Хозяйства начинает издавать «Земледельческий журнал», целью которого было сообщать обо всех любопытных новшествах, опытах и наблюдениях, касающихся земледелия, скотоводства и вообще сельского хозяйства. В предисловии к первому номеру журнала сказано, кому и для чего адресуется это издание: «Для кого же наипаче должно сие быть священной обязанностью, как не для Дворян – помещиков, пользующихся лучшим образованием лучшими способами к приобретению основательных сведений в науке Сельского Хозяйства. Они могут всякое полезное изобретение, сделанное в чужих Государствах, или в Отечестве, приравлять к свойствам земли и к обычаям народа, научая тому примером своим и управителей и самих крестьян своих». В первом номере³⁹ говорится о том, что князь Н.Б.Юсупов является почётным членом Императорского Московского Общества Сельского Хозяйства, во втором номере⁴⁰ упоминается о том, что он внёс в кассу Общества самый большой среди почётных членов взнос в размере 1000 рублей. Земель-

ные владения князя находились в 23 губерниях России. Количество его земель практически равнялось территории Великобритании. Безусловно, князь понимал как необходимость данного печатного издания для себя лично, так и его огромную пользу для страны в целом.

В периодике встречаются полезные сведения об изготовлении бумаги, дублинии кож, применении их при делании книжных переплётов, некоторые рецепты клеев и лаков, способы чистки зеркал, примеры использования разных пород деревьев при создании мебели, а также другие подробности, которые могли быть применимы в дни минувшие и в наше время могут пригодиться реставраторам, хранителям музеев и частным коллекционерам.

При внимательном изучении раздела «Периодики» не остаётся сомнений: князь Юсупов с библиотекой работал, читал, выбирал самое необходимое для себя и своих управляющих. Приступая к описанию раздела и прекрасно осознавая, что князь не приобретал ничего случайного, очень хотелось выявить какие-то новые факты, связанные с жизнью и деятельностью этого незаурядного человека. Многочисленные записи, сделанные в месяцесловах чернилами и карандашами на специально вплетённых для подобных нужд чистых листах, а также математические расчёты на форзацах и пометы на полях с текстом являются особенно интересными.

По всей вероятности, месяцесловы служили хозяину своеобразным дневником-ежедневником. Записи в них сделаны на французском и русском языках, в характерной для руки князя Н.Б.Юсупова манере (подтверждением тому служат сохранившиеся в архиве



Страница из Месяцеслова 1824 года
с рукописными пометами
князя Н.Б. Юсупова. ГМУА

ко выдавалось по заёмным письмам, какие проценты выплачивались в опекунские советы. К примеру, «госпоже Делоне по заёмному письму выдано 40 000 рублей, в Московский Опекунский Совет за московские дома капиталу и процентов 5 015 рублей... Туда ж по 24-х летнему займу, коего платёж кончится в 1848 году за Курское имение 70 992 рубля». После каждой подобной записи мы видим краткую приписку: «заплачено», выполненную рукой, напоминающую нам записи самого князя. В этом же месяцеслове встречаются сведения о процентах и внесённых капиталах за псковское, воронежское, калужское, нижегородское, костромское имения. Обнаруженные записи не сообщают о каких-либо душевных переживаниях автора. Они дают точные сведения о том, когда, сколько и на что тратились средства; с кем поддерживались деловые отношения; куда и когда совершались, по всей вероятности, хозяйственные поездки.

На страницах журналов нет прямых характеристик самого князя или кого-то из членов его семьи. Однако сведения о развитии и деятельности фабрик в Купавне, Корочанском уезде и Рязках убеждают, что производство на его предприятиях было довольно успешным для своего времени и приносило немалый доход. Участие и материальная поддержка князем издания «Земледельческого журнала» также характеризуют Н.Б.Юсупова как человека дальновидного, ратующего о благе своей Отчизны и заботящегося о процветании своих собственных земельных владений. Записи на страницах месяцесловов позволяют понять, что один из богатейших в России людей знал цену каждой копейки, учитывал, просчитывал всё до мелочей, платил немалые проценты за свои хозяйства в опекунские советы и банки, делал для себя отчёты о совершённых поездках или, наоборот, их планировал. Пометы на страницах журналов помогают живо и непосредственно воспринимать человека, жившего 180 лет тому назад. Его жизнь может служить образцом для подражания, ибо, будучи и «в старости маститой», он любил и ценил жизнь во всех её проявлениях. В единственном имеющемся номере журнала «Московский телеграф» за 1830 год⁴³ есть цветное приложение с изображением мужчины, одетого по «последнему слову» парижской моды – в «сюртучёк» из шерстяной материи, называемой меринос-кашемир (*mérinos-cachemire*) и пуховую шляпу (цв. илл. 34, 35). Читатели журнала, в их числе князь Юсупов, и в щегольстве знали толк! А в газете «Московские Ведомости» за 28 октября 1831 года⁴⁴ (вскоре после кончины князя) нельзя не обратить внимание на заметку князя Шаликова об открытии Немецкого Театра



Титульный лист газеты «Московские Ведомости» за 28 октября 1831 года. ГМУА

в доме князя Юсупова 24 октября. Спектакль состоял из комедии «Бери пример с этого», сочинение Тепфера, и оперы «Жан Парижский». Об игре актёров, голосах и костюмах, звучании оркестра – отзывы только хвалебные. Все места театра были заняты зрителями и, несомненно, это был блестящий дебют. Хочется верить, что любые штрихи к портрету Его Сиятельства Князя Николая Борисовича Юсупова, могут быть интересны современному человеку.

Раздел «Периодики» – всего лишь малая часть усадебной библиотеки. Знакомство с ним доказывает, что средства массовой информации даже два века тому назад были чрезвычайно востребованы, но до сих пор они ничуть не менее любопытны, чем тогда. Здесь нельзя не согласиться с мнением Ларошфуко – герцога де ла Рошефукольда, как именовали его, цитируя, более двухсот лет назад: «Ничто так не заражает как пример, и мы никогда не делаем великих благ, или великих зол, которые не производили бы подобных»⁴⁵.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Дружинина Е.В. Усадебная библиотека Н.Б.Юсупова в Архангельском // Книга: Исследования и материалы. Сборник 68. М., 1994. С.321.

² Catalogue de la Bibliotheque du Prince Youssouppoff. S.Petersbourg, 1800. Инв.№18365.

³ Российский Родословный сборник, издаваемый князем Петром Долгоруковым. СПб., 1841. С.53. Инв.№14905.

⁴ Ежемесячные сочинения к пользе и увеселению служащие. СПб., 1756. №2. С.125–141. Инв.№11566; Там же. 1763. №7. С.42–67. Инв.№11588; Там же. 1763. №9. С.249–265. Инв.№11589.

⁵ Там же. 1763. №7. С.36–41. Инв.№11588.

⁶ Сочинения и переводы, к пользе и увеселению служащие. СПб., 1762. №8. С.558–565. Инв.№11585.

⁷ Санктпетербургский журнал. Б.м., 1805. №2. С.64–78. Инв.№11536; Там же. 1805. №6. С.20–23. Инв.№11540.

⁸ Журнал полезных изобретений в искусствах, художествах и ремёслах, и новейших открытий в естественных науках, издаваемый при Московской Губернской Гимназии. М., 1806. №7. С.73–75. Инв.№11653.

⁹ Трудюлюбивая Пчела. СПб., 1759. №XII. С.756. Инв.№11598.

¹⁰ Там же. 1759. №I. С.5–33. Инв.№11597.

¹¹ Там же. С.48–57.

¹² Там же. 1759. №II. С.91–101. Инв.№11597.

¹³ Там же. 1759, №I. С.63–64. Инв.№11597.

¹⁴ Ежемесячные сочинения к пользе и увеселению служащие. СПб., 1755. №III. С.267–271. Инв.№11563.

¹⁵ Северный Вестник. СПб., 1805. С.85–87, 207–222. Инв.№11548.

¹⁶ Журнал Мануфактур и торговли. СПб., 1825. №3. С.110–154. Инв.№11752.

¹⁷ Там же. 1826. №9. С.54–55. Инв.№11763.

¹⁸ Там же. 1825. №5. С.13–50; №6. С.3–33. Инв.№11753.

¹⁹ Там же. 1826. №11. С.3–32; №12. С.3–17. Инв.№11764.

²⁰ Там же. 1825. №1. С.93–120. Инв.№11751.

²¹ Там же. 1826. №6. С.3–22. Инв.№11761.

²² Санктпетербургский журнал. Б.м., 1804. №9. С.54–68. Инв.№11531.

²³ Грязнов А.Ф. Ярославская Большая Мануфактура за время с 1722 по 1856 г. М., 1910. С.264–265.

²⁴ Там же. С.262–263.

²⁵ Журнал Мануфактур и торговли. СПб., 1829. №4. С.55–56. Инв.№11778.

²⁶ Там же. 1829. №6. С.130–137. Инв.№11778.

²⁷ Там же. 1829. №10. С.4, 11. Инв.№11780.

²⁸ 1 аршин = 72 см.

²⁹ Журнал Мануфактур и торговли. СПб., 1831. №2. С.53–55. Инв.№11819.

³⁰ Каразейные – т.е. шерстеобрабатывающие.

³¹ Чулков М. История Российской Коммерции. Т.4. Кн.3. СПб., 1776.

³² Там же. Т.6. Кн.3. СПб., 1776.

³³ Экономический магазин. Москва, 1787. Ч.3. С.14–16, 34–35. Инв.№11670.

³⁴ Там же. 1783. Ч.14. С.177–178. Инв.№11681.

³⁵ Там же. С.94–99.

³⁶ Там же. 1783. Ч.15. С.330–332. Инв.№11682.

³⁷ Там же. 1784. Ч.18. С.332–334. Инв.№11685.

³⁸ Там же. 1788. Ч.8. С.422. Инв.№11675.

³⁹ Земледельческий журнал. Москва, 1821. №1. С.140. Инв.№11787.

⁴⁰ Там же. 1821. №2. С.302. Инв.№11787.

⁴¹ Месяцеслов на лето от Рождества Христова 1814... СПб., б.г. Инв.№11883.

⁴² Там же. 1826... СПб., б.г. Инв.№11899.

⁴³ Московский телеграф. М., 1830. №10. Май. Приложение. Инв.№11654.

⁴⁴ Московские Ведомости. М., 1831. №86. С.3635–3636. Инв.№11843.

⁴⁵ Санктпетербургский журнал издаваемый И.Пниним. СПб., 1798. Ч.3. Сентябрь. С.61. Инв.№11662.

И.В.Никифорова

БИБЛИОГРАФИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА
НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ ИЗ КНИЖНОГО
СОБРАНИЯ КНЯЗЯ Н.Б.ЮСУПОВА-СТАРШЕГО
В ГОСУДАРСТВЕННОМ
МУЗЕЕ-УСАДЬБЕ «АРХАНГЕЛЬСКОЕ»

Библиографические сборники и словари на русском, французском, латинском и греческом языках обозначали направление отбора литературы для библиотеки князя Н.Б.Юсупова и служили руководством в осуществлении такого отбора. Книги на русском языке составляют ничтожно малую часть – 10 томов – раздела «Справочники», где сосредоточена библиографическая литература, состоящая из 221 тома (236 единиц хранения). Количество в десять томов соответствует шесть наименований, так как среди русских книг имеются двухтомник и четырёхтомник. Каждая из русскоязычных книг является редкой и ценной, что придаёт большое значение мини-коллекции, представленной далее по порядку описания.

Калайдович К.Ф., Строев П.М.¹

Обстоятельное описание славяно-российских рукописей, хранящихся в Москве в библиотеке тайного советника, сенатора, двора Его Императорского Величества действительного камергера и кавалера графа Фёдора Андреевича Толстова. Издали К.Калайдович и П.Строев. С палеографическими таблицами почерков с XI по XVIII век². Москва, 1825.

Инв.№РК–12913.

Славяно-русская литература древних и средних времён была богата произведениями разного рода. Большая часть из них оставалась в рукописях, так как от заведения в России типографии (1564) и до конца XVII века печатались только богослужебные и немногие богословско-нравственные книги. Во все времена славяно-русская,

особенно служители Церкви, ревностно занимались переписыванием, одни из любознательности, другие по воле властей или по обету, некоторые добывали этим пропитание. Рукописные книги распространились повсюду. Но почти непрерывные распри внутри государства, частые нападения врагов, сопутствующие им пожары и опустошения, особенно в эпохи Батыея и Лжедмитрия, привели к гибели многих письменных памятников. Остатки рукописей, рассеянные в монастырских библиотеках, немногих казённых и некоторых частных собраниях, в начале XIX века составляли, тем не менее, десятки тысяч.

Богатейшими из всех книгохранилищ считались: Московское Синодальное, Новгородское при Софийском Соборе, Московского Архива Государственной Коллегии Иностранных дел, библиотеки государственного канцлера графа Николая Петровича Румянцева и тайного советника, сенатора, камергера и кавалера графа Фёдора Андреевича Толстого. Библиотека графа Ф.А.Толстого, который в течение многих лет, «от избытков достояния», приобретал письменные памятники славяно-русской литературы, уцелела при пожаре Москвы, в котором погибли богатые собрания рукописей графа А.И.Мусина-Пушкина и Общества истории и древностей российских. После 1812 года хранилище графа Ф.А.Толстого значительно увеличилось, было приобретено около 200 книг, находившихся в многочисленной некогда библиотеке князя Д.М.Голицына, кроме того торговцы, желая совершить выгодную сделку, привозили графу письменные памятники со всех краёв России. С 1818 года издатели «Описания рукописей» постоянно занимались приведением в порядок и описью этого многочисленного собрания, между тем оно умножалось непрерывно. Ко времени составления «Описания» в нём хранились 1093 рукописи, из них: 1 относилась к XI или, по меньшей мере, к XII веку, 8 – к XIII, 19 – к XIV, 76 – к XV, 227 – к XVI, 413 – к XVII и 353 – к XVIII векам. Итоговая цифра – 1097, так как существовали рукописи, принадлежащие к двум разным столетиям. В каждом столетии существует свой общий характер письма, который в последних годах предыдущего и первых последующего имеет столь незаметные оттенки, что нет возможности точно определить, какому из них данная рукопись принадлежит.

Собрание было разделено на шесть отделений: к первым трём были отнесены рукописи древних и средних времён, до тридцатых годов XVIII столетия, к последним – рукописи новейшего времени, те и другие с подразделением по форматам (в лист, в четвёртую,

восьмую и двенадцатую доли). Все рукописи бывшей Архангельской библиотеки Голицыных были включены в три первых отделения. Знатокам древней письменности известны так называемые *Цветники* или *Сборники*. В таких *Сборниках* без всякого порядка помещены статьи совершенно различного содержания, часто по две и по три на одном листе: за духовными – исторические, за литературными – медицинские, дипломатические, жития святых и проч. Это создавало дополнительные трудности при составлении каталогов рукописей.

Все памятники славяно-русской литературы древних и средних времён были приведены в систему трёх главных разрядов: I – верознание, II – правоведение и III – история в широком смысле. Списки с сочинений по медицине, механике, математике и другим областям занятий составили IV разряд – вспомогательные науки.

Многие рукописи, по их содержанию и в отношении палеографическом, заслуживали отдельных и подробнейших исследований. При составлении библиографического описания рукописей авторы обозначали: 1) вещество (на чём написана рукопись) – пергамен и бумага хлопчато-бумажная, без указания, обыкновенная или тряпичная (тряпичную хлопчатую бумагу употребляли до конца XV столетия; авторы «Описания» отмечают, что «хлопчато-бумажная тряпичная толще и пухлее обыкновенной, ломается в сгибах и удобно истлеивает»); 2) почерк, или характер письма (в первых трёх отделениях, так как новейшие рукописи в этом отношении не заслуживали у составителей особенного внимания), различая почерк четырёх родов – устав (буквы крупные, почти квадратные), полуустав (буквы полуквадратные), полуустав, переходящий в скоропись (буквы полусвязные) и скоропись (буквы связные, крючковатые); 3) эпоха написания, определённая положительно, когда она известна из самой рукописи, и предположительно («гадательно»), по какому-либо событию или по признакам почерка (летосчисление от создания Мира, бывшее в общем употреблении в России до 1700 года, показывалось почти во всех рукописях; соответствующие годы от Рождества Христова выставлялись рядом, в скобках; прежний способ счёта – буквами – был заменён современным – арабскими цифрами); 4) имя писца, когда оно известно³; 5) число листов, утраты от времени и небрежения, рисунки, таблицы, раскрашенные картины, гравированные изображения, ноты крюковые и ныне употребляемые.

«Обстоятельное библиографическое описание рукописей» К.Калайдовича и П.Строева, первый труд в науке, до того времени в России неизвестной (науке описания рукописей), – это,

несомненно, драгоценный опыт для совершенствования изучения рукописных памятников.

Строев П.М.

Обстоятельное описание старопечатных книг славянских и российских, хранящихся в библиотеке тайного советника, сенатора, двора Его Императорского Величества действительного камергера и кавалера графа Фёдора Андреевича Толстова. Издал Павел Строев. С 24 гравированными изображениями шрифтов. Москва, 1829.

Интв.№РК—12914.

Историю книгопечатания можно назвать картиной развития народного ума. Начатки искусства типографии были посвящены богослужению и теологии, вскоре к ним присоединились история, классическая литература, медицина, даже магия и алхимия, любимые некогда отрасли знания.

Церковь обрела в книгопечатании крепкую опору. Переписывание искажало богослужебные книги: ошибки писцов и злоумышленные искажения давали повод к толкам; от слов рождались ереси, распри, преследования. Одно искусство типографии успокоило Церковь, способ размножения однообразных книг упрочил целость священных песнопений и правил.

Начало искусства типографии относится к середине XV века. Известны имена изобретателей – Гуттенберга, Фауста, Шёффера и города, которые гордятся честью быть их отчиной – Майнц, Страсбург, Гарлем. Около 1475 года уже в шестидесяти городах Европы возникают до двухсот пятидесяти книгопечатных производств. Славянские народы не отставали от других в просвещении, они узнали о новом изобретении и образовали свои типографии вскоре после Франции, в одно время с Испанией и ранее Англии. Известны книги, напечатанные в 1476–1490 годах в разных местах Богемии; с 1491 года образовалась типография в Кракове; в 1493–1495 годах – в Цетине (Черногория); в 1507 году – в Сени (Хорватия); в 1512 году – в Угровлахии (Валахия). Из Литовских книгопечатен древнее других Виленская (1525 год). В середине XVI века печатали у себя сербы⁴. Из первых славянских типографов известны: Святополк Фель, магистр Григорий, иеромонахи Макарий и Пахомий. В России книгопечатание появилось гораздо позднее. И здесь та же причина признания нововведения: сохранение целостности богослужения. Честь «Российского Гуттенберга» принадлежит датчанину Иоганну Богбиндеру. Под его надзором в 1564 году из Московской книгопечатни

вышла первая книга, «Апостол». Дальнейшие успехи были медленны, до XVII века было напечатано не более десяти книг, все богослужebные. Злобное невежество стало препятствием благому началу. Скоро московские типографы прослыли еретиками, дело их – богопротивным, и они должны были оставить отечество. Однако эти гонения благоприятствовали образованию книгопечатен в Литве, Волыни и Галиции. Один из сотрудников «Московского Гуттенберга», дьякон Иоанн Фёдоров, работал у литовского гетмана Льва Ходкевича в Заблудове, оттуда перебрался во Львов (или Лемберг), где также завёл книгопечатню, плоды его трудов – «Евангелие Учительное» (1569) и «Апостол» (1574). Вторым сотрудником, Пётр Тимофеевич Мстиславец, напечатал в Вильне, у панов Мамоничей, «Евангелие» (1574) и «Псалтырь» (1575).

Наконец, князь Константин Острожский, поборник правоверия в областях Унии, призвал Фёдорова к себе в Острог и поручил ему книгопечатание. Результатом дела стали: «Новый завет» (1580) и «Библия» (1581), обычно называемая «Острожской»⁵. С этого времени Виленская, Острожская и Львовская книгопечатни снабжали церкви своими изданиями. Шрифты их (как и московский того времени) красивы, соразмерны, отменно чётки; оттиск тщательный; бумага белая, добротная; красивые изображения и заставки (резные на дереве). С наступлением XVII века искусство типографии развивается очень быстро, и число изданных книг велико. Старые книгопечатни были значительно расширены, открывали производство новые, даже за границей печатали по-славянски. Богатые монастыри также старались завести у себя печатное производство. Тогда некоторые книгопечатни (например, в Литве) были, так сказать, кочевыми: типографы ездили по имениям знатных вельмож, печатали в их владениях и, переменяя выходные и посвячительные листы, подносили одну и ту же книгу разным хозяевам.

Редкие книгохранилища могли явить такие драгоценности искусства типографии, как библиотека Ф.А.Толстого, многие из книг были незнакомы библиографам. Книги напечатаны в России и в Западной Европе, среди них пять изданий Ильи Копиевича, напечатанных в Амстердаме⁶, а также до 80 книг гражданской печати, изданных при Петре Великом (первая книга гражданской печати вышла из московской книгопечатни в 1705 году). В библиотеке графа было представлено единственное собрание Ведомостей за 1703–1726 годы, библиографическое богатство довершали календари того же периода (числом 13).

Все издания книгохранилища представляли собой памятники книгоиздания в славянских землях, поэтому при их описании был принят хронологический порядок, как самый удобный. Что касается книг гражданской печати, в «Описании» помещены только изданные в 1708–1726 годах, так как предполагалось, что все прочие войдут в состав особого каталога.

«Обстоятельное Описание» предназначалось не только библиотекарям. История Церкви и славянской литературы, филология, археография и сейчас могут почерпнуть из «Описания» весьма многое. Издатель поместил, полностью или отрывками, критический обзор предисловий и послесловий старинных книг, предисловия и послесловия авторов, издателей и типографов большей части старопечатных книг, что представляет огромный интерес для отечественной истории.

Например, на вопрос любого историка и читателя истории: «Кто начал исправлять богослужебные книги?», общий ответ будет: «Патриарх Никон». Но перечитывая предисловия и послесловия старинных изданий, мы видим, что задолго до Никона таким исправлением занимались во Львове и в Киеве. Историки, как светские, так и церковные, всегда отмечали важность трудов митрополита Петра Могилы. В «Словаре писателей духовного чина»⁷ предлагается вопрос: «Что дало повод Полоцкому переложить в стихи псалтырь?» В предисловии к своей книге, приведенном в «Описании», автор – митрополит Пётр Могила – подробно это объясняет («объясняет сие начисто»)⁸. В особой тетради к «Описанию» прилагаются 24 изображения шрифтов (с заставками) важнейших славянских книгопечатен, гравированные на меди А.А.Флоровым⁹.

Список книг, находящихся в Библиотеке Медицинских Студентов при ИМПЕРАТОРСКОМ Московском Университете.

Инв.№РК–12915¹⁰.

Профессор и кавалер Московского Университета Ефрем Осипович Мухин, занимавшийся медициной, учредил при Московском Университете библиотеку «для занятий и полезного чтения» и пожертвовал для её основания сочинённый им Курс Анатомии. Ректор Университета и некоторые профессора содействовали обогащению нового книгохранилища, жертвуя различные сочинения по медицине. Известный любитель и покровитель наук, греческий дворянин и кавалер Зосима пожертвовал для такого

полезного заведения книги новейших авторов. Благодаря этим и другим пожертвованиям, количество книг возросло до 298 томов сочинений на русском и иностранных языках, названия которых и составляют «Список». Некоторые книги, поименованные в «Списке», хранятся в настоящее время в библиотеке князя Юсупова, в разделе «Медицина».

Словарь исторический о бывших в России писателях Духовного чина, Грекороссийския церкви. Ч.1-2. Санктпетербург, в типографии Н.Греча, 1818.

Индв.№РК—12918, 12919.

«Словарь» представляет собой алфавитный список имён, фамилий, прозваний писателей духовного чина, философов, с описанием биографии каждого автора, исторической обстановки, в которой происходило его духовное развитие и становление, с привлечением множества малоизвестных исторических фактов, упоминанием имён государственных мужей и народных представителей того времени, с подробным рассказом об их деяниях и последствиях этих деяний.

Мы встречаем в «Словаре», например, имя монаха Варлаама Палицына, под авторством которого в каталоге Императорской Санктпетербургской Академии Наук, изданном в 1742 году, означена рукопись «Краткой российской летописи от 859 по 1598 год»; или имя Вассиана, по фамилии Рыло, архиепископа Ростовского, просвещённейшего человека своего времени, чтимого народом, уважаемого Иваном Грозным, который часто направлял его посредником в раздорах с князьями; а когда в 1480 году сам Великий князь, устращась нашествия татарского хана Ахмата, готовился оставить войско и Москву и бежать к Белому озеру, то архиепископ «один противустал сей постыдной робости Великого Князя и воевод его»¹¹. Среди писателей духовного чина фигурирует имя Дамаскина Семёнова-Руднева, учителя риторики и греческого языка в Крутицкой семинарии, посланного в Геттингенский Университет, где он обучался немецкому и французскому языкам, слушал лекции по всеобщей, европейской и церковной истории, практической физике, статистике, математике. По возвращении, выдержав экзамен при Санктпетербургской Академии Наук, был признан профессором философии и словесных наук; издал множество книг, среди них «Сочинения М.В.Ломоносова» (1778), приложив к подлиннику речей Ломоносова их переводы

на латинский, немецкий и французский языки. Мы находим в «Словаре» имена Патриарха Всероссийского Никона, третьего Патриарха Московского Филарета (Фёдора Никитича Романова), Сильвестра Кулябки, Архиепископа Санктпетербургского и других совместно с упоминанием современных им имён и событий.

Кроме познавательной, словарь имеет большую библиографическую ценность: издатели приводят названия книг упомянутых авторов с указанием места и года издания. Книга значительно дополняет уже упоминавшиеся описания рукописей и старопечатных книг, в предисловиях которых использованы сведения, почерпнутые из «Словаря», изданного десятью годами ранее. Например, в «Словаре» очень полно изложена история возникновения типографии в России, история напечатания в 1564 году «Апостола», первой печатной книги, «обстоятельное известие о заведении Типографии во Царствующем граде Москве и по окрестным местом и по всем градом Царства его» с целью издания Святых книг: Псалтырей, Евангелия и Апостолов; «прочие же растрлени от переписующих ненаученных сущих и неискусных в разуме, овоже и неисправлением пишущих»¹². Или история учреждения в Голландии, в Амстердаме, Славянской типографии, для напечатания математических и художественных книг с рисунками, в бытность Петра Великого, который «всемислостивейше соизволил просителю Яну Тесингу указать печатать: Карты всего света, как Сухопутные, так и Морские, изображения всех славных особ, все книги до Сухопутной и Морской войны относящиеся, а равно и до Математики, Архитектуры, строения крепостей, касающиеся изящных искусств и художеств»; Ян Тесинг заводит Славянскую типографию с помощью уже упоминавшегося Ильи Фёдоровича Копиевича, «который для сей Типографии начал переводить и книги на русский язык»¹³.

Оленин А.Н.¹⁴

Опыт нового библиографического порядка для Санктпетербургской Императорской библиотеки. Санктпетербург, 1809.

ИНВ.№РК—12968.

Содержание книги, представленное на русском и французском языках, включает краткое историческое исследование об основании Императорской библиотеки, рескрипты и указы Императора, описания планов первого, второго и верхнего этажей библиотеки.

Начало знаменитому книгохранилищу положил епископ Киевский граф Иосиф Залуский, собравший в течение 43 лет до 200 тысяч

книг. Его брат, епископ Краковский граф Андрей Залуский, умножил эту библиотеку отборными книгами, взятыми из музея польского короля Иоанна III и из книгохранилищ его дядей (примаса королевства польского Андрея Ольшовского, епископов Андрея Хризостома и Людвига Варфоломея), к которым присовокупил сокровища своего кабинета. В 1742 году он перенёс библиотеку в дом семьи Даниловичей и в 1747 году открыл её «для пользы общественной», определив ежегодный взнос на содержание и увеличение библиотеки. По смерти графа Андрея Залуского, его брат Иосиф передал по завещанию как дом, так и библиотеку Варшавской Иезуитской Коллегии. При уничтожении этого ордена в 1773 году библиотека перешла в ведение Комиссии по образованию и в 1795 году была перевезена в Санкт-Петербург. Библиотека доставлялась в столицу в самую распутицу, по этой причине несколько ящиков по дороге были подмочены или расшатались, по причине чего некоторые книги были испорчены, другие потеряны или разрознены.

Кабинет Её Императорского Величества Екатерины II получил библиотеку в два привоза, и по переписи 23 февраля 1796 года там оказалось 262 640 томов книг и 24 574 листа эстампов. В 1800 году действительный тайный советник граф А.С.Строганов был назначен Главным директором Императорских библиотек, и в 1801 году перенёс библиотеку в специально для неё построенный дом, основание которого было заложено в царствование императрицы Екатерины II по плану, утверждённому в 1795 году; строительство дома было завершено в царствование императора Александра I. В 1805 году в отделение манускриптов Императорской библиотеки был определён для службы коллежский советник Дубровский, привезший из-за границы собрание драгоценных рукописей, ему же были переданы все рукописи бывшей Варшавской библиотеки (до 11 тысяч томов).

«Опыт нового библиографического порядка» содержит некоторые отступления от прочих библиографических систем, которым даётся описание¹⁵. В книге излагаются причины таковых отступлений, приводятся образцы учётных карточек, дополнявших общий каталожный список¹⁶. Автор «Опыта» взял за основу библиографическую систему Гильома Франсуа Де Бюра, написавшего известную специалистам книгу «*Bibliographie instructive ou traité de la connoissance des livres rares et singuliers*» («Толковая библиография, или трактат о знании редких и оригинальных книг»)¹⁷.

Сопиков В.С.18

Опыт российской библиографии, или полный словарь сочинений и переводов, напечатанных на Славенском и Российском языках от начала заведения типографий, до 1813 года. Ч.1,2,3,4. Санктпетербург, 1813, 1814, 1815, 1816.

Инв. №№РК—12938,12939,12940,12941.

«Полный словарь», содержащий 11 613 названий сочинений и переводов, напечатанных на славенском и российском языках, получил единодушное признание. В «Обстоятельном описании рукописей» К.Калайдовича и П.Строева имеются многочисленные ссылки на книгу В.Сопикова, заимствования из истории книгопечатания в Европе и России, детально изложенной в части первой «Полного словаря». В.Сопиковым составлена Хронологическая таблица, где названы города, замки, монастыри, которые первыми обзавелись типографиями, и самые первые сочинения, в них напечатанные; представлена Роспись славянским книгам, расположенная по годам, от начала заведения типографий до XVIII столетия, а также Роспись древним славянским типографиям с указанием их местоположения и времени, начиная с которого они получили известность (по напечатанным книгам); приведён образец славянских азбук и текстов с использованием азбуки обыкновенной (кириллицы) и глаголической (св.Иеронима).

Приводимые отрывки предисловий, послесловий и цитаты очень объёмны, иногда произведение цитируется целиком, например, в части первой, «Предисловие доктора Франциска Скорины Сполоцка в книги Даниила пророка»¹⁹ (между листами «Предисловия» имеется владельческая закладка); в части второй – две главы из книги «Велисарий, с частицами из нравоучительной философии» («Велизер» Мармонтеля, перевод с французского г.Курбатова)²⁰, два письма из книги «Аристип и некоторые из его современников» (перевод с немецкого г.Татищева)²¹, эпистолы А.Сумарокова²², Сочинения Державина («Бог», «Ключ», «Вельможа», «Водопад»)²³, «Душинька, древняя повесть, в вольных стихах И.Богдановича»²⁴ и т. д. В предисловии третьей части «Полного словаря» В.Сопиков обращается к читателям, которым не понравилось его решение использовать выписки, «потому, говорят они, что самые книги, из коих взяты сии выписки, находятся почти у всех в руках»²⁵. Издатель справедливо замечает, что выписки большей частью взяты из таких книг, которые

даже за большие деньги трудно найти в столице, не говоря уже о провинции. Иностранные библиографии того времени не содержали в себе подобных выписок, но Англия, Франция, Германия, Италия могли похвастаться изобилием книг, а «русская библиотека» насчитывала всего около десяти тысяч названий и не имела ни одного древнего классического писателя, достойно переведённого. «Естьли кому означенныя выписки покажутся совсем ненадобными, – заключает В.Сопиков своё предисловие, – тот благоволит их пропустить без всякого внимания, потрудясь только перевернуть несколько листочков»²⁶. В настоящее время значение решения В.Сопикова выросло неизмеримо. Выписки и цитаты могли бы, вероятно, составить отдельный, весьма любопытный сборник, как и предисловие к первой части, служащее введением в библиографию, науку, совершенно новую в России того времени.

Четырёхтомник В.Сопикова завершает список литературы по библиографии в книжном собрании князя Н.Б.Юсупова. Следует добавить, что русскоязычные книги по библиографии, являясь музейными предметами, находящимися в удовлетворительной сохранности, привлекаются для участия в тематических экспозициях Государственного музея-усадьбы «Архангельское».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Константин Фёдорович Калайдович (1792–1832) – археограф и историк, кандидат Московского университета, деятельный член Общества истории и древностей российских. Павел Михайлович Строев (1796–1876) – археограф, автор учебника «Краткая российская история для начинающих», издатель журнала «Современный наблюдатель российской словесности», член московского Общества истории и древностей российских. В числе прочих работ издал «Описание старопечатных книг гр.Ф.А.Толстого» (1829). К.Ф.Калайдович и П.М.Строев совместно издали «Описание рукописей гр.Ф.А.Толстого» (1825).

² Палеографические таблицы почерков с XI по XVIII век (числом 12), принадлежащие к «Об-

стоятельному описанию славяно-русских рукописей, хранящихся в библиотеке графа Фёдора Андреевича Толстого». ГМУА, инв.№РК-2862.

³ Некоторые из подписей и приписок писцов очень любопытны: «Писано рукою Ивана, полонянина Полоцкого, в заключении и во двоих путах связанного, на Волоку Ламском, в 1567 году». – Описание славяно-русских рукописей... М., 1825. ГМУА, инв.№РК–12913. С.LVII.

⁴ Замечательно, что южные славяне долго не имели термина для отличия напечатанного от списанного. Их типографы, в послесловиях к своим изданиям, печатают «списах» вместо «напечатал». Гораздо позже появились выражения «друковать», «напечатать», «друкарня»,

«варстат друкарский», «штанба», «печатное дело», «типография». – Описание старопечатных книг... М., 1829. ГМУА, инв.№РК–12914. С. VII.

⁵ Во второй половине XVII века во Львове была и другая типография, Михаила Слёзки, напечатанная немало богослужебных книг. – Там же. С. IX.

⁶ Илья Фёдорович Копиевич, молодой белорус, бывший голландским Кандидат-Пастором, по повелению императора Петра Великого сочинял, переводил и печатал в Амстердаме книги «для употребления народа Русского». В «Описании» помещён список изданных Копиевичем книг. На заглавных листах книг, изданных им, впервые появилось округление славянского шрифта по образцу латинского. – Там же. С. 392.

⁷ Словарь писателей духовного чина. М., 1829. ГМУА, инв.№РК–12918. С. 251.

⁸ Описание старопечатных книг славянских и российских графа Ф.А.Толстого. М., 1829. ГМУА, инв.№РК–12914. С. 215.

⁹ Палеографические снимки шрифтов с XV века по XVIII (числом 24), принадлежащие к обстоятельному описанию старопечатных книг славянских и российских, хранящихся в библиотеке графа Фёдора Андреевича Толстого. М., 1829. ГМУА, инв.№РК–16299.

¹⁰ В разделе «Справочники» имеется второй экземпляр Списка, инв.№РК–12917.

¹¹ Словарь исторический. СПб., 1818. ГМУА, инв.№РК–12918. С. 69.

¹² Предисловие к Апостолу, напечатанному Иваном Фёдоровым и Петром Мстиславцем. Словарь исторический. СПб., 1818. ГМУА, инв.№РК–12918. С. 277.

¹³ Словарь исторический... С. 287.

¹⁴ Алексей Николаевич Оленин (1763–1843) – археолог, историк и художник, с 1811 г. директор Санкт-Петербургской публичной библиотеки.

¹⁵ Опыт нового библиографического порядка для Санктпетербургской Императорской библиотеки. СПб., 1809. ГМУА, инв.№РК–12968. С. 20.

¹⁶ Там же. С. 28.

¹⁷ *De Bure, Guillome-François, le Jeune.* Bibliographie instructive ou traité de la connoissance des livres rares et singuliers. Paris, 1768. ГМУА, инв.№РК–12938.

¹⁸ Василий Степанович Сопиков (1765–1818) – известный библиограф, сын купца, первоначально торговал книгами. В 1811 г. поступил на службу в публичную библиотеку помощником библиотекаря русского отдела; в 1812 г. был командирован в Олонецкую губернию, для сопровождения туда 200 ящиков книг и рукописей. По возвращении занялся подготовкой и обработкой материалов для своего «Опыта российской библиографии». Кроме «Опыта», издал сочинение Монтескье «О существе законов» в переводе Д.И.Языкова и перевод с французского «Пифагоровых законов и нравственных правил».

¹⁹ Опыт российской библиографии. Ч. I. СПб., 1813. ГМУА, инв.№РК–12938. С. 30–35.

²⁰ Опыт российской библиографии. Ч. II. СПб., 1814. ГМУА, инв.№РК–12939. С. 79–119.

²¹ Там же. С. 173–190.

²² Там же. С. 283–300.

²³ Там же. С. 311–338.

²⁴ Там же. С. 397–461.

²⁵ Опыт российской библиографии. Ч. III. СПб., 1815. ГМУА, инв.№РК–12940. С. I.

²⁶ Там же. С. III.

О.В.Колесникова

РЕДКИЕ НОТНЫЕ ИЗДАНИЯ И РУКОПИСИ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ КНЯЗЕЙ ГОЛИЦЫНЫХ В СОБРАНИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ-УСАДЬБЫ «АРХАНГЕЛЬСКОЕ»

В собрании Государственного музея-усадьбы «Архангельское» хранится коллекция старинных нот, происходящая из семьи князей Голицыных. Вместе с другими материалами голицынского архива они поступили в музей в советское время из расформированного музея в Никольском-Урюпине, бывшем имении князя Николая Алексеевича Голицына (1751–1809) и его потомков.

Даже беглое знакомство с этой коллекцией, насчитывающей около 90 единиц хранения, говорит о её раритетном характере. 16 единиц составляют рукописные ноты, основная же часть – это печатные ноты, выпущенные русскими и зарубежными издательствами между 1790-ми и 1840-ми годами. Число музыкальных произведений, отражённых в нотах, намного превышает количество музейных предметов, так как под одной единицей хранения зачастую скрываются сборники, либо составленные издателями и авторами, либо переплетённые владельцами.

Собрание в целом не только проливает свет на музыкальные интересы семьи Голицыных, но и является неоценимым источником по истории музыки и нотопечатания в конце XVIII–первой половине XIX веков. Тиражи нотных изданий в тот период были невелики, ноты дороги, круг потребителей крайне узок. Многие издания в коллекции являются библиографической редкостью. На их титульных листах – имена основных издателей музыки этого времени.

Прежде всего следует отметить издания Иоганна Даниэля Герстенберга, хозяина первой в России нотопечатной фирмы, основанной в 1792 году в Петербурге; затем – ноты, выпущенные Дитмаром, обрусевшим шведом, музыкантом и гравёром, с 1796 года партнёром, а с 1809 года преемником Герстенберга в руководстве фирмой. Во множестве представлены издания следующего перио-

да – после 1810 года, когда владельцем фирмы был Иоганн Корнелий Пец, немец из Дрездена, ставший русским купцом 3-й гильдии. Нотами разных периодов представлен другой известный петербургский издатель – Дальмас, актер французской труппы, занимавшийся нотопечатанием с 1802 года. Примечательны и московские издания, вышедшие, в частности, в нотопечатне К.Венцеля в 1820-х–1840-х годах.

Среди представленных зарубежных издательств – немецкое музыкальное книжное и нотное издательство Брейткопф и Хертель, одно из крупнейших в мире, основанное в 1719 году и существующее по сей день; издательство Анри Шарля Литольфа в Брауншвейге, работавшее с 1830-х годов; немецкое издательство Зимрока; издательства различных европейских городов – Парижа, Милана, Бонна, Кёнигсберга, Амстердама.

К сожалению, далеко не все музыкальные тексты представлены целиком – многие фрагментированы (отсутствуют части текста, отдельные партии в инструментальных ансамблях). Но несмотря на это анализ коллекции позволяет через призму домашнего, усадебного музыкального быта увидеть картину эпохи – направленность музыкальной моды, жанровое разнообразие, круг композиторов. Большинство сочинений отвечают эстетике первых десятилетий XIX столетия, когда «дней александровых прекрасное начало» сопровождал закат классицизма, а новый дух романтизма породил тягу к национальному колориту, экзотике и орнаментике не только в пластических искусствах, но и в музыке.

На вершине музыкального олимпа эпохи располагались знаменитости – композиторы и исполнители, завоевавшие славу на подмостках музыкального театра и концертной эстраде. Продолжением их популярности становились сочинения, адаптировавшие музыку более сложной фактуры для камерного музицирования в светской гостиной.

Мир музыкального театра отражён в публикациях отдельными изданиями полюбившихся арий и дуэтов из опер, а также в многочисленных транскрипциях для фортепиано, флейты и различных ансамблей на темы опер. Это вариации, фантазии, попури, основанные на мотивах из «Свадьбы Фигаро» В.А.Моцарта, «Севильского цирюльника» и «Золушки» Дж.Россини, «Нормы» В.Беллини, «Лючии ди Ламмермур» и «Торквато Тассо» Г.Доницетти, «Фаворитки» и «Роберта-Дьявола» Дж.Мейербера, «Жидовки» и «Гвидо и Джиневры» Ж.Ф.Галеви, «Прециозы» и «Вольного стрелка» К.М.Вебера, «Аскольдовой могилы» А.Н.Верстовского.

Среди авторов переложений – известные композиторы и виртуозы Карл Черни, Даниэль Штайбельт, Фридрих Калькбреннер, Теодор Дёлер.

Ряд изданий связан с именами прославленных исполнителей: это вокальные сочинения из репертуара певиц Филлис-Андреи, Бертен, Буланже, Брамбиллы, Монготье, Реньо, певца Мартена, чуть позже – певицы-гастролёрши Шоберлехнер. Любопытнейшим отражением репертуара оперных див являются «Лирическое рондо на тему каватины, исполняемой м-м Малибран в опере «Инес де Кастро» Персиани», написанное Карлом Черни для фортепиано в четыре руки¹, и восемь вариаций для флейты на темы вокальных произведений из репертуара Анжелики Каталани². Оба сочинения изданы у Антона Диабелли в Вене. Ещё более милым курьёзом представляются произведения, посвящённые композиторами знаменитым танцовщицам: вальс Йозефа Ланнера «В честь Тальони»³ и сочинение Карла Черни «Воспоминание о Фанни Эльслер. Блестящее рондолетто для фортепиано на тему любимого испанского танца качуча, который танцевала г-жа Фанни Эльслер»⁴.

Некоторые издания отражают музыкальные компоненты придворной жизни и официальных церемоний. Их титульные листы содержат посвящения царствующим особам, имена придворных капельмейстеров, преподавателей музыки, солистов. Это произведения, исполнявшиеся при дворе в дни важных событий, например, «Кантата в честь празднования бракосочетания Императорских Высочеств Великого Князя Александра и княгини Елизаветы, написанная Вертесом и положенная на музыку Гесслером»⁵. Бракосочетание имело место в 1793 году, ноты изданы у Герстенберга между 1792 и 1794 годами – это одно из первых изданий первого русского нотного издательства. Придворный композитор Александра I Фердинандо Антолини (?–1824) представлен «Большим дуэтом Амазонок», в титуле которого автор именуется «преподавателем пения Её Величества Императрицы Елизаветы Алексеевны и Великих Княгинь»⁶. По некоторым признакам эти ноты, выпущенные в петербургском музыкальном издательстве Дальмаса, можно датировать между 1802 и 1804 годами.

Более поздний пример – венское издание сочинения Иоганна Штрауса «Александра-вальс» с посвящением русской императрице Александре Фёдоровне⁷. С другими европейскими дворами связаны такие издания, как «Двенадцать ариетт» Винченцо Ригини, «капельмейстера её величества прусской королевы», изданные в Бон-

не⁸, или «Шесть канцонетт» Иоганна Фридриха Райхардта, ещё одного «капельмейстера её величества королевы прусской», изданные в Париже⁹. В этом же ряду – концертный дуэт для сопрано и баритона «Прощание» Гаэтано Доницетти с посвящением английской королеве Виктории¹⁰.

Инструментальная музыка, представленная нотами из музейной коллекции, написана для сольного исполнения фортепиано, флейтой, скрипкой либо для таких камерных ансамблей, как дуэт флейт, дуэты флейты и фортепиано, скрипки и фортепиано, струнный квартет и т.п. Наряду с упоминавшимися переложениями оперных отрывков это оригинальные сонаты, вариации, концертные пьесы, в большинстве доступные для исполнения не только профессионалами-виртуозами, но и дилетантами.

Большая часть изданий и композиторских имён относится именно к русской музыкальной среде, несмотря на то, что титульные листы нот составлены по-итальянски или по-французски, а авторы имеют иностранное происхождение. Музыкальный мир рассматриваемого времени имел свою «россику». В круг музыкальных деятелей России конца XVIII–первой половины XIX веков входили примечательные авторы, представленные в нашем собрании. Это Иоганн Вильгельм Гесслер (1747–1822) – немецкий композитор, органист, пианист и педагог, живший с 1792 года в Петербурге, а с 1794 года в Москве, где до 1812 года он давал концерты и преподавал; Катерино Альбертович Кавос (1775–1840) – русский композитор итальянского происхождения, дирижёр, вокальный педагог, работавший в Петербурге с конца XVIII века. Это французские музыканты: Адриен Буальдьё (1775–1834) – оперный композитор, в 1804–1811 годах капельмейстер французской оперной труппы в Петербурге; скрипачи и композиторы Пьер Роде (1774–1830), Пьер Байо (1771–1842) и Шарль Филипп Лафон (1781–1839), служившие придворными солистами в Петербурге соответственно в 1803–1808, 1805–1808 и 1808–1815 годах. Это гастролировавшие в России пианисты-виртуозы Иоганн Гуммель (1778–1837), Теодор Дёлер (1814–1856), наконец, знаменитый Джон Филд (1782–1837) – ирландский пианист, педагог и композитор, создатель жанра ноктюрна, живший в России с 1802 года до конца своих дней.

Среди русских авторов, представленных в коллекции музея, наибольший интерес вызывают дворянские композиторы-дилетанты, связанные с семейством Голицыных. Князь Михаил Николаевич Голицын (1796–1863) является автором проникновенных

романсов на стихи Ивана Мятлева «Облако» и «Звезда», а также «Четырёх мазурок» и «Полонеза» для фортепиано, изданных в Москве у К.Венцеля не ранее 1833 года¹¹. М.Н.Голицын родился в усадьбе Архангельское, владельцем которой был в то время его отец Николай Алексеевич Голицын. Он жил в Москве, бывал в своей усадьбе Никольское-Урюпино. Будучи камергером, тайным советником, почётным опекуном московского Опекунского совета, управляющим московской детской больницей и основателем торговой галереи на Петровке, он также был известен как литератор и музыкант.



Титульный лист нот романа М.Н.Голицына «Облако». Москва, издательство К.Венцеля. После 1833. ГМУА

Сын М.Н.Голицына был женат на дочери графа Сергея Павловича Сумарокова (1793?–1875)¹² – другого примечательного композитора-любителя. Генерал от артиллерии, кавалер ордена Александра Невского, С.П.Сумароков оставил след в музыке как автор романсов и инструментальных пьес, печатавшихся в конце 1810-х годов. В собрании музея хранится рукописный альбом из десяти вокальных сочинений на русском и французском языках, имеющий дату «1818 г.»¹³. В сборнике – романсы для голоса и фортепиано, вокальное трио и четырехголосный ансамбль на русский текст духовного содержания. Наибольшей выразительностью обладают романсы, облакающие сентиментальные образы русских и французских стихов (возможно, самого С.П.Сумарокова) в мелодии, полные изящества и подлинного обаяния: «Лиза», «Пробуждение», «Rosier d'amour» («Роза любви»), «Le vœu» («Обет» или «Желание»). Лирические признания и жалобы автор иногда вкладывает в уста романтических персонажей: здесь и трубадур, и молодой араб в пустыне, и Ринальдо в лагере сарацинов.

О музыкальных вкусах в семьях Сумароковых и Голицыных свидетельствует ряд изданий с владельческими надписями и знаками.



Титульный лист нот романса М.Н.Голицына
«Звезда». Москва, издательство К.Венцеля.
После 1833. ГМУА

Сборник англезов, сочинённых композитором конца XVIII века И.А.Фером, имеет надпись пером: «Сергей Сумароков»¹⁴. Тиснёные гербы Голицыных и надписи с именем М.Н.Голицына украшают ноты сочинений для струнных инструментов Пьера Байо и Людвига Маурера¹⁵. Наконец, с семьёй Голицыных, по всей вероятности, не только как композитор, но и как преподаватель, был связан флейтист Анри Суссман. В коллекции – три его сочинения: два печатных издания концертных дуэтов для двух флейт, выпущенные в Берлине и Лейпциге; третий текст (в рукописи, скорее всего авторской) –

«Двадцать восемь прелюдий для флейты, сочинённых и посвящённых Господину Князю Голицыну Анри Суссманом» – представляет собой дидактическое сочинение и имеет пометки, связанные с учебным процессом¹⁶.

Жанровая специфика коллекции отвечает историческому переходу от классицизма к романтизму. От пасторальных мотивов в операх конца XVIII века мода обратилась к жанру ноктюрна, который представлен не только инструментальными, но и вокальными произведениями – у С.П.Сумарокова, И.Ф.Райхардта. Неизвестный российский автор, скрывающийся под инициалами P.S.G., озаглавил свой вокальный сборник так: «Шесть романсов и один ноктюрен на два голоса»¹⁷.

Ещё один распространённый жанр – инструментальные вариации с характерной структурой: свободная интродукция, ряд вариаций с чередованием приёмов орнаментики, ладов и ритмов, и бравоурный финал. Представлен и другой романтический жанр – фантазия, а также предшествовавшие ей формы, примером которых является любопытное сочинение И.В.Гесслера «Каприз и соната для клавесина», изданное в 1795 году¹⁸.

Романтизм тяготеет к виртуозности. В заглавиях концертных пьес мелькает характерное слово «brillant» (*франц.* «блестящий»), которое указывает на обилие эффектных пассажей, мелизмов, требующих безупречной техники исполнения. Среди нотных раритетов есть сочинения, направленные на совершенствование исполнительской техники – фортепианной, флейтовой, вокальной. В их числе – два интереснейших руководства по искусству бельканто – «Итальянские сольфеджио» и «Сборник упражнений для пения» Джироламо Крешентини¹⁹.

Неотъемлемая часть музыкального быта представлена танцевальными жанрами. В собрании имеются ноты полонезов К.Цойнера, Г.Кёлера, К.Кавоса²⁰, М.Н.Голицына; ноты мазурок, вальсов, полек, упоминавшийся выше сборник англезов. Курьёзный образец позднего времени представляет собой рукописный нотный листок, датированный 1847 годом: темы мазурок и, по-видимому, двух кадрилией, сопровождают примечания неизвестной барышни о том, где и с каким кавалером она их танцевала²¹.

Важнейшим жанром для России «золотого века» был романс. В собрании музея отражена музыка, предшествовавшая расцвету русского романса. Это малоизученный период становления, перехода камерной вокальной лирики от канцонетт и ариетт, происходивших из итальянской и французской традиций, к тому, что внутри русской культуры именовалось «французским романсом». Во множестве представлены романсы на французские тексты, изданные в России в 1800-е–1810-е годы – сочинения Софи Гайль, Лафона, Пасси, Сент-Ипполита, Гара, Вилема и других композиторов. Среди них встречаются романсы-ноктюрны, романс-болеро, куплеты, романс-марш (например, «Отправление в армию» на французские стихи «г-на Колубакина, лейтенанта гусарского полка его величества Императора всея Руси, музыка г-на Джулиани»)²². Музыкальное освоение русской поэзии связано с произведениями С.П.Сумарокова, М.Н.Голицына и других, в том числе неизвестных, авторов²³.

Ряд сочинений в коллекции отражает тему национального колорита в её романтическом преломлении. Пробуждение интереса к русской мелодике заметно в вариациях на русскую тему для струнного квартета П.Байо, в «Фантазии и вариациях для фортепиано и скрипки на русские темы» Лафона и Герца²⁴, в сочинении знаменитого бельгийского скрипача Анри Вьётана (1820–1881) «Воспоминание о Москве, фантазия на Мотивы Г-на Верстовского»²⁵. Наконец, как свидетельство растущей славы русских композиторов

воспринимаются инструментальные переложения на темы русских песен и романсов Варламова и Гурилёва²⁶.

Изучение коллекции продолжается. Предстоит её научная каталогизация. Уже началось возвращение забытой музыки в репертуар современных музыкантов, в 1999–2000 годах состоялись первые публикации произведений С.П.Сумарокова, М.Н.Голицына и других авторов в живом концертном исполнении.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Rondeau lyrique sur la Cavatine: (Quando il core a te rapito) Chanté par Mme Malibran dans l'Opera: Ines de Castro, de Persiani composé pour le Pianoforte à 4 mains par Charles Czerny, op.398 №3 <...> Vienne chez Ant. Diabelli et comp. <...> <s.a.>. Инв.№ АГЮ-532. Эта и все последующие ссылки воспроизведут названия нот в подлинной орфографии.

² Gesänge und Variationen der Mad:Catalani. Für eine Flöte eingerichtet. <...> Vienne chez A. Diabelli et Comp. <...> <s.a.>. Инв.№ АГЮ-530.

³ Lanner. Hommage à Taglioni, valse. – In: Le Nouvelliste. Revue Musicale pour le piano, Redigée par P.Wolff. Publiée par С.Н.Holtz. I-re Livraison. <1840>. Инв.№ АГЮ-517.

⁴ Souvenir de Fanny Elssler. Rondoletto brillant pour le piano-forte sur la danse favorite espagnole La Cachucha dansée par Dlle Fanny Elssler, composé par Charles Czerny. Oeuvre 475 <...> Pr: Piano à 4 mains <...> Vienne, chez A. Diabelli & Comp. <s.a.>. Инв.№ АГЮ-500.

⁵ Cantata per festeggiare le nozze delle AA.FF. del Gran Duca Alessandro e della principessa Elisabetta Scritta da I.A.C.Werthes e posta in Musica da G.G.Hassler al servizio di Sua A.F. il Gran Duca delle Russie. Pietroburgo presso I.D.Gerstenberg e Comp. <s.a.>. Инв.№ АГЮ-486.

⁶ Grand Duo des Amazones chanté par Mmes Philis Andrieux & Bertin, avec accompagnement de Forte Piano composé et arrangé par Mr Antonolini, maitre de chant de Sa Majeste Imp., l'Imp. Elisabeth Alexievna et de L.L.A.A.I.I. Mesdames les Grandes Duchesses <...> A St.Petersbourg Chez Dalmas, editeur de musique <s.a.>. Инв.№ АГЮ-478. Антонолини, который в наши дни почти забыт, был известен как композитор и вокальный педагог. Среди его сочи-

нений были оперы, оратория «Страшный суд». Композитор вошёл в историю как автор кантаты на стихи Г.Р.Державина «Он возвратился благодатный», написанной для праздника в Павловске 27 июля 1814 г. по случаю возвращения русских войск из Парижа.

⁷ Инв.№ АГЮ-524.

⁸ Инв.№ АГЮ-481.

⁹ Инв.№ АГЮ-484.

¹⁰ Инв.№ АГЮ-480.

¹¹ Облако. Слова И.Мятлева. Музыка Князя М.Н.Голицына. В Москве. Грав. и печат. у К.Венцеля <б.г.> Инв.№ АГЮ-474; Звезда. Слова И.Мятлева. Музыка посвящает Княгине Вере Г.Долгорукой Князь М.Н.Голицын. <...> В Москве. Грав. и печат. у К.Венцеля <б.г.> Инв.№ АГЮ-475; 4 Mazurkas pour le Pianoforte composées par Le Prince Michel Ns: Galitzine. <...> A Moscou, Gravé et imp. chez C.Wenzel, <s.a.>. Инв.№ АГЮ-476; Polonaise pour le Piano Forte composée par Le Prince Michel Ns: Galitzine.<...> A Moscou, Gravé et imp. chez C.Wenzel, <s.a.>. Инв.№ АГЮ-477.

¹² С.П.Сумароков имел трёх дочерей, из которых старшая – Зоя – вышла замуж за князя А.В.Оболенского, младшая – Мария – за князя Н.М.Голицына (сына М.Н.Голицына и внука Н.А.Голицына), а средняя – Елена – за генерала Ф.Н.Эльстона, которому после этой женитьбы были переданы графский титул и фамилия тестя. Впоследствии сын графа и графини Сумароковых-Эльстон – Ф.Ф.Сумароков-Эльстон, внук С.П.Сумарокова и внучатый племянник М.Н.Голицына – женился на княгине З.Н.Юсуповой, таким образом генеалогические древа владельцев Архангельского и Никольского-Урюпина соединились. О генеалогических связях семей см.: Голицын Н.Н.

Род князей Голицыных. СПб., 1892. С.165–166, 189–190; *Лобанов-Ростовский А.Б.* Русская родословная книга. Т.1-2. СПб., 1895; *Руммель В.В.* Родословный сборник русских дворянских фамилий. Т.1-2. СПб., 1886–1887.

¹³ Инв.№ АГЮ-473. Альбом имеет переплёт с заглавием «Recueil de Morceaux de chant de la composition du comte Soumarokoff». На одной из страниц также имеется надпись от руки «Soumarokoff».

¹⁴ Anglaises pour le forte-piano composées par J.A.Fehre. Königsberg, imprimé chez Hering et Haberland, <s.a.>. Инв.№ АГЮ-494.

¹⁵ Air russe varie pour le Violon, avec accompagnement de second Violon, Alto e Basse par P.Baillet, oeuvre 11. <...> A Offenbach, chez J.André, <s.a.>. Инв.№ АГЮ-513; Rondo pour deux Violons avec accompagnement d'un Violon, viola, violoncelle (contrebasse ad libitum) composé par Ls.Maurer <...> Leipzig, au Bureau de Musique de Peters, <s.a.>. Инв.№ АГЮ-512.

¹⁶ Trois Duos Concertants pour deux Flutes composés par H.Soussmann. Oeuvre 11 <...> A Berlin, chez F.S.Lischke, <s.a.>. Инв.№ АГЮ-495; Trois duos concertans brillants et faciles pour deux flutes composés et dédiés à son amie M.C.F Weck par Henri Soussmann. Oeuv.4. – Leipzig, chez Breitkopf & Härtel, <s.a.>. Инв.№ АГЮ-497; Vingt-huit Preludes Pour la Flute composé & dédié à Monsieur le Prince de <...> P.M.Galitzin par Henri Soussmann. Инв.№ АГЮ-496.

¹⁷ Инв.№ АГЮ-485.

¹⁸ Caprice et Sonate pour le Clavecin ou Pianoforte. Dediées à Madame de Pestel née de Crook à Moscou par Jean Guillaume Haesler.

Oeuv.V №40. A St.Petersbourg chez J.P.Gerstenberg et Comp., <s.a. >. Инв.№ АГЮ-515. Ноты датируются 1795 годом. – См. об этом: Рабочий каталог отечественных нотных изданий XVIII века. Л., 1990. С.20. №89.

¹⁹ Solfèges d'Italie Avec la Basse chiffrée Composés par Leo, Durante, Scarlatti, Hasse, Porpora, Mazzoni, Caffara, David Perez <...> Recueilles par les Cens Levesque & Bèche <...> A Paris, chez Naderman <...> <s.a.>. Инв.№ АГЮ-488; Raccolta di Esercizi Per il Canto all'uso del Vocalizzo Con discorsi preliminarie Del Signor Giarolamo Creccintino membro Onorario del Conservatorio imperiale di musica di Parigi, e Academico Filarmonico di Bologna <...> Gravé et imprimé à St.Petersbourg chez Dalmaz <...>, <s.a.>. Инв.№ АГЮ-502.

²⁰ Инв.№ АГЮ-526, 498, 491.

²¹ Инв.№ АГЮ-540.

²² Инв.№ АГЮ-487.

²³ Романс неизвестного автора «К тебе стремлюсь я мыслью вдохновенной» – рукопись, инв.№ АГЮ-469; «Казацкий марш» неизвестного автора для голоса и фортепиано – рукопись, инв.№ АГЮ-472.

²⁴ Air russe varie pour le Violon, avec accompagnement de second Violon, alto e Basse par P.Baillet, oeuvre 11. <...> A Offenbach, chez J.André, <s.a.> Инв.№ АГЮ-513; Fantasie et Variations pour Piano et Violon sur des Thèmes russes Dediées à Madame Davidoff, née de Grammont et composées par C.P.Lafont et Henri Herz <...> Leipzig, au Bureau de Musique de C.F.Peters, <s.a.>. Инв.№ АГЮ-510.

²⁵ Рукопись, инв.№ АГЮ-511.

²⁶ Инв.№ АГЮ-471.



ХРОНИКА МУЗЕЙНОЙ ЖИЗНИ



НАУЧНАЯ ЖИЗНЬ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ-УСАДЬБЫ «АРХАНГЕЛЬСКОЕ»

1997–2009

За свою 90-летнюю историю музей-усадьба «Архангельское» претерпел немало изменений. С 1997 года начался качественно новый этап в его развитии. В соответствии с Постановлением Правительства РФ «О мерах по сохранению и дальнейшему использованию памятников истории и культуры усадьбы Архангельское в Московской области» музей в декабре 1996–январе 1997 года был передан из ведения Министерства обороны РФ в Министерство культуры РФ, получил новый статус и новое наименование: Государственный музей-усадьба «Архангельское» (ГМУА). В том же году музей стал членом ИКОМ и принял участие в подготовке, организации и проведении Международной конференции «Мегаполис и культура», а также V Национальной сессии ИКОМ России, приуроченной к празднованию 850-летия Москвы.

В самом начале работы в новых условиях коллективом музея была разработана Концепция развития «Архангельского» на ближайшие десять лет, где были определены наиболее важные задачи:

- сохранение целостности архитектурно-паркового ансамбля (консервационные и реставрационно-восстановительные работы, восстановление и сохранение исторического парка);
- осуществление необходимых мер для развития музея, способствующих его включению в число приоритетных объектов национального и международного туризма;
- осуществление научной и научно-просветительной деятельности, способствующей дальнейшему развитию и пропаганде художественных коллекций музея.

Особое внимание коллектив музея уделяет научной работе, являющейся основой хранения, изучения и популяризации музейного собрания произведений искусства и памятников истории на базе новейших разработок в этой области. Поиск архивных документов и других письменных источников, связанных с историей усадьбы и формированием коллекций, стал в послед-



ние годы одним из важнейших направлений научной работы наряду с историческими и искусствоведческими исследованиями. Новые знания о памятниках, исторических лицах и событиях позволяют совершенствовать показ музейных экспонатов в рамках выставочных проектов, проводить более содержательные, тематически углублённые экскурсии и лекции. Раскрывая не известные ранее

страницы истории усадьбы «голицынского» и «юсуповского» периодов, разносторонние научные изыскания обеспечивают научную базу масштабных реставрационных работ, затрагивающих архитектурные объекты и весь дворцово-парковый ансамбль. Реставрация отдельных музейных предметов также нередко сопровождается новыми атрибуциями, выявлением эстетических взаимосвязей памятника и исторических обстоятельств, его окружавших.

Результаты исследований пополняют научный архив музея, входят в обоснование реставрационных проектов, публикуются в форме докладов на научных конференциях и статей в изданиях, адресованных как специалистам, так и широкой аудитории. В настоящее время активизируется самостоятельная издательская деятельность музея, круг задач которой простирается от выпуска популярных буклетов и открыток до издания монографических исследований и научных каталогов музейных коллекций.

КОНФЕРЕНЦИИ

С 1997 года по настоящее время научными сотрудниками музея сделано 109 сообщений на конференциях различного уровня –



международных, региональных, внутримузейных. Проведены конференции:

Внутримузейные

1997–2008 • Ежегодные отчётные конференции по итогам научной работы сотрудников музея

Всероссийские

1999 • К 80-летию Государственного музея-усадьбы «Архангельское»

2000 • Два владельца усадьбы Архангельское. К 250-летию князя Николая Алексеевича Голицына и князя Николая Борисовича Юсупова

2002 • Исторический ландшафт русской усадьбы как явление современной культуры

2003 • Культура и художественная промышленность России конца XVIII–первой трети XIX веков и князь Н.Б.Юсупов

2008 • К 190-летию Театра Гонзага в Архангельском

Международная

2004 • Пространство европейской культуры в эпоху Екатерины II (совместно с Институтом всемирной истории РАН)

ПУБЛИКАЦИИ

С 1997 года сотрудниками музея подготовлена 141 научная публикация. Среди научных изданий музея были следующие:

- *Безсонов С.В.* Архангельское. Подмосковная усадьба. М., 2001; 2-е испр. и доп. изд. М., 2004. (*Переиздание монографии 1937 года с комментариями и дополнительными иллюстрациями*).
- *Государственный музей изобразительных искусств им. А.С.Пушкина, Государственный Эрмитаж, Государственный музей-усадьба «Архангельское».* «Учёная прихоть». Коллекция князя Николая Борисовича Юсупова. Т. I-II. М., 2001. (*Каталог выставки и альбом*).
- *Государственный музей-усадьба «Архангельское», Государственный научно-исследовательский музей архитектуры им. А.В.Щусева, Государственный центральный театральный музей им. А.А.Бахрушина, Российский военно-исторический архив.* Произведения Пьетро ди Готтардо Гонзага из московских собраний. 250 лет. М., 2001. (*Каталог выставки*).
- Архангельское. Альбом-путеводитель. *Под общ. ред. Кирюшиной Л.Н.* М., 2007.
- *Бережная Н.Л.* Бронза в интерьере классицизма. Художественная бронза из собрания музея-усадьбы «Архангельское». М., 2008.
- *Бережная Н.Л.* Юсуповский фарфор. К 190-летию фарфорового заведения в Архангельском. М., 2008.
- *Иванова В.И.* Первый праздник в Архангельском. Палитра. Опыт. Итоги. М., 2008.
- «Архангельские» Голицыны и их потомки. К 600-летию рода князей Голицыных. *Под общ. ред. Кирюшиной Л.Н. Авт. текстов Крючкова М.А., Парушева В.Г.* М., 2008.
- Юсуповский фарфор. Изделия фарфорового заведения князя Н.Б.Юсупова в Архангельском. К 190-летию предприятия. Каталог к выставке «Русский фарфор. Фарфоровое заведение Н.Б.Юсупова. 1818–1831». *Авт.-сост. Бережная Н.Л. Под общ. ред. Сиповской Н.В.* М., 2009.
- *Москалёва А.Е.* Хрустальные заводы князя Н.Б.Юсупова. К 195-летию хрустального завода в Архангельском.

Готовится к изданию:

- Французская живопись в собрании Государственного музея-усадьбы «Архангельское». Научный каталог. *Авт. - сост. Краснобаева М.Д., Шарнова Е.Б.*



ВЫСТАВКИ

За последнее десятилетие на территории Государственного музея-усадьбы «Архангельское» было организовано более 110 выставок. Важнейшими явились выставки из фондов музея, среди которых особо следует отметить комплексные выставки, посвящённые истории усадьбы, роли её владельцев в культуре XVIII–начала XX веков, художественным коллекциям, отдельным группам памятников. Первой среди них была выставка «Миниатюры из истории усадьбы Архангельское», которая открылась в 1998 году в историческом здании «Канторского флигеля» и в дальнейшем стала основой экспозиции «Архангельское. История усадьбы и художественные коллекции», работавшей до 2008 года. К 80-летию музея была приурочена выставка «Музей в усадьбе Архангельское» (1999).

Целиком на художественных памятниках из фондов музея были построены ещё две выставки 1999 года: «Вельможа и поэт» – рассказ о знакомстве князя Н.Б.Юсупова и А.С.Пушкина на фоне эпохи (в ГМУА), а также «Античные боги и герои в произведениях изобразительного искусства XVIII–начала XIX века из собрания

ГМУА» (на этой яркой выставке в Выставочном зале «Тушино» в Москве музей показал многие известные полотна и скульптуры из собраний Н.Б.Юсупова). Последний по времени пример подобной выставки – «Театр в Архангельском. К 190-летию со дня открытия» (2008, ГМУА), на которой впервые были продемонстрированы подлинные графические листы, выполненные Пьетро Гонзага.

С отдельными коллекциями музей знакомил посетителей на выставках из фондов ГМУА: «Век нынешний и век минувший. Вышивка и бисер в рукоделии» (2000), «Зарубежный фарфор» (2001), «Юсуповский альбом. Владельцы и гости усадьбы: 1860-е–1910-е годы» (2001) и «Юсуповы и их владения» (2006) на основе коллекции фотографий второй половины XIX–начала XX веков, «Золотой век бронзы. Художественная бронза середины XVIII–середины XIX веков» (2007–2008). Интересны были и небольшие выставки редких книжных изданий XVII–XIX веков: «Театральная Франция и Н.Б.Юсупов» (2005) и «Итальянская литература в библиотеке Н.Б.Юсупова» (2006).

Участие ГМУА в совместных выставочных проектах с другими музеями расширило горизонты научной и просветительской работы. Масштабная выставка «Учёная прихоть» Коллекция князя Николая Борисовича Юсупова» прошла в Москве и Петербурге в 2001–2002 годах. Подготовленная совместно с Государственным музеем изобразительных искусств им. А.С.Пушкина, Государственным Эрмитажем при участии Вашингтонской Национальной галереи и ряда российских музеев, она явилась уникальным опытом реконструкции одной из самых крупных и ярких частных художественных коллекций России XVIII–XIX веков. Значение выставки и выпущенного к ней научного каталога для дальнейшего изучения музейного собрания неопределимо.

Шедевры музейного собрания были представлены на международных выставках, посвящённых творчеству Джованни Баттиста Тьеполо (1998–1999, Париж, Пти Пале) и Юбера Робера (1999, Франция, Валанс), на выставке «Вокруг Пуссена» (2000, Рим).

ГМУА участвовал в ряде крупных российских тематических выставок, в том числе:

- «Екатерина Великая и Москва» (ГТГ, Москва, 1997)
- «Среди великих. Пушкин и мировая художественная культура» (Государственный музей А.С.Пушкина, Москва, 1999)
- «Музыка для глаз». К 250-летию со дня рождения Пьетро ди Готтардо Гонзага» (ГНИМА им. А.В.Щусева, Москва, 2001)

- «Книги из библиотек Е.Р. и П.М.Дашковых. К 260-летию со дня рождения Е.Р.Дашковой» (ГЛМ, Москва, 2003)
- «Московские усадьбы» (ЦВЗ «Манеж», Москва, 2003)
- «Театр по обе стороны кулис» (ВМДПНИ, Москва, 2004).

Совместно с ГНИМА им. А.В.Щусева в Архангельском была проведена выставка к 150-летию архитектора Р.И.Клейна «Храм-усыпальница Юсуповых в Архангельском: проекты и реальность» (2008).

Развивая традиции усадьбы Архангельское как художественного центра, музей провел несколько десятков выставок современных российских и зарубежных мастеров изобразительного и декоративно-прикладного искусства.

НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ РАБОТА

Для приема посетителей методистами и сотрудниками экскурсионного отдела были подготовлены около трех десятков экскурсий по истории усадьбы, её владельцев и гостей, по коллекциям живописи, скульптуры, редкой книги, по выставкам из фондов музея и проходившим в «Архангельском» выставкам работ современных художников.

В интерактивных экскурсиях музей знакомит посетителей с традиционными празднествами в старинной русской усадьбе, в лекционно-абонементной работе представляет историю искусств, виды изобразительных искусств, коллекции музея, на тематических балах – обучает искусству исторического танца и культуре бального этикета.

НАУЧНЫЕ ПОЕЗДКИ

Изучая опыт родственных отечественных и зарубежных музеев-усадьб в области сохранения и реставрации памятников архитектуры, парка, а также хранения, изучения и популяризации художественных собраний, «Архангельское» пришло к новой форме научной работы – творческим экспедициям по России и странам зарубежья. В 2007 году во время выездных семинаров состоялось знакомство с королевскими и магнатскими резиденциями Польши, а в 2008 – садами и театрами в замках Моравии и Богемии. С сообщениями и докладами в семинарах выступили не только сотрудники музея, но и наши коллеги – научные сотрудники и хранители парков из Москвы и Петербурга, архитекторы, реставраторы, историки театра и литературы.

РЕСТАВРАЦИЯ

Научную жизнь музея «Архангельское» в последнее десятилетие определяет реставрация архитектурно-паркового ансамбля усадьбы. При Научно-методическом совете музея работает специальная экспертная группа, осуществляющая контроль за всеми сторонами реставрационного процесса, от исторических справок, эскизных проектов, утверждения параметров температурно-влажностного режима, до конкретной разработки инженерных сетей, определения маршрутов для разведения потоков посетителей или



одобрения вариантов реставрации скобяных изделий. Научно-методический совет поддерживает связь с экспертными органами Министерства культуры и Всероссийского общества охраны памятников.

В 1997 году первым знаком возрождения усадьбы стало открытие для показа посетителям парковой скульптуры в Архангельском. В дальнейшем «Конторский флигель», «Кладовая над оврагом» и «Колоннада» после реставрации были превращены музеем в выставочные залы. В парке отреставрированы памятные колонны императорам Александру I и Александру III, храм-памятник Екатерине II, беседка «Розовый фонтан». В 2007 году распахнулись двери центральной анфилады Большого дома (дворца) в Архангельском: Парадный вестибюль, Аванзал и Овальный зал. Новый сезон 2009 года музей начинает представлением посетителям интерьеров Театра Гонзага.

Задачи, которые поставлены перед коллективом музея, невозможно решать без дальнейших научных разработок сотрудников, труды которых являются как теоретической, так и практической основой для сохранения, изучения и популяризации такого выдающегося памятника культуры, каким является усадьба Архангельское.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- ВМДПНИ – Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства, Москва.
- ГА РФ – Государственный архив Российской Федерации, Москва.
- ГИМ – Государственный Исторический музей, Москва.
- ГМИИ – Государственный музей изобразительных искусств им. А.С.Пушкина, Москва.
- ГМТМИ – Государственный музей театрального и музыкального искусства, Санкт-Петербург.
- ГМУА – Государственный музей-усадьба «Архангельское», Московская обл.
- ГРМ – Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.
- ГТГ – Государственная Третьяковская галерея, Москва.
- ГЭ – Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- ДКРП – Дворец культуры работников просвещения (Дворец на Мойке), Санкт-Петербург.
- ИРЛИ РАН – Институт русской литературы РАН (Пушкинский Дом), Санкт-Петербург.
- НИИК – Научно исследовательский институт культуры, Москва.
- ОПИ ГИМ – Отдел письменных источников Государственного Исторического музея, Москва.
- ОР ИРЛИ – Отдел рукописей Института русской литературы РАН (Пушкинский Дом), Санкт-Петербург.
- ОР РНБ – Отдел рукописей Российской национальной библиотеки, Санкт-Петербург.
- РГАДА – Российский государственный архив древних актов, Москва.
- РГАЛИ – Российский государственный архив литературы и искусства.
- РГБ – Российская государственная библиотека, Москва.
- РГВА – Российский государственный военный архив, Москва.
- РГИА – Российский государственный исторический архив, Санкт-Петербург.
- РНБ – Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург.
- ЦГАЛИ – Центральный государственный архив литературы и искусства, Санкт-Петербург.
- ЦГАМО – Центральный государственный архив Московской обл., Москва.
- ЦХИДК – Центр хранения историко-документальных коллекций (с 1999 г. объединён с РГВА), Москва.

ОБ АВТОРАХ

- Бережная Надежда Леонидовна* (Москва) — зав. отделом ГМУА
- Дозорова Надежда Ивановна* (Москва) — ст.н.сотр. ГМУА
- Иванова Валентина Ивановна* (Москва) — вед.н.сотр. ГМУА
- Колесникова Ольга Викторовна* (Москва) — ст. методист ГМУА
- Максимович Владислав* (Москва) — историк искусства
- Маресева Галина Николаевна* (Москва) — зав. отделом ГМУА
- Маркова Виктория Эммануиловна* (Москва) — доктор искусствоведения, вед.н.сотр. ГМИИ им. А.С.Пушкина
- Мачугина Ольга Васильевна* (Москва) — хранитель фондов ГМУА
- Меркулова Ирина Юрьевна* (Москва) — художник-реставратор ГМУА
- Москалёва Анастасия Евгеньевна* (Москва) — ст.н.сотр. ГМУА
- Нечай Наталья Александровна* (Москва) — зав. сектором ВМДПНИ
- Никифорова Ирина Васильевна* (Москва) — вед.н.сотр. ГМУА
- Рыжкова Наталья Александровна* (Санкт-Петербург) — кандидат искусствоведения, вед.н.сотр. ГМТМИ
- Савинская Любовь Юрьевна* — кандидат искусствоведения, ст.н.сотр. ГМИИ им. А.С.Пушкина
- Симонова Вера Михайловна* (Санкт-Петербург) — кандидат филологических наук, учёный секретарь ДКРП (Дворец на Мойке)
- Фролова Ольга Михайловна* (Москва) — ст.н.сотр. ГМУА
- Щедринский Борис Носонович* (Москва) — вед.н.сотр. ГМУА

СОДЕРЖАНИЕ

Л.Н.Кирюшина. К ЧИТАТЕЛЯМ 3

АРХАНГЕЛЬСКОЕ: СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ

В.И.Иванова. «ПРИЗНАЮСЬ ТЕБЕ, ЧТО МНЕ ОЧЕНЬ
ХОЧЕТСЯ КУПИТЬ АРХАНГЕЛЬСКОЕ...»
По материалам фонда князей Юсуповых в РГАДА 6

КУПЧАЯ КРЕПОСТЬ НА ИМЕНИЕ АРХАНГЕЛЬСКОЕ
Публикация В.И.Ивановой 15

О.М.Фролова. МУЗЕЙ В АРХАНГЕЛЬСКОМ.
ПЕРВЫЕ ПОСЛЕРЕВОЛЮЦИОННЫЕ ДЕСЯТИЛЕТИЯ 19

ГОСТЕВАЯ КНИГА. ЗАПИСИ 1924 ГОДА
Публикация О.В.Мачугиной 32

ЮСУПОВЫ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА
XVIII–XIX ВЕКОВ

В.Э.Маркова. ИТАЛЬЯНСКАЯ ЖИВОПИСЬ В СОБРАНИИ
НИКОЛАЯ БОРИСОВИЧА ЮСУПОВА 42

В.Максимович. КАРТИНЫ ВАУВЕРМАНА, ПАНИНИ И ЛАНКРЕ
ИЗ БЫВШЕГО СОБРАНИЯ СТАНИСЛАВА-АВГУСТА ПОНЯТОВСКОГО
В КОЛЛЕКЦИИ НИКОЛАЯ БОРИСОВИЧА ЮСУПОВА 61

Н.Л.Бережная. АРХИВЫ О КОЛЛЕКЦИЯХ КНЯЗЯ ЮСУПОВА 72

А.Е.Москалёва. ТАСОВСКАЯ СТЕКЛЯННО-ХРУСТАЛЬНАЯ
ФАБРИКА КНЯЗЕЙ ЮСУПОВЫХ 85

Н.А.Нечай. ИСТОРИЯ КУПАВИНСКОЙ ШЕЛКОТКАЦКОЙ
МАНУФАКТУРЫ 93

Н.Л.Бережная. УБРАНСТВО ДВОРЦА КНЯЗЯ Н.Б.ЮСУПОВА
Немного об истории обстановочного комплекса парадных интерьеров
большого дома в Архангельском 104

О.М.Фролова. «ПАРАДНАЯ СПАЛЬНЯ ГЕРЦОГИНИ КУРЛЯНДСКОЙ» ДВОРЦА В АРХАНГЕЛЬСКОМ	118
И.Ю.Меркулова. ВЕК КАФТАНА	139
Н.А.Рыжкова. ЖУРНАЛ «TROUBADOUR DU NORD» В ЮСУПОВСКОЙ НОТНОЙ КОЛЛЕКЦИИ	158
Л.Ю.Савинская. СОБРАНИЕ ЖИВОПИСИ КНЯГИНИ ЗИНАИДЫ ИВАНОВНЫ ЮСУПОВОЙ	168
Б.Н.Щедринский. З.И.ЮСУПОВА И Ф.И.ТЮТЧЕВ. ЛИТЕРАТУРНО-МУЗЫКАЛЬНОЕ ОКРУЖЕНИЕ	182
В.М.Симонова. «СКВОЗЬ ОЧЕРТАНЬЯ ВАШИХ СТРОК...» Из рукописного наследия Юсуповых	190

ИЗ ФОНДОВ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ-УСАДЬБЫ «АРХАНГЕЛЬСКОЕ»

Н.И.Дозорова. РОССИЙСКИЕ ПЕРИОДИЧЕСКИЕ ИЗДАНИЯ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII–НАЧАЛА XIX ВЕКОВ В ОТДЕЛЕ РЕДКИХ КНИГ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ-УСАДЬБЫ «АРХАНГЕЛЬСКОЕ»	200
И.В.Никифорова. БИБЛИОГРАФИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ ИЗ КНИЖНОГО СОБРАНИЯ КНЯЗЯ Н.Б.ЮСУПОВА-СТАРШЕГО В ГОСУДАРСТВЕННОМ МУЗЕЕ-УСАДЬБЕ «АРХАНГЕЛЬСКОЕ»	214
О.В.Колесникова. РЕДКИЕ НОТНЫЕ ИЗДАНИЯ И РУКОПИСИ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ КНЯЗЕЙ ГОЛИЦЫНЫХ В СОБРАНИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ-УСАДЬБЫ «АРХАНГЕЛЬСКОЕ»	226

ХРОНИКА МУЗЕЙНОЙ ЖИЗНИ

О.В.Колесникова, Г.Н.Маресева. НАУЧНАЯ ЖИЗНЬ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ-УСАДЬБЫ «АРХАНГЕЛЬСКОЕ» 1997-2009	236
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ	244
ОБ АВТОРАХ	245



1. А.Алори. Жертвоприношение Авраама. Мрамор, масло. ГМУА.
(К статье В.Э.Марковой «Итальянская живопись в собрании Н.Б.Юсупова»)



2. Гверчино. Мадонна с младенцем. Холст, масло. Музей истории религии, СПб.
(К статье В.Э.Марковой «Итальянская живопись в собрании Н.Б.Юсупова»)



3. Корреджо. Женский портрет. Холст, масло. ГЭ
(К статье В.Э.Марковой «Итальянская живопись в собрании Н.Б.Юсупова»)



4. П.Пагани. Пленение Софонисбы. Холст, масло. ГМУА.
(К статье В.Э.Марковой «Итальянская живопись в собрании Н.Б.Юсупова»)



5. П.Пагани. Смерть Софонисбы. Холст, масло. ГМУА.
(К статье В.Э.Марковой «Итальянская живопись в собрании Н.Б.Юсупова»)



6. Ф.Тревизани. Даная. Холст, масло. ГМУА.
(К статье В.Э.Марковой «Итальянская живопись в собрании Н.Б.Юсупова»)



7. Ф.Вауверман. Кавалеристская схватка. Холст, масло. ГМУА.
(К статье В.Максимовича «Картины Ваувермана, Панини и Ланкре из бывшего собрания Станислава-Августа Понятовского в коллекции Н.Б.Юсупова»)



8. Ж.Б.Грёз. Обманутый слепец. Холст, масло. ГМИИ.
(К статье В.Максимовича «Картины Ваувермана, Панини и Ланкре из бывшего собрания Станислава-Августа Понятовского в коллекции Н.Б.Юсупова»)



9. Дж.А.Бацци, прозв. Содома. Распятие с предстоящими Марией и Иоанном Евангелистом. Дерево, масло. ГМИИ.
(К статье Л.Ю.Савинской «Собрание живописи княгини З.И.Юсуповой»)



10. К.Робертсон. Портрет З.И.Юсуповой. Холст, масло. ГМИИ
(К статье Л.Ю.Савинской «Собрание живописи княгини З.И.Юсуповой»)



11. К.Ж.Верне. Рассвет на Капри (Туман). Холст, масло. ГМИИ.
(К статье Л.Ю.Савинской «Собрание живописи княгини Э.И.Юсуповой»)



12. Чашка с портретом княгини
Т.Б.Потемкиной. Бельё – завод
Сафронова; роспись – мастерская
по росписи фарфора Н.Б.Юсупова.
1831. ГМК «Кусково».
(К статье Н.Л.Бережной «Архивы
о коллекциях князя Н.Б.Юсупова»)



13. Зрительная труба работы П.Доллонда.
Англия. Вторая половина XVIII века. ГМУА.
(К статье Н.Л.Бережной «Архивы
о коллекциях князя Н.Б.Юсупова»)



14. Дворец в Архангельском. Интерьер Императорского зала.
(К статье Н.Л.Бережной «Убранство дворца князя Н.Б.Юсупова»)



15. Дворец в Архангельском.
Убранство камина в Античном зале.
(К статье Н.Л.Бережной
«Убранство дворца князя Н.Б.Юсупова»)



16. Дворец в Архангельском.
Интерьер Кабинета.
(К статье Н.Л.Бережной
«Убранство дворца князя Н.Б.Юсупова»)



17. Кружка. Тасовская хрустальная фабрика. 1827–1831. Хрусталь; надцвет, гранение, резьба, шлифовка. ГМУА.
(К статье А.Е.Москалёвой «Тасовская стеклянно-хрустальная фабрика князей Юсуповых»)



18. Дворец
в Архангельском.
Интерьер Парадной
спальни. Экспозиция
1980-х годов.
(К статье
О.М.Фроловой
«Парадная спальня
герцогини
Курляндской» дворца
в Архангельском»)



19–23. Образцы
шёлковой ткани.
Купавинская мануфактура.
Конец XVIII–первая
четверть XIX веков. ГМУА.
(К статье Н.А.Нечай
«История Купавинской
шелкоткацкой
мануфактуры»)



25. Неизвестный художник. Портрет графа Г.П.Чернышёва. Середина XVIII века.



26. Неизвестный художник. Портрет молодого человека. 1770-е гг. ГМУ «Останкино».



24. Парадный костюм Петра I. Западная Европа, Берлин (?). 1720-е гг. Сукно, золотое шитьё. ГЭ.



27. Р.Бромптон. Портрет князя А.Б.Куракина. 1781. ГТГ.



28. Кафтан. Россия. 1790-е годы. Рубчатый бархат, шёлковые нити; вышивка гладью, аппликация. ГИМ.

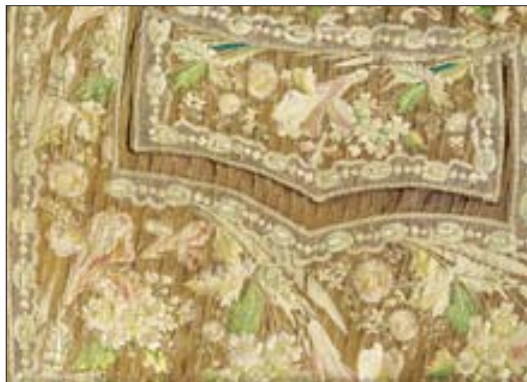


29. Парадный костюм великого князя Александра Павловича. Конец XVIII в. ГЭ.

(Иллюстрации 24–29 к статье И.Ю.Меркуловой «Век кафтана»)



30. Деталь кафтана. Конец XVIII века. Бархат, шёлк, шёлковые нити, стеклянные блёстки; вышивка гладью, аппликация. ГЭ.



31–33. Парадный кафтан (общий вид, фрагмент, клеймо на ткани). Россия, Санкт-Петербург. Шёлковая и золотошвейная фабрики Амвросия Барбазана (?). 1793–1801. Рубчатый шёлк, атлас, шёлковые нити. ГМУА.

(Иллюстрации 30–33 к статье И.Ю.Меркуловой «Век кафтана»)



34–35. Титульный лист журнала «Московский телеграф» и цветное приложение к нему. 1830, май, № 10. ГМУА.



36. Общий вид переплётёв журналов раздела «Периодики». ГМУА.

(Иллюстрации 34–36 к статье Н.И.Дозоровой «Российские периодические издания второй половины XVIII—начала XIX веков в отделе редких книг ГМУА»)

Государственный музей-усадьба «Архангельское»

Печатается по решению Научно-методического совета
Государственного музея-усадьбы «Архангельское»

Под общей редакцией
кандидата искусствоведения Л.Н.Кирушиной

АРХАНГЕЛЬСКОЕ Материалы и исследования

90 лет Государственному музею-усадьбе
«Архангельское»

Ответственный редактор – Б.Н.Щедринский
Редактор – О.В.Колесникова
Дизайн и верстка – А.В. Досаев

ОТ РЕДАКЦИИ

Расхождение в указании даты рождения князя Н.Б.Юсупова (1750 или 1751 год) связано с наличием противоречия в исторических источниках по этому вопросу. За авторами статей сохранено право в своих текстах придерживаться той или иной версии.

Транскрипция имён и фамилий художников, упоминаемых в настоящем сборнике, унифицирована в соответствии с нормами, принятыми в настоящее время в специальной литературе (Вауверман вместо Воуверман или Вауэрман, Панини вместо Паннини, Юбер Робер вместо Гюбер Робер, Мариано Росси вместо Марьяно Росси).

Цитаты в текстах печатаются по нормам современной орфографии с сохранением некоторых особенностей правописания начала XIX в., имеющих смысловое или стилистическое значение.

Отпечатано в ООО «Бьорк».

Адрес: 127018, г. Москва, ул. Суцевский вал, д. 49, кор. 2

Тираж 1000.