Сады XX века: символ и реальность

МОСКВА 2019

УДК 712.03
ББК 85.7
С14

С14 Сады XX века: символ и реальность. Сборник статей и материалов / Сост. и науч. ред. Б.М. Соколов. — М. : ГМЗ «Царицыно», 2019. — 280 с.

ISBN 978-5-901053-74-4

Сборник материалов выставки ГМЗ «Царицыно» «Сады Серебряного века» (27 апреля — 25 августа 2019 года) и научной конференции «Сады XX века: от символа к реальности» (20–21 мая 2019 года, ГМЗ «Царицыно» и РГГУ) представляет широкую панораму тем: сад в искусстве русского символизма, ландшафтная культура Серебряного века, малоизвестные ансамбли, такие как вилла Новый Кучук-Кой в Крыму, идея города-сада, творчество отечественных и зарубежных архитекторов и садоводов в XX веке. В издание включены 23 исследовательские статьи, аннотированный каталог выставки и множество иллюстраций, часть которых публикуется впервые. Книга представляет интерес для историков искусства, архитектуры, литературы и театра, для ландшафтных дизайнеров и любителей культуры Серебряного века.

© Авторы текстов, 2019
© Государственный музей-заповедник «Царицыно», 2019
© Государственная Третьяковская галерея, 2019
© Государственный исторический музей, 2019
© Государственный музей архитектуры имени А.В. Щусева, 2019
© Государственный музей-заповедник «Петергоф», 2019
© Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2019
© Музей-заповедник «Абрамцево», 2019
© Новгородский музей-заповедник, Великий Новгород, 2019
© Российская национальная библиотека, 2019
© Российский государственный архив литературы и искусства, 2019
© Самарский областной художественный музей, Самара, 2019
© Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева, 2019
© Arte Sella, 2019
© В.А. Дудаков, изображение, 2019
© П.В. Жуковский, изображения, 2019
© Н.В. Лукьянова, изображения, 2019
© М.В. Горлов, фотографии, 2019
© Е.Е. Дмитриева, фотографии, 2019
© С.К. Казакова, фотографии, 2019
© Е.С. Кочеткова, фотографии, 2019
© М.И. Мизёва, фотографии, 2019
© М.В. Нащокина, фотографии, 2019
© А.А. Соловьёва, фотография, 2019
© Г.М. Шишмарёва, фотография, 2019
Если не указано иное, в качестве иллюстраций использованы изображения из личных фотоархивов авторов статей.

ISBN 978-5-901053-74-4

ОГЛАВЛЕНИЕ

5 Введение

Сады Серебряного века

11 *Б.М. Соколов.* «Небесное садоводство». Сад в культуре Серебряного века

21 *Э.Н. Белонович.* Виктор Борисов-Мусатов: от фотографии к картине

33 *А.О. Васильченко.* «Поэма запустения». Усадебный парк в художественной фотографии 1890–1910-х годов

43 *С.С. Веселова.* Интерьерные сады в России конца XIX — начала XX века

51 *О.А. Корчагина.* Город-сад в России: проекты И.А. Фомина и братьев Весниных

55 *С.А. Рябова.* Увеселительные сады Серебряного века

63 *Б.М. Соколов.* Кучук-Кой. Сад русского символизма

105 Каталог выставки «Сады Серебряного века»

Сады XX века: от символа к реальности

175 *С.В. Сергеев.* Балет «Павильон Армиды»: тема садов Армиды и определение истоков замысла балета

181 *Е.О. Графова.* Сады семьи Хэнбери и их влияние на культуру Италии на рубеже XIX–XX веков

187 *Э.Н. Белонович.* Усадьба семьи Виктора Борисова-Мусатова: век XIX — век XXI

197 *С.А. Рябова.* Увеселительные сады в Москве в 1917–1928 годах

205 *Ж.Г. Ковалевская, О.С. Воронина, Н.Н. Ованенко.* Сто лет забвения. Город-сад служащих Томской железной дороги

211 *О.В. Гуськова, М.И. Мизёва.* Кунгурская улица в Перми — меняющийся городской ландшафт

215 *Ю.В. Добрушин, Н.М. Лебедева.* Усадебные парки Подмосковья как особо охраняемые природные территории: перспективы развития

223 *М.М. Семенюк, Ю.И. Морозова.* Анна Алексеевна Шукшина — основательница Большого розария, первый ландшафтный дизайнер парка «Сокольники»

227 *И.А. Мирлас.* Судьба усадьбы Флегонтовка

233 *С.К. Казакова.* Ландшафтные фотозоны как интерактивные арт-объекты

239 *Е.Е. Дмитриева.* Замок Куранс: от «садов Ленотра» к экологическим проектам Валентины де Ганэ

245 *Е.С. Кочеткова.* Мечта об античности в эпоху модернизма: Фонд Маг в Сен-Поль-де-Вансе

253 *М.В. Нащокина.* Современные тенденции садово-паркового искусства

261 *И.А. Пригарина.* Arte Sella — скульптурная тропа в Италии

267 *О.С. Давыдова.* Новый Кучук-Кой в свете последних исследований: проблема авторства

273 *А.А. Соловьёва.* Новый Кучук-Кой. Мальчик на скале

279 Список сокращений

Введение

Сады и парки, растительная стихия и ботанические увлечения занимают большое место в культуре Серебряного века. Сад — соединение природы и культуры, место, где встречаются искусства и рождаются символы. Этим темам была посвящена выставка ГМЗ «Царицыно» «Сады Серебряного века» (27 апреля — 25 августа 2019 года), представлявшая более четырёхсот произведений живописи, графики, скульптуры, прикладного искусства из четырнадцати музеев, Российской государственной библиотеки и нескольких частных коллекций. В этом сборнике помещены статьи о садах и садовых образах Серебряного века и аннотированный каталог экспонатов.

Во время работы выставки состоялась научная конференция «Сады XX века: от символа к реальности» (20–21 мая 2019 года, ГМЗ «Царицыно» и Российский государственный гуманитарный университет), на которой обсуждались судьбы садового искусства в прошедшем столетии, формы ландшафтного творчества, проблемы охраны и восстановления памятников. 21 мая состоялся круглый стол, посвящённый истории и возможности возрождения уникального сада русского символизма — виллы Новый Кучук-Кой в Крыму. Кучук-Кою был посвящён особый зал выставки с акварельными видами и садовыми скульптурами, предоставленными Государственным Русским музеем, а цветник в форме цветка воссоздан на царицынском Фестивале исторических садов 2019 года.

В издание включены 23 исследовательские статьи и множество иллюстраций, часть которых публикуется впервые. Книга адресована историкам искусства, архитектуры, литературы и театра, ландшафтным дизайнерам и любителям культуры Серебряного века.

Б.М. Соколов,
доктор искусствоведения, профессор РГГУ

Сады Серебряного века

По материалам выставки
(27 апреля — 25 августа 2019,
ГМЗ «Царицыно»)

Авторы текстов каталога выставки и хранители музейных предметов

Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства
К. Ю. Нарвойт

Государственный историко-архитектурный, художественный и ландшафтный музей-заповедник «Царицыно»
Е. Д. Кокорева
О. А. Копейчикова
Ж. А. Никифорова
С. Ю. Парчак
А. А. Ходаковская

Государственный историко-художественный и литературный музей-заповедник «Абрамцево»
Е. Н. Митрофанова

Государственный исторический музей
Н. Г. Миняйло
Н. Н. Скорнякова
А. О. Васильченко
Е. А. Лукьянов
И. П. Ерохина
А. Н. Черненкова

Государственный музей-заповедник «Петергоф»
Т. Н. Носович
М. И. Казнакова
В. Я. Юмангулов
С. С. Артюшина
О. Е. Каяндер

Государственный музей истории Санкт-Петербурга
О. М. Королёва
Е. А. Коржевская
И. А. Архипова
Е. А. Буйлова
В. И. Антонова

Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А. В. Щусева
Л. В. Сайгина

Государственный Русский музей
И. Б. Верховская
И. А. Золотинкина
Н. Н. Соломатина
Ю. Л. Солонович
Е. А. Черноусова
Е. Б. Чурилова

Государственная Третьяковская галерея
Н. А. Ардашникова
Л. Н. Бобровская
А. В. Свокс
В. В. Никишин
С. В. Соловьёва
И. В. Шуманова

Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина
Ю. В. Данилина
Е. А. Шпартко
А. Б. Дмитриева

Новгородский государственный объединённый музей-заповедник
И. М. Васильева

Музей-квартира И. И. Бродского
Е. А. Шаранова

Самарский областной художественный музей
А. К. Мигунова

Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства
С. В. Лалетин
Г. И. Погодина
Е. М. Федосова

Саратовский государственный художественный музей имени А. Н. Радищева
Е. К. Савельева

Российская государственная библиотека
Л. В. Олейник

Автор текста об И. В. Клестове
Е. В. Лапенко

„Небесное садоводство“. Сад в культуре Серебряного века

...Мы сажали розы, лилии, ирисы;
делали дренажи, возили землю,
стригли газон. Утомившись, ложились
на спину в траву. Небо было голубое, синее,
и вдруг вздувалось на нём белое облако.
И я сказал: что нам сажать розы на земле,
не лучше ли на небе. Но было одно затрудне-
ние: земля низко, а небо — высоко. И пришлось
учиться магии — небесное садоводство.

Александр Блок.
Майские идеи. Записная книжка. 1906

К середине XIX века великие сады и парки стали наследием прошлого. Дворянские усадьбы ветшают, распродаются, превращаются в фабрики либо дачи. Эпоха историзма и буржуазных вкусов требовала знакомых, привычных форм. Искусство символизма и архитектура стиля модерн не оставили почти никакого следа в русском саду. Причина этого проста: образованные владельцы обходились старыми домами или скромными дачами, а богатые заказчики хотели видеть себя на фоне престижной экзотической старины. Белый дворец эпохи классицизма в усадьбе Покровское-Стрешнево был превращён в подобие древнерусских палат. В имениях новых хозяев — Муромцеве, Одинцово-Архангельском, Подушкине — строятся замки в духе европейского Средневековья, зелёные луга украшаются геометрическими цветниками и тропическими пальмами.

Неудовлетворённость положением дел в садовом искусстве и ландшафтном благоустройстве побудила творческих людей к уходу в мир фантазий и идеальных форм, к тому, что Александр Блок назвал «небесным садоводством». Не осуществившись в «земном» мире, идеальные образы сада и парка нашли себе место в художественной культуре символизма. Но Серебряный век — это ещё и предвосхищение будущего,

Э. Н. Досс. Женщина и ирисы. Россия. 1890-е.
Бумага; акварель, белила, перо коричневым тоном.
Государственный музей-заповедник «Петергоф». Кат. 145

ожидание и апокалипсиса, и «эпохи великой духовности», светлого мира без нищеты и вражды. Сады, парки и целые пейзажи мыслятся как часть нового социального мира, который должен сменить тесноту и мрак города XIX века. Все социальные утопии этого времени, от идеи фаланстера Шарля Фурье до дворцов-оранжерей Николая Чернышевского, размещались в саду или прекрасном пейзаже. Когда английский филантроп Эбенизер Говард создавал концепцию «города-сада», он придал идеальному поселению идеальную же форму — круг с секторальными дорогами, которые ведут к другим городам-кругам. Всеобщее увлечение идеей города-сада в эпоху символизма и стиля модерн связано не только с органическим характером этой планировочной концепции[1], но и с красотой идеальной схемы, которая воспроизводилась в переводах книги Говарда во многих странах, от Голландии до России[2].

[1] *Кириченко Е. И.* Города-сады // Градостроительство России середины XIX — начала XX века. Кн. II. Города и новые типы поселений. М., 2003. С. 506–544.

[2] *Говард Э.* Города будущего / Пер. с англ. А. Ю. Блох. СПб., 1911.

Символизм — это оживление тайных и вечных переживаний, скрытых в глубине человеческой психики. Сюжеты и образы искусства символизма рассчитаны на пробуждение этих архетипов. Художники, скульпторы и поэты делают материалом своего искусства красоту древних культур, игры с судьбой и смертью, а также подсознательные импульсы, которые постоянно присутствуют в обычной жизни,— эротику, подавленное стремление к разрушению, красоту силы, одухотворение явлений природы, интерес к причудливому и гротескному. В орнаментах, в архитектурном декоре более всего изображают женщин, животных и растения, от отдельного цветка до густого леса. Обезличенный женский образ полон красоты, эротики и демонизма; насторожённые хищные животные — волки, медведи, когтистые совы — выражают животную силу и агрессивность, в то время как изогнутые шеи лебедей и фламинго, выгнутые спины кошек образуют живые узоры. Но особое место в искусстве символизма и модерна занимают растения.

Растительные мотивы позволяют создать большое количество образов, обладающих символическим потенциалом. Среди них: 1) цветок и его уподобления — солнце, лицо женщины; 2) растение со стеблем, листьями и корнями, подобное то мировому древу, то фигуре человека; 3) оживающий орнамент, который нарушает симметрию форм; 4) растительный побег, который изгибается подобно змее, ищет своё место в пространстве, производит из себя листья, цветы и плоды; 5) масса таких растений, обрамляющая оконный проём либо текст в журнале и создающая впечатление цветочного сада; 6) вертикальный ряд растений, между стеблями которых угадывается пейзаж; 7) сад, в изображении которого соединяется живой образ и орнамент; 8) лес — в противоположность парку, глухой и заросший, путь в котором перекрыт папоротниками и мухоморами; а также 9) пейзаж, в который могут входить все эти образы[1].

Образ сада в искусстве русского символизма — двойственный, он окрашен оттенками религиозной этики. Земной сад, красивое место для беззаботного отдыха, часто воспринимается как символ мещанской пошлости (этой теме посвящено гневное стихотворение Надсона «Цветы»), отжившего барства, приобретает символическое значение «соловьиного сада» (сюжет поэмы Блока), который уводит героя с творческого пути. Другой образ — сад духовный, связанный с христианскими традициями, но изменённый фантазией художника (сад смерти, мировое древо). Между этими двумя полюсами возникает образ символического сада — либо реального, но воспринятого ночью, в грозу, в эмоциональном трансе, либо воображаемого, полного ассоциаций и идеальных черт. Такие сады, находящиеся на грани реальности и фантазии, добра и зла, присутствуют в творчестве Чехова и Бальмонта, Врубеля и Сапунова.

В 1882 году дворец крымской резиденции Ореанда, построенный А. И. Штакеншнейдером для Николая I, сгорел и был превращён в живописные, заросшие розами руины, а на скале из остатков его стен построена церковь[2]. Это зрелище вызвало к жизни одно из лучших стихотворений Иннокентия Анненского, в котором пышные дворцы (Юсуповский в Кореизе и Воронцовский в Алупке) противопоставлены «картинному запустению», в котором живёт душа героя, а страдание создаёт новую красоту:

Ни белой дерзостью палат на высотах
С орлами яркими в узорных воротах,
Ни женской прихотью арабских очертаний
Не мог бы сердца я лелеять неустанней.
Но в пятнах розовых по силуэтам скал
Напрасно я души, своей души искал...
Я с нею встретился в картинном запустеньи
Сгоревшего дворца — где нежное цветенье
Бежит по мрамору разбитых ступеней,
Где в полдень старый сад печальней и темней,
А синие лучи струятся невозбранно
По блеклости панно и забытью фонтана.
Я будто чувствовал, что там её найду,

[1] *Соколов Б. М.* Каменный сад русского модерна // Наше наследие. 2005. №75–76. С. 150–165.

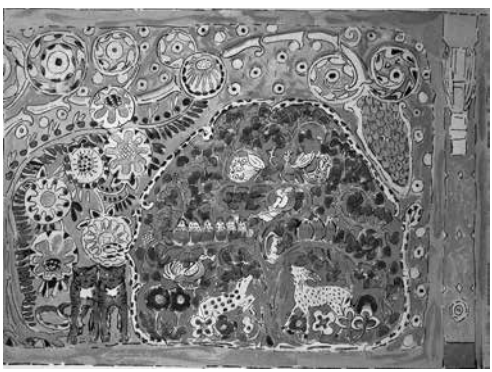
[2] *Калинин Н. Н., Земляниченко М. А.* Романовы и Крым. Симферополь, 2003. С. 11–36.

С косматым лебедем играющей в пруду,
И что поделимся мы ветхою скамьёю
Близ корня дерева, что поднялся змеёю,
Дорогой на скалу, где грезит крест литой
Над просветлённою страданьем красотой[1].

Изменчивый образ сада присутствует в живописи и графике художников разных направлений. Во многих пейзажах Станислава Жуковского, таких как «Осень. Веранда» (ГРМ), создаётся полный настроения, но привычный образ сада. В его картине «Первые предвестники весны» (ГРМ) цветы на подоконнике на фоне заснеженных елей за окном символичны, а пейзаж «Лунная ночь» (ГРМ) построен на простом, декоративном и впечатляющем сопоставлении заснеженного дома и яркого лунного света.

Елена Поленова открыла для русского декоративного искусства жанр орнамента-пейзажа, в котором стройный ряд растений словно бы подвержен воздействию стихий, в нижней части композиции даётся намёк на почву, а в верхней создаётся подобие неба с облаками, солнцем и звёздами. Художница ограничивается лишь общими очертаниями пейзажных частей, сохраняя символистскую двойственность, зыбкость образа. Так же устроены кованые решётки в архитектурных ансамблях Льва Кекушева и Фёдора Шехтеля: изогнутые формы ведут себя как растительные побеги, проявляют энергию или пассивность, хищно охватывают нейтральные, «неживые» части композиции. Особенно сложный образ создаёт Шехтель в решётке особняка Дерожинской в Москве. В каждой секции показаны этапы жизни побега: он словно бы рождается, разрастается, становится угловатой спиралью, наталкивается на преграду и заворачивает обратно, наконец прорывается сквозь стойку ограды в следующую секцию и, разросшись, повисает на верхней перекладине.

Александр Головин в проекте «Теремка», созданного для художественного предприятия «Современное искусство» в 1903 году, соединил образы русского фольклора и символизма[2]. Мстислав Добужинский вспоминал: «Полуэтажом выше ютилась низенькая „светёлка“, придуманная Головиным, в сказочном русском духе, с весело раскрашенной резьбой, с совами, райскими птицами и с большим ликом солнца на узорчатом потолке»[3]. Солнце, которое упоминает Добужинский, занимало весь потолок, а две стены были целиком заняты резной композицией на тему райского древа. В центре находилось раскрашенное поле — своеобразное садовое пространство, занятое деревом с сидящими на нём павлинами и другими птицами. Под деревом, как на древних символических изображениях, стояли щиплющие его листья олени. На соседней стене традиционный образ сменялся фантастическими вариациями. Вместо дерева там был изображён извивающийся толстый стебель садового растения с огромными листьями и красным крапчатым цветком. На ветках — точнее, на побегах — этого растения сидели ряды ворон и сов, а у его корня разевала пасть большая змея. Здесь одиночные растения — садовый



Теремок. По проекту А. Я. Головина. Цветная литография из журнала «Мир искусства», 1903, №5–6. Государственный музей-заповедник «Царицыно»

цветок и лесное дерево — превращаются в субстанции, стихии, дом для множества животных. В поэзии символизма этому образу соответствует тема «мирового древа».

[1] *Анненский И. Ф.* Стихотворения и трагедии. Л., 1990. С. 150.

[2] Мир искусства. 1903. №5–6. С. 245–251.

[3] *Добужинский М. В.* Воспоминания. М.: Наука, 1987. С. 192–193.

Художники объединения «Мир искусства» стремились соединить свои творческие задачи с воссозданием культуры и атмосферы былых эпох. Для Александра Бенуа постоянными темами стали два великих сада — Петергоф эпохи Петра I и Версаль времени Людовика XIV. Он подчёркивал разницу в своём отношении к этим памятникам: «Версаль произвёл на меня в первый же день моего „личного знакомства“ с ним, в октябре 1896 г., потрясающее впечатление. Однако это впечатление не может идти в сравнение с теми чувствами, которые я испытывал, когда маленьким мальчуганом ходил, держась за руку отца, по петергофским аллеям, когда я цепенел в восхищении от вида падающего по золотым ступеням каскада у Марли (так называемой Золотой горы) или когда, стоя совсем близко внизу у водопада Большого грота под Большим дворцом, меня осыпала водяная пыль, и я через неё видел, как взлетают среди сияющих на солнце золотых божеств струи водомётов!»[1]

А. Н. Бенуа. Петергоф. Большой каскад. Санкт-Петербург. 1900–1922. Бумага; литография, акварель. Государственный музей-заповедник «Петергоф». Кат. 148

В детских впечатлениях от Петергофа Бенуа находит источник своего романтического отношения к саду вообще. Он перечисляет фонтаны и скульптуры, которые ему казались загадочными или пугающими: «К страшноватым фонтанам принадлежали и чёрные драконы Шахматной горы, а также фонтан Нептун в Верхнем саду… Чёрный „железный“ повелитель морей в короне с острыми зубцами и с трезубцем в руке более походил на Вельзевула, нежели на греческое божество». Его воображение будили острые углы трельяжных беседок: «Снаружи „дом как дом“, а внутри его точно приплюснули, причём, вероятно, что-то было раздавлено, „скрыто“, „спрятано“. Я даже видел сны, будто срезанные стены расступаются и я вхожу в какие-то новые и огромные палаты». Описывая парки Павловска, Бенуа создаёт тревожный и меланхолический образ: «Это мрачное настроение, чему особенно способствует преобладание в парке чёрных и густых елей, царит в Павловске рядом с чем-то уютным и приветливым, и это соединение как-то по-особенному манит и пугает, куда бы ни направить свои шаги. В сумерки подчас такие смешанные чувства достигают чего-то невыносимого, если окажешься в эту пору где-нибудь в тёмных аллеях Сильвии с её тёмными бронзовыми статуями, изображающими гибнущих от стрел Аполлона Ниобид, или перед сумрачным фронтоном мавзолея Павла, или в запущенных просеках вокруг Круглого зала»[2]. Эти настроения отразились в сумрачной картине «Павловск» (Саратовский художественный музей), изображающей Двенадцать дорожек в Старой Сильвии (см. ил. на с. 77), и в эскизе декорации к балету «Месть Амура» (Санкт-Петербургский музей театрального и музыкального искусства).

Садовые фантазии Бенуа-художника более ярко проявляются в Версале, вдали от детских мест и привычных впечатлений. Осенний вечер 1897 года открыл художнику не только красоту, но и драматизм французского парка: «Я не думал, что он до того грандиозен и в то же время исполнен какой-то чудесной меланхолии… Что-то даже грозное и трагическое почудилось мне как в самом дворце, так и в садах в тот мрачный ноябрьский вечер… Особенно меня поразили чёрные конусы и кубы стриженых туй и зеркальность бассейнов, отражающих серые, нависшие тучи

[1] *Бенуа А. Н.* Мои воспоминания: в 2 т., 5 кн. М., 1980. Т. 1. С. 198.

[2] Там же. С. 28, 198.

А. Н. Бенуа. Петергоф. Английский парк. Петроград. 1918. Бумага; литография, акварель. Государственный музей-заповедник «Петергоф». Кат. 151

и тёмные, гладкие бронзовые божества, что покоятся на беломраморных окаймлениях этих зеркал». Здесь романтические переживания и идеи символизма начинают оформляться в новый круг образов, полных меланхолии и любования упадком: «То не был Версаль весёлых празднеств Короля-Солнца, и то не была прекрасная и парадная декорация для тех романтических авантюр, которые здесь разыгрывались. Почему-то я сразу перенёсся в последние годы царствования Людовика XIV»[1].

В воспоминаниях и предисловии к альбому «Версаль» (1922) Бенуа создаёт почти мистические картины парка: «Иногда в сумерки, когда запад сияет холодным серебром, когда с горизонта медленно наползают сизые тучи, а на востоке потухают громождения розовых апофеозов, когда всё странно и торжественно затихает, и затихает настолько, что слышно, как падает лист за листом на груды опавшего убора, когда пруды кажутся подёрнутыми серой паутиной, когда белки носятся как безумные по оголённым верхам своего царства и раздаётся преднощное карканье галок,— в такие часы между деревьями боскетов то и дело мерещатся какие-то не живущие уже нашей жизнью, но всё же человеческие существа, пугливо и любопытно наблюдающие за одиноким прохожим. И с наступлением темноты этот мир призраков начинает всё настойчивее выживать живую жизнь»[2].

Тема сада соединилась с темой детства в «Азбуке в картинах» Бенуа (1904). Сценки на страницах «Дача — Дед», «Жмурки — Жуки», «Мама», «Яблоня» составили целую садовую сюиту. На листе «Дача — Дед» изображено маленькое «шато» — загородный дом во французском вкусе с квадратным прудом, стрижеными деревцами в кадках и боскетами, переходящими в лес. Увитый розами трельяж, за которым видна уже знакомая зрителю «дача», изображён на листе «Мама»: здесь девочка кормит наряженную куклу. Страница под названием «Жмурки — Жуки» показывает дальний край дачного сада. Дом виден в конце прямой аллеи, а зелёная аркада и низкая зелёная изгородь отделяют полянку, на которой веселятся дети, от строгой, парадной части усадьбы. Завершается эта садовая серия листом «Яблоня». Дерево, на котором повисли мальчики, тоже отгорожено от дома зелёной стеной с трельяжной аркой. В неё входят дедушка и родители. Три поколения одной семьи вновь воссоединяются у старого плодоносящего дерева, табличка под которым сообщает, что его «посадил мой дед»[3].

Меланхолические садовые сцены у художников «Мира искусства» связаны с общим настроением эпохи символизма — любоваться исчезающей красотой, ожидать её неминуемого конца. В воспоминаниях Бенуа указывает на эти горькие переживания как на источник его любви к прошлому: «Всё старое, отжившее и хотя бы распрекраснейшее должно в какой-то момент уступить место новому, вызванному жизненными потребностями и хотя бы уродливому. Но видеть, как распространяется такая гангрена, и особенно присутствовать при том моменте, когда гангрена только ещё чего-либо коснулась, когда обречённое тело в целом кажется ещё здоровым

[1] Там же. Т. 2. С. 121.

[2] *Бенуа А.* Версаль. Пб., 1922. Без пагинации.

[3] *Бенуа А. Н.* Азбука в картинах. СПб., 1904.

и прекрасным,— видеть это доставляет ни с чем не сравнимое огорчение»[1].

Бенуа вспоминает об искусственной руине, которую он видел в парке петербургской Дачи Безбородко: «О Кваренги я тогда не имел никакого понятия, о Средневековье — весьма смутное и скорее „сказочное“, зато я, как многие дети, был легко возбуждаем всем, что просто носило отпечаток таинственности. Не возьми меня тогда папа за руку, я бы ни за что не решился пройти мимо этих поверженных на землю грандиозных колонн и карнизов и взобраться по заплесневелым валким ступеням нескончаемой, как мне показалось, винтовой лестницы». С этой руиной связано для Бенуа и первое переживание художественной утраты. Через короткое время выяснилось, что постройки больше нет: «...её „пришлось снести“ под какие-то сараи для пивных бочек, и мне кажется, что именно тогда я в первый раз понял (не зная самого слова) ужас художественных вандализмов». Именно с этими переживаниями художник связывает свой «исторический сентиментализм» и деятельность историка искусства: «Мои „кушелевские настроения“ сыграли свою роль в образовании того культа прошлого, которому в начале XX в. со мной во главе отдавалась значительная группа художественных деятелей, ставящих себе целью убережение исторических и художественных ценностей. От „моей“ Кушелевки к созданию „Художественных сокровищ России“, к работе в редакциях „Мира искусства“ и „Старых годов“, наконец, к образованию „Общества охраны памятников“ — лежит прямой путь»[2].

С «историческим сентиментализмом» связана ещё одна сторона творческой работы художников и критиков круга «Мира искусства». Именно они создали первые исторические исследования и путеводители, в которых были даны история и анализ садового искусства. Вдохновенный труд над книгой «Царское Село в царствование Елисаветы Петровны» потребовал у Бенуа восьми лет работы[3].

Сборники исторических материалов, путеводители стали частью программы по охране и распространению знаний о садах и парках прошлого. В текстах «исторических сентименталистов» присутствует и историческая меланхолия, предчувствие конца. «Идиллия усадеб связана с их

Первый разворот главы «Жизнь в Царском Селе» в книге А.Н. Бенуа «Царское Село в царствование императрицы Елисаветы Петровны» (СПб., 1910). Государственный музей-заповедник «Царицыно». Кат. 65

романтическим обветшанием»,— пишет Юрий Шамурин в двухтомном путеводителе «Подмосковные», который вышел в 1914 году вторым изданием. Его путешествие по подмосковным усадьбам было, в сущности, поиском руин. В Яропольце Гончаровых, «как в сказке о спящей красавице, вырисовываются из чащи ветхие башни, купол церкви... купол барского дома»; в Горенках Шамурин описывает зрелище разорённого дворца (к тому времени уже отремонтированного) и при этом не замечает сложенного из валунов грота XVIII века. Даже в благополучном Коломенском автора посещают раздумья «об утопичности человеческого творчества: всё созданное веками уходит, и остаётся опять человек на пустынной земле, перед грудой развалин, овеянных воспоминаниями»[4]. И всё же именно в ностальгических изысканиях рождается настоящая наука, отечественная история ландшафтного искусства.

[1] *Бенуа А.Н.* Мои воспоминания. Т. 1. С. 315.

[2] Там же. С. 315–316.

[3] *Бенуа А.Н.* Царское Село в царствование Елисаветы Петровны. СПб., 1910.

[4] *Шамурин Ю.* Подмосковные: в 2 т. М., 1912–1914.

Около 1899 года в круге художников и критиков «Мира искусства» появляется молодой любитель старины, который одновременно интересуется химией и архитектурой. Через много лет Владимир Яковлевич Курбатов в своей автобиографии напишет: «Начиная с 1903 г. почти каждое лето ездил за границу… частью для изучения истории искусства, которой интересовался с 14 лет и изучал главным образом те отделы, которые пользуются относительно малым вниманием историков (история садового искусства, история декораций, история прикладного искусства и т. д.)»[1]. Семья Курбатова жила в Павловске, и это сказалось на его будущих интересах. Он окончил физико-математический факультет Санкт-Петербургского университета и в 1907 году основал кафедру физической химии в Технологическом институте, на которой работал пятьдесят лет. Одновременно он всё серьёзнее занимается историей петербургской архитектуры. В 1905 году Курбатов предлагает свои видовые фотографии для открыток Общины святой Евгении, в 1907 году начинает печататься в журнале «Старые годы» и вступает в Общество архитекторов-художников. Когда на благотворительных основаниях возникает Музей старого Петербурга, Курбатов становится заместителем директора. В том же 1909 году выходит его путеводитель по Павловску в знаменитой «Красной серии» издательства Общины святой Евгении (переиздан в 1912-м), в 1913-м — по Петербургу. Во всех этих книгах стиль романтического эссе подчинён точному историческому знанию. Автор хочет привлечь внимание посетителей к формам красоты, которые оставались в пренебрежении. В предисловии к «Павловску» Курбатов писал: «Привыкнув считать прекрасным многое лишь за то, что оно соответствует некоторой условной мерке, мы не замечаем того, что, может быть, ещё прекраснее, но под эту мерку не подходит. Так потеряли русские любовь к скульптуре и садовому искусству. И сколь многое погибло и погибает благодаря этому равнодушию»[2]. Книга выходит за рамки обычного путеводителя. В главе «Художественное значение парка» автор даёт обзор садовых стилей и подчёркивает развитие замысла Павловска: «После возвращения великой княгини из Италии характер парка меняется. Наивные украшения, свойственные всякому заграничному парку английского типа, напр. китайская беседка, руина около дворца и т. п., исчезают, и всё больше и больше появляется деталей, напоминающих виллы Италии. Густые заросли окраин парка прорезывают длинные просеки, напоминающие аллеи запущенных мест Версаля и Сен-Клу. Однако эти просеки в Павловске не достигали ширины аллей, проложенных во французских парках Ленотром, и потому не давали таких перспектив, какими славится Версаль. Но к этому и не стремились в Павловском парке»[3]. Курбатов обсуждает художественные решения, их новизну и связь с местом: «В Новой Сильвии применён опять-таки новый и уже без сомнения оригинальный мотив. Там дорожки расположены чрезвычайно запутанным рисунком, так что производят впечатление лесных тропинок. Ещё гениальнее расположена извивающаяся аллея в чаще вокруг памятника Павлу I»[4]. Автор указывает и на работу времени, которая меняет впечатления от парка: «Со времени Гонзага деревья разрослись ещё гуще, и сейчас парк прекраснее, чем когда на него смотрел художник. Конечно, время идёт, деревья седеют от мха и умирают; иногда не в меру усердный садовник высаживает на открытую полянку то ели, то лиственницы, иногда опиливает развалившиеся ивы, но всё это пока мало заметно»[5].

Архитектурные интересы Курбатова приводят его в профессиональную среду.

[1] Архив Государственного музея истории Санкт-Петербурга. Фонд В. Я. Курбатова. КП 356527 [Жизнеописание В. Я. Курбатова. 1930-е гг.]. С. 3.

[2] *Курбатов В. Я.* Павловск. Изд. 2-е. СПб., 1912. С. III–IV.

[3] Там же. С. 77.

[4] Там же. С. 77–78.

[5] Там же. С. 80.

Помимо Бенуа и других художников «Мира искусства», он постоянно общается с искусствоведами и в 1916 году становится одним из организаторов Института истории искусства. Однако главный итог его художественных пристрастий — первое отечественное исследование по истории мирового садового искусства. Книга «Сады и парки. История и теория садового искусства» вышла в свет в 1916 году и не успела оказать влияние на российскую культуру, на художников и садоводов[1]. И всё же она стала важным этапом в понимании ландшафтного искусства, продолжила осмысление сада, начатое в произведениях Жуковского, Бенуа и Сомова.

Огромный том, иллюстрированный фотографиями самого Курбатова и гравюрами из его собрания, даёт панораму развития садовых стилей от Древнего мира до начала XX века. Курбатов одним из первых стремился установить отличительные черты именно ландшафтного искусства, указать на его специфические художественные средства. В предисловии он писал: «Целью автора было установление понятия о садовом искусстве как самостоятельной отрасли искусства, то есть не отрасли архитектуры, как многие думают, а противоположной зодчеству отрасли искусства. Задача зодчего заключается в красивом покрытии пространства, а задача устроителя сада — в красивом открытии пространства и в увлечении восхищённого взгляда вдаль, например версальской перспективы или постоянной смены пейзажей у „Белой берёзы“»[2].

Курбатов показывает, как можно анализировать рукотворный пейзаж, искать его выразительные черты и преобладающее настроение. Заканчивая рассказ о виллах Северного Лация в Италии, он пишет: «Стиль скульптурных и архитектурных украшений был рассчитан на соприкосновение с растениями, так что кариатиды Капраролы кажутся родственными соседним кипарисам и оливкам, а в Ланте как бы нет границ между узорами цветников и узорами каменных балюстрад. Но самое лучшее в этих произведениях — их необычайное слияние с духом местности. Даже и тогда, когда постройки обрушиваются, куртины зарастают, а фонтаны иссякают, очарование сохраняется, пока есть намёк на былое устройство»[3]. Меланхолия пейзажа, поэзия упадка — тема, сближающая книгу с другими садовыми описаниями Серебряного века, такими как «Образы Италии» Муратова, «Подмосковные» Шамурина, воспоминания Бенуа. Курбатов помещает в своей книге главы, за много лет предвосхитившие современное учение о культурном ландшафте: «Естественные парки и охрана природы», «Города и дороги», «Признаки возрождения садового искусства». В последнем случае речь идёт и о «старых английских садах» Викторианской эпохи, и об ансамблях стиля модерн, и о садах Эдвина Лаченса, открывающих историю ландшафтной архитектуры XX века, и даже о городах-садах[4].

В революционные годы художники «Мира искусства» не оставляют свои темы. Напротив, образы сада и былых времён приобретают для них ещё более сильную ностальгическую окраску, становятся миром, дважды ушедшим в прошлое. Сомов и Кустодиев пишут всё те же парки и речные отмели, на которых теперь отдыхают не барыни, а работницы. Мрачными художественными высказываниями на садовую тему стали серия М. В. Добужинского «Из жизни Петрограда в 1920 году» (1920. ГРМ) и графическая сюита молодого В. М. Конашевича «Павловская шпана» (1925. ГРМ). В творчестве Бенуа в этот период доминируют два образа: родной Петергоф и недостижимая «духовная родина» — Версаль. Он готовит графический альбом по Петергофу, а в 1922 году издаёт альбом литографий «Версаль» с большим предисловием. Здесь описана история знакомства художника с парком, прелесть

[1] *Соколов Б. М.* Садовая Библия Серебряного века // Новый мир искусства. 2007. №5. С. 73–74.

[2] *Курбатов В. Я.* Сады и парки. История и теория садового искусства. Пг.: Т-во М. О. Вольф, 1916. С. 7.

[3] Там же. С. 64.

[4] Там же. С. 611–653.

его осеннего и зимнего состояния, а завершается текст пронзительным вопросом к самому себе: «Неужели в тот свежий, солнечный, ветреный июньский день, когда

Г. П. Подбельский. Дом в имении Ушкова. Из альбома «Старая Самара». СССР. 1920-е (?). Бумага на бумаге; гуашь, тушь, акварель. Самарский областной художественный музей. Кат. 351

я гулял по его дорогам и спускался по его лестницам в обществе моей жены, такой же его поклонницы, как и я, и моих детей, проведших часть детства в тени его боскетов, неужели в тот день я был в гостях у Версаля в последний раз и никогда уже более я не посещу его в действительности? Всей душой рвусь к тебе, мой родной, мой милый Версаль. Однако найду ли я тебя таким, каким я тебя покинул? Ты-то, я знаю, всё тот же неизменный, не знающий старости и разрушения, но едва ли всё та же жизнь милой Франции, Парижа»[1].

Отъезд Бенуа в Париж в 1926 году ознаменовал конец «садового» Серебряного века. Теперь российскими садами, их спасением и посильным изучением занимаются практики, энтузиазм которых воспитан в эпоху «Мира искусства» и Музея Старого Петербурга. Историк архитектуры Владимир Талепоровский, автор исследований о Камероне, соглашается стать директором музея в Павловске[2], а Курбатов, уже привычный к общественной работе, с 1918 года возглавляет отдел садов и парков Петросовета, участвует в Совете по урегулированию плана Петрограда. В том же году вместо Музея Старого Петербурга в Аничковом дворце открывается Музей города, где Курбатов заведует садовым отделом и куда он переносит большую часть своей коллекции. В 1930-е годы эта экспозиция превращается в Музей истории и реконструкции Ленинграда, ныне Музей истории Санкт-Петербурга.

Садовые образы для художников эпохи символизма были «ключами тайн», открывающими тропинку в иные, духовные миры. Те из них, кто наряду с созданием своего искусства думал и об искусстве прошлых эпох, ощущали ответственность

И. В. Клестов. Симеиз. Скала Панеа. СССР. 1940-е (?). Бумага; акварель, карандаш. Самарский областной художественный музей. Кат. 352

перед культурой, стали первыми исследователями реальных садов. «Мир искусства» стал миром хранителей искусства, и художественные образы, такие как Петергоф Бенуа и Павловск Остроумовой-Лебедевой, проявили себя в качестве реальной силы, привлекающей к садам внимание учёных, реставраторов и любителей искусства.

Б. М. Соколов

[1] *Бенуа А.* Версаль. Пб., 1922; *Соколов Б. М.* Парки Людовика XIV и Петра I в интерпретации Александра Бенуа // Россия и Франция. Культурный диалог в панораме веков. СПб., 2018. С. 321–322.

[2] *Талепоровский В. Н.* Павловский парк. Изд. 2-е. СПб., 2005. С. 3–6.

Виктор Борисов-Мусатов: от фотографии к картине

Тема художественной фотографии в творчестве Виктора Эльпидифоровича Борисова-Мусатова (1870–1905) впервые была упомянута в мемуарах Николая Холявина[1], позднее затрагивалась в монографии Аллы Русаковой[2], получила раскрытие в книгах Константина Шилова[3] и была продолжена в статьях и монографиях первых десятилетий XXI века[4]. Всплеск искусствоведческого и зрительского интереса к этой стороне наследия художника произошёл и в силу развития современных технологий, во многом примиривших горячие споры прошлого между фотографией и живописью, кинематографом и театром.

[1] Николай Фёдорович Холявин (1869–1947) — художник, член Московского товарищества художников, учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, где и познакомился с В. Э. Борисовым-Мусатовым. В Париже вместе с ним учился в школе художника-педагога Фернана Кормона.

[2] *Русакова А. А.* Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов. 1870–1905. М.; Л.: Искусство, 1966. С. 14.

[3] *Шилов К. В.* Мои краски — напевы... Саратов: Приволжское книжное издательство, 1979; *Шилов К. В.* Борисов-Мусатов. М.: Молодая гвардия, 2000.

[4] *Белонович Э. Н.* Фотография как инструмент в поиске композиционных решений В. Э. Борисова-Мусатова и художников рубежа XIX–XX веков // Пространство и время воображаемой архитектуры. Синтез искусств и рождение стиля. Царицынский научный вестник. 7–8. М., 2005. С. 140–248;
Белонович Э. О творческом методе Борисова-Мусатова. От фотоэтюда к картине // Собраніе. 2006. № 1. С. 100–105;
Соколов Б. М. Музыкальная светопись Борисова-Мусатова // Новый мир искусства. 2005. № 4. С. 1–7;
Илюхина Е., Шуманова И. Пророк и мечтатель // Наше наследие. 2006. № 77. С. 140–157;
Иванова М. Борисов-Мусатов: художник и фотограф // Юный художник. 2009. № 10. С. 18–32;
Давыдова О. С. Иконография модерна. Образы садов и парков в творчестве художников русского символизма. М.: БуксМАрт, 2014. С. 118–321.

Описывая время пребывания В. Э. Борисова-Мусатова в усадьбе Введенское летом 1904 года, Н. Ф. Холявин вспоминал: «Мусатов всегда имел при себе кодак, он щёлкал им решительно везде: во время прогулки, при минутных остановках на станциях и т. д. После его смерти у него было найдено несколько сотен ещё даже не проявленных пластинок! Иногда фотография принимала широкие размеры, причём в его работах снимок часто передан почти дословно, в смысле расположения аксессуаров. Вообще В. Э. Борисов-Мусатов широко пользовался фотографией для композиции, однако кто бы мог его упрекнуть в фотографичности?»[5]

Елена Александрова, Елена Мусатова, Софья Стеблова, Татьяна Шемшурина. В. Э. Борисов-Мусатов. Усадьба Введенское. 1904. Государственный Русский музей. ОР ГРМ. Ф. 27. Ед. хр. 77. Л. 24

В настоящее время в архивах России хранится около сотни фотоэтюдов В. Э. Борисова-Мусатова. Маленькие фотографические карточки, величиной с открытку, иной раз выцветшие, иной раз выполненные с фотографическим браком, иной раз сохранившиеся благодаря поздним пересъёмкам, они всё больше начинают восприниматься не только как бесценный документальный материал, но и как предметы, достойные музейных экспозиций. А технические возможности нашего времени помогают исследовать мусатовские фотоэтюды, прослеживать

[5] *Холявин Н. Ф.* Краткие воспоминания о В. Е. Борисове-Мусатове // Млечный путь. 1916. № 2. С. 12.

трансформацию их образов в произведения живописи и графики.

В зимние сезоны 1895–1898 годов Виктор Мусатов учился в частной студии Фернана Кормона[1] в Париже. Вероятнее всего, в это время молодой художник приобрёл свою первую фотокамеру фирмы «Кодак». Фирма с 1891 года имела во Франции представительство, а с 1897-го — дочернее предприятие. Сохранился альбом небольших фотоснимков — хроника его заграничной жизни[2]. Однако для Мусатова не так была важна простота в обращении с фототехникой, рекламируемая мировыми лидерами фотоиндустрии, как возможность творческого применения фотографии. Уже в летние саратовские каникулы в 1896 году он использует снимок как основу для будущего живописного полотна: на одной из фотографий появляется облик застенчивой девочки-подростка, сестры Елены[3], близкий к её портрету, написанному на фоне цветущего домашнего садика[4].

В Саратове же, помимо профессиональных фотоателье, в 1897 году организовывается местное общество фотолюбителей. Интересовался фотографией и учитель Борисова-Мусатова, Гектор Баракки[5], ставший обладателем настоящей фотомастерской и следивший за всеми новинками этой отрасли. Таким образом, Мусатову было к кому обратиться за помощью и советом по части техники и художественных проблем фотографии[6]. Чуть позже необходимость покупки пластин для фотоаппарата привела его в магазин фотографических принадлежностей Варвары и Аполлинария Добошинских, впоследствии добрых его друзей[7]. Есть свидетельство того, что художник оказал дружескую услугу, сфотографировав интерьеры комнат начальницы Саратовского Мариинского института благородных девиц Татьяны Семечкиной[8].

Увлечённый импрессионизмом, воодушевлённый парижскими впечатлениями, в том числе и полученными от картин «старых мастеров», Мусатов формулирует идеи, которые ему хотелось бы воплощать на холстах. Составляя словесное описание задуманной, но неосуществлённой картины «Maternité» («Материнство»), В.Э. Мусатов, по сути, заявляет свою будущую программу: «Цветущий сад, обширный, как мир, где всё молодо, зелено»[9]. На его картинах солнце должно играть лучами на роскошных цветах бесчисленных клумб, а деревья простирают свои ветви навстречу друг другу.

Окончательно вернувшись в Саратов в 1898 году, художник приступает к работе

[1] Фернан Кормон (1845–1924) — французский художник-реалист. В 1880-х годах создал и возглавлял частную художественную школу (Ателье Кормон) в Париже. Среди его учеников следует назвать таких мастеров, как Анри де Тулуз-Лотрек, Винсент Ван Гог, Луи Анкетен, Эжен Бош, Эмиль Бернар и др. В студии Кормона занимались Николай Рерих, Александр Визель, Мане Кац, Оскар Гофман и другие художники российского происхождения.

[2] ОР ГРМ. Ф. 27. Ед. хр. 24.

[3] Воспроизведение: CD-ROM «Пророк и мечтатель». М.А. Врубель, В.Э. Борисов-Мусатов, графика. ГТГ, 2005. Елена Эльпидифоровна Борисова-Мусатова (1883–1974) — младшая сестра художника В.Э. Борисова-Мусатова, часто позировавшая для его произведений. После окончания в Саратове частной гимназии поступила в Строгановское художественное училище. Работала художником по фарфору на мануфактуре Цинцеля (Москва), затем переводчиком в Государственной библиотеке СССР им. В.И. Ленина. Елена Борисова-Мусатова похоронена рядом с братом в Тарусе.

[4] Портрет сестры (Е.Э. Борисова-Мусатова). 1896. Холст, масло, 96×66. ГРМ.

[5] Гектор Павлович Баракки (1852–1915) — художник, уроженец Италии, с 1873 года и до конца жизни живший в Саратове. Один из организаторов и преподавателей Общества любителей изящных искусств (ОЛИИ) в Саратове. Участвовал в создании в городе Радищевского музея. Его учениками были художники Павел Кузнецов, Пётр Уткин, скульптор Александр Матвеев.

[6] *Шилов К.В.* Борисов-Мусатов. С. 191.

[7] *Добошинская В.В.* Воспоминания о В.Э. Борисове-Мусатове // ОР ГТГ. Ф. 72. Ед. хр. 6.

[8] *Шилов К.В.* Мои краски — напевы... С. 102. Татьяна Борисовна Семечкина (урожд. Данзас) (1844–1919) — с 1901 по 1915 год начальница Института благородных девиц в Саратове. Племянница секунданта А.С. Пушкина Карла Данзаса, хранительница пушкинских реликвий.

[9] *Станюкович В.К.* В.Э. Борисов-Мусатов // СГХМ им. А.Н. Радищева. ОХАМ. ЛФ. 2. Оп. 1. Ед. хр. 10. Л. 38.

над созданием картины со сложной многофигурной композицией. Алла Русакова сравнила эту работу с театральной: «Старательно и увлечённо строит Мусатов мизансцену своего первого большого спектакля»[1]. Этим живописным спектаклем станет «Автопортрет с сестрой»[2]. В нём, используя приёмы костюмированных перевоплощений, Мусатов попытается соединить «идеальное» с конкретным, выразить мечту о красоте, гармонии природы и человека. Подбираются необходимые атрибуты, шьётся красивое платье для модели, но самое главное — поиск композиционного решения — осуществляется при помощи фотоэтюдов, которые с этого момента становятся неотъемлемой частью художественного процесса, непременным подготовительным этапом, прототипами, основой для большинства мусатовских произведений.

На первых костюмированных снимках — сестра Елена, переодетая в пышное светлое платье «а-ля Ватто», чьим творчеством Мусатов был страстно увлечён. Девушка прилежно позирует на фоне густых зарослей зелёного винограда[3]. На другом снимке, на этот раз в домашнем интерьере, фотограф ещё раз фиксирует удачно найденный поворот головы и корпуса модели[4].

Первые фотоэтюды становятся основой и для других пластических решений. Образ девушки с веером[5] трансформируется в серии картин-реминисценций на тему XVIII века, несущих в себе определённую степень психологического напряжения, — «Осенний мотив»[6], «Мотив

Елена Мусатова. В. Э. Борисов-Мусатов. Саратов. 1898. Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 1965. Оп. 1. Ед. хр. 4. Л. 6

без слов»[7]. Этот же образ, слегка видоизменённый, помещён в центр звучащего высокой поэтической нотой пространства «Романса»[8], лиричного «За вышиванием»[9].

Семь лет творческой зрелости художника, 1898–1905 годы, отмечены небывалой продуктивностью. В этом семилетии — свои ступени, стремительный рост, смена настроений, стилистики произведений от станковой живописи до монументально-декоративной. Важным этапом в столь короткий промежуток времени стала полоса саратовского затворничества — «дни пустыни», по образному и ёмкому

[1] *Русакова А. А.* Борисов-Мусатов. Л.: Искусство, 1974. С. 13.

[2] Автопортрет с сестрой. 1898. Холст, масло, 143×177. ГРМ.

[3] *Шилов К. В.* Борисов-Мусатов. Воспроизведение между с. 288–289.

[4] *Шилов К. В.* Борисов-Мусатов. Воспроизведение между с. 288–289.

[5] *Шилов К. В.* Мои краски — напевы... Воспроизведение с. 51;
Илюхина Е., Шуманова И. Пророк и мечтатель. Воспроизведение с. 145.

[6] Осенний мотив. 1899. Холст, масло, 143×177. Саратовский государственный художественный музей имени А. Н. Радищева.

[7] Мотив без слов. 1900. Картон, пастель, акварель, 45×58,6. ГТГ.

[8] Романс. 1900. Бумага, пастель, цветной карандаш, 58,8×44,8. Архангельский государственный музей изобразительных искусств.

[9] За вышиванием. 1901. Холст, масло, 68,5×58. ГРМ.

определению Владимира Станюковича[1], друга и первого биографа Мусатова: «Мы знаем, что у поэтов, учёных, художников бывают периоды „пустыни“, затворничества. Из тишины пустыни выносят они скрижали новых законов своего творчества. Таким периодом был для Мусатова 1901 год и первая половина 1902 года». «Одиночество и отсутствие обязанностей по отношению к другим дали ему возможность работать не отвлекаясь и в очень короткий срок выполнить то, на что у многих не хватает жизни»[2].

В это время В. Э. Борисов-Мусатов полностью отдаёт себя искусству. Создаются пастели «Спящая девушка», «Дама в кринолине», «Одиночество», картины «Дама», «Дама на веранде», «Осенний мотив», «Прогулка в парке», акварели «Последний луч», «Дама в голубом», «Demoiselle», «Портрет дамы»[3]. Их эмоциональная атмосфера выдержана в минорных тонах: одинокая героиня бездействует, погружена в себя. Этот далеко не полный, но и не случайно выбранный ряд мусатовских произведений объединён ещё и тем, что они легко находят свои аналоги в фотоэтюдах. Их сравнение помогает вслед за художником пройти путь, ведущий от фотографии к картине.

Уже первые постановочные снимки сестры Елены наводят на мысль о том, что Мусатов знал и применял приёмы пикториальной фотографии — направления, обратившегося к эстетике живописи[4]. Исследователи отмечают близость пикториальной фотографии к символизму. При этом Мусатов, хотя и относился к своему увлечению со всей серьёзностью, видимо, себя воспринимал как любителя, отводя своим опытам скромное место. Упоминания о фотографиях в его письмах единичны: «И всё-таки времени нет. Фотографии Вам не напечатал ещё ни одной. Душечка, простите. Да я их все

[1] Владимир Константинович Станюкович (1874–1939) — литератор и искусствовед. В юности получил военное образование. В 1897 году вышел в отставку. С этого времени и до 1917 года служил в Русском страховом обществе. В 1901–1903 годах жил с семьёй в Саратове. Участник Русско-японской войны (1904). В 1918 году Отделом охраны памятников искусства и старины был приглашён заведовать особняком Шуваловых. С 1921 года стал хранителем Фонтанного дома Шереметевых и почти одновременно сотрудником историко-бытового отдела Русского музея. Обстоятельства ещё раз забросили В. К. Станюковича в Саратов в 1935 году, когда на шесть месяцев он был выслан с семьёй из Ленинграда в связи с репрессиями, начавшимися после убийства Кирова. Благодаря многочисленным ходатайствам друзей вскоре Владимир Константинович вернулся в Ленинград, где в 1939 году скончался. В 1906 году В. К. Станюкович опубликовал монографию «Виктор Борисов-Мусатов». Впоследствии автор написал новую работу, текст которой принципиально отличается от первой версии. Экземпляры второго варианта монографии в виде машинописного текста хранятся в архивах ГРМ и СГХМ им. А. Н. Радищева.

[2] *Станюкович В. К.* В. Э. Борисов-Мусатов. Л. 66.

[3] Спящая девушка. 1901. Бумага, пастель, 58×43. Астраханская государственная картинная галерея имени П. М. Догадина;
Дама в кринолине. 1901–1903. Бумага, пастель, 58×43. Вятский государственный художественный музей имени В. М. и А. М. Васнецовых;
Одиночество. 1901. Бумага, пастель, уголь, 54×44. Серпуховский историко-художественный музей;
Дама. 1901. Холст, темпера, 85,5×35. Омский областной музей изобразительных искусств имени М. А. Врубеля;
Дама на веранде. Начало 1900-х. Холст, масло, 97×81. Собрание Е. В. и А. Ф. Чудновских. Санкт-Петербург;
Осенний мотив. 1901. Холст, масло, 143,5×142. Национальный художественный музей Украины, Киев;
Прогулка в парке. 1901–1903. Холст, темпера, 102×53. Национальный художественный музей Республики Беларусь, Минск;
Последний луч. 1901. Бумага, акварель, уголь, 62,8×47,2. ГТГ;
Дама в голубом. 1902. Бумага на холсте, акварель, пастель, 81×61. ГТГ;
Demoiselle. 1902. Акварель. Размеры и местонахождение неизвестны;
Портрет дамы. 1902. Бумага, пастель, акварель, гуашь, 61,3×45,6. Архангельский государственный музей изобразительных искусств.

[4] *Ермолова А. А.* Возрождение пикториализма в современном фотоискусстве // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2018. № 1 (81). С. 120.

почти перепортил. Потому что либо фотография, либо живопись»[1].

Фотоэтюды 1901—начала 1902 года говорят о совершенствовании навыков, постоянном поиске. Для лучших из них характерны

Елена Мусатова на веранде. В. Э. Борисов-Мусатов. Саратов 1901. Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 1965. Оп. 1. Ед. хр. 4. Л. 2

тональная мягкость изображения, чёткая подача крупного плана, размытость, обобщённость фона. Особый язык чёрно-белой фотографии, игра света и тени подводят Борисова-Мусатова к эксперименту с соотношением тёмного и светлого. Он добивается на снимках художественной стилизации воздушно-пространственной среды, с которой почти сливаются модели, переодетые в пышные наряды. Цвет платья важен—от него будет зависеть и общий тон снимка. Примерно с 1901 года «костюмерная» художника обогащается роскошным платьем с кринолином 1830-х годов, подаренным Т. Б. Семечкиной. С его появлением фотографии, сделанные на пленэре в саду или в уголке небольшой веранды, можно условно разделить на две группы, различающиеся по общему тону. Несколько снимков моделей в кринолине, лёгших в основу композиции «Дамы в голубом», подсказывают и декоративное колористическое решение всего произведения, где глубокий синий цвет платья играет роль доминанты.

Образ модели в красивом светлом платье с цветочным мотивом[2] для живописного произведения «Дама» побуждает Мусатова выбрать вертикальный формат холста, похожий на узкое витражное окно. Обобщённый фон мозаичных пятен усиливает это впечатление. Другое сентиментально-изысканное отражение схожей фотокомпозиции[3] найдём в картине из частной коллекции «Дама на веранде»[4]. Создавая два ключевых поэтических образа своего творчества—женский и садово-парковый, Мусатов напишет: «Женщина в кринолине менее чувственна, более женственна и более похожа на кусты и деревья...»[5]

В поиске индивидуального стиля Мусатов «компоновал и строил»[6], используя в этом процессе собственные живописные полотна. Камера фиксирует натурщицу в мастерской на фоне картины «Сад в полдень»[7], написанной в духе

[1] Письма В. Э. Борисова-Мусатова Л. П. Захаровой. Машинописные копии, сделанные С. Д. Соколовым. 1898–1901. Письмо от 9 июня, без года // СГХМ им. А. Н. Радищева. ОХАМ. ЛФ. 2. Оп. 1. Ед. хр. 4. Л. 19.

[2] *Шилов К. В.* Борисов-Мусатов. Воспроизведение между с. 288–289.

[3] ОР ГРМ. Ф. 27. Ед. хр. 78. Л. 17.

[4] Русский символизм из частных собраний. М., 2005. С. 17.

[5] Цит. по: *Шилов К. В.* Борисов-Мусатов. С. 193.

[6] *Сарабьянов Д. В.* Русская живопись конца 1900-х—начала 1910-х годов. М., 1970.

[7] Сад в полдень. 1898. Холст, темпера, 140×108. Приморская краевая картинная галерея, Владивосток.

Натурщица на веранде. В.Э.Борисов-Мусатов. Саратов. 1901. Государственный Русский музей. ОР ГРМ. Ф. 27. Ед. хр. 78. Л. 18

импрессионизма[1]. Собрав таким образом композицию пастели «Дама в кринолине», художник стремится обобщить пейзаж, сконструировать изобразительное поле при помощи тональных отрезков, пытаясь решить картину как панно. Характерно, что спустя два года Мусатов применит тот же приём при создании поэтичной «Дамы у гобелена» (Портрет Н.Ю. Станюкович)[2]. Первоначально художник сфотографировал модель на фоне «Автопортрета с сестрой»[3], но в результате «роль» прекрасного сада была отдана старинному гобелену из коллекции Радищевского музея.

Художник работает с моделями по принципу, схожему с фотопробами для игрового кинематографа, как сценарист и режиссёр в одном лице,— то, что не впишется в окончательную канву его живописного спектакля, останется «за кадром». Среди них и вполне удачные, но невостребованные фотографии[4], где художник как бы проверяет модель на соответствие, фотогеничность, и костюмированные фотоэтюды, обладающие художественной и эстетической самодостаточностью. К примеру,

Натурщица в интерьере мастерской. В.Э.Борисов-Мусатов. Саратов. 1901. Государственный Русский музей. ОР ГРМ. Ф. 27. Ед. хр. 78. Л. 22

фотоэтюд со спящей на диване девушкой, решённый в нарочито манерном ключе[5],— «спящая кукла, игра в рококо»[6], образ, скорее близкий «героиням» К.А. Сомова и С.Ю. Судейкина.

Ощущение ещё большей кинематографичности возникает от фотоэтюда к пастели «Одиночество»[7] — это передалось и самой работе за счёт подчёркнутой жёсткости линий и холодной цветовой гаммы.

[1] *Белонович Э.Н.* «Спящая девушка» и «Дама в кринолине». Две пастели В.Э. Борисова-Мусатова. К вопросу атрибуции // Пути русского символизма: провинция и столица. Материалы девятых Боголюбовских чтений. Саратов. 9–19 июня 2004. Саратов, 2006. С. 15–20. Воспроизведение между с. 54–55.

[2] Дама у гобелена (Портрет Н.Ю. Станюкович). 1903. ГТГ.

[3] ОР ГРМ. Ф. 27. Ед. хр. 77. Л. 2.

[4] ОР ГРМ. Ф. 27. Ед. хр. 78. Л. 27, 28, 29. Фотографии неизвестных натурщиц.

[5] *Соколов Б.М.* Музыкальная светопись Борисова-Мусатова. Воспроизведение с. 5.

[6] Там же. С. 1.

[7] Воспроизведение: CD-ROM «Пророк и мечтатель».

На полотнах художника родился особый тип «мусатовской» девушки, одухотворённый, идеализированный женский образ.

Елена Мусатова в домашнем интерьере. На заднем плане видна часть картины «Дама на веранде» (1900-е, частное собрание). В. Э. Борисов-Мусатов. Саратов. 1901. Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 1965. Оп. 1. Ед. хр. 4. Л. 8

«Некоторые лица имеют ясно земные черты, и в то же время все они не реальны, не портретны. Все странно изменены, как изменяется действительность во сне или в воспоминаниях»,— замечал В. К. Станюкович[1].

Сам же Мусатов о женских образах писал в поэтических строках:

Где я найду моих женщин прекрасных?
Чьи женские лица и руки жизнь дадут моим мечтам?[2]

Бессменной и верной моделью для него продолжала оставаться сестра Елена.

Но с момента возвращения домой Мусатов не раз сетовал на нехватку натуры и настойчиво занимался её поисками. В одном из писем к художнику Н. С. Ульянову Мусатов сообщает: «...Я делал печатное объявление насчёт натурщиц и получил массу предложений. Нашёл одну натурщицу, которая очень была в моём излюбленном жанре и удивительно позировала. Но сегодня она уехала совсем из Саратова»[3]. Предполагаем, что Мусатов пишет о молодой женщине, чей облик послужил прототипом «Спящей девушки», «Дамы в кринолине», «Последнего луча», «Дамы», «Дамы на веранде». Рассматривая эти снимки[4], легко понять, почему Мусатов отметил свою помощницу, соответствовавшую его «особому жанру». Женственная, более взрослая, чем Елена, натурщица, чьё имя нам неизвестно, талантливо перевоплощалась в «таинственную незнакомку», позируя на крохотной площадке его домашней веранды, легко подхватывала игровую линию, предложенную художником. Её блестящее соло настолько хорошо заметно в мусатовских произведениях, что долгое время ей приписывалось имя другой модели, Юлии Домбровской[5].

Чуть позже, повинуясь любопытству, в мастерской художника появляется мадемуазель Домбровская[6], поддавшаяся на угово-

[1] *Станюкович В. К.* В. Э. Борисов-Мусатов. Л. 81.

[2] Там же. Л. 84.

[3] Письмо В. Э. Борисова-Мусатова к Н. С. Ульянову. Без даты // ОР ГРМ. Ф. 27. Ед. хр. 33. Л. 25.

[4] Известны 11 фотоэтюдов этой женщины. ГРМ. Ф. 27. Ед. хр. 78. Л. 16–26.

[5] Опубликованные фотографии с описываемой нами натурщицей чаще всего подписаны именем Юлии Домбровской. Подробно об этом см.: *Белонович Э. Н.* Мусатовские натурщицы. Знакомые незнакомки // Мир музея. Июль, 2011. № 7/287. С. 18–32. Статья посвящена двум моделям В. Э. Борисова-Мусатова и попытке атрибуции личности Юлии Домбровской на его произведениях.

[6] ОР ГРМ. Ф. 27. Ед. хр. 78. Л. 10–14. Лист 12 подписан на обороте: «Знакомая барышня, позировавшая Мусатову в Саратове, Домбровская».

Юлия Домбровская в мастерской. В.Э. Борисов-Мусатов. Саратов. 1901. Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева. ОХАМ СГХМ. А-945

ры сначала музыканта Михаила Букиника[1], а затем и самого Мусатова. М.Е. Букиник вспоминал: «Однажды я встретил художника на каком-то студенческом вечере, на который он сопровождал свою сестру. На этом вечере я много танцевал с одной высокой блондинкой, пышной и стройной, в красном платье, в локонах. Я заметил, что Мусатову блондинка понравилась, и спросил его, не хотел ли бы он её нарисовать. Он ответил положительно. Я их познакомил. Я старался вызвать в ней интерес к нему, играя на её женском тщеславии: я говорил ей, что её портрет будет выставлен в Москве и Петербурге, воспроизведён в газетах и что она станет знаменитостью. С трудом удалось мне уговорить её прийти посмотреть на его картины. Она пришла в сопровождении своей маленькой сестры, но в картинах ничего не поняла. На лице её было написано полное равнодушие и скука. Но художник отдал ей визит, и, к моему удивлению, она пришла к нему, и он сделал с неё эскиз акварелью. Эта акварель была известна впоследствии как „Портрет мадемуазель Д.“ и считалась одним из лучших этюдов Мусатова»[2]. Мусатовская современница, красиво одетая по моде начала XX века, на нескольких фотопробах вызывает ассоциации с героинями Чехова[3]. Однако, увлёкшись процессом, девушка переодевается в платье из клетчатой материи, сшитое на старинный манер[4], и происходит метаморфоза — рождается фотоэтюд с Юлией Домбровской в интерьере мастерской, а на акварелях Мусатова появляется игривый образ «Demoiselle»[5] и мечтательный «Портрет дамы». Здесь уже отчётливо звучит собственный художественный язык мастера, весьма схожий по пластике и декоративному обобщению с «Гобеленом»[6].

Уголки малого сада, который разрастается до сада большого[7], мотивы старинных усадеб, синтезированные в пространствах

[1] Михаил Евсеевич Букиник (1872–1947) — виолончелист, композитор, педагог, музыкальный критик. Окончил Московскую консерваторию в 1895 году. Выступал с сольными концертами и в оркестре с музыкантами Сергеем Танеевым, Николаем Метнером, Константином Игумновым, Александром Гольденвейзером, Александром Гедике. С 1899 по 1904 год жил в Саратове, где преподавал в музыкальном училище Саратовского отделения Русского музыкального общества, а также был учителем музыки и хорового пения в Мариинском институте благородных девиц. С 1904 по 1906 год жил в Германии, Франции, Швейцарии. С 1907 года преподавал в училище сестёр Гнесиных и Народной консерватории в Москве. В 1915 году был мобилизован на военную службу. В 1919–1922 годах — профессор Харьковской консерватории. В 1922 году эмигрировал в США. Автор воспоминаний о В.Э. Борисове-Мусатове.

[2] *Букиник М.Е.* Рассказ о художнике В.Э. Борисове-Мусатове // Новый журнал. 1944. № 9. С. 116.

[3] *Белонович Э.Н.* Мусатовские натурщицы. Воспроизведение с. 32.

[4] Там же. Воспроизведение с. 32.

[5] Два варианта акварели воспроизведены: *Врангель Н.Н.* Борисов-Мусатов. Пг., 1916; Мир искусства. 1903. № 7–8. С. 15.

[6] Гобелен. 1901. Холст, темпера, 103×141. ГТГ.

[7] *Соколов Б.М.* Музыкальная светопись Борисова-Мусатова. С. 1.

картин, находили своё первоначальное отражение и в фотографиях пейзажей[1]. Среди снимков разной художественной выразительности отмечались этюды, звучащие с подлинной символистской

Юлия Домбровская в домашнем интерьере. В. Э. Борисов-Мусатов. Саратов. 1901. Государственный Русский музей. ОР ГРМ. Ф. 27. Ед. хр. 78. Л. 14

интенсивностью. К примеру, расставленные на снежной полянке стулья[2], «одиноко и пустынно „молчащие“ на фоне серого шлейфа стволов деревьев и невысоких усадебных построек»[3]. Создание «Гобелена» связано с впечатлениями от усадьбы Зубриловка, архитектурно-парковый ансамбль которой начал складываться в конце XVIII столетия. «Только весною 1901 года ему удалось очень короткое время, день или два, провести украдкой в Зубриловке. Этюдов он там не писал — только фотографировал», — вспоминал В. К. Станюкович[4]. Уже дома Мусатов аккумулирует весь накопленный опыт предшествующего периода и пишет картину, заставившую критиков говорить о его сложившемся индивидуальном стиле. Весной 1902 года на IX выставке Московского товарищества художников была представлена первая вершина его творчества, «дням пустыни» подошёл конец.

С лета 1902 года на фотоэтюдах и картинах появляется новое лицо — художница Елена Александрова[5], осенью ставшая женой Мусатова. Она пишет к золовке: «Дорогая Лена, посылаю вам „не ваши“ фотографии, не могу вас обижать, сказавши, что в этих снимках есть что-нибудь общее с вами. Посылаю только потому, что обещала. В [иктор] Э[льпидифорович] сам так сконфужен такой неудачей, что, говорит, первое, что сделает, так это снимет вас как следует. Погода такая адская, что нельзя носа показать. К счастью, выдался один вечерок без дождя, так что, несмотря на холод, позировала декольте, конечно, для фотографий»[6].

[1] ОР ГРМ. Ф. 27. Ед. хр. 79. Виды Тарусы, Подольска, Зубриловки, Слепцовки.

[2] *Шилов К. В.* Борисов-Мусатов. С. 110.

[3] *Давыдова О. С.* Иконография модерна. С. 120.

[4] *Станюкович В. К.* В. Э. Борисов-Мусатов. Л. 68.

[5] Елена Владимировна Александрова (в замужестве Борисова-Мусатова) (1873/1874–1921) — художница. Училась в МУЖВЗ на одном курсе с В. Э. Борисовым-Мусатовым. Работы Е. В. Александровой хранятся в Государственном Русском музее (Санкт-Петербург), Омском областном музее изобразительных искусств имени М. А. Врубеля. В собрании Саратовского художественного музея имени А. Н. Радищева хранится работа «Девочка и женщина», предположительно кисти Е. В. Александровой. Подробнее см.: *Платонова Е. С.* Судьба Е. В. Александровой (Борисовой-Мусатовой) на фоне жизни русской художественной интеллигенции начала XX века // Русская интеллигенция и революция в литературе XX века: К 100-летию революции 1917 года. К 125-летию со дня рождения К. А. Федина: сборник научных статей. Саратов, 2018. С. 195–302;
Платонова Е. С. Е. В. Александрова (Борисова-Мусатова) — забытая художница Серебряного века // Первые Толстовские чтения, РАХ, Москва. 21–22 декабря 2017 года. (Сборник по итогам конференции находится в печати.)

[6] Письмо Е. В. Александровой к Е. Э. Борисовой-Мусатовой. Без даты / РГАЛИ. Ф. 1965. Оп. 1. Ед. хр. 11.

Елена Мусатова и Елена Александрова на фоне Зубриловского водоёма. В.Э. Борисов-Мусатов. 1902. Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 1965. Оп. 1. Ед. хр. 4. Л. 11

Что же, трудно представить себе фотоискусство без технических и творческих осечек. Но бесспорно хрестоматийным стал снимок двух Елен около зубриловского пруда[1]. Это прямое свидетельство о времени работы над «Водоёмом»[2], дающее возможность сравнить натурные реалии с цельным пространством монументально-декоративного полотна. Фотоэтюд обладает собственной эстетической ценностью, он дышит лёгкостью, жизнерадостностью. Обе модели свободны от нарочитого позирования, вовлечены в беседу, их позы обладают потенциалом движения, развития. Замечено, что в творческой психологии Виктора Борисова-Мусатова существовала особенность — определённая дистанция между первыми, конкретными впечатлениями и дальнейшим воплощением их в картине[3]. Фотография у зубриловского водоёма впоследствии могла подсказать ему новое пластическое решение, мотив парного танца, который всегда — диалог. Можно предположить, как после опытов лета 1902 года возник замысел композиции «Танцующих фигур»[4], эскиза из собрания Саратовского государственного художественного музея им. А.Н. Радищева, который стал основой для двух графических произведений. Действительность фотоэтюда преображается в условный пейзаж новой реальности, творимой художником, где ритмизованному движению уделяется особое место, а парк является органичной средой обитания его одухотворённых персонажей[5].

О счастливом лете 1903 года, проведённом в обществе жены, сестры и четы Станюкович, рассказывают шутливые сценки[6], запечатлённые в окрестностях Хвалынска, небольшого городка Саратовской губернии, расположенного на Волге.

Здесь, среди чудесных дубовых рощ, начинает он своё «Изумрудное ожерелье»[7]. Весёлый «зелёный маскарад» хвалынского лета превращается в «языческую», по словам самого Мусатова, картину. Однако замечено, что с этого времени в эмоциональном строе произведений мастера происходит перелом: идиллические

[1] *Шилов К.В.* Борисов-Мусатов. Воспроизведение между с. 288–289.

[2] Водоём. Холст, темпера, 177×216. ГТГ.

[3] *Илюхина Е., Шуманова И.* Пророк и мечтатель. С. 156.

[4] Танцующие фигуры. Предположительно 1902–1903. Эскиз. Холст, темпера. 70×54. СГХМ им. А.Н. Радищева.

[5] Подробнее об этом см.: *Белонович Э.Н.* «Танцующие фигуры» В.Э. Борисова-Мусатова: от замысла к развитию композиции // Связь времён: история искусств в контексте символизма (по материалам одноимённой Международной научной конференции, 16–18 ноября 2017, НИИ РАХ, ГИИ, Межинститутская научная группа «Европейский символизм и модерн»). (Сборник находится в печати.)

[6] *Шилов К.В.* Борисов-Мусатов. Воспроизведение с. 288–289; CD-ROM «Пророк и мечтатель».

[7] Изумрудное ожерелье. 1903–1904. Холст, темпера, масло, 125×214,3. ГТГ.

интонации уступают место настроению щемящей печали, если не сказать — тревожности[1]. Неспокойность, предчувствие перемен проявится уже в символике «Призраков»[2]. Глубокий, трагичный образ несёт в себе и известный фотоэтюд, выполненный с применением ретуши, где вид на усадебный дом в Зубриловке открывается сквозь ветви обнажённого дерева[3].

При работе над композицией большого многофигурного произведения художник начинает использовать накопленные снимки натурщиц, выстраивая последовательность поз, ритмы движения. Тем временем среди его моделей появляется новый персонаж — Мария Яроцкая[4]. До недавнего времени яркий, выразительный фотоэтюд с её участием считался единственным[5]. Переодетая в глубоко декольтированное платье, запрокинувшая прикрытую вуалью голову и подавшаяся вперёд в едва сдерживаемом порыве, М. К. Яроцкая становится прототипом крайней фигуры справа в композиции «Изумрудного ожерелья». Этюд подсказывает художнику завершающий аккорд ритмического движения. Но не меньший интерес вызывает совершенно иной облик будущей актрисы. Она так же, как и её предшественницы, переодевается в синий кринолин, надевает парик, но, в отличие от предыдущих моделей, её темперамент проявляется в весёлом взгляде, открытой улыбке[6].

Глубинные смыслы «Изумрудного ожерелья» раскрываются зрителю отнюдь не сразу. «Мусатов говорил, что самой удачной из фигур, по его мнению, является девушка en face, носительница изумрудного ожерелья. „Она хороша тем, — говорил

Натурщица в домашнем интерьере (М. Яроцкая?). В. Э. Борисов-Мусатов. Саратов. 1903. Саратовский государственный художественный музей имени А. Н. Радищева. ОХАМ СГХМ. А-947

он, — что окончательно глупа“»[7]. Рядом с ней — насмешливая соседка с розой в руках, переработанный фотоэтюд с М. К. Яроцкой. Позднее этот женский образ отчётливо проявится в «Реквиеме»[8]. Мусатов повторит его на подготовительных рисунках[9] и в самом произведении, сделав ещё более выразительными недобрую улыбку и взгляд.

[1] *Давыдова О. С.* Иконография модерна. С. 191.

[2] Призраки. 1903. Холст, темпера, 177×144,5. ГТГ.

[3] *Шилов К. В.* Борисов-Мусатов. Воспроизведение с. 288–289.

[4] Мария Каспаровна Яроцкая (1883–1968) — российская и советская актриса театра и кино. В начале 1900-х училась в Боголюбовском рисовальном училище.

[5] *Белонович Э. Н.* Фотография как инструмент в поиске композиционных решений В. Э. Борисова-Мусатова и художников рубежа XIX–XX веков. С. 146, воспроизведение с. 409.

[6] Государственный каталог музейного фонда РФ. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=13090449. Два перевоплощения и разные ракурсы фотоэтюдов Марии Яроцкой дают материал для дальнейшей работы над темой.

[7] *Станюкович В. К.* В. Э. Борисов-Мусатов. Л. 97.

[8] Реквием. 1905. Бумага, наклеенная на картон, акварель, чёрный карандаш, тушь, перо. 52,7×76,1. ГТГ.

[9] Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Рисунок XIX века. Том 2. Книга первая. А–В. М., 2007. С. 183. № 969, 971.

В насыщенные событиями и плодотворные 1904–1905 годы Мусатов часто возвращается к старым саратовским фотоэтюдам, переводя их на язык графики для книжных изданий. Былой мотив натурщицы с цветком в руке появится в виде изысканной виньетки на страницах февральского номера журнала «Весы» за 1905 год[1], а абрис фотографии с сестрой Еленой, послужившей основой для «Дамы в голубом», станет одним из элементов обложки журнала. Создавая новые композиции из существующих мотивов, Борисов-Мусатов напишет и эскизы росписей на тему «Времён года», и, конечно же, «Реквием», где в одном картинном пространстве будут синтезированы садово-парковые и архитектурные детали Зубриловки, Введенского, Ивановского. Собранные воедино, узнаваемые, но преображённые, женские образы с фотоэтюдов 1898–1905 годов будут неоднократно повторяться и как мотивы, и как композиции фигур.

Последняя осень 1905 года в Тарусе станет временем создания поэтичных, одухотворённых пейзажей, по словам Михаила Нестерова написанных «божьей рукой». «Реквием», задуманный как память о Надежде Юрьевне Станюкович, безвременно ушедшей прекрасной молодой женщине, волею судьбы станет последней акварелью, стоявшей на мольберте Мусатова в день его кончины в октябре 1905 года. Но, как писал сам художник, «В мире никогда ничто не умирает. Всё вечно движется вперёд и только принимает другие формы»[2].

В 1920-х годах краеведы, инспекторы по охране памятников и фотографы братья Александр и Виктор Леонтьевы начнут последовательно фиксировать усадьбы Саратовской губернии. Среди них окажется и дорогая Мусатову Зубриловка. Вслед за художником Леонтьевы запечатлеют её величественную архитектуру, найдут ракурсы мусатовских этюдов. Спустя много лет осуществится и мечта, родившаяся в эти голодные, но полные энтузиазма годы: в сохранившемся флигеле Виктора Борисова-Мусатова начнёт свою работу мемориальный музей[3], где главную эмоциональную нагрузку, передающую особый мир Мусатова, несут его фотоэтюды. Сохранилась и семейная реликвия — фотоаппарат «Кодак», вероятнее всего одна из последних фотокамер, принадлежавших увлечённому и страстному любителю фотоискусства Виктору Борисову-Мусатову.

Э.Н. Белонович

[1] Там же. С. 178.

[2] Письма В.Э. Борисова-Мусатова Л.П. Захаровой. Машинописные копии, сделанные С.Д. Соколовым. 1898–1901 // СГХМ им. А.Н. Радищева. ОХАМ. ЛФ. 2. Оп. 1. Ед. хр. 4. Письмо от 22 июня 1899 (?). Л. 14. Цит. по: *Давыдова О.С.* Иконография модерна. С. 124.

[3] Мемориальный флигель В.Э. Борисова-Мусатова как составная часть Радищевского музея открылся 14 апреля 2000 года. Первой его экспозицией стала фотовыставка «Мусатовский альбом» братьев Леонтьевых. См.: *Савельева Е.К.* «Мусатовский альбом» братьев А.В. и В.В. Леонтьевых. Попытка реконструкции // В.Э. Борисов-Мусатов и «Саратовская школа». Материалы седьмых Боголюбовских чтений, посвящённых 130-летию со дня рождения В.Э. Борисова-Мусатова. Саратов. 11–14 апреля 2000 года. Саратов, 2001. С. 16–105.

„Поэма запустения“. Усадебный парк в художественной фотографии 1890–1910-х годов

Уголки усадебных садов и аллей старых имений на рубеже веков привлекли внимание не только литераторов и художников, но и фотографов. Поэтичность уходящей эпохи и исчезающего патриархального быта способствовала обращению мастеров светописи к парковой теме, ставшей частью нового мифа русской усадьбы. Усадьба и её парк в начале XX века воспринимались как воплощение всего лучшего в дворянской культуре. Произошла идеализация старого уклада жизни, сложилось представление об усадьбе как о символе уходящей традиции.

Опустевшие родовые гнёзда, ещё полные семейных реликвий, и старые, часто запущенные усадебные парки стали зримым выражением ретроспективного интереса поэтов и художников, фотографов и мемуаристов к теме прошлого. Впечатление от усадьбы неразрывно было связано с её природным окружением, облагороженным ландшафтом имения. Для людей Серебряного века парк интересен в первую очередь как уходящая элегическая натура прошлых столетий. Его очарование усиливалось патиной времени: разросшиеся деревья, переплетающиеся кронами, парковые павильоны с заколоченными окнами, покинутые миловиды и одинокие античные богини — всё уже было преображено новым полновластным хозяином Хроносом. Подобному канону соответствовали и парки, принадлежавшие знатным аристократическим родам. Граф С. Д. Шереметев вспоминал об Остафьеве: «Старый сад несколько запущен, дорожки заросли, кроме средней липовой аллеи. Кое-где случайно посажены молодые деревья»[1].

Как и художников, обратившихся к усадебной теме, фотографов привлекала не ухоженность территории, а заброшенность и подлинная витальность усадебной природы. Вспоминая поездки по усадьбам с сотрудниками журнала «Старые годы», С. К. Маковский резюмировал впечатления поколения «ретроспективных мечтателей»: «Лучше всего уцелели парки, разросшиеся, запущенные и оттого ещё более чарующие своими полуразваленными оранжереями, беседками и затенёнными прудами, подле которых чудились чувствительные девушки в кринолинах и их кавалеры в плащах и огромных боливарах»[2].

Неслучайно конкурс крупнейшего профессионального объединения начала XX века — Русского фотографического общества — в 1908 году назывался «Заглохший пруд»[3], а одна из фотографий, выполненная И. Н. Журавлёвым, — «Запущенный парк» (1896, ГИМ). Об обращении к парковой теме свидетельствуют названия несохранившихся выставочных работ фотографов-художников объединения «Молодое искусство». В списке экспонатов выставок (некоторые напечатаны в журнале «Вестник фотографии») упомянуты работы С. И. Саврасова «Воспоминание о парке», А. И. Трапани «Шелест увядших листьев» и пейзажные фотографии А. А. Иванова-Терентьева[4].

Важным направлением искусства стал пассеизм, особенно ярко проявившийся в интересе нового поколения к исторической памяти места и в любовании эстетическим совершенством

[1] *Шереметев С. Д.* Остафьево. М., 1889. С. 4

[2] *Маковский С. К.* Портреты современников: Портреты современников. На Парнасе Серебряного века. Художественная критика. Стихи. М., 2000. С. 534.

[3] Вестник фотографии. 1908. №4.

[4] См.: *Бархатова Е. В.* Русская светопись. Первый век фотоискусства. 1839–1914. СПб., 2009. С. 319. Фотографии А. А. Иванова-Терентьева воспроизведены в 1914 г. в журнале «Вестник фотографии», №1.

сохранившихся архитектурно-парковых ансамблей. Усадебный миф литературно и художественно оформился, а образ старого дома и сада из повседневной жизни переносился в разные сферы художественного. Черты этого явления — ретроспективность сюжетов и художественного вкуса в целом, обилие прозаических и поэтических текстов о старых поместьях, элегичность изобразительных сюжетов, эстетизм исследований об искусстве и усадьбе. Периодические издания начала века — «Старые годы», «Мир искусства», «Аполлон», «Столица и усадьба», — во многом формировавшие вкус общества, создавали представление об усадебной культуре как об исчезающем прекрасном мире, полном семейных и исторических артефактов. Типичное описание усадебных построек и парка в Полотняном Заводе оставил художник А. В. Средин: «Теперь, когда безжалостный топор уже коснулся вековых лип заповедной рощи и аллеи... и прибрежные ивы... уже пали под его ударами, мы присутствуем при начале конца. Дом с его обветшалыми залами, ещё блещущими роскошью былых времён, уже обречён на медленное умирание; но ещё живы в нём старые тени, да ещё уцелевшие липы шелестом своим рассказывают тихо о былом, как слёзы, роняя свой золотой убор на запущенные аллеи старого парка в грустные осенние вечера»[1].

Общий художественный интерес к усадебным паркам и новый взгляд на усадьбу как на цельное и значимое для культуры явление трансформируется в фотографии в художественную съёмку старых имений. В фотографии теперь заметны бóльшая интерпретация темы, преображение реальности по сравнению с объективным воспроизведением, характерным для светописи второй половины XIX века или массовой любительской, дачной съёмки начала XX века. На смену заказным работам пришёл авторский взгляд фотохудожника, чаще всего не служившего в профессиональном ателье. Виды утрачивали фиксационный характер и приобретали образную, эмоциональную выразительность. Появившаяся в конце XIX века художественная фотография постепенно становилась подлинным искусством, рождающим образы и выражающим новые художественные идеи. Неформальный лидер художественной светописи, организатор выставок и автор множества статей в журнале «Вестник фотографии» Н. А. Петров сформулировал задачу «не копировать, а претворять действительность в художественные образы»[2].

Часто именно усадебный парк или окрестности усадьбы становились темой фотографического пейзажа. В русской фотографии жанр пейзажа, не связанный с документальной съёмкой, появился поздно — только в 1890-х годах. Его рождение сопряжено с появлением художественной светописи и её первыми популяризаторами Н. И. Бобиром и Н. С. Кротковым. Как и в живописи, переживавшей расцвет пейзажного жанра, в фотографии изображение природы и усадебного парка стало одухотворённым, эмоционально окрашенным, передающим особое настроение. Чаще всего это настроение меланхолического созерцания или лёгкой грусти, свойственное пассеистической художественной тенденции. Пожалуй, работа «Уединение» неизвестного фотографа — самое яркое выражение элегичного образа. Задумчивое настроение создаётся позой героини, склонившей голову и облокотившейся на берёзовые перила, и усиливается синим тоном отпечатка, графичностью выбранной пигментной техники печати.

К парковой теме обратились некоторые члены Русского фотографического общества в Москве (РФО). Общество формировало музей отечественной светописи, большая часть этой коллекции ныне хранится в Историческом музее. Уникальные предметы из собрания РФО отличает редкий уровень профессионального мастерства, отличный от качества массовой съёмки. Это конкурсные, премированные работы,

[1] *Средин А. В.* Полотняный Завод // Старые годы. 1910. Июль–сентябрь. С. 110.

[2] *Петров Н. А.* Вопросы дня // Вестник фотографии. 1911. №8. С. 226.

Уединение. Неизвестный фотограф. 1900-е. Пигментный отпечаток. Государственный исторический музей. Кат. 128

выполненные в редких, «благородных» техниках печати, осознанно отбираемые профессионалами для потомков.

Многие фотографии, запечатлевшие усадебные парки, были отмечены наградами на выставках и конкурсах РФО: в 1904 году на третьем конкурсе вторую премию присудили В. Ф. Никифорову за «Вид с балкона дома в Ахтырке», малую серебряную медаль получил К. П. Виноградов за фотографии Абрамцева. На четвёртом конкурсе в 1905 году бронзовой медали был удостоен В. И. Часовников за серию работ под девизом «Ласточка», снятых в усадебных парках: «Бурелом в Люблине», «Аллея в Петровском-Разумовском» (ГИМ). Его работы, выполненные в технике гуммиарабика, создающей прихотливую фактуру, напоминают рисунок углём. Фотографии Часовникова передают обаятельную простоту пейзажа средней полосы России.

Фотографы, подобно целому ряду художников, в первую очередь членам объединений «Мир искусства» и «Союз русских художников», прониклись прелестью стародворянской России, увлеклись «мечтой об улыбках прошлого, о милых подробностях не нашей, навеки отжитой, грациозно-призрачной жизни»[1]. Отличительной чертой художественной усадебной фотографии становится её неконкретность. Не зная доподлинно, какая усадьба снята, трудно определить точное место съёмки. «Поэма запустения» — так в рассказе «Золотое дно» И. А. Бунин назвал усадьбу[2], именно она привлекает человека Серебряного века. Фотографы, как писатели и художники, отражают скорее общую атмосферу усадебной жизни того времени — тему уходящего величия, нежели конкретные детали, связанные с определённым имением. Поэзия умирания лучше всего видна в старом доме и парке. Обобщая впечатление об усадьбах начала XX века, А. А. Трубников писал: «...всё обветшало: слуги, дом, амбар; крыша пропускала дождь, ступени деревянной лестницы просели, как клавиши уставшего рояля. Этот развал всем казался естественным; никто не думал что-либо исправлять. Завоёвывая усадьбу, Время кромсало колонны, наступало на сад, затягивало тиной пруды»[3]. Популяризатор усадебной темы Ю. И. Шамурин, описывая парк Суханова, советует «принять как эстетическое откровение прелесть умирания»[4].

Художественная фотография часто создавалась фотографами, видевшими парк и архитектурные постройки не целиком, а отдельными живописными кадрами. Подобно художникам этого времени — С. Ю. Жуковскому, С. А. Виноградову, А. В. Средину, — фотографы отказывались от фиксирования общего архитектурного замысла или панорамной съёмки партера. Их увлекали детали и уголки, рождавшие

[1] *Маковский С. К.* С. Ю. Судейкин // Аполлон. 1911. №8. С. 5.

[2] «Сад ещё до сих пор густ и живописен, и, как на идиллическом пейзаже, стоит за ним серый большой дом под бурой, ржавой крышей. Но усадьба, усадьба! Целая поэма запустения!» См.: *Бунин И. А.* Собрание сочинений: в 4 т. М., 1988. Т. 1. С. 414, 415.

[3] *Трофимов А. (Трубников А.)* От императорского музея к блошиному рынку. М., 1999. С. 83.

[4] *Шамурин Ю. И.* Подмосковные. Кн. 2. М., 1914. С. 60.

особое настроение. Главный дом часто запечатлевался фрагментарно, в парковом окружении. Кадрирование сцен — приём, заимствованный живописью из фотографической практики, — вернулся в фотографию как осознанный способ построения композиции работ. Один из критиков отмечал, что «фотограф творит смягчая, усиливая и частично разрушая уже готовое изображение, данное ему камерой»[1]. При этом схожесть сюжетов живописи и фотографии происходит не столько вследствие подражания художественной светописи высокому искусству, сколько из-за общности изобразительных тенденций начала века и появления в усадебной теме определённых шаблонов, важных и в смысловом, и в изобразительном отношении.

Параллели в фотоискусстве находит излюбленная поэтическая тема обречённости старых имений и их заброшенных парков. Она встречается во множестве текстов, в которых рифмуется гибель рода и заросший парк, оставленный дом: «Старая усадьба» И. Ф. Анненского («Сад старинный — всё осины — тощи, страх! / Дом — руины... Тины, тины, что в прудах...»); «В гостиную, сквозь сад и пыльные гардины...» И. А. Бунина («Вкруг дома глушь и дичь. Там клёны и осины, / Приюты горлинок, шиповник, бересклет... / А в доме рухлядь, тлен: повсюду паутины, / Все двери заперты... И так уж много лет»); «Заброшенный дом» и «Усадьба» А. Белого («Чугунные тумбы / Торчат под крыльцом; / Проросшие клумбы; / Заброшенный дом»); «Старина» Н. Гумилёва; «Старый дом» К. Д. Бальмонта.

Подчас отдельный выразительный кадр, например работа «В старой усадьбе», становился зримым выражением многократно повторяемой в художественной литературе темы разорения родного дома и печали об идеальном усадебном прошлом:

Томит меня немая тишина.
Томит гнезда немого запустенье.
Я вырос здесь. Но смотрит из окна
Заглохший сад. Над домом реет тленье,
И скупо в нём мерцает огонёк[2].

К старому деревянному дому с четырёхколонным портиком, опустив голову, направляется господин. Дорога, ведущая к дому, заметена листьями — знак отсутствия хозяина, следящего за парком, и обречённости всего имения. Неслучайно такой

В старой усадьбе. Неизвестный фотограф. 1900 — начало 1910-х. Желатино-серебряный отпечаток. Государственный исторический музей. Кат. 135

же образ-клише, понятный современникам, встречаем в статье С. К. Маковского: «...засыпались листьями и заросли одуванчиком аллеи, тиной затянулись пруды, полуразрушены беседки...»[3] — и в популярном труде Ю. И. Шамурина 1914 года: «...ещё долго будут дороги опустевшие парки

[1] *Л. Д.* Выставка «Салон художественной фотографии» // Вестник Одесского фотографического общества. 1913. №5. С. 75.

[2] *Бунин И. А.* Собрание сочинений: в 4 т. М., 1988. Т. 1. С. 69.

[3] *Маковский С. К.* Две подмосковные князя С. М. Голицына // Старые годы. 1910. Январь. С. 28.

и расшатанные колоннады. В тени и холоде их, на дорожках, усеянных тяжёлыми, влажными листьями, проснутся в душе какие-то дремлющие воспоминания, может быть, родовая память...»[1]

Река Сходня в Братцеве. Неизвестный фотограф. 1900—начало 1910-х. Картон; коллодионовый отпечаток на цветной бумаге. Государственный исторический музей. Кат. 136

Примером фотоснимков, формирующих новый образ усадьбы, служит серия видов Братцева князя Н. С. Щербатова, созданная в начале 1910-х годов неизвестным фотографом. Фотографии, напечатанные на цветных бумагах, гармонично скомпонованы с тоновой подложкой и паспарту. Так преодолевалась монотонность однообразных чёрно-серых бромосеребряных снимков. В видах Братцева привлекают прелесть редкого освещения заросших частей парка, одиночество аллей, кокетство мраморных богинь, игра отражений в пруду. Безусловно, эта серия—яркий образец «светописи настроения», или пикториализма. Словно вторя исследователю начала XX века, автор фотографий выбирает объектом съёмки «мечтательные беседки среди парка, колонны, выглядывающие из-за деревьев, ворота со львами и тенистые старые пруды»[2]. Такие камерные фотографии создавали другой, художественно преображённый образ имения, словно сокрытый в лёгкой дымке воспоминаний.

Новые технические приёмы съёмки и печати способствовали подобной трактовке. Фотографы более внимательно относились к деталям сюжета, старались передать ощущение свежести или загадочности сада, контрасты освещения, играющую бликами поверхность воды. Ведущую роль они отводили нюансам печати: изысканным полутонам виражей, выбору цветных или фактурных бумаг. Поэтичный образ формировался благодаря выбору «живописных» сюжетов и появлению нового изобразительного языка фотоискусства, преодолевшего фотографическую механистичность и сухость. Фотографы-художники использовали эффекты мягкорисующей оптики, кропотливые и сложные «благородные» техники печати, новые типы фотобумаг, модифицировали известные способы печати. Таким образом фотографии стали передавать вкус и эстетические предпочтения Серебряного века.

Образное синтетическое фотографическое произведение создавалось благодаря не только выбору сюжета, но и обобщённому нефокусированному изображению, в котором при помощи монокля (некорригированной линзы) убирались лишние детали композиции. По замечанию критика, «для того, чтобы стать искусством, фотографии раньше всего пришлось отрешиться от своей бездушной резкости и подчиниться основным требованиям искусства: воспроизводить главное, характерное и отбрасывать всё ненужное, лишнее, мешающее общему впечатлению»[3]. Импрессионизм пикториальных фотографий—отражение общей тенденции, характерной для усадебной темы в искусстве. Дымка печали, по выражению И. Э. Грабаря, «хрустальность грёз» свойственны взгляду представителей Серебряного века на дома предков, а через них—на безвозвратно ушедшее прошлое.

Приёмы изображения в художественной фотографии старого дома и сада, созданные благодаря применению мягкорисующего объектива, находят параллели

[1] *Шамурин Ю. И.* Подмосковные. Кн. 2. М., 1914. С. 42.

[2] *Шамурин Ю. И.* Подмосковные. Изд. 2-е. М., 1914. С. 4.

[3] *Л. Д.* Выставка «Салон художественной фотографии» // Вестник Одесского фотографического общества. 1913. №5. С. 74.

в поэзии, где описана важная для 1900-х годов зыбкость видения: «...парк с пустынными опушками, / Где сонных трав печальна зыбь», «...дом, старинный и некрашеный, / В нём словно плавает туман» (Н. Гумилёв. «Старина»), «Сад прозрачный, лёгкий, точно дым» (И. А. Бунин. «Из окна»), «...даль былого — но сквозь дым / Мутно зрима... Мимо... мимо... И к живым!» (И. Ф. Анненский. «Старая усадьба»).

В ожидании лошади. Н. С. Кротков. 1899. Картон; коллодионовый отпечаток. Государственный исторический музей. Кат. 120

В собрании Исторического музея находится архив И. К. Дарагана, владельца Никольского-Размыслова. Будучи фотографом-любителем, состоявшим в РФО, он экспериментировал с разными техниками печати, объединяя снимки в серии общим тоном виража. Как и многие фотографы, особое внимание И. К. Дараган уделял усадебным паркам, к 1900-м годам уже сильно изменившимся. Парк родовой усадьбы он «населял» усадебными барышнями в сочинённых исторических нарядах. И. К. Дараган воссоздавал на фотобумаге трепет листвы берёзовых и липовых аллей парка, передавал элегическое настроение усадебных барышень, гуляющих, по выражению княгини М. К. Тенишевой, «шурша платьем по густому ковру опавших порыжевших листьев»[1]. Излюбленными стали два образа художественной светописи — барышня и аллея. Именно молодая героиня, а вместе с ней и усадебный роман, любовь, парковые аллеи — ключевые для усадебного сюжета темы в искусстве рубежа веков. Нередко они объединены в одной фотографической работе: натурщицы сняты именно в парке, а иногда и на аллее, что подчёркивает важную для усадебного образа погружённость в природу и связь с парковым ландшафтом. Таковы фотографии «В ожидании лошади» Н. С. Кроткова, «На веранде» В. Н. Шохина, «Уединение» неизвестного автора

На веранде. В. Н. Шохин. 1902. Картон; карбоновый отпечаток. Государственный исторический музей. Кат. 124

[1] *Тенишева М. К., княгиня.* Впечатления моей жизни. Л., 1991. С. 57.

и женские образы Н. А. Петрова, в том числе «Девушка с розами».

Образ усадебной барышни, романтической особы в старом имении,— своеобразная модель поведения, обязательно связанная с усадебным романом, ожиданием и томлением[1]. Усадьба — место рождения чувства, по выражению И. А. Бунина — «встречи любви». В усадебном саду проходили первые свидания, описанные В. В. Набоковым «встречи в лирических аллеях, в деревенской глуши, под шорох листьев и шуршание дождя»[2]. О первых волнениях сердца на «тайном свидании в парке», «в каком-нибудь отдалённом уголке» и при объяснении на садовой скамейке в усадьбе Борщень семьи Евреиновых, где «между танцами ходили по тёмным аллеям сада», писала Е. А. Андреева-Бальмонт[3]. Многие усадебные истории любви, преображённые в литературной прозе, влияли на новое поколение читающей публики, предуготовляя судьбоносные встречи.

Мастер портрета Н. А. Петров в 1900-х годах снимал близких в большом парке фамильной купеческой усадьбы в Ельце[4]. Камерность, естественность, мягкое освещение, свойственные произведениям Н. А. Петрова, сообщают его юным героиням мечтательное настроение. Созданный владельцем усадьбы — старшим братом фотографа А. А. Петровым — английский парк служил фоном для солнечных постановок мастера. В «Девушке с розами» Петров запечатлел свою племянницу Екатерину. Другую племянницу, Ольгу, фотограф снял сидящей на траве в елецком парке

Девушка с розами. Н. А. Петров. 1907. Картон; желатино-серебряный отпечаток. Государственный исторический музей. Кат. 129

(1909, МАММ). Цветной пигментный отпечаток отразил белое платье девушки, зелень травы и листвы сада. Ещё одна дочь брата фотографа стала моделью прекрасного «Портрета госпожи Петровой» (1911, МАММ). На снимке молодая героиня сидит вполоборота за накрытым столом в саду, её фигуру в светлом платье и головном уборе обрамляют ветки деревьев. Любящий взгляд фотографа-родственника, непосредственность композиций, мягкий фокус и сложная печать портретов — всё создаёт образ отрадной усадебной жизни и сообщает героиням Петрова особое мечтательное настроение.

Благодаря вниманию к световым нюансам фотохудожнику удаётся создать импрессионистическую подвижность

[1] *Дмитриева Е.Е., Купцова О.Н.* Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретённый рай. М., 2003. С. 61.

[2] *Набоков В.* Другие берега: [сб.]. М., 1989. С. 119.

[3] *Андреева-Бальмонт Е.А.* Воспоминания. М., 1996. С. 182–183, 242.

[4] Фотографии Н. А. Петрова опубликованы, см.: Светописи настроения. Творческое наследие фотографа Н. А. Петрова. М., 2004; *Сабурова Т. Г.* Портрет в русской фотографии. Избранные произведения 1850–1910-х гг. из собрания Государственного исторического музея. М., 2006. С. 205–219; *Сабурова Т. Г.* Русское фотографическое общество в Москве. 1894–1930. М., 2013. С. 200–209.

световоздушной среды. В работе «У водоёма» (1907, МАММ) моделью Петрова стала жена Надежда Дмитриевна, снятая на фоне пруда и каменных ступеней пристани. Изображение отличается контрастностью отражённых в воде тёмных стволов и листьев на поверхности пруда, подобных солнечным бликам. Светлые яркие пятна — ступени пристани, как будто горящие на солнце, блуза модели и листва передают истому летнего дня.

Подобные композиции сходны с элегическими сценами-грёзами В. Э. Борисова-Мусатова, в которых «призрачные» дамы ритмически объединены в группы в усадебном парке. Известно, что идеи живописных работ художник фиксировал на фотокамеру, создавая своеобразные подготовительные этюды к полотнам[1]. В собрании Исторического музея есть две фотографии художника, одна из них — портрет М. К. Яроцкой (1903). Необычный ракурс модели, её условное историческое платье и причёска — всё создаёт выразительный женский образ. Ретроспективные женские изображения, сходные по трактовке с фотографиями В. Э. Борисова-Мусатова, можно найти у И. К. Дарагана и Н. А. Петрова. Модели, одетые и причёсанные согласно условной моде прошлого, запечатлены в парке в работе Н. А. Петрова «Интересное письмо» (1898, МАММ)[2].

Женский образ в одной из лучших работ прославленного фотографа-любителя, активного деятеля Русского фотографического общества А. С. Мазурина «В парке» по-другому эмоционально окрашен.

[1] О фотографиях В. Э. Борисова-Мусатова см.: *Шилов К. В.* Борисов-Мусатов. М., 2000. С. 9, 191; *Шуманова И., Илюхина Е.* Пророк и мечтатель // Наше наследие. 2006. №7. С. 140–157. На второй фотографии Борисова-Мусатова, хранящейся в Историческом музее, М. Яроцкая и Ю. Домбровская сняты на фоне кадрированных полотен художника.

[2] В собрании семьи Петровых существует другая снятая Н. А. Петровым фотография этих моделей с веерами на фоне такой же беседки, созданной по проекту архитектора Ф. О. Шехтеля, в парке усадьбы. См.: *Сайгина Л. В.* Архитектор Фёдор Шехтель: энциклопедия творчества: в 2 т. М., 2014. Т. I. С. 329.

Фотограф-художник запечатлел жену на прогулке. Перспектива лесной тропинки-просеки уходит вдаль, а модель, словно экзотическая птица в характерном для эпохи модерна прихотливом наряде, застыла на первом плане. Что-то драматическое есть в этом изображении дамы fin de siècle, так же как и в модели, погружённой в воспоминания, в работе неизвестного фотографа «Уединение», которая передаёт элегическое настроение эпохи. Если Петров наделяет своих героинь настроением отрадного существования в парке, в райском месте, то Мазурин воспроизводит не менее характерную для усадебной художественной среды атмосферу меланхолии, мечтательного размышления. Сложную задачу Мазурин решал в любимой технике гуммиарабика, которой он виртуозно владел. Исключительные работы мастера

В парке. А. С. Мазурин. 1902. Картон; гуммиарабик. Государственный исторический музей. Кат. 123

демонстрируют редкое богатство деталей, яркость в светах и интенсивность теней.

Аллея — обязательная часть ансамбля, а также непременный образ усадебного произведения, выявляющий природную

и поэтическую составляющую этого мира. Неслучайно в XX веке липовая аллея «стала восприниматься как символ русской усадебной жизни, как одна из составляющих позднего пассеизма и даже символ русской жизни вообще»[1]. Её уничтожение в хозяйственных целях приравнивалось к вандализму и гибели всего имения. Князь Г. Е. Львов вспоминал, как брат в крайне тяжёлом финансовом положении пришёл к решению срубить старые липы вслед за вековыми дубами для продажи на луб, однако «против этой затеи ополчились все. Непременное украшение всякой помещичьей усадьбы — липовые аллеи наши были всем дороги. Все встали на их защиту»[2].

Фотография Н. С. Кроткова «Тенистая аллея» и её название воспроизводят сформировавшийся усадебный архетип. На снимке липовая аллея, к этому времени разросшаяся и ставшая тёмной, ведёт к дому. В фотографии аллея не только воплощение усадебного парка, но и наиболее удачное выражение перспективы, добавляющее выразительность композиции и динамизм любому кадру. В работах А. С. Мазурина, В. А. Бахрушина, Н. С. Кроткова, В. И. Часовникова, И. К. Дарагана и неизвестных фотографов — членов РФО из собрания Исторического музея запечатлены разные типы аллей: подъездные, главные перед усадебным домом, прогулочные и парковые; состоящие из лип и берёз.

Своеобразно усадебную тему претворяли в своих работах участники радикального объединения фотографов «Молодое искусство» Н. А. Петров, С. И. Саврасов, А. А. Иванов-Терентьев. «Можно ли копировать, когда душа полна образов и гармонии линий создают настроение» — этот манифест А. И. Трапани в полной мере характеризует метод, которому следовало новое поколение фотохудожников[3].

Примечательно, что редчайшая сохранившаяся художественная фотография А. А. Иванова-Терентьева «В старом парке», исполненная в новой фотографической технике озоброма, представляет именно усадебный павильон «Эрмитаж» в парке Быкова[4]. В собрании Исторического музея есть бромосеребряный отпечаток с этого же негатива, в сравнении с которым заметно, как фотограф кадрировал художественный отпечаток, как благодаря новой технике печати и дополнительным возможностям обработки позитива убираются мелкие подробности реальности, рождается синтетический выразительный образ. Сложные, комбинированные техники печати, часто занимавшие много времени и требовавшие специальных знаний, а также авторская доработка позитива делали каждый отпечаток уникальным. Единичные фотографии сохранились до нашего времени. Однако, как уже упоминалась выше, даже сохранившиеся названия выставочных работ С. И. Саврасова, А. И. Трапани и А. А. Иванова-Терентьева позволяют утверждать, что усадебная тема была значимой для фотографов-пикториалистов.

Поэтическая составляющая усадебных садов Серебряного века зримо воплотилась в светописи. Фотография рубежа веков создала выразительные новые образы русской усадьбы и её природного окружения, сравнимые с лучшими произведениями живописи и литературы и достойные быть запечатлёнными в национальной художественной традиции.

А. О. Васильченко

[1] *Дмитриева Е. Е., Купцова О. Н.* Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретённый рай. М., 2003. С. 61.

[2] *Львов Г. Е.*, князь. Воспоминания. М., 2002. С. 228.

[3] *Трапани А.* О светописи // Вестник фотографии. 1914. №3. С. 69.

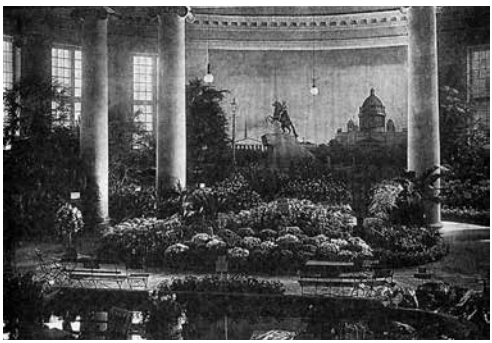
[4] См.: *Бархатова Е. В.* Русская светопись. Первый век фотоискусства. 1839–1914. СПб., 2009. С. 319. Фотографии А. А. Иванова-Терентьева воспроизведены в 1914 г. в журнале «Вестник фотографии», №1.

Интерьерные сады в России конца XIX — начала XX века

Сады в интерьерах российских домов начали создаваться ещё в XVIII столетии. Одним из первых и, благодаря описаниям Г. Р. Державина, самых известных стал зимний сад Таврического дворца, устроенный для князя Г. А. Потёмкина архитектором И. Е. Старовым и позднее перестроенный по проекту Л. Руски. Просуществовавший с некоторыми изменениями вплоть до начала XX века[1], он не мог не быть образцом для подражания.

Период особо широкой известности этот сад пережил на рубеже XIX–XX веков, когда в нём стали проводиться крупные общедоступные мероприятия — художественные и садовые выставки. Из последних следует назвать II Всероссийскую выставку садоводства, плодоводства и огородничества 1899 года[2] и Петровскую Всероссийскую выставку садоводства, устроенную в юбилейном для Петербурга 1903 году[3]. Они имели большой успех у публики и широко освещались в периодической печати, а статьи сопровождались многочисленными фотографиями. Грандиозное пространство этого дворцового зимнего сада как нельзя лучше соответствовало размаху выставок, проводимых Императорским обществом садоводства.

Садовые выставки, проходившие в этом и других обширных пространствах с хорошим освещением (манежах, пассажах), можно рассматривать в качестве временных зимних садов, устроенных на определённый срок. Их эффектный облик не мог не повлиять на тенденции озеленения общественных интерьеров: ресторанов, гостиничных холлов, театральных фойе, актовых залов гимназий, училищ, университетов, залов банков, магазинов. Состав



Петровская Всероссийская выставка садоводства в Санкт-Петербурге в юбилейном 1903 году. Фотография в издании «Огонёк», 1903, №17

зелёного убранства и его композиционное решение и в общественных пространствах, и в частных домах могли быть различными: от одиноко стоящих пальм или других крупных растений (фикусов, араукарий, драцен) в кадках, красиво цветущих растений (олеандров, гиппеаструмов, пеларгоний) в горшках на подоконниках и жардиньерках до сложных масштабных групп, имитирующих густые заросли субтропических лесов. В отличие от других видов искусства, садовое, а тем более в интерьерах, недолговечно. Роскошные композиции не могли сохраниться в неизменном виде в силу специфики самого используемого материала — живых растений, однако их отдельные примеры запечатлены на фотографиях того времени, в частности на тех, которыми сопровождались публикации в периодических изданиях[4].

Экзотические растения для выращивания в интерьерах покупались в ботанических садах или в специальных питомниках и оранжерейных хозяйствах. Коммерческое садоводство, в том числе оранжерейное, активно развивалось в пореформенный период, многим предпринимателям удалось достичь здесь больших успехов, причём не

[1] Он был перестроен под зал заседаний Государственной думы.

[2] См.: Родина. 1899. №43. Стб. 1693–1700 с рис.

[3] См.: Огонёк. 1903. №17; Звезда. 1903. №38.

[4] См.: Как живёт граф С. Ю. Витте // Новая иллюстрация. 1909. №12. С. 94.

только в коммерции, но и в ботанической науке — выведении новых сортов растений, и на практике — в сфере садового искусства,

Графиня М.И. Витте в гостиной петербургского дома. Фотография в издании «Новая иллюстрация», 1909, №12

при разработке планов садов, их непосредственной разбивке и осуществлении посадок. Такие услуги также оказывались питомниками и садовыми хозяйствами, в штате которых были представлены самые разные специалисты. К началу XX века подобные заведения существовали в каждом крупном городе. В Петербурге и Москве, а также их окрестностях, где потребность в оранжерейных растениях была особенно большой, садоводческих хозяйств и питомников было множество, о чём свидетельствует реклама в периодике и садовой литературе.

Наличие многочисленных изданий, наставляющих в вопросах оранжерейного садоводства и создания садов в интерьерах, говорит о высоком спросе на эти знания. Среди авторов имена известных учёных, ботаников, агрономов, сотрудников ботанических садов и владельцев частных предприятий, обычно имевших большой опыт практического садоводства[1].

[1] Приведены лишь некоторые из них: Руководство к уходу за комнатными растениями / сост. *И.Р. Шредер*. СПб., 1861; *Гесдерфер М.* Комнатное садоводство: Уход за комнатными растениями, их выбор и размножение. СПб., 1898; *Регель Э.Л.* Содержание и воспитание растений в комнатах. Ч. 1. СПб., 1898; *Он же.* Содержание и воспитание растений в комнатах. Ч. 2. СПб., 1904; Краткое руководство к уходу за комнатными растениями и устройству цветников / сост. *Г.Г. Тресспе* (главный садовник Московского императорского ботанического сада), *В.Н. Спасский*. М., 1902; *Шульгин Г.Н.* Розы, годные для содержания в комнатах, и их культура. СПб., 1906.

В эпоху модерна искусство создания зимних садов достигло высокого уровня, и они стали практически обязательной принадлежностью каждого нового частного дома, претендующего на то, чтобы считаться современным и комфортным жилищем, а порой зимние сады пристраивались и к более ранним сооружениям. В газетных объявлениях о продаже домов, особняков было принято особо оговаривать наличие зимнего сада как привлекательной для

Реклама садового заведения Г.А. Райбле в Москве в издании «Московские ведомости», 1897, №352

покупателя детали. Приведём характерное объявление из газеты «Новое время» за 1896 год:

> Особняк
> деревянный на каменном фундаменте,
> 13 комнат, со всеми удобствами, водопроводом, летним и зимним садом
> и службами

Продаётся.
Васильевский остров, 15 линия, 32.
Земли 480 кв. саж. Верхний этаж может отдаваться отдельно.
Осмотр от 2 до 5 часов

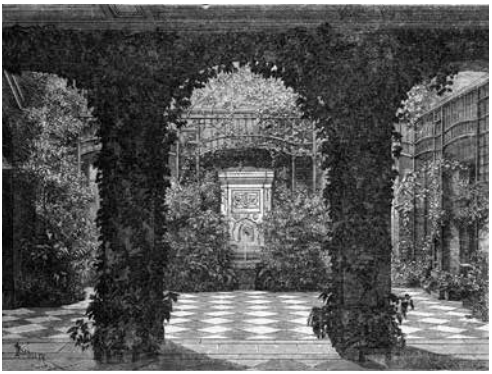
В статье из словаря Брокгауза и Ефрона, посвящённой оранжерейному садоводству, говорится: «...нередко у богатых владельцев... при дворцах... устраивают так называемые зимние сады, т.е. особые теплицы, в которых растения расставляются наиболее декоративными способами, ради прогулок среди зелени в зимнее время, а не ради удобства самих содержимых здесь растений, хотя в то же время обращается внимание и на наиболее удобное размещение растений ради их благосостояния»[1]. Выбор растений, их расположение, созданные из них группы и композиции обычно соответствовали стилю интерьера, в котором они размещались вкупе с произведениями декоративно-прикладного искусства, малыми архитектурными формами и скульптурой. Всё вместе создавало

Имение баронессы О.В. Фредерикс Маклец Тульской губернии. Фотография в журнале «Столица и усадьба», 1916, №71

искомый эффект, ожидаемый от зимних садов,— появление особой зоны в доме, особого пространства, непохожего на другие помещения, наполненного красками, ароматами, зрительными и осязательными впечатлениями, сходными с теми, которые человек способен получить во время путешествий по дальним странам.

[1] Энциклопедический словарь / Под ред. И.Е. Андреевского, К.К. Арсеньева, Ф.Ф. Петрушевского; изд. Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон. Т. 32. СПб., 1901. С. 920.

Включение зимних садов в пространственную композицию городских дворцов и особняков было одной из актуальных задач, поставленных перед архитекторами



Зимний сад Ливадийского дворца в Крыму. Фотография в журнале «Нива», 1878, №34

конца XIX — начала XX века. В городской застройке интерьерные сады были широко востребованы ввиду недостатка зелени, особенно в зимний период, но и в загородных усадебных ансамблях можно было видеть зимние сады. Помимо модных тенденций, их устройство могло отражать увлечение владельцев коллекционированием, любовь к ботанике, стремление заниматься разведением цветов и красивых экзотических растений в качестве развлечения. Зимние сады могли исполнять роль литературных или музыкальных гостиных, напоминая своим обликом «зелёные кабинеты» в садах под открытым небом конца XVIII — начала XIX века.

Подобная ассоциация связывала зимние сады с новыми зданиями (и перестройками прежних) в неоклассическом стиле, где воспоминания о «золотом веке» русской усадебной культуры были наиболее уместны, как, например, в подмосковных усадьбах Черёмушки (1910-е, арх. И.В. Жолтовский) и Горки (1910-е, арх. Ф.О. Шехтель). Побудительными мотивами в этом случае — наряду с долгой зимой, недостатком цвета в окружающем человека пространстве спящей природы, с невозможностью в течение длительного времени прогуливаться по любимому саду,

созерцая красивые формы листьев, соцветий и плодов,—можно считать и честолюбивые помыслы. Последние проявлялись в желании показать красоты экзотического природного мира, которыми человек сумел овладеть и которые сумел собрать в единую коллекцию и заставить цвести и плодоносить в своём, комфортном прежде всего для человека мире.

Создатели зимних садов использовали эстетические и эмоциональные возможности растительных композиций. Они могли нести и умело передавать очень разные чувства, формировать в каждом случае разное впечатление: от праздничного, возвышенного настроения, ощущения торжественности и величия, через радость и удовольствие к спокойствию и гармонии, вплоть до меланхолии и печали. Во многом это было возможно благодаря «языку цветов», их символической интерпретации, связанной с древними легендами и мифами[1]; но особый эффект достигался и с помощью умелого использования естественных или сформированных руками садовников растительных форм: прямых и стройных или, наоборот, искривлённых стволов; крон густых и плотных или разрежённых и дробных, развесистых и асимметричных; поднимающихся энергично вверх ветвей и побегов или их ниспадающих, плакучих форм; крупных плотных листьев или разрезных; больших ярких цветов, создающих крупные пятна, как на палитре художника, и даже вспышки цвета, или мелких, но многочисленных, приводящих к впечатлению дымки, растворяющей и скрывающей чёткие линии. Добавим к этому различное эмоциональное состояние наблюдающего за невысокими растениями, расстилающимися монохромным или пёстрым ковром под ногами, или разглядывающего то, что возносится над ним, поднявшего голову и застывшего в удивлении от увиденного.

Некоторые зимние сады могли отражать и коммерческие интересы владельцев усадьбы, как, например, у Зинаиды Морозовой в Горках, где при ней, в 1910-х годах, сформировалось процветающее садоводческое предприятие с теплицами и оранжереями, снабжавшее цветами и плодами ряд московских магазинов. Таких усадеб было немало. В каждом зимнем саду следили за обликом, состоянием

Зимний сад усадьбы Ивановское-Козловское. Фотография в журнале «Столица и усадьба», 1917, №79

растений, но в тех, которые были связаны с коммерческим садоводством, они выступали в качестве «визитной карточки» или рекламы, свидетельствуя о высоком профессиональном уровне садовых мастеров, а также о вкусе владельцев.

В творчестве представителей нескольких поколений можно обнаружить строки, посвящённые зимним садам и оранжереям. Среди ранних—стихотворение С. Я. Надсона «Цветы», написанное в 1883 году:

...И я спешил... А ночь была темна...
Чуть фонарей струилося мерцанье...
Вдруг сноп лучей, сверкнувших из окна,
Прорезал мрак, привлёк мое вниманье:
Там, за зеркальным, блещущим стеклом,

[1] См.: *Золотницкий Н. Ф.* Цветы в легендах и преданиях. М., 1913.

В сияньи ламп, горевших мягким светом,
Обвеяны искусственным теплом,
Взлелеяны оранжерейным летом,—
Цвели цветы... <...>
Садовник их в окне расставил напоказ.
И за стеклом, глумясь над холодом и мглою,
Они так нежили, так радовали глаз,
Так сладко в душу веяли весною!..
Как очарованный стоял я пред окном...

Именно эпоха модерна предоставила новые возможности планировочных и конструктивных решений. Если в прежние времена обходились крупными окнами, несущими свет в интерьер, то теперь появилась возможность использовать застеклённые перекрытия, что великолепно демонстрировали крупные императорские зимние сады Зимнего дворца и Малого Эрмитажа, а также зимние сады во дворцах российской аристократии. На новом этапе оказались широко востребованными каркасные сооружения с полностью остеклёнными стенами и сводами — новаторская линия «железостеклянной» архитектуры XIX века, берущая своё начало от лондонского Хрустального дворца (1851, арх. Д. Пакстон) и ему подобных сооружений. В этот период к созданию зимних садов обращались такие мастера русской архитектуры, как Ф. О. Шехтель, Л. Н. Кекушев, И. А. Фомин, И. В. Жолтовский, А. О. Таманов (Таманян). При новом способе формообразования зимние сады были способны естественно «врастать» в живописные, асимметричные объёмы особняков. А использование стекла не только в оконных проёмах, но и, благодаря каркасной конструкции зданий, в качестве строительного материала, заменяющего прежде глухую поверхность стены, придавало облику зимнего сада новую выразительность, как в петербургском особняке балерины М. Ф. Кшесинской (1904–1906, арх. А. И. фон Гоген) с его огромным эркером.

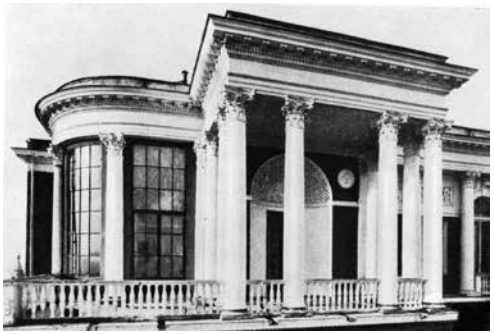
Разнообразие приёмов создания зимних садов порождало интересные решения. Зимний сад либо органично включался в объёмно-пространственную композицию дома современной архитектуры, как в особняке инженера С. Н. Чаева в Петербурге (1906–1907, арх. В. П. Апышков), либо более сложно, порой контрастно, вписывался в ретроспективные, стилизованные решения, как в подмосковной усадьбе Усово великого князя Сергея Александровича (1892, арх. С. К. Родионов), в особняке Миндовского на Поварской в Москве (1903–1904, арх. Л. Н. Кекушев) или в усадьбе Верки на окраине Вильно, в интересующий нас период связанной с династией Романовых. Сохранившийся только в ряде изображений и на фотографиях того времени зимний сад пока остаётся практически не изученным, но он представляет несомненный интерес как отражающий тенденции эпохи. Новаторский в своих формах зимний сад в начале XX столетия был пристроен к объёму дворца, решённого с использованием классических деталей (фронтона, ионических колонн и пилястр). Круглый в плане, он имел сплошное остекление по металлическому каркасу и стеклянную кровлю в форме конуса. Со стилевым решением дворца его связывал треугольный фронтон, оформлявший вход. Зимний сад в Верках напоминает подобный в одном из проектов перестройки Нижней дачи в Петергофе (1895–1897, арх. А. О. Томишко)[1].

Одним из наиболее ярких, неординарных примеров является зимний сад князя С. А. Щербатова в его доме на Новинском бульваре в Москве, построенном по проекту архитектора А. О. Таманова (Таманяна) в 1911–1913 годах[2]. Зимний сад занимает большое место в планировке квартиры Щербатова, расположенной на пятом этаже дома, который совмещал функции доходного (в нижних этажах) и личного жилища. Зимний сад был включён в парадную анфиладу помещений, проложенную вдоль главного фасада и обращённую к Новинскому бульвару, на фасаде

[1] Здание было построено, но не сохранилось до нашего времени. Имеющиеся фотографии позволяют судить о том, что осуществлён был другой вариант проекта, с иным обликом и расположением зимнего сада.

[2] В результате проведённого городской управой конкурса это здание было признано лучшей постройкой Москвы 1914 года, удостоено первой премии и золотой медали.

она выделяется симметричной ордерной декорацией стены, лоджий и застеклённых веранд по углам. Парадная анфилада



Вид снаружи зимнего сада в доме С. А. Щербатова. С фотографии начала XX века

включала большую гостиную, гобеленную гостиную, бильярдную, портретную, первую и вторую библиотеки, а также зимний сад, замыкавший её и занимавший угловое положение с южной стороны. К нему же вёл коридор из личных покоев владельца, располагавшихся вдоль бокового (южного) фасада. Здесь две оси сходились под прямым углом, отчего композиционное значение зимнего сада усиливалось, превращая это помещение в место встречи камерных, личных интересов владельца и его же общественных интересов, связанных с гостями дома.

Зимний сад в квартире Щербатова стал также местом встречи искусства и технических достижений, гуманитарных и естественно-научных знаний. Он был непосредственно связан с Первой библиотекой. В результате, по замыслу автора и владельца, воплощённому архитектором, интеллектуальный центр дома — библиотека соединялась с храмом Флоры — зимним садом. В его расположении — на юго-восточном углу здания — были учтены потребности растений в свете. И не случайно в мемуарах Щербатова неоднократно встречаются строки, повествующие об увлечении ботаникой, возникшем ещё в детстве. Это увлечение реализовалось в блистательном образе зимнего сада в его доме, который он предполагал в будущем сделать музеем и подарить Москве.

Примечательные строки в мемуарах князя Щербатова посвящены зимнему саду: «Из четырёх стеклянных дверей между колоннами (овальной „первой“ библиотеки, согласно плану. — *С.В.*) одна выходила на лоджию, другая в зимний сад, виднеющийся издали, в глубине анфилады, им кончающейся <...> „Здорово вышло!“ — говорил Таманов с улыбкой законного самодовольства, смотря на эту ротонду. А как любовался ею А. Бенуа, с которым мы запросто в ней ужинали... Так все полюбили эту белую красивую ротонду, с зеленью сада и пением птиц, порхающих в вольере в этом зимнем саду, — что мы обычно с друзьями там пили чай»[1].

Поскольку мемуары были написаны значительно позднее, когда С. А. Щербатов находился в эмиграции, многое из того, что происходило в его московском доме, вспоминалось как прекрасный сон. «С радостью спешу я в моей воображаемой, призрачной прогулке по комнатам в дальнюю, после всего пройденного, в памяти восстановленного, зелёную глубь этого зимнего сада, некоей стеклянной „обсерватории“ — вышки, с её огромными стеклянными рамами до потолка, в высоту двух этажей. Так манит его зелёная, прохладная для глаза гамма после горячих тонов весёлых стен и мебели пройденных комнат. Зелёные матовые крашеные стены, тёмные группы растений — камелий с красными огоньками цветов — одних камелий, с их благородной синеватой листвой, ни одной „классической“ пальмы, ни одного тропического растения, этих обычных и пошлых атрибутов зимних садов и ресторанов; лишь цветы на подоконниках, и осенью хризантемы кое-где давали красочные, весёлые пятна среди комнаты, а также цветы старого ковра обюссон, им вторящие»[2].

Может показаться, что зимний сад князя Щербатова выглядел строго и сдержанно, он как будто отказывался от более привычного, насыщенного деталями оформления

[1] *Щербатов С., кн.* Художник в ушедшей России. М., 2000. С. 334.

[2] Там же. С. 334–335.

зимних садов, характерного для петербургского особняка Нейшеллеров на Каменном острове или московского дома Коншиных на Пречистенке, но это было не так. В мемуарах даны описания предметов мебели, произведений прикладного искусства и скульптуры, наполнявших зимний сад и создавших его старинную атмосферу: «Тяжёлый, своеобразный угольный диван со старинной густой позолотой и золочёной вазой — ажурной корзиной

Зимний сад в особняке М. Л. Отмар-Нейшеллера на Каменном острове в Петербурге. Фотография в журнале «Столица и усадьба», 1917, № 74

со свисающими цветами, обитый старинным шёлком с блёклыми букетами и гирляндами зелени, заполнял тяжёлой массой большую комнату с соответствующими креслами и стульями. Они красиво выделялись на зелени стен со старинными стенными люстрами, зеркальными с бронзовым обрамлением. Им соответствовала люстра той же эпохи с нимфами, фавнами и хрусталём; две золочёные бронзы — круглые барельефы Клодиона в бронзовых рамах — два единственных украшения стен. Между окон шесть старых мраморных ваз с цветами и большая скульптура на цоколе — спящая античная женская фигура, копия, мною заказанная, с любимой мной скульптуры русского мастера XVIII века в Академии художеств»[1].

С одной стороны — нимфы, фавны, бронза, позолота, мрамор, хрусталь... А с другой — не менее роскошные виды, открывающиеся на Москву с высоты пятого этажа сквозь застеклённые поверхности, пришедшие на смену прежним росписям, которые часто имитировали реальный сад, словно располагающийся вокруг.

Пожалуй, именно этот реализованный проект зимнего сада оказался наиболее приближенным к мечте о создании рая на земле. В то же время он заставляет вспомнить одно из семи чудес света — висячие сады Семирамиды. Образ важный как легендарный прототип древнерусских висячих садов, сыгравших, в свою очередь, большую роль в дальнейшем становлении искусства создания садов зимних. А этот зимний сад, один из характерных образов Серебряного века, связан с проектами зимних садов и садов на крышах, которые стали модной тенденцией в ландшафтной архитектуре нашего времени.

С. С. Веселова

[1] Там же. С. 335.

Город-сад в России: проекты И. А. Фомина и братьев Весниных

Теория города-сада, созданная в конце XIX века английским социологом Эбенизером Говардом, быстро приобрела известность в Европе, а через несколько лет и в России[1]. В её основе лежало стремление спасти средневековые по структуре европейские города, которые в период быстрого развития промышленности были окружены кольцом промышленных предприятий, и сделать их удобными для человека в период интенсивного технического развития.

Первоначальный замысел Говарда подразумевал ряд социально-экономических, организационных, градостроительных и эстетических новшеств, которые раньше никогда не были реализованы в комплексе. Он предлагал выстроить систему городов-садов, которая должна была создать новый центр притяжения, вывести из старого города транспортные потоки и преодолеть проблему нехватки жилья. Каждый из городов-садов должен был иметь своё назначение и располагаться на небольшом удалении от центрального мегаполиса, чтобы передвижение между городами-садами было комфортным. Внутри каждого из них предполагалось создание рабочих мест и всех необходимых условий для постоянного проживания (железнодорожная станция, производство, школы, детские сады, магазины, общественные центры, церковь, библиотека, музей). Каждый город-сад благодаря живописной планировке улиц и участков должен был стать рациональным городским пространством, в котором почти не требуется транспорт. Участки с приусадебными хозяйствами и домами коттеджного типа на одну, две, три или четыре семьи передавались в долгосрочную аренду жильцам с правом постепенного выкупа. Средства от аренды шли на обеспечение городских нужд, а также на формирование фонда, деятельность которого приносила городу прибыль и переводила его на самоокупаемость.

«Суть теории города-сада заключается не столько в архитектурно-планировочных и художественных, сколько в социально-экономических, политических и организационных решениях, предполагающих равное и свободное участие каждого жителя в управлении социальным организмом города»[2]. По итогам строительства первого полноценного города-сада Лечворт (1903)[3] трактовка теории была изменена одним из его архитекторов — Раймондом Анвином. Его следующий проект — пригород Лондона под названием Хэмпстед (1906–1907) — уже не обладал экономической самостоятельностью и необходимыми градостроительными характеристиками города-сада. Такие посёлки-сады, как Хэмпстед, где от идеи Говарда остались только красиво спланированные улицы с живописно расположенными в зелени домами, стали появляться по всей

[1] В 1898 году была издана книга Э. Говарда «To-morrow: a Peaceful Path to Real Reform» («Завтра: мирный путь к реальным реформам»), которая не вызвала должного общественного интереса, но привлекла внимание нескольких архитекторов. В 1902 году вышло новое издание под названием «Garden Cities of To-Morrow» («Города-сады будущего»), в которой автор подробно изложил свою теорию. Перевод на русский язык был выполнен другом Э. Говарда — Александром Блохом и опубликован: *Говард Э.* Города будущего. СПб., 1911.

[2] *Меерович М.* Рождение и смерть города-сада. Действующие лица и мотивы убийства // Вестник Евразии. 2007. №1. С. 119.

[3] Лечворт (Letchworth garden-city) — город-сад, построенный в 1903–1915 годах при непосредственном участии Эбенизера Говарда по теории города-сада. Считается лучшим воплощением утопической теории. Архитекторы — Р. Анвин и Б. Паркер...

Европе под «псевдонимом» городов-садов[1]. Популярность этого типа способствовала ложному восприятию теории Говарда, широко распространявшейся в начале XX века по Европе и России.

Город-сад не должен был стать привилегированным посёлком для обеспеченных граждан, как это задумывалось в испанском Парке Гуэль. Он также не должен был стать просто благоустроенным посёлком наподобие Хэмпстеда. Город-сад в полноценной реализации был новым вариантом взаимоотношения человека и городской среды. Однако его составляющие не были революционными, они стали следствием градостроительной практики второй половины XIX века и легли в основу последующих преобразований городской среды в XX веке[2].

На волне интереса к европейской теории, обещавшей идиллическую жизнь на лоне природы, в России стали появляться посёлки, претендовавшие на название «города-сада», и лишь немногие из них соответствовали первоначальным идеям английского социолога-утописта Говарда. Среди подобных опытов — проект посёлка Никольское под Москвой, неподалёку от Серпуховской Заставы. Он был создан архитектором Виктором Весниным (при участии братьев Александра и Леонида на подготовительном этапе) в 1908–1915 годах. Акционерное общество посёлка, образованное в 1915 году, стремилось применить английскую теорию города-сада на русской почве. Для Никольского было найдено живописное место на берегу реки Котловки: высокое, ровное плато, откуда открывался прекрасный вид на Москву. Посёлок состоял из особняков на одну или две семьи, здания акционерного общества, рынка и церкви, окружённых парками и скверами. В фондах Музея архитектуры имени А.В. Щусева сохранились чертежи и рисунки отдельных зданий Никольского: конторы, дома младшего инженера и некоторых других.

А.А. Веснин, В.А. Веснин. Посёлок-сад Никольское. Рекламный буклет. Москва. 1915. Бумага; печать. Государственный музей архитектуры имени А.В. Щусева. Кат. 201

Целью братьев Весниных в этом проекте было создание новой архитектуры для нового типа городского поселения. Поиски образа жилого дома, которые отражены в рисунках из собрания Музея архитектуры имени А.В. Щусева, основаны

А.А. Веснин, В.А. Веснин. Копии проектов частных коттеджей из иностранных журналов. К работе над посёлком-садом Никольское. Перспективы. Москва. 1915. Калька; карандаш. Государственный музей архитектуры имени А.В. Щусева. Кат. 202

[1] По кн. *Бунин А.В., Саваренская Т.Ф.* История градостроительного искусства. Т. 2. Градостроительство XX века в странах капиталистического мира. М.: Стройиздат, 1979.

[2] *Меерович М.* Рождение и смерть города-сада... С. 121.

на интерпретации отечественного опыта усадебной неоклассики и традиционных деревянных домов, а также на переосмыслении зарубежных достижений. Архитекторы более десяти лет (1901–1915) следили за проектами европейских городов-садов по журналам и газетным статьям. Среди материалов по посёлку Никольское есть кальки с изображениями домов Лечворта (1903) из журнала «Country Life». Перспективные виды домов архитекторы сначала переводили на кальку, а затем перерисовывали от руки. Позже многие «переведённые» проекты превратились в самостоятельные рисунки.

Акционерное общество посёлка Никольское ставило своей целью «создать здоровое, доступное по цене широким кругам публики городское поселение», а его идеалом служили «города-сады, созданные на Западе по идее Howard'а». Однако посёлок на берегу реки Котловки существенно отличается от английских образцов отсутствием ряда социально-экономических параметров теории города-сада и чрезвычайно близок привычному типу дачного посёлка средней полосы России. Ряд улиц современной Москвы, расположенных у берегов Котловки, вторит планировке посёлка Никольское.

Стремление применить теорию города-сада к российским реалиям заставляло архитекторов считаться с государственной идеологией и климатическими особенностями. Это привело к разделению концепции на несколько составляющих и их обособленному приспособлению к местным условиям. Появилось понятие «город-курорт», которое включало в себя представление о курортном посёлке XVIII века, объединённое с мечтой о городе-саде. Ярким примером подобного синтеза стал проект города-курорта Ласпи, созданный архитектором петербургской школы Иваном Александровичем Фоминым.

Проект И. А. Фомина, разработанный в 1916 году, предполагал создание города-курорта на скалистом берегу бухты Ласпи в Крыму. Город должен был развиваться по сторонам от центральной оси, уходящей от берега высоко в горы. Здесь располагались общественные сооружения: курзал, рестораны, гостиницы, здание

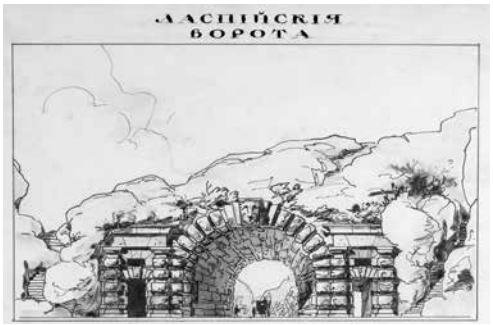
И. А. Фомин. Курорт в Ласпи. Крым. Площадь гимназии. Общий вид. 1916. Картон; карандаш, акварель, тушь, красная тушь. Государственный музей архитектуры имени А. В. Щусева. Кат. 204

администрации, почта, школа, библиотека, гимназия, церковь, казино, купальни с морской и лечебной водой. Их окружали

И. А. Фомин. Курорт в Ласпи. Крым. Казино. Разрез. 1916. Картон; карандаш, акварель, тушь, красная тушь. Государственный музей архитектуры имени А. В. Щусева. Кат. 211

обширные площади и колоннады, защищающие от солнца. В архитектурном решении Ласпи соединились традиции русского градостроительства и итальянской

И. А. Фомин. Курорт в Ласпи. Крым. Ресторан во дворе казино. Перспектива. 1916. Картон; карандаш, акварель, тушь, коричневая тушь. Государственный музей архитектуры имени А. В. Щусева. Кат. 208



И. А. Фомин. Курорт в Ласпи. Крым. Ласпийские ворота. Общий вид и план. 1916. Картон; тушь, акварель, рисунок пером, красная тушь, карандаш. Государственный музей архитектуры имени А. В. Щусева. Кат. 205

архитектуры, с её колоннадами, крытыми галереями и лоджиями. Вокруг центральной части города на разных высотах были запланированы корпуса, по своим формам напоминающие виллы Палладио. Главная ось ансамбля в горах превращалась в пешую тропу с изящной беседкой. При всей сложности общего плана здания располагались на небольших расстояниях друг от друга, что способствовало удобному передвижению по территории.

Несмотря на влияние идеи «города-сада», проект Ласпи необходимо рассматривать как один из последних замыслов аутентичного курорта того типа, который был характерен для XVIII–XX веков.

О. А. Корчагина

Увеселительные сады Серебряного века

Увеселительные сады, к началу XX века отжившие свой век в Европе и США, в Серебряный век переживали настоящий бум в России: они имелись более чем в 80% городов Российской империи с численностью населения выше 50 тыс. человек; в Москве каждый летний сезон параллельно работало 8–12 садов, в Петербурге — вдвое больше. Мода на увеселительные сады пришла в Россию во второй половине XVIII века, вероятно, из Великобритании, там первый увеселительный сад Воксхолл (Vauxhall) появился на юге Лондона в 1660-х годах. Слово vauxhall из имени собственного стало нарицательным, и открывающиеся повсеместно увеселительные сады иногда называли так или на русский манер воксалами. Словосочетание «увеселительный сад» впервые встречается в путеводителе по Санкт-Петербургу за 1794 год[1], а с середины XIX века появляется на страницах журналов и газет наряду с понятиями «летний театр и сад» и «воксал». Оно употреблялось как бытовое название загородных и городских садов с платой за вход, служащих для развлечения гуляющей публики.

Увеселительные сады в Европе, США и России проходили похожие этапы развития. Изначально это были элитарные развлекательные заведения с обширной парковой зоной. Они отличались от парков тем, что за вход в них взималась плата и в садах можно было не только совершить променад, но и перекусить, выпить прохладительные напитки, посмотреть представления, послушать музыку и полюбоваться вечерними фейерверками. Постепенно «зелёная» часть увеселительных садов уменьшалась за счёт расширения «развлекательной»; значительно расширялся состав публики: в начале XX века в сад мог попасть практически любой желающий.

В летнее время, когда основные театры уезжали на гастроли, а в плохо вентилируемых зданиях действующих театров, клубов, кинематографов, ресторанов и трактиров было невозможно находиться из-за духоты и жары, увеселительные сады оставались одними из немногих мест городского досуга. Садовый сезон обычно начинался сразу после великопостного, в первый понедельник после Пасхи. В годы ранней Пасхи его начало могли перенести на более позднее время из-за холодов. К 1 мая обычно открывалось большинство увеселительных садов. Заканчивался садовый сезон в конце августа.

Развитие садово-театральной антрепризы в России сильно тормозил действовавший до 1882 года закон о монополии императорских театров, согласно которому «в публичных концертах артистов, не подлежащих ведомству императорских театров, кроме инструментальной музыки и пения, ничего другого не допускается»[2]. Во время монополии дирекция императорских театров не чинила преград гастролям иностранных исполнителей, хотя в их программе и преобладали вокальные жанры. Клубную и садовую эстраду наводнили песенные номера, в основном романсы любовного содержания и шуточные песенки-шансонетки, а также танцевальные и цирковые программы. Большая часть увеселительных садов этого времени представляла собой театральную площадку при буфете или ресторане, наподобие кафешантанов и мюзик-холлов.

[1] *Георги И. Г.* Описание российско-императорского столичного города Санкт-Петербурга и достопамятностей в окрестностях оного, с планом. СПб., 1996. С. 455.

[2] Полное собрание законов Российской империи. Собрание 2-е. СПб., 1854. Т. 29. Ч. 1. С. 234, № 27987, § 13.

Эта практика надолго прижилась в летней антрепризе и повела её по особому пути, она определила жанровое своеобразие садовых представлений, которые часто находились на службе у буфета и должны были способствовать успешности его торговли. Монополия распространялась только на столицы, устройство частных театров и представлений оставалось по-прежнему возможным в провинции, правда, их количество было небольшим.

В случае особой договорённости, что случалось крайне редко, дирекция императорских театров уступала право устраивать представления отдельным антрепренёрам. Так было в случае с М.В. Лентовским, владельцем московского сада «Эрмитаж» на Божедомке (1878–1892). «Эрмитаж» занимал огромную территорию в 8 гектаров (почти целый квартал) с двумя проточными прудами и роскошным парком. По проекту Ф.О. Шехтеля, тогда ещё начинающего архитектора, на территории сада были построены Фантастический театр и театр «Антей» для постановки феерий и масштабных обозрений. У Лентовского возникла особая форма садовой антрепризы: главные роли в ней играли театр и сад, буфет сдавался в аренду, имел второстепенный характер и не влиял, как это часто бывало, на выбор репертуара. В «Эрмитаже» давались оперетты, феерии, обстановочные спектакли, что привлекало публику в сад и вызывало уважение и восхищение у тех, кто обычно ругал заведения «лёгкого» жанра. К.С. Станиславский, крайне негативно относившийся к садовой антрепризе и «лёгкому» жанру, в своих воспоминаниях написал хвалебную оду «Эрмитажу»: «Всё, что было известно в Европе в области садовой эстрады, начиная с кафешантанных див и кончая эксцентриками и гипнотизёрами,—всё перебывало в „Эрмитаже“... Вся Москва и приезжающие в неё иностранцы посещали знаменитый сад. Буфеты торговали беспрерывно. Семейная публика, простой народ, аристократы, кокотки, кутящая молодёжь, деловые люди—все по вечерам бежали в „Эрмитаж“, особенно в летний жаркий день, когда в Москве было трудно дышать от зноя»[1].

Будучи антрепренёром и режиссёром широкого размаха, Лентовский не был опытным предпринимателем и, несмотря на грандиозные денежные обороты[2], «Эрмитаж» приносил большие убытки. После нескольких банкротств Лентовский оказался несостоятельным должником. Сад проработал ещё один сезон в 1893 году под началом взявшего его в аренду Г. Парадиза, но репертуар был сильно снижен, и к «Эрмитажу» уже не вернулась былая слава. М.Н. Ханыкова, владелица участка, на котором находился сад, вскоре распродала землю под проведение улицы и постройку доходных домов—это, как и в случае с лондонским Воксхоллом, оказалось выгоднее с экономической точки зрения[3].

«Эрмитаж» М.В. Лентовского на Божедомке, Москва. 1879

По числу увеселительных садов и длительности садовой антрепризы Петербург был впереди, но Москва постепенно догоняла столицу. Этому способствовали стремительный рост населения и возрастающий спрос на летний досуг. Поначалу в обоих городах увеселительные сады располагались в загородных парках, но ближе к концу XIX века под сады всё чаще арендовались участки в черте города, не отличавшиеся богатой растительностью и обширной площадью.

[1] *Станиславский К.С.* Моя жизнь в искусстве. М., 2004. С. 92–93.

[2] *Дмитриев Ю.А.* М. Лентовский. М., 1978. С. 263.

[3] *Серполетти А.З.* Московские увеселительные сады // ГЦТМ. Ф. 533. Д. 33. Л. 31.

К загородным садам относятся петербургские воксалы в Новой деревне — «Ливадия» («Кинь-Грусть») в полузапущенном имении Н. П. Базилевской и «Аркадия» в заброшенном саду Строганова, а также московский сад «Фантазия» в Петровском парке, который был открыт на месте сада Сакса, пустовавшего много лет, антрепренёром В. А. Взметневым[1]. С ростом рабочих окраин недорогие увеселительные сады открывались и там: в Петербурге на Выборгской стороне, в Екатерингофе, за Обводным каналом (Глазовская улица, Забалканский проезд), недалеко от Малоохтенского кладбища, в Москве — возле Курского вокзала, на улице Щипок и в Сокольниках. Сады также открывались в растущих дачных местностях.

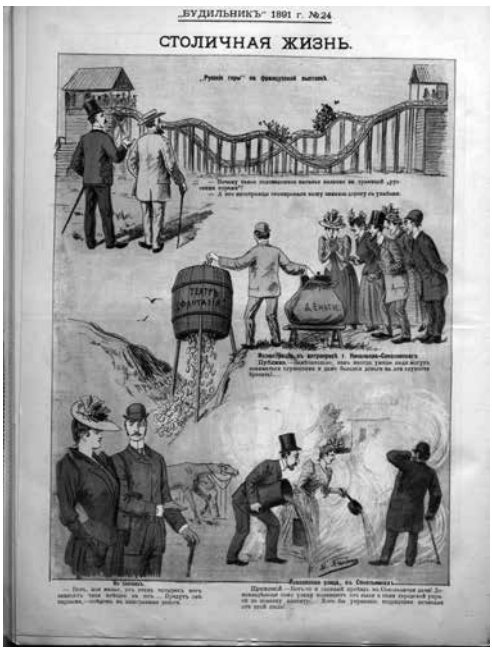


Иллюстрация из журнала «Будильник», 1891, №24

Большинство увеселительных садов преследовали прежде всего коммерческие цели. Существовали также сады с умеренной платой за вход, устроенные силами городских властей, попечительств о народной трезвости, фабрикантов, интеллигенции и просветительских обществ. Они предназначались для организации общедоступного народного досуга, который, помимо развлекательных, имел воспитательные и просветительские цели, отвлекал народ от злоупотребления алкоголем — это называлось «разумными развлечениями». В некоторых некоммерческих садах допускалась продажа пива и даже вина в умеренных количествах, правда, усилиями попечительств о народной трезвости эти «вольности» пресекались[2].

Увеселительные сады, находившиеся в загородных парках, в центре города и на рабочих окраинах, имели свои особенности в планировке, но обычно там располагались театр (каменный или деревянный, летний или зимний), ресторан (буфет) с эстрадой, кассы, контора и отхожие места. Во многих увеселительных садах существовали открытые сцены для дивертисмента и спектаклей (иногда с навесом для публики, но без занавеса, наличие которого автоматически делало их летними театрами и распространяло на них соответствующие противопожарные требования), эстрады для музыки, танцев (с навесом и без него), фруктовый буфет, раковины для оркестра, тир (стрельбище), кегельбан, бильярд, отдельные кабинеты ресторана, беседки, торговые киоски (в них продавались мороженое, воды, молоко, «мечниковская» простокваша (лактобациллин)[3], вафли, орехи, фрукты, пиво, квас, цветы), фотоателье, аттракционы, площадки для детских игр, скетинг-ринк, велодром, хозяйственные постройки (сараи для декораций, дров, локомобилей, дизелей и прочих устройств, уборные для актёров и др.), сторожка.

Немногие хозяева серьёзно занимались планировкой «зелёного» пространства. Антрепренёр московского сада «Эрмитаж» Я. В. Щукин, уделявший этому много внимания и тщательно следивший за садом,

[1] *Серполетти А. З.* Указ. соч. Л. 32, 33; Театр и искусство. 1901. №29. С. 526.

[2] Театр и искусство. 1898. №20. С. 373; Там же. 1901. №33. С. 593–594.

[3] *Засосов Д., Пызин В.* Повседневная жизнь Петербурга на рубеже XIX–XX вв. М., 2003. С. 28.

был исключением. Обычно содержатели ограничивались парой-тройкой деревьев и дежурными клумбами, и название «сад» оказывалось весьма условным. Художник А.Н. Бенуа описывает детские впечатления от посещения с няней увеселительного сада Павловского вокзала в начале 1880-х годов, где «не было и намёка на тень и где вместо кустов сирени чахли в зелёных бочках „тропические растения“ вокруг никогда не бившего фонтана»[1]. Ф.М. Достоевский в «Преступлении и наказании» приводит описание растительности увеселительного сада, где гулял Свидригайлов: «В этом саду была одна тоненькая, трёхлетняя ёлка и три кустика»[2]. У некоторых антрепренёров, особенно содержателей долговременных предприятий, возникало желание наполнить участок малыми формами, по их мнению присущими саду. Помимо деревьев, кустарников и цветников там встречались беседки, гроты, фонтаны, небольшие водоёмы и садовая скульптура. В увеселительных садах эти украшения встречались даже чаще, чем деревья.

Содержатели увеселительных территорий, особенно садов для состоятельной публики, старались оснащать их по последнему слову техники, вплоть до собственных электростанций. В начале 1890-х годов такая станция появилась в московском саду «Фантазия»[3]. Я.В. Щукин одним из первых привёз в Москву дизели для парового отопления и освещения театральных зданий и создания иллюминации в саду[4]. Автономная электростанция в то время была настоящей диковиной, и в машинное отделение сада «Эрмитаж» устраивались экскурсии. Помимо этого, Щукин заказал за рубежом новейшую модель автоматизированной системы орошения, после установки которой полив растений в любой точке сада осуществлялся точно в заданное время.

В некоторых провинциальных городах Европейской России воксалы для чистой публики появились ещё в конце XVIII — начале XIX века. В XVIII веке «разбили сад для высшего общества, устроили гулянья с театральными представлениями, фейерверками, ужинами» в Екатеринодаре. В 1880-х годах «фешенебельная публика перестала посещать этот сад, и он сделался местом развлечения для средних классов»[5]. С начала XIX века и до 1840-х годов увеселительный сад работал во Владимире, приезжий итальянец Путчи «на воксальном поле вне города» впервые запустил большой воздушный шар[6]. В Елабуге в середине XIX века был устроен «приличный воксал с хорошим помещением, где частенько собирается избранная публика и слышится музыка»[7]. Как и в столицах, первые увеселительные сады предназначались для аристократии, потом стали доступны для купечества, в начале XX века в некоторых городах появились увеселительные сады для рабочих, служащих и мещан. Сады открывались в загородных

Я.В. Щукин в саду «Эрмитаж». Начало XX века

[1] *Бенуа А.Н.* Мои воспоминания. М., 1990. С. 260.

[2] *Достоевский Ф.М.* Преступление и наказание. М., 1983. С. 246.

[3] ЦГА Москвы. Ф. 54. Оп. 152. Д. 142.

[4] *Леднёв-Щукин Д.Е.* Основание театра и сада «Эрмитаж» // ГЦТМ. Ф. 543. Д. 1. Л. 14.

[5] *Садковская О.Г.* Открытие «воксала» в Екатеринодарском войсковом саду (1865) // Мечом и пером: вехи истории и культуры служилой элиты России. Краснодар, 2005. С. 153.

[6] *Шулус И.И., Киприянова Н.В., Мягтина Н.В., Черничкина В.А.* Повседневная жизнь провинциального города Владимира в последней трети XVIII — первой половине XIX в. Владимир, 2009. С. 175.

[7] Очерки городского быта дореволюционного Поволжья. Ульяновск, 2000. С. 250.

парках и рощах (одесский Малый фонтан, «Русская Швейцария» в Казани, Санников сад в Омске, Новопоселенский сад в Ростове-на-Дону и другие). Обычно в эти сады ходила состоятельная публика, имевшая возможность оплатить дорогу, и жители близлежащих дач.

Сад «Русская Швейцария», Казань. Начало XX века

В больших городах (Киеве, Риге, Одессе, Казани, Екатеринославе, Екатеринодаре, Томске) сады иногда рассредоточивались по всей площади города и пригородам, как это было в столицах, где жители в основном предпочитали ходить в близлежащее заведение. Однако в большинстве провинциальных городов сады находились в центре города, недалеко от главной улицы. Конкуренции не боялись, поскольку обычно заведения «специализировались» на определённой публике, а редкие окраинные сады зачастую быстро прогорали или плохо посещались. В Харькове, с его более чем 200-тысячным населением на 1904 год, большая часть увеселительных заведений располагалась вдоль Екатеринославской улицы. В 1904 году там с переменным успехом работали четыре больших сада-кафешантана («Аквариум», «Тиволи», «Яр», «Буфф») и пять небольших увеселительных садов[1]. В губернской Рязани, где на 1910 год было более 36 тыс. жителей, городской сад, сад трезвости с летним театром и кинотеатром и портерная с маленьким скверико м находились в районе Большой улицы. В уездном Брянске почти с 30-тысячным населением на 1910 год два близлежащих сада располагались в центре города и неплохо посещались, в сад Вольного пожарного общества (Рощинный сад), находившийся в пригороде, в первые годы его работы изредка приходила «серенькая публика»[2], а потом сад и вовсе закрылся. Увеселительные сады открывались при лечебных заведениях, железнодорожных вокзалах, яхт-клубах, различных собраниях. Иногда это определялось особенностями того региона, где находился сад. Так, в Поволжье и на Кавказе увеселительные сады устраивали при кумысных, источниках минеральных вод и при купальнях[3].

Увеселительные сады обеих столиц были рассчитаны на широкую публику: любой достаточно опрятно одетый человек мог попасть туда за установленную плату. В прессе встречаются рассказы о том, что в увеселительные сады пропускали исключительно «по одёжке». В 1909 году подобный случай произошёл в петербургском саду «Буфф» с артистом В. Е. Карповым — его не пустили в сад из-за неподобающего внешнего вида:

«— Вам нельзя войти! Вы в ненакрахмаленной рубашке! Нельзя! У нас такое общество.

— Какое? Да вон идёт Степанида, она моя горничная. Степанида, поди-ка сюда! Ей можно, а мне нельзя?!»

Чтобы подтвердить личность актёра, позвали администратора и режиссёра сада, они опознали его, и только «по удостоверению личности в патрицианский круг

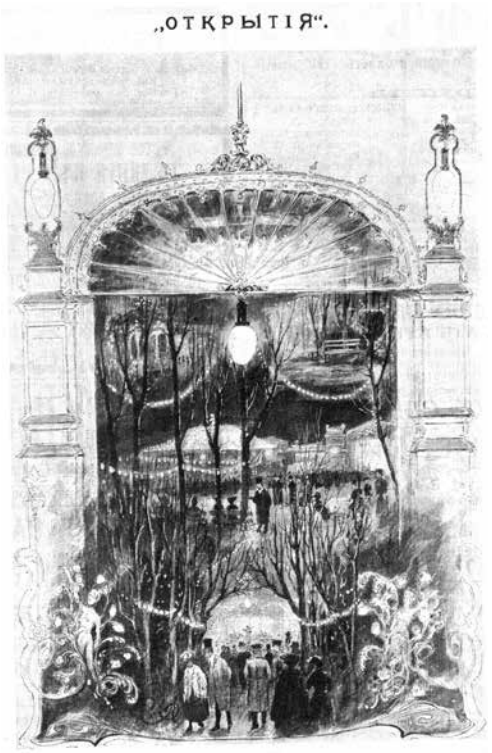
[1] Петербургский дневник театрала. 1904. №34. С. 5

[2] Театр и искусство. 1899. №30. С. 525.

[3] В 1909 году несколько загородных садов и по совместительству кумысных заведений находилось в Самаре. См.: Памятная книжка Самарской губернии на 1909 г. Самара, 1909. С. 218. В Пензе в 1911 году на улице Поповке работал сад — кумысное заведение во владении Смагина. См.: Памятная книжка Пензенской губернии на 1911–1912 гг. Пенза, 1911. С. 233, 296. Увеселительные сады были открыты при кавказских водолечебницах в Боржоми, Владикавказе, Ессентуках, Железноводске и Пятигорске. В 1900-х годах кумысная держалась башкирами в городском саду Воронежа.

посетителей „Буффа“ был допущен актёр Карпов»[1].

Несмотря на то что в один сад могли попасть представители разных слоёв,



Сад «Буфф» П.В. Тумпакова. Газета «Петербургский дневник театрала», 1904

внутри его они предпочитали держаться обособленно. У каждого заведения были свои постоянные посетители. Их состав определялся ценами, местоположением и программой развлечений. Санкт-петербургский «Буфф», сад на Офицерской, «Аквариум», «Аркадия» и «Ливадия», московские сады «Эрмитаж» и «Аквариум» почти во все годы своего существования были популярны среди богатого купечества, крупных фабрикантов, состоятельного дворянства и творческой элиты. После открытия «Зеркального театра» в московском «Эрмитаже», где давались симфонические концерты и классические оперы, сад стала чаще посещать интеллигенция. «Эрмитаж» был излюбленным местом людей творческих профессий[2].

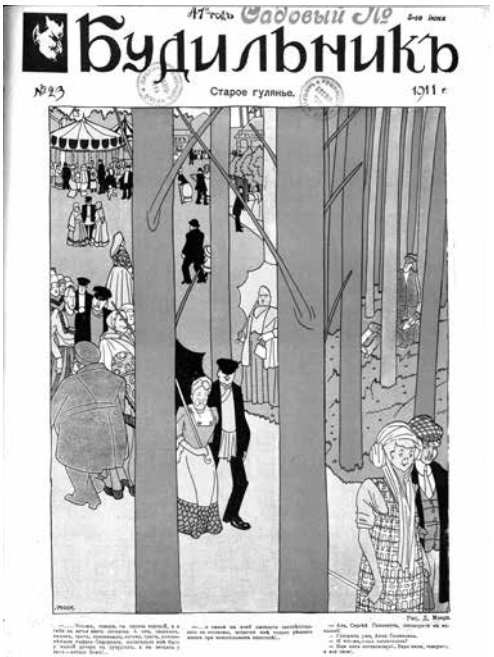


Иллюстрация из журнала «Будильник», 1911, №23

Сады для состоятельной публики могли посещать члены императорской фамилии или представители высшего чиновничьего аппарата, особенно в дни выступлений мировых знаменитостей. В петербургском «Аквариуме» кутили великие князья[3], «Аркадия» каждый вечер наполнялась «самой фешенебельной публикой: министры, иностранные посланники, генералитет»[4]. Заведения в загородных парках были любимыми местами отдыха состоятельных

[1] Что нового. 1909. №4. С. 4.

[2] *Коровин К.А.* Воспоминания. М., 1990; *Врубель М.А.* Переписка. Воспоминания о художнике. Л., 1976.

[3] *Григорьев М.А.* Петербург 1910-х гг. Прогулки в прошлое. СПб., 2005. С. 18.

[4] *Бураковский А.З.* Артисты за кулисами. СПб., 1906. С. 205.

людей, хотя охотно посещались и дачниками. Московскому Петровскому парку отдавали предпочтение «сливки» общества, особенно в дни праздничных разъездов. Сокольники привлекали более демократичную публику: от лавочника и богатого купца до интеллигента, пришедшего на симфонический концерт на Сокольническом кругу. Существовал целый ряд садов, в прессе именовавшихся семейными (московский Зоологический сад, Семейный сад Попова в Петровском парке). Петербургские «Аркадия», «Аквариум», Демидов сад под антрепренёрством В. Н. Егарева, сад Неметти были предназначены для семейных посетителей, хотя ближе к 10–11 ночи на эстрадах ресторанов начиналась кафешантанная программа[1].

Сады на рабочих окраинах пользовались спросом среди мастеровых, мелких чиновников, конторщиков и лавочников. Люди ходили туда поодиночке, семьями и компаниями. Простые горожане пытались копировать манеры представителей состоятельных слоёв общества в поведении и одежде. А. М. Пазухин так описывал публику московского сада «Ренессанс»: «...шмыгают змейками юные портняжки и белошвейки. В большинстве случаев голова не покрыта, но причёска „модная“. У некоторых даже локоны. Ходят парами, с „подругой“, смеются, визжат, кокетничают с „кавалерами“. „Кавалеры“ с тросточками в руках с „цигаркой“ во рту»[2].

Представления в увеселительных садах были построены по единому принципу. Закрытые театры разных увеселительных садов специализировались на каком-нибудь жанре, начиная с симфонических концертов, оперы, балета, драматических спектаклей и заканчивая опереттой, фарсом и комедией. В программе одного вечера могло быть от двух до восьми коротких спектаклей. В течение нескольких дней подряд давали один и тот же спектакль или программу. Выступления мировых знаменитостей составляли существенную часть представлений для состоятельной публики. В садах обеих столиц выступали Гарри Гудини, Анна Павлова, Сара Бернар, и всем платили огромные гонорары.

На открытой сцене садов шёл дивертисмент — программа из небольших эстрадных, танцевальных, песенных, музыкальных, балетных номеров, цирковых трюков, иногда связанных между собой юмористическим конферансом. Качество номеров отличалось в разных садах и зависело от подбиравшего их режиссёра и материальных возможностей антрепренёра. Популярной была демонстрация «феноменов» — людей, обладавших какими-либо уникальными качествами, огромной силой, математическими способностями, или с физическими отклонениями.

Своя программа была на веранде ресторана, где обычно пели хор и капелла, исполнялись русские и цыганские романсы, арии из оперетт, популярные куплеты и шансонетки, модные танцы. Садовые афиши каждый вечер обещали «букет новых этуалей», молодых певиц. После своих выступлений «этуали» нередко спускались в зал и подсаживались за столики к посетителям, побуждая их заказать побольше дорогостоящих напитков, сладостей и фруктов[3].

Помимо дивертисмента и спектаклей в садах было множество других увеселений. Там, где имелись пруды, проводились гонки на лодках с призами. Пользовались популярностью аттракционы, танцы, катание на роликовых коньках, французская борьба, синематограф. В праздничные дни и по особым торжественным случаям устраивались фейерверки. В некоторых парках работали тир, кегельбан, бильярд, беспроигрышная лотерея. Устраивались в садах и детские праздники, проходившие по обычной «взрослой» программе. Детям показывали представления, раздавали гостинцы, устраивали маскарады, танцы, показы мод, шествия, игры, конкурсы, катание верхом. В зоологических

[1] Русские народные гулянья по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева. Л.–М., 1948. С. 142.

[2] Московский листок. 1911. №93. С. 3.

[3] Московский листок. 1910. №168. С. 3.

Иллюстрация из журнала «Будильник», 1898, №25

садах проводились специальные детские экскурсии.

Все садовые программы открывались гуляньем. Иногда под этим подразумевалось организованное шествие, иногда имелось в виду начало программы на открытой площадке или вступительное появление оркестра. А в Сокольниках гулянья напоминали традиционные народные развлечения «под качелями» и «под горами». Публика увеселительных садов впервые видела многие новейшие изобретения. В 1896 году в петербургском «Аквариуме» и московском «Эрмитаже» состоялись первые в России киносеансы.

Увеселительные сады сыграли важную роль в культуре Серебряного века. Они соединили европейские формы досуга с российскими традициями, создавали особую атмосферу игры и сюрприза. Именно здесь Блок встретил свою Незнакомку, Сапунов и Сомов нашли театр жизни и смерти. А названия садовых заведений — «Кинь-Грусть» и «Фантазия» — отразили суть своей эпохи.

С. А. Рябова

Кучук-Кой. Сад русского символизма

Искусство символизма и стиля модерн стремилось охватить и преобразовать все жанры и сферы жизни: от графики до театра, от ювелирного дела до храмоздательства. Но есть область, в которой художникам и архитекторам удалось сделать трагически мало. Это садовое искусство и ландшафтная культура. В мире существуют всего два шедевра, но они показывают всю мощь и всю страсть символистского творчества, ошеломляющую силу воздействия и пронзительную поэзию сада символов. Один из этих шедевров — Парк Гуэль на окраине Барселоны, всемирно знаменитое, переполненное посетителями создание Антонио Гауди. Другой — крымская усадьба Кучук-Кой на окраине посёлка Парковое. Сокровенное создание Виктора Замирайло, Павла Кузнецова и Александра Матвеева стоит за высоким забором, не доступное никому, с зияющими после пожара окнами главного дома, крошащимися майоликами Врубеля и осыпающимися лестницами, от которых, как и сто лет назад, видны облака и горы.

Панорама усадьбы Новый Кучук-Кой. 1910-е. Бумага; фотопечать. Собрание семьи Жуковских. Кат. 424

Заказчики дорогих ансамблей, как правило, сосредоточивались на интерьерах — так устроены особняки З. Г. Морозовой и М. Ф. Кшесинской — либо ожидали от архитектора барочной роскоши парка. Огромная усадьба фон Дервизов в Кирицах была решена Ф. О. Шехтелем в регулярных, симметричных формах, а скандально знаменитая вилла Н. П. Рябушинского «Чёрный лебедь» несла на себе отпечаток наивного, купеческого самовыражения владельца.

Стремление к синтезу искусств исходило от художников, а архитекторы и садовые мастера продолжали прежние традиции. Так было и на южных берегах России: благоприятные для садовых экспериментов климат и топография использовались ради умножения образов восточной экзотики в Ливадии, Массандре, Кореизе. Для создания садовой среды, соответствующей идеалам символизма, необходимы были особые условия — не только средства, но идейный энтузиазм и художественный вкус мецената.

Все эти условия соединились в небольшой, размером всего пять десятин, крымской усадьбе Новый Кучук-Кой, значение которой выходит далеко за рамки русского искусства. Живописный берег Кучук-Коя связан с крымским периодом жизни А. П. Чехова: в 1898 году он купил здесь небольшое имение, расположенное под крутым горным склоном. Его привлекли «чудесный вид на море», «татарская деревушка с наивными улицами» — «всё трогательно, уютно, оригинально, художественно»[1]. В 1901 году, когда Чехов уже хлопотал о продаже своего участка, в этом месте, расположенном неподалёку от Симеиза, обосновался петербургский инженер Василий Сергеевич Сергеев, который по болезни вынужден был постоянно жить в Крыму. Усадьба получила название «Старый Кучук-Кой» после того, как «Новый Кучук-Кой» стал владением его друга Якова Евгеньевича Жуковского. Двоюродный брат Н. И. Забелы и Е. И. Ге, владелец ряда произведений М. А. Врубеля, в том числе и «Пана», Жуковский был одним из тех меценатов, чьё отношение

[1] *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. М., 1979. Т. 7: Письма. С. 279.

к искусству не осложнялось аристократическими или купеческими амбициями. О творчески значительных отношениях Врубеля с Жуковским говорит и то, что именно на его квартире художник в 1902 году работал над «Демоном поверженным». Через пять лет Жуковский продал «Пана» в Третьяковскую галерею, передав основную часть полученной суммы семье больного художника[1].

По-видимому, интерес к созданию необычного и ценного ансамбля — «Академии художеств Жуковского», как шутливо назовёт имение В. С. Сергеев, — возник из двух источников. Первым было дружеское влияние Сергеева, который не имел достаточно средств для масштабного садового строительства, но ощущал избыток энергии и архитектурных идей. Второй причиной превращения крымской дачи в уникальный по сложности и затратам ансамбль были художественные пристрастия Я. Е. Жуковского. Ещё в 1899 году он предлагал Врубелю создать «проект мебели для кабинета в стиле renaissance», на что художник, впрочем, откликнулся без энтузиазма. Начало строительства парка относится к весне 1905 года, когда Врубель был уже вне художественной жизни. Однако его творчество наложило отпечаток на историю ансамбля. Для оформления парка Жуковский пригласил Виктора Дмитриевича Замирайло, киевского помощника и последователя Врубеля, а на руинной арке, расположенной в центре участка, поместил врубелевское майоликовое панно из своего собрания.

«Проездная дорога на участке проведена в начале 1905 года, а весь сад разбит и обсажен растениями, и устроены лестницы в течение 1906 и начала 1907 года», — сообщает надпись, предназначавшаяся для «драгоценного камня» — мемориальной стелы в Кучук-Кое[2]. Атмосферу

Новый Кучук-Кой. Главный дом и лестница. Рисунок А. И. Мазюкевича. 1910-е. Бумага; акварель. Собрание семьи Жуковских

коллективного творчества, сближающую имение Жуковского с абрамцевским и талашкинским кружками, передаёт текст, приготовленный для закладной доски (Ед. хр. 11):

«Дом заложен 28-го апреля 1905 г.
в присутствии:
владельца Я. Е. Жуковского
строителя В. С. Сергеева
и гостя Л. Э. Грюнвальда из Берлина
подведён дом под крышу 8-го августа и окончен отделкою для зимнего житья в октябре того же года
общий план дома строителя В. С. Сергеева
советы при постройке давал А. Н. Померанцев
южный и восточный фасады, роспись стен
и прочая орнаментика дома и балконов —
по рисункам художника В. Д. Замирайло...»

Роль В. Д. Замирайло в создании парка была очень большой. Сохранился целый ряд эскизов для внешних и внутренних росписей, бетонной заливки пола, которые знаток Кучук-Коя, крымский искусствовед А. А. Галиченко определила как работы

[1] М. А. Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. Л., 1976. С. 356, 363.

[2] Этот и другие документы, посвящённые усадьбе, хранятся в фонде 59 сектора рукописей ГРМ, куда они поступили от вдовы Я. Е. Жуковского в начале 1930-х годов.

Замирайло[1] (см. ил. на с. 95). В каталоге выставки художника 2018 года опубликованы новые материалы, собранные О. С. Давыдовой[2].

Е. В. Цитович и Я. Е. Жуковский в кабинете главного дома усадьбы Новый Кучук-Кой. 1910-е. Бумага; фотопечать. Собрание семьи Жуковских. Кат. 423

К 1907 году сотрудничество художника с Сергеевым и Жуковским прекратилось. Возможно, сыграла свою роль смена вкусов владельца, желание создать более стильный и цельный ансамбль. Жуковский обратился к известным мастерам следующего за Врубелем художественного поколения — М. В. Добужинскому и Е. Е. Лансере. Первый отказался от этого предложения, а второй выполнил эскизы для интерьера главного дома. 20 июля 1908 года Лансере писал Жуковскому о «прежних планах», что говорит об относительно длительном периоде его работы для Кучук-Коя[3]. Видимо, петербуржец Лансере взялся только за оформление кабинета в главном доме. Между тем Жуковский загорелся идеей создания полноценного паркового ансамбля. Во второй половине апреля 1907 года он сделал решительный шаг, предложив взять на себя художественное оформление Кучук-Коя П. В. Кузнецову. Скорее всего, это предложение было связано с шумным успехом выставки «Голубая роза», проходившей в Москве 18 марта — 29 апреля. В эти месяцы Кузнецов создал и панно для виллы Рябушинского «Чёрный лебедь». Он привлёк к работе в Крыму своих друзей и единомышленников П. С. Уткина и А. Т. Матвеева (см. ил. на с. 79–83).

Ко времени прихода мастеров «Голубой розы» архитектурно-пространственное решение Кучук-Коя в главных чертах уже определилось. Наклонный участок был разбит на террасы и прорезан двумя лестницами: широкой каскадной, расположенной по оси главного дома, и узкой непрерывной «о ста ступенях», пересекавшей всю усадьбу и открывающей виды на небо и на море. Эта лестница, обрамлённая высокими рядами кипарисов, получила полушутливое название «лестница Якова». Оно намекает и на имя владельца, и на библейский образ — ангелов, поднимающихся и спускающихся по бесконечной небесной лестнице, приснившейся праотцу Иакову (см. ил. на с. 84).

В парке было устроено несколько округлых площадок, формой напоминающих античную орхестру. Для одной из них Матвеев выполнил полукруглую скамью с майоликовыми украшениями. Обитатели усадьбы считали её работой Врубеля — ещё одна нить, связывающая Кучук-Кой с именем художника. Вниз, к морю, вела извилистая дорога, в откосе склона находился грот с выполненной из бетона матвеевской группой «Спящие мальчики». Постройки и планировка местности, по всей видимости, почти полностью выполнены В. С. Сергеевым — об этом говорят его подробные, сопровождаемые эскизами письма к Жуковскому (см. ил. на с. 85).

Около 1910 года возникла идея построить в западной части имения «дом садовника». Эта постройка носила необычный характер — она связывала архитектуру

[1] ОР ГРМ. Ф. 59. Ед. хр. 8. Л. 1–5; Ед. хр. 13. Л. 19–31. *Галиченко А. А.* Новый Кучук-Кой // Известия Крымского республиканского краеведческого музея. Симферополь, 1996. № 14. С. 29. Примеч. 5. Многолетние архивные разыскания Анны Абрамовны Галиченко, опубликованные в её книге «Старинные усадьбы Крыма» (Симферополь, 2008. С. 358–415), составляют основу истории Кучук-Коя.

[2] *Давыдова О. С.* Русский паладин Серебряного века: «Апофеоз» Виктора Замирайло // Виктор Замирайло: Живопись. Графика. Книга 1 / Д. Боулт, О. А. Гаврилюк, О. С. Давыдова, К. В. Малая. СПб., 2018. С. 68–83.

[3] ОР ГРМ. Ф. 59. Ед. хр. 1. Л. 2.

с окружающей природой. Дом состоял из двух террасно расположенных прямоугольных блоков; аттик и высокую трубу украшала майолика, созданная Кузнецовым; на плоской крыше находился сад, к дому примыкали оранжерея, парники, бассейн и цветник. В верхней части парка был выстроен небольшой дом для приезжавших к хозяину художников. Эту мастерскую Сергеев и называет в письме «Академией художеств Жуковского».

В переписке начала 1920-х годов относительно охранного статуса усадьбы содержатся важные сведения об авторстве утраченных ныне работ. «Все комнаты в доме, включая ванную и внутреннюю лестницу, были сплошь расписаны частью маслом по натянутому на стену холсту, отчасти альфреско художниками П. В. Кузнецовым, П. С. Уткиным и одна комната (кабинет) — Е. Е. Лансере. Медные медальоны на внутренней лестнице — работы художника А. Т. Матвеева. Даже отделка оконных рам и дверей, а также медь порогов в том же вкусе модерн»[1]. Интерьеры главного дома, сильно пострадавшие ещё до недавнего пожара, известны по красивым и точным в передаче деталей акварелям Уткина (см. ил. на с. 87–90).

Декор интерьеров состоял из орнаментального заполнения стен и вставок-панно. Голубой, охристо-золотой и зелёный на белом фоне были основными цветами декоративных росписей. Потолок большой комнаты украшали тонкие синие растения, похожие и на водоросли, и на любимые голуборозовцами ветви ивы. Символистская загадочность декора, сближение парковой и подводной стихий входили в задачу художников.

Сохранился сюжетный эскиз Кузнецова, предназначавшийся, скорее всего, для главного дома[2]. На нём изображён холмистый пейзаж, три фигуры девушек в длинных одеждах — две из них несут блюда с цветочным узором — и обнажённая, по иконописному условная фигура юноши. С интерьерной живописью главного дома перекликались росписи мостика-беседки, который возник на пересечении «лестницы Якова» и дорожки, идущей параллельно берегу моря. На потолке Кузнецов написал сохранившиеся до наших дней круги, чаши с плодами и узколиственные побеги, а на одной из стен поместил портрет В. С. Сергеева. Здесь же изображены три женщины и четыре обнажённых мальчика. В этой фреске, известной по кузнецовскому эскизу, отразились характерные черты его изысканного мистического символизма (см. ил. на с. 86).

Самые эффектные из сохранившихся частей декора — майоликовые украшения восточного, южного и западного фасадов главного дома. Кузнецов использовал здесь долговечную технику: фигурные детали из поливной керамики, изготовленные на заводе П. К. Ваулина, погружены в толщу штукатурки, вровень с белёной поверхностью стены. На одном из эскизов художник оставил надпись, говорящую о роли цветовых нюансов в его работе: «Жёлто-коричневое покрыть бронзой с переливами в перламутр, что в майолике выходит блестяще и горит от Солнца, даёт блеск Солнца. Я думаю, что золото в синем и зелёном даст желаемое сочетание для крымского вида»[3]. Цветовая гамма декора была обогащена фактурными эффектами — в керамике фасадов широко применялся люстр.

Кузнецов создаёт для трёх фасадов главного дома композиции, отражающие разные облики природы. Центральный, южный,

[1] *Галиченко А. А.* Новый Кучук-Кой. С. 15.

[2] А. А. Русакова (Павел Кузнецов. Л., 1977. С. 80) пишет о нём как о проекте «оформления стены с окном», лишь предполагая связь эскиза с Кучук-Коем. И. М. Гофман («Голубая роза». М., 1990. С. 135) называет его эскизом росписи стены «лестницы Якова», однако мостик-беседка не имеет оконных проёмов, предусмотренных в этом эскизе.

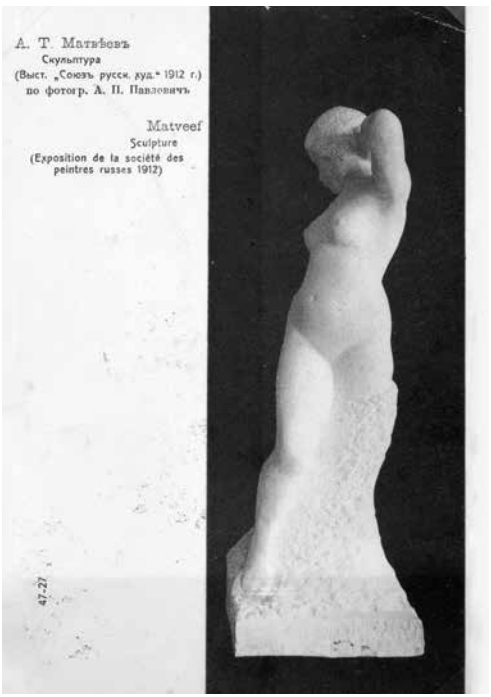
[3] ОР ГРМ. Ф. 59. Ед. хр. 9. Л. 1.

фасад оформлен очень сдержанно. Белая плоская стена с невысоким фронтоном, напоминающая об облике южных вилл, давала крупный цветовой акцент, геометрическую форму, видную и с каскадной лестницы, и с морского берега. Средиземноморский, связанный с античной культурой характер фасада подчёркивали и детали его обрамления: вазы с женскими ликами, керамические плитки лестницы и террасы («фарфоровый пол»), окружающие дом пальмы и лавры. Лента мозаичного узора, обрамляющего двери, построена на мотиве, использованном в украшении холла. Розовые парные ветви с узкими листьями, между которыми помещены нежно-зелёные стреловидные арочки с золотым заполнением, напоминают крупные почки, а заключённые в них белые розетки — зачаток будущего, нерождённого цветка.

Узкий восточный фасад главного дома украшен приморским пейзажем с пальмами, чайками и морскими волнами. И здесь Кузнецов продолжает работу по развитию декоративного мотива. Вокруг окна он размещает цепь бирюзовых полумесяцев, которые напоминают морские волны. По бокам же он изображает небо с очень красивыми розово-голубыми облаками и на их фоне составляет из полумесяцев контур летящей чайки — «синей птицы» морей.

Западная стена заполнена пышной массой ветвящихся стеблей, листвой и плодами разных цветов. Но и эта композиция имеет скрытую структуру, в которой сопоставлены рациональное и иррациональное начала. В нижней части — два центра роста, из них поднимаются пары изгибающихся членистых стеблей золотисто-охристого цвета. Стебли испускают вверх фонтаны узких мелколиственных ветвей, напоминающих ивовые, а внизу, у их корней, клубятся лапчатые побеги, похожие на листья папоротника. Спор стихий продолжается в верхней части композиции. Узкие зелёные листья коричневых деревьев встречаются здесь с крупными перистыми листьями, зелёными и сиреневыми, среди которых угадываются жёлтые шарики цветов или плодов. Эта листва нисходит сверху и кажется частью иных, невидимых зрителю растений.

Парадный южный фасад главного дома своими простыми формами раскрывается на партер и широкую лестницу, восточный обращён к открытой части парка. Западная сторона дома выходит к «лестнице Якова» и части парка, густо засаженной цветущими деревьями. Три фасада-панно стали живописными зеркалами парка, отражающими разные грани его образа.



Скульптура «Нимфея» (скульптор А. Т. Матвеев). 1910-е. Бумага; фотопечать. Собрание семьи Жуковских. Кат. 430

Оси главной и «иаковлевой» лестниц замыкались скульптурами А. Т. Матвеева, выполненными в 1909–1910 годах. Широкая каскадная лестница была украшена двумя парами сидящих мальчиков: «Засыпающий» и «Задумчивый» — наверху, «Задумавшийся» и «Пробуждающийся» — внизу. Движение закинутой за голову руки «Пробуждающегося» повторено в жесте стоявшей в водоёме «Нимфеи» — женской статуи, олицетворяющей водяную

лилию[1]. Большую роль в скульптурном ансамбле парка играет матвеевская рельефная стела «Поэт». Она расположена на углу подпорной стены, в верхней части «лестницы Якова». Замечательная по мастерству, тонкости обработки инкерманского камня и сохранности композиция изображает задумавшегося юношу, стоящего в свободной позе и подпёршего голову рукой. Внизу устроена фонтанная чаша, в которую изливалась журчащая струя воды.

Ещё один архитектурный и скульптурный акцент узкой лестницы — скальная арка, ведущая вбок, к бассейну с «Нимфеей». В воспоминаниях А. В. Цитовича сохранилась история, связанная с её необычным обликом. «По примеру сгоревшей Ореанды тогда модно было искусственно создавать руины, и, когда мой отец, руководивший работами, объяснял каменщику Ивану Семёновичу (Есину) — их группа была из Рязанской губернии, — что каменную арку надо сложить только частично на цементе, в ответ услышал: „Понимаю, Владимир Николаевич, Вы хотите ‘безобразие на манер древности’“»[2].

Левая сторона арочного прохода украшена майоликовой вставкой в виде стрельчатого готического окна. На ней изображён ангел, держащий развёрнутый свиток и окружённый сиянием. Мощная энергичная лепка рельефа, моделировка складок и лучей геометризованными плоскостями, цветовая гамма полностью подтверждают давнюю атрибуцию работы М. А. Врубеля. Обратная сторона арки украшена бледно-зелёным керамическим тондо с изображением нимфы и схватившего её за руку сатира. Эта работа принадлежит другому скульптору — А. Л. Оберу[3].

Матвеевские скульптуры тесно связаны с общим замыслом парка. Юные задумчивые атланты находят себе параллели в детских образах Кузнецова; четыре фигуры каскадной лестницы передают циклическое течение духовной жизни — через сон к пробуждению. Сопоставление фигур «Пробуждающегося» и «Нимфеи», которыми замыкаются две параллельно идущие лестницы, напоминает о соединении мужского — точнее, отроческого — и женского начал в мистических образах живописи П. В. Кузнецова («Голубой фонтан», «Любовь матери») и К. С. Петрова-Водкина («Сон»). Плавный

Нимфея. А. Т. Матвеев. Россия. 1911. Мрамор. Государственный Русский музей. Кат. 310

переход от находящихся в духовном сне фигур мальчиков к юношескому созерцанию и взрослой творческой грёзе выражен через образы «Спящих мальчиков», «Юноши», «Поэта».

Символические черты придавали парку и зелёные насаждения. Здесь были «античный храм» из кипарисов, библейская роща ливанских кедров, масличная роща.

[1] *Галиченко А. А.* Указ. соч. С. 20–29.

[2] *Галиченко А. А.* Руины в садово-парковом искусстве Крыма // Тема руин в культуре и искусстве. Царицынский научный вестник. М., 2003. Вып. 6. С. 129.

[3] *Нащокина М. В.* Московская «Голубая роза» и крымский «Новый Кучук-Кой» // Русская усадьба. М., 1999. Вып. 5. С. 141.

Имение буквально утопало в цветущих растениях, тщательно подобранных по цвету и форме. В бумагах Я. Е. Жуковского сохранился драгоценный документ, рассказывающий не только о былом облике Кучук-Коя, но и о ботанических предпочтениях эпохи символизма. Это план рассадки трёх цветников, выполненный рукой В. С. Сергеева[1].

Цветник между главным домом и лестницей был оформлен как альпинарий. Герани, настурции, бегонии и бархатцы росли здесь в окружении пальм и лавровых деревьев. Белые и тёплые — розовые, малиновые — тона преобладали в цветочном обрамлении каскадной лестницы. Цветы, в особенности мирабилис и тубероза, давали сильный аромат, который в первую половину сезона смешивался с запахом растущих вокруг глициний и олеандров (см. ил. на с. 96–99).

Ниже располагалась «выемка» с посадками роз, а ещё ближе к морю, недалеко от края террасы — главный цветник. Длинный список, составленный Сергеевым, гласит:

1. Mirabilis — ночная красавица
2. Анютины глазки — светло-лиловый, жёлтый
3. Райгардия (?) — жёлто-коричневая
4. Генуриум (?) — крапивка фиолетовая
5. Лилии
6. Плумбаго — жёлто-синие
7. Герань — розовая
8. Герань — пунцовая
9. Герань — малиновая
10. Гелеотроп — жёлто-лиловый
11. Герань — тёмно-малиновая
12. Табак — розовый
13. Петуния — красная, лиловая, розовая
14. Вербены — пёстрые
15. Пионы — двух цветов
16. Клёны
17. Пампасская трава
18. Респола (?) — мушмала
19. Сирень
20. Кипарисы
21. Ничего ещё нет.

Вокруг белой статуи мальчика, расположенной в центре цветника, цвели жёлто-синяя стелющаяся свинчатка (плумбаго) и пунцовые герани. Ближнюю к дому половину этого круга обрамляла розовая герань, дальнюю — малахитовая листва мушмулы. Верхняя часть внешней окружности была обсажена ночной красавицей, цветы которой имеют оттенки от белого до пунцового. Вход в цветник был оформлен растениями тёмных, плотных, бархатистых тонов (жёлто-коричневый, фиолетовый). Затем следовали парные куртины с кустами лилий — своеобразные кулисы цветочного театра, дающие переход к пышному, лёгкому, светлому ковру центрального круга. Фоном для этого зрелища служили кусты сирени, высаженные парными куртинами на противоположной стороне цветника. Между ними, в центре, росло несколько кипарисов — вертикальный акцент, подобный обелиску на заднем плане театральной сцены.

В письме к Жуковскому от 1 апреля 1914 года Уткин рассказывает о своей работе над декоративными росписями интерьеров. Интересно его желание использовать при этом пейзажные впечатления Кучук-Коя: «Сейчас у меня ещё нет ясно определившегося представления о росписи в ванной комнате, поэтому я ничего не пишу Вам о моих неопределённых проектах. Глицинии на восточной веранде и на выемке отцвели, а розы на выемке цветут сплошными коврами — очень красиво, но использовать их как живописный материал я пока не умею». Интенсивные краски и круглые формы цветущих роз действительно далеки от садовой стихии Уткина, сотканной из трепещущих гибких веток и перистых листьев ив, глициний и мимоз.

Акварели и картины, которые Уткин исполнил в 1912–1913 годах, не только сохраняют облик интерьеров главного дома и вид парка, но и показывают разные состояния природы, сочетания форм и красок. Интересны «Крымский этюд (Лунный)» и ночной вид главного дома. В первой из картин каскадная лестница, зелень, фронтоны дома изображены в последних лучах вечернего солнца.

[1] ОР ГРМ. Ф. 59. Ед. хр. 12. КП 472/61.

Над горами стоит светлая точка луны; белые статуи мальчиков кажутся живыми, они словно распрямляются после долгого сидения в скованных, неудобных позах. Этот мотив напоминает об оживающих, делающих таинственные жесты статуях дворцовой лестницы в «Призраках» В. Э. Борисова-Мусатова. В темпере «Дом Я. Жуковского в Кучук-Кое» большие жёлтые окна террасы сопоставлены с тёмной синевой пирамидальных деревьев, склона, моря и неба.

Открытые площадки перед домом, у главного цветника, под «лестницей Якова» создавали образ радостного, ясного, открытого морским просторам парка скульптур. Энергичная, узкая, рассекающая гущу парка и обрамлённая высоким строем кипарисов, зрительно соединяющая море и небо «лестница Якова» вовлекает посетителя в почти ритуальное путешествие, восхождение и нисхождение сквозь сумрачные заросли, мимо скальной арки, «Поэта», мимо блестящих цветным декором построек, прячущихся за деревьями. Это дома-картины, декор которых рассказывает не об интерьерах, а о самом парке. Слияние и диалог их растительного декора с окружающими декоративными посадками, соединение живописи и сада производит огромное впечатление и сегодня.

С «Академией художеств», возникшей в скромном крымском уголке по воле Я. Е. Жуковского, связаны судьбы нескольких мастеров, причём в ключевой, поворотный период их творчества. А. А. Русакова указывала, что в живописи Кузнецова кучук-койского периода (1906–1908) спорят прежние и новые черты. В декоре интерьеров он продолжает создавать мистические, полные символистских неясностей и минорных ассоциаций образы, а в майолике фасадов и малых архитектурных форм он словно вырывается на солнечный свет, переходит к плотной, осязаемой лепке формы и тонам южной природы. Крымскими впечатлениями навеяны и последние из его визионерских работ, такие как «Ночь чахоточных». Это собирательный образ южного рая, ночью приобретающего инфернальный характер.

Матвеев, приступивший к работе над скульптурами Кучук-Коя сразу после возвращения из Парижа, создал здесь свой самый обширный и законченный скульптурный ансамбль. Выполненные в дереве портреты татарского садовника и «каменотёса Ивана Семёнова» (очевидно, это упоминавшийся глава артели рязанских каменщиков Иван Семёнович Есин) показывают иной вариант стиля, который связан с поисками земных, осязаемых образов и не похож на символистские скульптуры грезящих отроков. На портрете, исполненном в 1912 году, Кузнецов изображает Матвеева сидящим в мастерской на фоне кучук-койских «Спящих мальчиков».

Усадьба Жуковского сыграла особую роль в жизни П. С. Уткина. «Зима давала свои впечатления, — вспоминала впоследствии А. Е. Уткина, — и закончил всё это Крым, где он зарабатывал себе хлеб и развивался как художник». В течение нескольких лет Уткин подолгу жил в усадьбе, выполняя декоративные, а затем и пейзажные композиции, ища в парке вдохновения и отдыха от городских проблем. Письмо к Жуковскому, написанное 15 мая 1914 года, своей искренностью и печальной интонацией напоминает чеховские рассказы. «Благодарю Вас за предложение остаться мне в Нов. Кучукой до осени, — пишет Уткин. — Мне очень приятно, что моё пребывание здесь я могу сделать и для Вас полезным, но это связано с приездом женщины и девочки — 5 лет. (Как-то, несколько лет назад, мне приходилось писать Вам, что я могу приехать с ней.) Это замужняя женщина, и в своё время её муж ничего не имел против того, чтобы отпустить её, но она не захотела и не послушала меня. Вместе с ценным, что я так связал с моим искусством, она принесла мне много боли, но мы должны, чтобы остаться красивыми, благодарить женщину за всё»[1].

Работы в усадьбе замерли с началом Первой мировой войны. В 1921 году усилиями Жуковских в Новом Кучук-Кое организуется музей, закрытый уже через

[1] ОР ГРМ. Ф. 59. Ед. хр. 5.

два года. Разбитые в годы Второй мировой войны статуи были перевезены в Русский музей, а в 1967 году группа учеников Матвеева воссоздала большинство из них на прежних местах. В течение десятилетий Кучук-Кой сохранял основу своего архитектурного и пейзажного образа.

Разорение ансамбля началось в 1987 году, когда выгорел превращённый в кухню главный дом. Его реставрация остановлена на неопределённое время. В 1993 году разбита и впоследствии украдена мраморная копия «Нимфеи». Лишённый охраны парк стал беззащитен против любых повреждений и вмешательств в его судьбу. В августе 2002 года, когда его осматривал автор этой статьи, там уже не было скульптур — на своих местах оставались только «Поэт», «Спящие мальчики» и рельефы руинной арки. Вскоре после этого Кучук-Кой, художественный памятник мирового значения, был продан частному владельцу и искажён новыми постройками и скульптурами. Основные части великого ансамбля — главный дом, лестницы, майолики, рельефы, ландшафт — не разрушены и не реставрированы.

При всех утратах Кучук-Кой остаётся уникальным садовым ансамблем русского символизма, сокровищем мирового искусства. Сохранить его художественное наследие, его облик и смысл, помочь его возрождению — неотложная общественная и государственная задача. Она может быть решена только передачей памятника государству, с проведением научной реставрации и устройством там историко-художественного музея

Б.М. Соколов

Ф.А. Васильев. Вид из «Эриклика». Этюд для картины «Эриклик. Фонтан (Крым)». Россия. 1872. Холст; масло. Государственная Третьяковская галерея. Кат. 316

В.А. Серов. Дом в Абрамцеве. Этюд. Россия. 1886.
Дерево; масло. Государственная Третьяковская галерея. Кат. 320

А. С. Мамонтова. Абрамцевский дом. 1900.
Холст; масло. Музей-заповедник «Абрамцево». Кат. 76

Теремок. По проекту А.Я. Головина. Реконструкция Н.В. Абдрашитовой. 2019. Государственный музей-заповедник «Царицыно». Фотография М.В. Горлова

А.Н. Бенуа. Павловск. Россия. 1921.
Картон; гуашь. Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева. Кат. 394

А.Н. Бенуа. Эскиз декорации ко II картине балета Н.Н. Черепнина «Павильон Армиды». 1907. Бумага; гуашь, тушь, перо, графитный карандаш. Государственный Русский музей. Кат. 266

П. С. Уткин. Крым. Новый Кучук-Кой. Россия. 1913.
Холст; масло. Новгородский музей-заповедник. Кат. 344

П.С. Уткин. В усадьбе Я.Е. Жуковского. Россия. 1912.
Холст; масло. Государственный Русский музей. Кат. 244

П. С. Уткин. Крымский этюд. Парк виллы Я. Е. Жуковского в Кучук-Кое в Крыму. Россия. 1915. Холст; масло. Государственная Третьяковская галерея. Кат. 332

П.С. Уткин. Новый Кучук-Кой. Интерьер. Россия. 1913.
Бумага; акварель, синий карандаш, графитный карандаш. Государственная Третьяковская галерея. Кат. 329

П. С. Уткин. Новый Кучук-Кой. Вид усадьбы. Россия. 1913.
Бумага; акварель, синий карандаш. Государственная Третьяковская галерея. Кат. 330

П.С. Уткин. Новый Кучук-Кой. Лестница Иакова. Терраса усадьбы. Россия. 1912.
Бумага; акварель, синий карандаш. Государственный Русский музей. Кат. 279

П. С. Уткин. Новый Кучук-Кой. Спуск к морю и грот со скульптурой А. Т. Матвеева «Спящие мальчики». Россия. 1912. Бумага; акварель, синий карандаш. Государственный Русский музей. Кат. 280

П.С. Уткин. Новый Кучук-Кой. Переход с росписью П.В. Кузнецова. Россия. 1913.
Бумага; акварель, синий карандаш. Государственный Русский музей. Кат. 285

П. С. Уткин. Новый Кучук-Кой. Кабинет. Россия. 1913.
Бумага; акварель, синий карандаш. Государственный Русский музей. Кат. 281

П. С. Уткин. Новый Кучук-Кой. Комната усадьбы. Россия. 1913.
Бумага; акварель, синий карандаш. Государственный Русский музей. Кат. 283

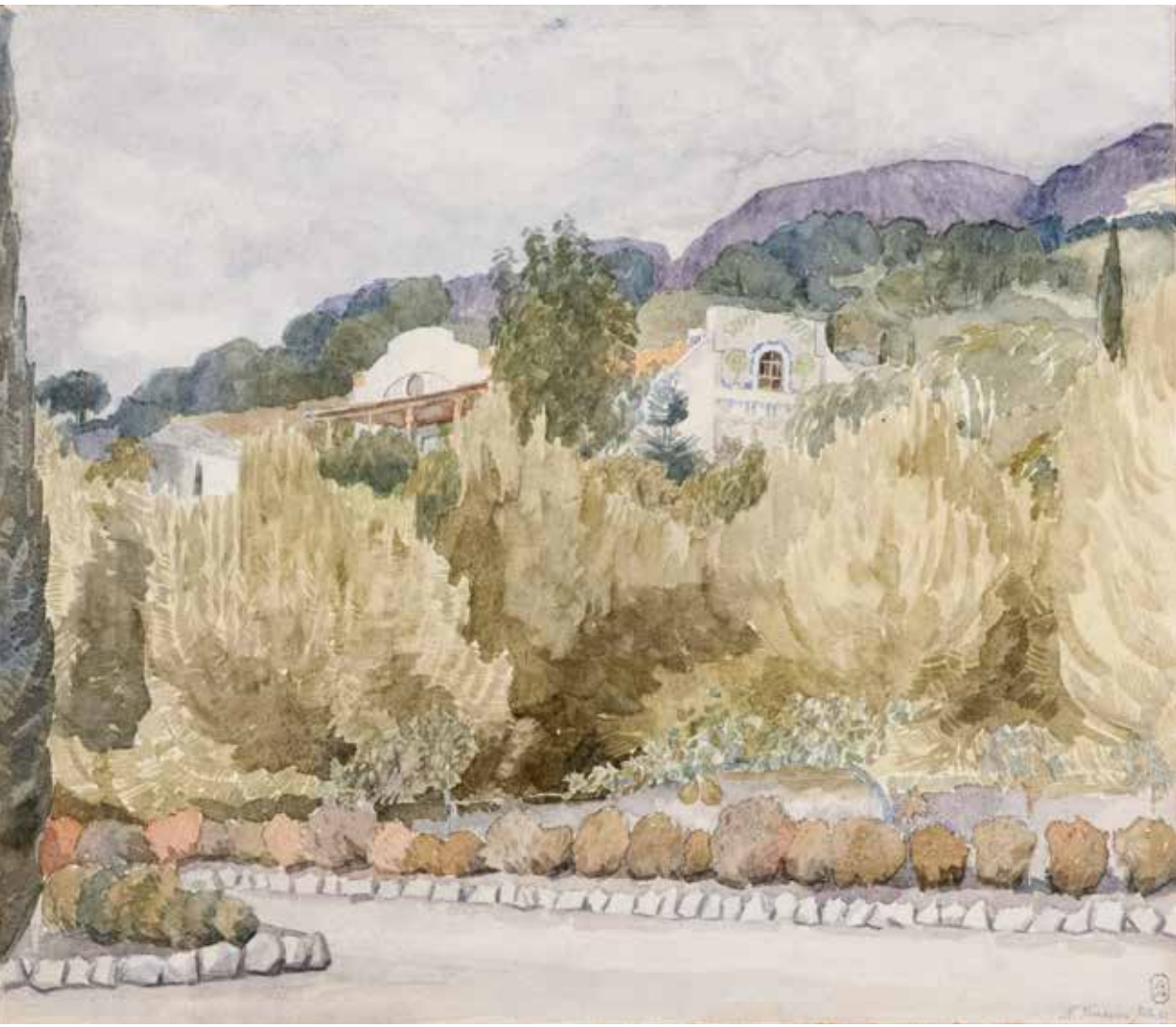
П. С. Уткин. Новый Кучук-Кой. Подвальный кабинет. Россия. 1913.
Бумага; акварель, синий карандаш. Государственный Русский музей. Кат. 282

П.С. Уткин. Новый Кучук-Кой. Передняя и лестница. Россия. 1913.
Бумага; акварель, синий карандаш. Государственный Русский музей. Кат. 284

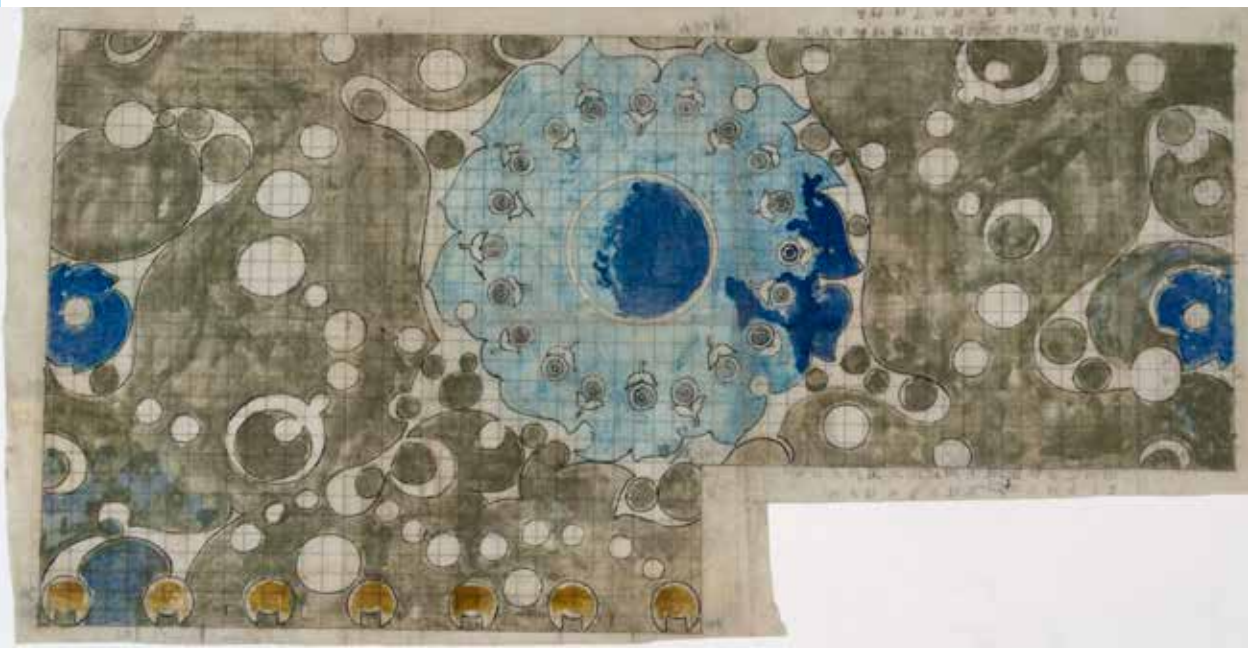
П. С. Уткин. Новый Кучук-Кой. Вид из парка на море. Россия. 1912.
Бумага; акварель, синий карандаш. Государственный Русский музей. Кат. 277

П.С. Уткин. Новый Кучук-Кой. Терраса и спуск к морю. Россия. 1912.
Бумага; акварель, синий карандаш. Государственный Русский музей. Кат. 278

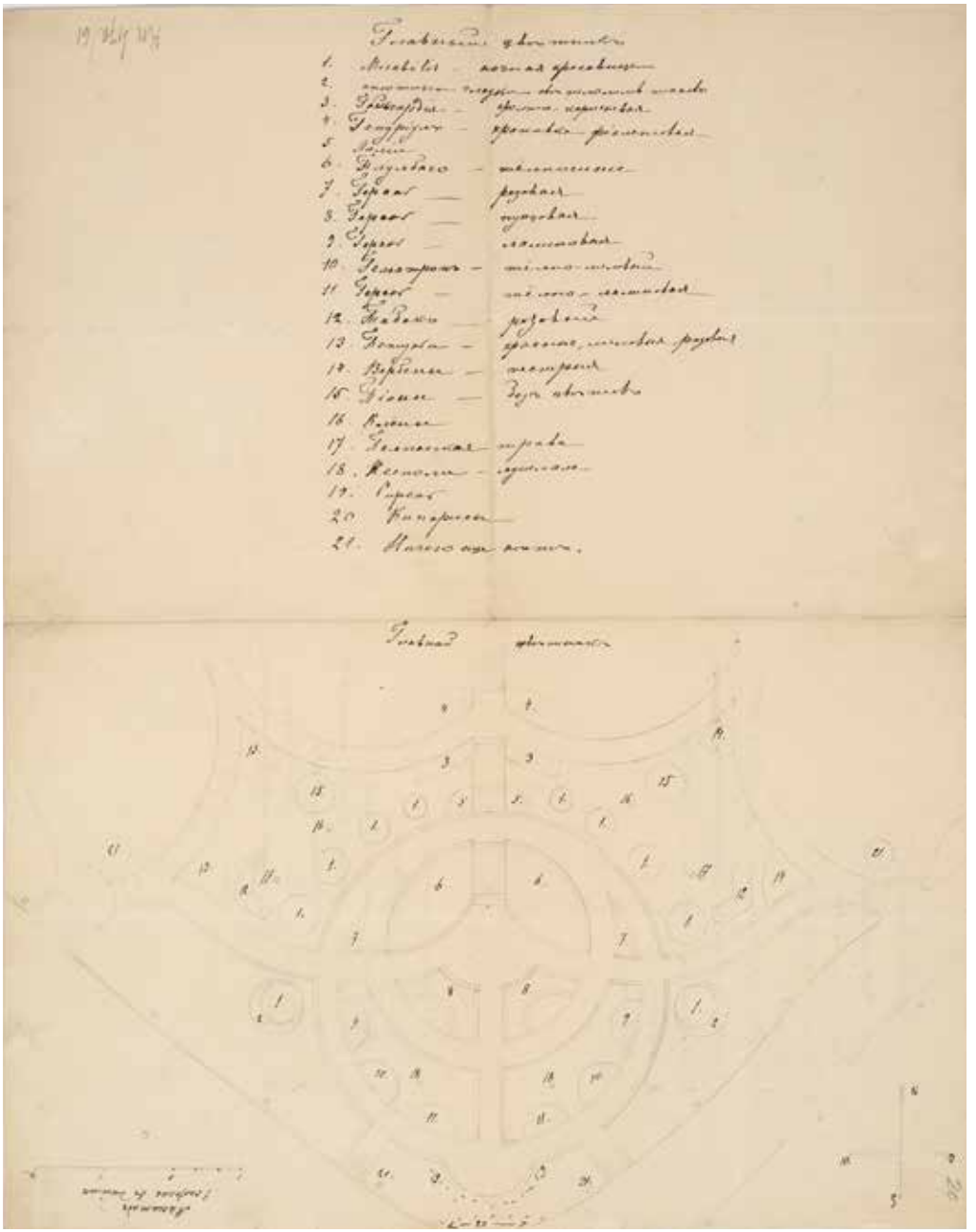
П. С. Уткин. Новый Кучук-Кой. Вид усадьбы и парка. Россия. 1912.
Бумага; акварель, синий карандаш. Государственный Русский музей. Кат. 276



П. С. Уткин. Новый Кучук-Кой. Вид на парк и усадьбу. Россия. 1912.
Бумага; акварель, синий карандаш. Государственный Русский музей. Кат. 275



В.Д. Замирайло. Новый Кучук-Кой. Эскиз пола с мотивом роз в голубом круге-цветке. Россия. Середина 1900-х. Калька батистовая; акварель, графитный карандаш, тушь. Государственный Русский музей. Кат. 274



Проект главного цветника усадьбы Новый Кучук-Кой. Россия. 1900-е.
Бумага; рукопись, чернила, графитный карандаш. Государственный Русский музей. Кат. 315

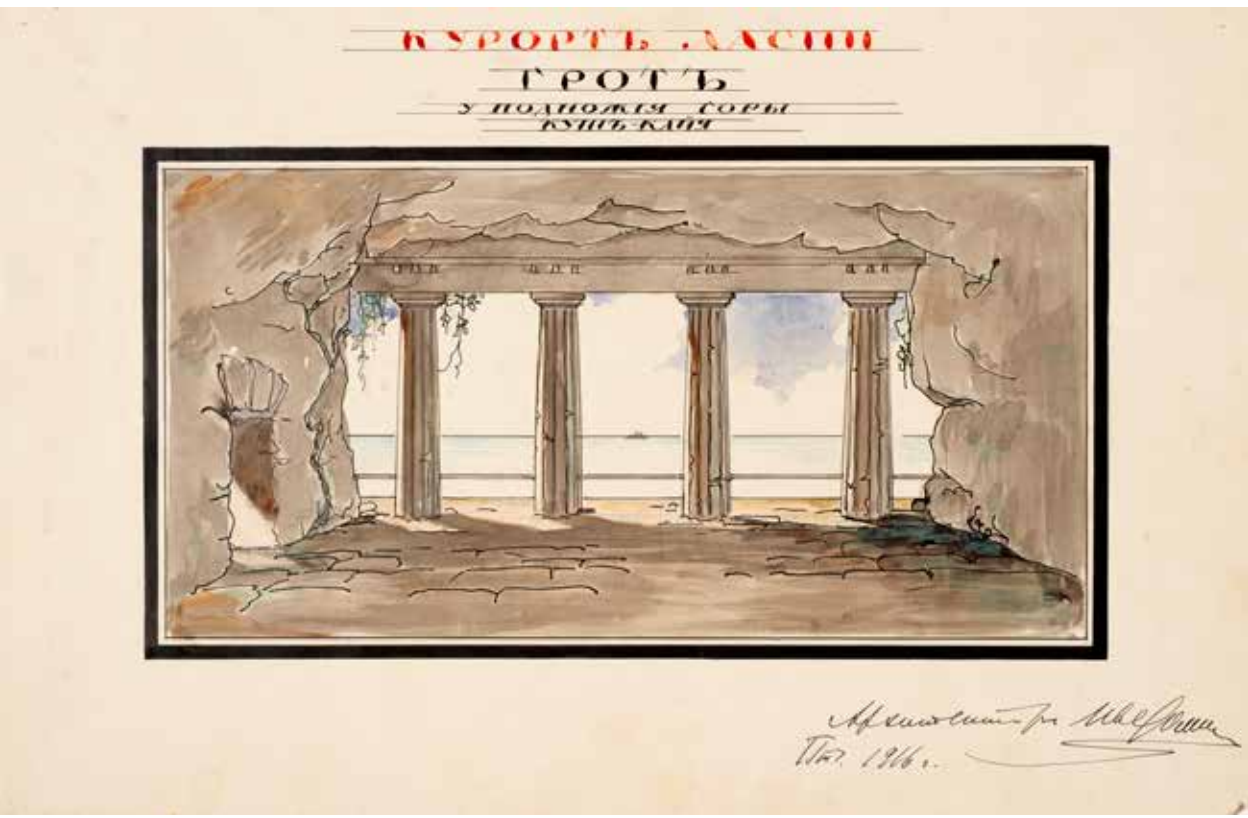
План главного цветника в усадьбе Новый Кучук-Кой. Реконструкция Н.В. Абдрашитовой. Россия. 2019. Государственный музей-заповедник «Царицыно»

План главного цветника в усадьбе Новый Кучук-Кой.
Световая проекция (выставка «Сады Серебряного века», ГМЗ «Царицыно», 27 апреля — 25 августа 2019 года).
Реконструкция Н.В. Абдрашитовой. 2019. Государственный музей-заповедник «Царицыно». Фотография М.В. Горлова

Реконструкция главного цветника усадьбы Новый Кучук-Кой (проект «Старый-Новый Кучук-Кой», представленный на конкурс II Фестиваля исторических садов «Царицыно», 29 августа—8 сентября 2019 года). Н.В. Климова, О.А. Ломаченкова, по эскизу Н.В. Абдрашитовой. Фотография М.В. Горлова

Н.П. Крымов. Ночь серебристая. Россия. 1907.
Картон; масло. Собрание В.А. Дудакова. Кат. 405

И.А. Фомин. Курорт в Ласпи. Крым. Вид с моря на порт и мол. Россия. 1916.
Картон; карандаш, акварель, тушь, красная тушь. Государственный музей архитектуры имени А.В. Щусева. Кат. 203



И.А. Фомин. Курорт в Ласпи. Крым. Грот у подножия горы Куш-Кая. Россия. 1916.
Картон; карандаш, акварель, тушь, красная тушь. Государственный музей архитектуры имени А.В. Щусева. Кат. 206

М.В. Якунчикова-Вебер. Пламя. Россия. 1897.
Холст на картоне; темпера. Государственная Третьяковская галерея. Кат. 336

Тарелка «Материнство». Автор рисунка — А.В. Щекатихина-Потоцкая; роспись — М.П. Кириллова.
Санкт-Петербург. Бельё — 1907; авторский рисунок — 1920; роспись — 1923.
Фарфор; роспись полихромная надглазурная. Государственный музей-заповедник «Петергоф». Кат. 159

Каталог выставки „Сады Серебряного века“

(27 апреля — 25 августа 2019,
Государственный музей-заповедник «Царицыно»)

Предметы в каталоге сгруппированы по музейным и частным собраниям, в списках отдельных собраний — по следующим разделам: живопись, графика, гравюра, литография, фотография, скульптура и декоративно-прикладное искусство, книги и журналы.
Размеры указаны в сантиметрах.

Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства

1. Стол

   Автор эскиза — Е. Д. Поленова
   Абрамцевская столярная мастерская, Московская губ., с. Абрамцево.
   Конец XIX в.
   Дерево (дуб); столярная работа, резьба геометрическая, тонировка, лакировка. 76×105,5×70
   Инв. ВМДПНИ КП-6642 ДМ-164

2. Этажерка

   Автор рисунка — С. В. Малютин
   Художественно-столярная мастерская Московского губернского земства, Московская губ., г. Сергиевский Посад.
   Конец 1900-х — 1910-е
   Дерево (берёза); резьба плоскорельефная, тонировка, вощение. 171×89×49
   Инв. ВМДПНИ КП-8633 ДМ-111

3. Стул

   Автор рисунка — С. В. Малютин
   Художественно-столярная мастерская Московского губернского земства, Московская губ., г. Сергиевский Посад.
   Конец 1900-х — 1910-е
   Дерево (берёза); резьба плоскорельефная, тонировка, вощение. 99×45×43
   Инв. ВМДПНИ КП-8637 ДМ-115

4. Кресло из мебельного гарнитура

   Автор проекта — Н. Я. Давыдова (?)
   Художественно-столярная мастерская Московского губернского земства, Московская губ., г. Сергиевский Посад.
   Начало XX в.
   Дерево; резьба, тонировка. 85×53×44
   Инв. ВМДПНИ КП-4405 ДМ-55

5. Шкаф резной «с окошечком и печуркою»

Автор проекта — С. В. Малютин
Художественно-столярная мастерская Московского губернского земства, Московская губ., г. Сергиевский Посад.
Начало XX в.
Дерево (дуб); резьба, тонировка, лакировка.
53×35,5×16,5
Поступление: из собрания Музея образцов Кустарного музея Московского губернского земства
Инв. ВМДПНИ КП-32639 ДМ-418

6. Полка

Автор проекта — А. М. Васнецов
Художественно-столярная мастерская Московского губернского земства, Московская губ., г. Сергиевский Посад.
Начало XX в.
Дерево (берёза); резьба сквозная, резьба плоскорельефная, тонировка, подкраска, лак. 40×71,8×19
Поступление: из собрания Музея образцов Кустарного музея Московского губернского земства
Инв. ВМДПНИ МХП КП-9192 НДМ-31

7. Фриз резной

Абрамцевская столярная мастерская, художественно-столярная мастерская Московского губернского земства, Московская губ., с. Абрамцево, г. Сергиевский Посад. Около 1910
Дерево; резьба, тонировка, вощение.
35×153×3,5
Инв. ВМДПНИ МНИ КП-25025 НДМ-48

8. Полка настенная

Художественно-столярная мастерская Московского губернского земства, Московская губ., г. Сергиевский Посад.
1910-е
Дерево (берёза); резьба плоскорельефная, тонировка, подкраска, вощение.
33×25,4×12,5
Поступление: из собрания Музея образцов Кустарного музея Московского губернского земства
Инв. ВМДПНИ МХП КП-8118 НДМ-63

9. Полка-аптечка «Белочка»

Художественно-столярная мастерская Московского губернского земства, Московская губ., г. Сергиевский Посад, или кустарная артель д. Мутовки.
Конец 1910-х — начало 1920-х
Дерево; резьба, тонировка, вощение.
38×71×18
Инв. ВМДПНИ КП-10006 ДМ-176

10. Шкаф

Хотьковская артель, Московская обл., г. Хотьково. 1920–1930-е
Дерево (берёза); резьба плоскорельефная, резьба сквозная, тонировка, лакировка.
44,5×34,2×18,5
Инв. ВМДПНИ МХП КП-9195 НДМ-79

Государственный историко-архитектурный, художественный и ландшафтный музей-заповедник «Царицыно»

11. Девушка в венке

Автор модели — М. А. Врубель
Абрамцевская керамическая мастерская, Московская губ., с. Абрамцево. Начало XX в.
Глина; глазурь. 33×22×17
Инв. КП-1572 Кф-197

12. Чернильница

Завод Попова, Московская губ., с. Горбуново. Середина XIX в.
Фарфор; рельеф, роспись надглазурная, позолота. 30,5×23,5×7,6
Инв. КП-11307 Ф-2360

13. Ваза

Завод Попова, Московская губ., с. Горбуново. Середина XIX в.
Фарфор; роспись надглазурная, золочение. Высота 10,9; основание 6,7×6,3
Инв. КП-11815 Ф-1676

14. Скульптура «Садовница на козле»

Россия. Вторая четверть XIX в.
Фарфор; роспись надглазурная. Высота 23,7; длина 22,5; ширина 11
Инв. КП-4662 Ф-626

15. Ваза для фруктов

Германия. Вторая четверть XIX в.
Фарфор; роспись надглазурная, позолота, лепка. Диаметр 45; длина 32; ширина 25
Инв. КП-17173 Ф-4663

16. Ваза

Завод Попова, Московская губ., с. Горбуново. Вторая половина XIX в.
Фарфор; роспись надглазурная, золочение. Высота 11,8; диаметр 6
Инв. КП-5778 Ф-748

17. Скульптура «Две птицы»

Майсенская фарфоровая мануфактура, Германия, Майсен. Конец XIX в.
Фарфор; глазурь. Высота 57; диаметр основания 22,3
Инв. КП-8232 Ф-1360

18. Чашка с блюдцем

Франция. Конец XIX в.
Фарфор; крытьё, позолота, рельеф. Чашка: высота 8; диаметр 5,2; блюдце: диаметр 11
Инв. КП-16330/1-2 Ф-2518/1-2

Предметы из чайного сервиза

19. Чашка

Завод братьев Корниловых, Санкт-Петербург. Конец XIX — начало XX в.
Фарфор; роспись, крытьё, золочение. Высота 3; диаметр 8,5
Инв. КП-2320/7 Ф-83

20. Чашка

Завод братьев Корниловых, Санкт-Петербург. Конец XIX — начало XX в.
Фарфор; роспись, крытьё, золочение. Высота 3; диаметр 8,5
Инв. КП-2320/9 Ф-87

21. Блюдце

Завод братьев Корниловых, Санкт-Петербург. Конец XIX — начало XX в.
Фарфор; роспись, крытьё, золочение. Диаметр 13,8
Инв. КП-2320/13 Ф-84

22. Блюдце

Завод братьев Корниловых, Санкт-Петербург. Конец XIX — начало XX в.
Фарфор; роспись, крытьё, золочение. Диаметр 13,5
Инв. КП-2320/15 Ф-88

23. Ваза

Копенгагенская королевская мануфактура, Копенгаген.
Конец XIX—начало XX в.
Фарфор; роспись подглазурная. Высота 10; диаметр основания 4,6; диаметр верха 3,9
Инв. КП-11175 Ф-1664

24. Ваза

Копенгагенская королевская мануфактура, Копенгаген.
Конец XIX—начало XX в.
Фарфор; роспись подглазурная. Высота 6,4; диаметр основания 6,7; диаметр верха 7
Инв. КП-11406 Ф-1671

Чайный сервиз

25. Чайник

Живописное заведение А. Орлова, Московская губ., Гжель, д. Фенино.
Вторая половина XIX в.
Фарфор; роспись надглазурная, золочение. Высота 14,5; диаметр 8
Инв. КП-5673/1 Ф-727/а, б

26. Молочник

Живописное заведение А. Орлова, Московская губ., Гжель, д. Фенино.
Вторая половина XIX в.
Фарфор; роспись надглазурная, золочение. Высота 11; диаметр 5,4
Инв. КП-5673/3 Ф-729

27. Сахарница

Живописное заведение А. Орлова, Московская губ., Гжель, д. Фенино.
Вторая половина XIX в.
Фарфор; роспись надглазурная, золочение. Высота 12; диаметр 8,1
Инв. КП-5673/2 Ф-728/а, б

28. Чашка

Живописное заведение А. Орлова, Московская губ., Гжель, д. Фенино.
Вторая половина XIX в.
Фарфор; роспись надглазурная, золочение. Высота 8; диаметр 6,2
Инв. КП-5673/7 Ф-732/1

29. Блюдце

Живописное заведение А. Орлова, Московская губ., Гжель, д. Фенино.
Вторая половина XIX в.
Фарфор; роспись надглазурная, золочение. Диаметр 14
Инв. КП-5673/8 Ф-732/2

30. Чашка

Живописное заведение А. Орлова, Московская губ., Гжель, д. Фенино.
Вторая половина XIX в.
Фарфор; роспись надглазурная, золочение. Высота 8; диаметр 6,2
Инв. КП-5673/15 Ф-736/1

31. Блюдце

Живописное заведение А. Орлова, Московская губ., Гжель, д. Фенино.
Вторая половина XIX в.
Фарфор; роспись надглазурная, золочение. Диаметр 14
Инв. КП-5673/16 Ф-736/2

32. Блюдо

Франция. Конец XIX в.
Фаянс; деколь. Диаметр 44
Инв. КП-15731 Кф-2165

33. Ваза

Абрамцевская керамическая мастерская, Московская губ., с. Абрамцево.
Начало XX в.
Майолика, цветные поливы, люстр. 9×10
Инв. КП-3215 Кф-132

34. Ваза

Строгановское училище, Москва. 1904.
Майолика, глазурь, люстр, контррельеф.
Высота 21; диаметр 12,4
Инв. КП-3221 Кф-136

35. Ваза

Абрамцевская керамическая мастерская,
Московская губ., с. Абрамцево.
Начало XX в.
Майолика, глазурь, люстр. Высота 21;
диаметр 11,5
Инв. КП-4710 Кф-437

36. Подставка

Россия. Первая половина XIX в.
Бисер; вязание. Диаметр 17,5
Инв. КП-245 Ст-133

37. Ваза

Россия. Конец XIX — начало XX в.
Стекло цветное; иризация, роспись, люстр.
Высота 12; диаметр 26,5
Инв. КП-5914 Ст-849

38. Ваза

Австро-Венгрия.
Конец XIX — начало XX в.
Стекло «медный рубин»,
стекло бесцветное; люстр.
Высота 14; диаметр 26,3
Инв. КП-7954 Ст-910

39. Ваза

Завод Мальцова, Владимирская губ.,
г. Гусь-Хрустальный. Начало XX в.
Стекло многослойное; резьба, травление.
Высота 56; диаметр 15,5
Инв. КП-3895 Ст-70

40. Ваза

Завод Мальцова, Владимирская губ.,
г. Гусь-Хрустальный. Начало XX в.
Стекло двухслойное; травление.
Высота 42,5; диаметр 12
Инв. КП-4900 Ст-608

41. Ваза

Завод Мальцова, Владимирская губ.,
г. Гусь-Хрустальный. Начало XX в.
Стекло многослойное; травление,
шлифовка. Высота 57,5; диаметр 17,3
Инв. КП-5265 Ст-405

42. Фрагмент доски

Нижегородская губ., с. Пурех. XIX в.
Дерево; резьба глухая. 78×32
Инв. КП-7712 Д-879

43. Сундук

Россия. Конец XIX — начало XX в.
Дерево, металл; ковка, обивка жестью,
окраска. 50×102,5×55
Инв. КП-16086 М-160

44. Карниз подвесной

Россия. Начало XX в.
Дерево; резьба, тонирование, вощение.
142×16×17
Инв. КП-4777 М-60

45. Доска резная

Россия. Начало XX в.
Дерево (липа); резьба плоскорельефная,
роспись маслом, тонировка. 207,5×38,5×2
Инв. НВ-5273

46. Платок носовой

Россия. 1840-е
Батист хлопчатобумажный; вышивка
белой гладью, филейная, аппликация. 57×57
Инв. КП-4034 Ти-766

47. Полотенце

Вологодская губ. Вторая половина XIX в.
Холст льняной, кумач, кружево вязаное;
вышивка швом двусторонним. 320×36
Инв. КП-13422 Ти-2141

48. Полотенце

Вологодская губ., Велико-Устюжский уезд, г. Тарногский Городок.
Конец XIX в.
Холст льняной, ситец, кумач, лён; вышивка крестом, аппликация. 232×35
Инв. КП-13421 Ти-1885

49. Полотенце

Россия. Конец XIX—начало XX в.
Лён; вышивка, кружево, вязанное крючком (хлопчатобумажное). 190×42
Инв. КП-18638 Ти-3315

50. Платок носовой

Россия. Начало XX в.
Шёлк, мережка; вышивка двусторонней гладью. 33×32
Инв. КП-13367 Ти-1817

51. Платок носовой

Россия. Начало XX в.
Хлопок; вышивка белой гладью, английской гладью, вязание. 39×41
Инв. КП-6582 Ти-1379

52. Накидка на подушку

Россия. Начало XX в.
Хлопок; аппликация (по тюлю), вышивка по тюлю, вышивка ришелье. 120×120
Инв. КП-7729 Ти-1528

53. Покрывало

Россия. Начало XX в.
Ткань хлопчатобумажная; аппликация, вышивка ришелье, вышивка по тюлю. 190×190
Инв. КП-7730 Ти-1529

54. Пальто летнее «труакар»

Западная Европа. 1903
Нить хлопчатобумажная, пуговицы вязаные, кружево ирландское. Длина 126
Инв. КП-17130 Ти-2477

55. Накидка на плечи (элемент вечернего костюма в стиле модерн)

Москва. 1910
Бисер, тюль шёлковый, стеклярус, батист хлопчатобумажный (подкладка); вышивка, низание. Длина 37; ширина 67
Инв. КП-16008 Ти-2289

56. Митенки (пара)

Россия. Начало XX в.
Трикотаж шёлковый, кружево машинное. Длина 37
Инв. КП-13668/1 Ти-2122/1

57. Подсвечник

Россия. XIX в.
Мрамор; резьба. 20,3×15
Инв. КП-16437 К-220

58. Стул дубовый из гарнитура

Автор проекта — Е.Д. Поленова
Московская губ., с. Абрамцево.
1890–1900-е
Дерево (дуб); резьба контурная, резьба плоскорельефная (прорезанная по контуру). 49×48×107
Инв. КП-1581 М-19

59. Стул дубовый из гарнитура

Автор проекта — Е.Д. Поленова
Московская губ., с. Абрамцево.
1890–1900-е
Дерево (дуб); резьба контурная, резьба плоскорельефная (прорезанная по контуру). 49×47×106
Инв. КП-1583 М-21

60. Стул из столового гарнитура

М. Аммосов
Россия. 1911
Дерево, ткань; резьба, тонирование, вощение. 43×43×101
Инв. КП-4764 М-47

61. Стул из столового гарнитура

М. Аммосов
Россия. 1911
Дерево, ткань; резьба, тонирование, вощение. 43×43×101
Инв. КП-4765 М-48

62. Буфет

Россия. Начало XX в.
Дерево, металл; резьба, тонирование, вощение. 56×230×193
Инв. КП-4768 М-51

63. *Le Rouge G.-L.* Détail des nouveaux jardins à la mode. — Paris, 1788. — V. 6.

32 л., 30 гравюр, фр. яз.
Бумага, кожа, картон; офорт на меди, резец, акварель, тиснение золотом. 28×42×2
Инв. КП-18105 Рк-387

64. *Le Rouge G.-L.* Détail des nouveaux jardins à la mode. — Paris, 1788. — V. 4.

21 гравюра, фр. яз.
Бумага, кожа, картон; офорт на меди, резец, акварель, тиснение золотом. 28×42×2
Инв. КП-18106 Рк-386

65. *Бенуа А.Н.* Царское Село в царствование императрицы Елисаветы Петровны : Материалы для истории искусства в России в XVIII веке по главнейшим архитектурным памятникам. — Санкт-Петербург : Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1910. — Ч. 1. 262 с. с илл.; 54 илл.; Ч. 2. 106 с.

Бумага, картон, кожа; печать типографская, гелиогравюра, фототипия, автотипия, факсимиле гравюр, тиснение золотом. 34×28
Инв. КП-18814 Рк-518. ЗК/ВХ-8939/125

66. *Ремизова (Васильева) А.В.* Купидоновы проказы. — Санкт-Петербург : типография М.Г. Корнфельда, 1913.

Бумага, картон; печать типографская, цветная литография. 26×26×1
Инв. КП-5366 Рк-210

67. *Курбатов В.Я.* Сады и парки : История и теория садового искусства. — Петроград : Типография товарищества М.О. Вольф, 1916. — [4], IV, 752, XXXII, IV с.

Бумага, картон, ткань; печать типографская, фототипия, автотипия, тиснение. 30,5×24×7,5
Инв. КП-19308 Рк-475. ЗК/ВХ-8939/17

68. Иллюстрированный ежемесячник «Аполлон»

«Якорь». 1909. №1. 81 с.
Бумага; печать типографская. 23×20
Инв. КП-139/1 Рк-1

69. Иллюстрированный ежемесячник «Аполлон»

«Якорь». 1909. №3
Бумага; печать типографская. 23×20
Инв. КП-139/3 Рк-3

70. Иллюстрированный ежемесячник «Аполлон»

«Якорь». 1911. №4
Бумага; печать типографская. 26×20
Инв. КП-139/16 Рк-16

71. Иллюстрированный ежемесячник «Аполлон»

«Якорь». 1913. №4
Бумага; печать типографская. 26×20
Инв. КП-139/35 Рк-35

72. Иллюстрированный ежемесячник «Аполлон»

«Якорь». 1915. №4–5
Бумага; печать типографская. 26×20
Инв. КП-139/53 Рк-53

Государственный историко-художественный и литературный музей-заповедник «Абрамцево»

73. В Абрамцевском парке

И. С. Остроухов
1887
Холст; масло. 32×46
Инв. МА КП 329/2 Ж 240

74. Цветы

А. А. Киселёв
Конец 1880-х — начало 1890-х
Дерево; масло. 24×18,7
Инв. МА КП 4/6 Ж 7

75. Могила А. С. Мамонтова

А. А. Киселёв
1891
Картон; масло. 35×24,6
Инв. МА КП 4/9 Ж 10

76. Абрамцевский дом

А. С. Мамонтова
1900
Холст; масло. 46×74
Инв. МА КП 565 Ж 430

77. Две части орнамента полукруглой поверхности

А. С. Мамонтов
Конец 1880-х
Бумага, картон; акварель, золотая краска. 16,5×13,5; 18×14; 49,3×33,1 — общий лист
Инв. МА КП 7/112 Р 724/1; МА КП 7/112 Р 724/2

78. Ствол с парными ветками и яблоками

А. С. Мамонтов
Конец 1880-х
Бумага, картон; акварель. 11,8×6; 49,3×33,1 — общий лист
Инв. МА КП 7/112 Р 725; Р 724/1-2, 726-735

79. Обрамление окна

А. С. Мамонтов
Конец 1880-х
Бумага, картон; акварель. 11,5×6; 49,3×33,1 — общий лист
Инв. МА КП 7/112 Р 726; Р 724/1-2, 725, 727-73

80. Полоса

А. С. Мамонтов
Конец 1880-х
Бумага, картон; акварель. 4×6,8; 49,3×33,1 — общий лист
Инв. МА КП 7/112 Р 727; Р 724/1-2, 725, 726, 728-735

81. Стебель с загнутыми внутрь листьями и цветами

А. С. Мамонтов
Конец 1880-х
Бумага, картон; акварель. 3,5×7,8; 49,3×33,1 — общий лист
Инв. МА КП 7/112 Р 728; Р 724/1-2, 725-727, 729-735

82. Переплетающиеся гирлянды с цветами

А. С. Мамонтов
Конец 1880-х
Бумага, картон; акварель. 4,5×11,8; 49,3×33,1 — общий лист
Инв. МА КП 7/112Р 729; Р 724/1-2, 725-728, 730-735

83. Квадрат с геометрическим и растительным орнаментом

А. С. Мамонтов
Конец 1880-х
Бумага, картон; акварель. 9×9; 49,3×33,1 — общий лист
Инв. МА КП 7/112 Р 730; Р 724/1-2, 725-729, 731-735

84. Рисунок витража

А. С. Мамонтов
Конец 1880-х
Бумага, картон; акварель. 10,5×9,4; 49,3×33,1 — общий лист
Инв. МА КП 7/112 Р 731; Р 724/1-2, 725-730, 732-735

85. Полоса с листьями и цветами на голубом фоне

А. С. Мамонтов
Конец 1880-х
Бумага, картон; акварель. 5×10,7; 49,3×33,1 — общий лист
Инв. МА КП 7/112 Р 732; Р 724/1-2, 725-731, 733-735

86. Полоса с цветком и листьями

А. С. Мамонтов
Конец 1880-х
Бумага, картон; акварель. 5,2×12; 49,3×33,1 — общий лист
Инв. МА КП 7/112 Р 733; Р 724/1-2, 725-732, 734-735

87. Полоса с красно-зелёной веткой на зеленоватом фоне; по краям каёмка с завитками

А. С. Мамонтов
Конец 1880-х
Бумага, картон; акварель, карандаш. 6,8×8,5; 49,3×33,1 — общий лист
Инв. МА КП 7/112 Р 734; Р 724/1-2, 725-733, 735

88. Квадрат с розеткой и цветами

А. С. Мамонтов
Конец 1880-х
Бумага, картон; акварель, золотая краска. 9×8,2; 49,3×33,1 — общий лист
Инв. МА КП 7/112 Р 735; Р 724/1-2, 725-734

Государственный исторический музей

89. Крым. Ореанда. Проект фасада императорского дворца со стороны моря

А. И. Штакеншнейдер
Россия. 1841
Бумага; тушь, акварель, чернила. 46,5×58,5
Внизу справа подпись: *Архитекторъ Штакеншнейдеръ 1841*; вверху надпись: *Проектъ фасада дворца въ Оріанде со стороны моря*
Поступление: не позднее 1955
Инв. ГИМ 86892/724 ИР 3167

Ореанда, первое царское имение на Южном берегу Крыма, была приобретена императором Александром I в 1825 году. В 1837 году император Николай I во время путешествия на юг подарил имение супруге, императрице Александре Фёдоровне. Первоначально проект дворца был заказан известному берлинскому архитектору К. Ф. Шинкелю. Предложенное им в 1839 году архитектурное решение вызвало восхищение царской семьи. Однако от проекта пришлось отказаться: постройка должна была обойтись слишком дорого — в миллион рублей. В результате дворец был выстроен в 1842–1852 годах по проекту известного петербургского зодчего профессора А. И. Штакеншнейдера.
Н. Н. Скорнякова

90. Проект дома графини Е. Ф. Шаховской-Глебовой-Стрешневой в усадьбе Покровское-Стрешнево. Фасад со стороны сада

А. И. Резанов
Россия. 1880
Бумага; тушь, акварель, чернила. 46,3×64,6
Внизу подписи: слева — *Рисовалъ А. Пщолко;* справа — *Архитекторъ А. Резановъ;* вверху надпись: *Фасадъ со стороны сада*
Поступление: из музея-усадьбы «Покровское-Стрешнево» в 1928
Инв. ГИМ 62244/8 ИР 758

91. Проект дома графини Е. Ф. Шаховской-Глебовой-Стрешневой в усадьбе Покровское-Стрешнево. Фасад въездных ворот

А. И. Резанов
Россия. 1880
Бумага; тушь, акварель, чернила, графитный карандаш. 32,3×47,8
Внизу справа подпись: *Архитекторъ Резановъ;* вверху надпись: *Фасад въездных ворот по линіи E.F.*
Поступление: из музея-усадьбы «Покровское-Стрешнево» в 1928
Инв. ГИМ 62244/23 ИР 773

Село Покровское на северо-западе Москвы с 1664 года принадлежало роду Стрешневых, с 1803 года — Глебовых-Стрешневых, с 1864-го — Шаховских-Глебовых-Стрешневых. Последняя владелица усадьбы княгиня Евгения Фёдоровна Шаховская-Глебова-Стрешнева в 1880 году перестроила главный усадебный дом в русском стиле по проекту известного петербургского зодчего, ректора Академии художеств А. И. Резанова. Строительство велось под руководством московского архитектора К. В. Терского.
Н. Н. Скорнякова

92. Программа театрального представления (комедии «На пороге великих событий» и «Из-за мышонка») в театре Гонзаго усадьбы князей Юсуповых, графов Сумароковых-Эльстон Архангельское. Московский уезд, с. Архангельское. 19 июня 1894

Россия. 1894
Муар, тушь, акварель, рукопись. 26,5×17,2
Инв. ГИМ 68285. Арх. 1306. Ф. 411. Оп. 1. Ед. хр. 116. Л. 4

Листы из альбома «Виды церкви, жилых и парадных комнат в доме московского генерал-губернатора»

93. Собственная гостиная великой княгини Елизаветы Фёдоровны

П. Я. Овчинников
Москва. 1902
Бумага на картоне; акварель, белила. 39×42 (в свету)
Слева внизу подпись: *П. Овчинниковъ / 1902 годъ*
Поступление: дар великой княгини Елизаветы Фёдоровны в 1911
Инв. ГИМ 47542 ИА 105/6

94. Красная гостиная с портретом императрицы Елизаветы Петровны

Н. Асташов
Москва. 1902
Бумага на картоне; акварель, белила. 51,5×41 (в свету)
Справа внизу подпись: *Н. Асташевъ / 1902 г.*
Поступление: дар великой княгини Елизаветы Фёдоровны в 1911
Инв. ГИМ 47542 ИА 105/9

95. Красная гостиная с портретами императора Александра III и императрицы Марии Фёдоровны

А. П. Барышников
Москва. 1902
Бумага на картоне; акварель, белила. 42×44 (в свету)
Слева внизу подпись и дата: *А. Барышниковъ. 1902 г.*
Поступление: дар великой княгини Елизаветы Фёдоровны в 1911
Инв. ГИМ 47542 ИА 105/10

96. Собственная гостиная великой княгини Елизаветы Фёдоровны

И. И. Нивинский
Москва. 1909
Бумага на картоне; акварель, белила. 32×40 (в свету)
Слева внизу подпись и дата: *Иг. Нивинскій 1909*

Поступление: дар великой княгини Елизаветы Фёдоровны в 1911
Инв. ГИМ 47542 ИА 105/5

Альбом «Виды церкви, жилых и парадных комнат в доме московского генерал-губернатора» выполнен в 1900-е годы преподавателями и учениками старших классов Строгановского художественно-промышленного училища в Москве, видимо, по заказу великой княгини Елизаветы Фёдоровны. Он состоит из четырнадцати акварелей, монтированных в паспарту из белого картона с золотым обрезом. Судя по датам на акварелях, работа над ним началась в 1902 году, когда были написаны первые семь видов парадных залов (Белой и Красной гостиных). В 1903 году к созданию альбома привлекли известного художника-графика И. И. Нивинского, выполнившего ещё семь интерьеров. Последняя акварель датируется 1909 годом.
Н. Н. Скорнякова

97. Программа концерта в доме князей Юсуповых, графов Сумароковых-Эльстон. Санкт-Петербург (?). 3 апреля 1907

Россия. 1907
Картон; чернила, акварель, рукопись, рисунок акварелью. 21,5×13,5
Инв. ГИМ 68433. Арх. 1315. Ф. 411. Оп. 1. Ед. хр. 116. Л. 16

98. Проект деревянных ворот и ограды дачи И. А. Александренко в посёлке Клязьма

С. И. Вашков
Россия. 1908
Бумага на тонированном картоне; акварель, тушь. 32,1×62,6; 52,8×69,3
На фронтоне над воротами в центре доска с надписью карандашом: *Дача Александр…*
Инв. ГИМ 95945/44 ИА 1657/3

Деревянная дача владельца текстильной фабрики И. А. Александренко была выстроена в подмосковном дачном посёлке Клязьма в 1909 году. Не только главное здание дачи, но и хозяйственные, функциональные постройки, такие как въездные ворота, обращали на себя внимание «ярким многоцветьем деревянной сюжетной резьбы», прототипы для которой талантливый художник и архитектор Сергей Иванович Вашков (1979–1914) брал из русского фольклора.
Н. Н. Скорнякова

99. Закрытая веранда с цветами в горшках в усадьбе Гончаровых Полотняный Завод

А. В. Средин
Россия. 1916
Бумага; пастель. 35,3×49,5
Слева внизу подпись: *А. Срединъ / 1916*
Поступление: не позднее 1955
Инв. ГИМ 86892/371 ИР 307

100. Усадьба Гончаровых Полотняный Завод. Усадебный дом. Анфилада. На первом плане Екатерининская комната

А. В. Средин
Москва. Середина 1910-х
Бумага на картоне; смешанная техника. 40×50,3
Поступление: не позднее 1955
Инв. ГИМ 86892/1207 ИР 4177

101. Вид Коктебеля в лунную ночь

М. А. Волошин
РСФСР, Крымская АССР, с. Коктебель. 1929
Бумага; акварель. 11,2×16
Слева внизу монограмма и дата: *M / W / 11 X 29*; справа внизу авторская надпись: *Милому Ивану Михайловичу / привет из Коктебеля. МВ*
Поступление: от профессора И. М. Саркизова-Серазини в 1960
Инв. ГИМ 97045/6 И II 7569

102. Вид Коктебеля в лунную ночь

М. А. Волошин
РСФСР, Крымская АССР, с. Коктебель. 1929
Бумага; акварель. 8,8×16
Слева внизу монограмма и дата: *M / W / 20 X 29*; слева внизу авторская надпись: *Милой Софии Анастасовне / из Коктебеля*
Поступление: от профессора И. М. Саркизова-Серазини в 1960
Инв. ГИМ 97045/6 И II 7571

103. Вид Коктебеля

М. А. Волошин
РСФСР, Крымская АССР, с. Коктебель. 1930
Бумага; акварель. 8,7×13
Слева внизу монограмма и дата: *M / W / 1 V 30*; слева вверху авторская надпись: *Дорогому Ивану Михвичу / привет и любовь Киммеріи / Макс Волошин*
Поступление: от профессора И. М. Саркизова-Серазини в 1960
Инв. ГИМ 97045/6 И II 7572

104. Вид Коктебеля

М. А. Волошин
РСФСР, Крымская АССР, с. Коктебель. 1931
Бумага; акварель. 10,5×17
Слева внизу монограмма и дата: *M / W / 4 VII 31*
Поступление: от Н. Н. Третьяковой в 1995
Инв. ГИМ 109062/90 И II 7770

105. Петровский парк. Сад «Аквариум». Афиша

П. Нахалов
Товарищество скоропечатни А. А. Левенсона, Москва. 1887
Бумага; хромолитография. 103×71,5
Поступление: по завещанию в составе коллекции А. П. Бахрушина в 1905
Инв. ГИМ 42949/8933 И III хром 13324

106. «Клей „Синдетикон“ Отто Ринга. Клеит всё». Реклама

Ф. Шульц-Веттель
Литография В. Хоффмана, Германия, Дрезден. Ок. 1899
Бумага; хромолитография. 73,5×38
Поступление: по завещанию в составе коллекции А. П. Бахрушина в 1905
Инв. ГИМ 42949/10080 И III хром 22943

Жидкий клей на желатиновой основе «Синдетикон» был изобретён немецким химиком и предпринимателем Отто Рингом в 1880 году. Он предназначался для склеивания бумаги и картона. В 1890-е годы французский художник Ф. Шульц-Веттель получил заказ на изготовление рекламных плакатов для фирмы Отто Ринга. Он создал несколько плакатов с рекламой клея. Один из них иконографически близок к представленному на выставке плакату и имеет точную дату создания — 1899 год. Художник использует один и тот же ход: ангел в виде женщины склеивает разбитые сердца, убеждая зрителя в надёжности клея.
Н. Г. Миняйло

107. Сад «Аквариум». Бенефис администратора Д. Е. Сидорского. Афиша

Неизвестный художник
Товарищество скоропечатни А. А. Левенсона, Москва. 1902
Бумага; золотая краска, хромолитография. 113×74
Поступление: по завещанию в составе коллекции А. П. Бахрушина в 1905
Инв. ГИМ 42949/8861 И III хром 13207

108. Жар-птица. Зоологический сад. Санкт-Петербург. Афиша

Неизвестный художник
Печатня Р. Голике, Санкт-Петербург. 1902
Бумага; хромолитография. 92×69,5
Поступление: по завещанию в составе коллекции А. П. Бахрушина в 1905
Инв. ГИМ 42949/8870 И III хром 13216

109. Каталог семян торгового дома «Э. Иммер и сын» на 1909 год

Типолитография Русского товарищества печатного и издательского дела, Москва. 1908
Бумага; типографская печать, литография, в бумажном переплёте с золотым и цветным тиснением. 22×29
Инв. Ф. 402, ед. 233, лл. 96а-187

110. Вид дома и парка со стороны нижнего пруда в Абрамцеве

Неизвестный фотограф
Россия. 1860-е
Картон; отпечаток на альбуминовой бумаге. 34×38,4; 40×44
Поступление: до 1955
Инв. ГИМ 89430/1949 Ф 5206

111. Дворец Петровской земледельческой и лесной академии в Петровско-Разумовском

Фотоателье «Большая Французская фотография в Москве». 1870-е
Картон; альбуминовый отпечаток. 28,5×37,3; 49,2×64,7
На паспарту надпись: *ПЕТРОВСКІЙ-РОЗУМОВСКІЙ PETROFSKY-ROZOUMOFSKY* — и фирменный знак ателье: *Grande Photographie Française à Moscou на Никитскомъ бульварѣ*
Поступление: из Петровской сельскохозяйственной академии в 1918
Инв. ГИМ 51736/150 Ф 6377

112. Ореанда. Вид на дворцово-парковый ансамбль

Ф. П. Орлов
Таврическая губ., г. Ялта. 1870-е
Фотобумага на картоне; альбуминовый отпечаток. 18×25; 30,9×40,4
На паспарту справа надпись под фото: *Фот. Орловъ Ялта*
Поступление: в составе коллекции А. П. Бахрушина в 1905
Инв. ГИМ 42949/23957 Ф 12806

113. Вид Большого дворца и Фигурного моста в Царицыне

Р. Ю. Тиле (?)
Россия. Конец 1880-х
Картон; отпечаток на альбуминовой бумаге. 36,7×48,7; 49,8×67,3
Поступление: в составе коллекции А. П. Бахрушина в 1905
Инв. ГИМ 42949/24423 Ф 17899

114. Ореанда. Дворцовый интерьер после пожара 1881 года

Ф. П. Орлов
Таврическая губ., г. Ялта. 1880-е
Фотобумага на картоне; альбуминовый отпечаток. 19,7×24; 30,9×40,6
На паспарту справа надпись под фото: *Фот. Орловъ Ялта*
Поступление: в составе коллекции А. П. Бахрушина в 1905
Инв. ГИМ 42949/23960 Ф 12809

115. Вид дома и пруда в Остафьеве

Неизвестный фотограф
Россия. 1880-е
Картон; альбуминовый отпечаток. 21,5×26,7; 31,6×38
Поступление: из Государственного музея революции СССР в 1944
Инв. ГИМ 81758 Ф 23716

116. Аллея в неизвестной усадьбе

Неизвестный фотограф
Россия. До 1894
Фотобумага, картон; альбуминовый отпечаток. 27×39,4; 36,7×48,7
Инв. ГИМ 70156/4308 И VI 39754

117. Вид дома со стороны партера в Одинцово-Архангельском

Ателье «К. Фишер, бывшее Дьяговченко», Москва. 1894
Картон; альбуминовый отпечаток. 21×28; 33,5×45,5
В нижнем правом углу отпечатка и на паспарту тиснёная надпись: *К.Фишеръ / бывш. ДЬЯГОВЧЕНКО Москва / 1894*. Под изображением этикетка: *Загородный домъ въ имѣніи «Одинцово-Архангельское» В.Е. Морозова. / Проект. и пост. архит. Ф.О. Шехтель*
Поступление: в составе Музея российских древностей П.И. Щукина в 1905
Инв. ГИМ 15493/1732 ИА 945/1

118. Вид с террасы на нижний парк в Одинцово-Архангельском

Ателье «К. Фишер, бывшее Дьяговченко», Москва. 1894
Картон; альбуминовый отпечаток. 21×28; 33,5×45,5
В нижнем левом углу отпечатка и на паспарту тиснёная надпись: *К.Фишеръ / бывш. ДЬЯГОВЧЕНКО Москва / 1894*.
Под изображением этикетка: *Видъ съ террасы на нижній паркъ и на свѣтящійся фонтанъ*
Поступление: в составе Музея российских древностей П.И. Щукина в 1905
Инв. ГИМ 15493/1746 ИА 945/15

119. Вид дома и галереи в Ильинском со стороны сада

Неизвестный фотограф
Россия. 1894
Картон; альбуминовый отпечаток. 23,2×29,5; 34,5×48,5
На паспарту надпись: *Ильинское—1894*
Поступление: до 1955
Инв. ГИМ 89430/4004 Ф 11107

120. В ожидании лошади

Н.С. Кротков
Россия. 1899
Фотобумага, картон; коллодионовый отпечаток. 22×16; 44,7×33,3
Инв. ГИМ 70156/3910 И VI 32198

121. Тенистая аллея

Н.С. Кротков
Россия. 1899
Фотобумага, картон; альбуминовый отпечаток. 22,1×16,4; 44,9×33,4
Инв. ГИМ 95171/16715 И VI 32278

122. У пруда в Баловневе

Неизвестный фотограф
Россия. 1890-е
Картон; альбуминовый отпечаток. 22×17,2; 48,8×34,4
На оборотной стороне паспарту штамп: *Фотографический отдел ОРТЗ*
Поступление: из музея «Старая Москва» в составе архива РФО в 1930
Инв. ГИМ 70156/20547 Ф 5259

123. В парке

А.С. Мазурин
Россия. 1902
Фотобумага, картон, гуммиарабик. 24,7×19; 25,5×20,8
Инв. ГИМ 70156/2669 И VI 8101

124. На веранде

В.Н. Шохин
Россия. 1902
Фотобумага, картон; карбоновый отпечаток. 15,7×10,6; 29,5×24
Инв. ГИМ 70156/1790 И VI 2697

125. Семейный портрет Морозовых в Одинцове-Архангельском

Неизвестный фотограф
Россия. 1904
Фотобумага; коллодионовый отпечаток. 18×24
Инв. ГИМ 96799/58 И VI 20162

126. Вид террас в Архангельском

И.Н. Александров
Россия. 1904
Картон; коллодионовый отпечаток. 21,9×28,5; 29×38; 29×38
Поступление: до 1955
Инв. ГИМ 89430/1432 Ф 3861

127. Римские ворота в Архангельском

И. Н. Александров
Россия. 1904
Картон; коллодионовый отпечаток. 22,7×29,5; 29×38
Поступление: до 1955
Инв. ГИМ 89430/1434 Ф 3863

128. Уединение

Неизвестный фотограф
Россия. 1900-е
Фотобумага; пигментная печать. 15×14,3; 49×39
Инв. ГИМ 70156/2645 И VI 7964

129. Девушка с розами

Н. А. Петров
Россия. 1900-е
Фотобумага, картон; желатино-серебряный отпечаток. 23,3×14,2; 24,9×17,4
Инв. ГИМ 70156 И VI 8107

130. Дача зимой

А. С. Мазурин
Москва. 1900-е
Картон, гуммиарабик. 22,5×16; 34,3×27,8
На отпечатке в правом нижнем углу автограф: *А. Мазуринъ*
Поступление: в составе коллекции А. П. Бахрушина в 1905
Инв. ГИМ 42949 Ф 4962

131. Аллея в парке Одинцова-Архангельского

Неизвестный фотограф
Россия. 1900-е
Картон; платинотипия, акварель. 16,7×11,8; 30×24
В левом нижнем углу отпечатка инициалы *Н Т*
Поступление: приобретено у О. И. Свидерской-Морозовой в 1960
Инв. ГИМ 96908/1 Ф 23260

132. Мост в парке Одинцово-Архангельское

Неизвестный фотограф
Россия. 1900-е
Картон; отпечаток на солёной бумаге. 16,4×11,7; 25×10
Поступление: приобретено у О. И. Свидерской-Морозовой в 1960
Инв. ГИМ 96908/5 Ф 23259

133. Аллея в парке

Неизвестный фотограф
Россия. 1900–1910-е
Пигментный отпечаток. 21,9×16,8
Инв. ГИМ 70156/4290 И VI 39644

134. Вид сверху на дворцово-парковый ансамбль в Ливадии

С. Коган
Таврическая губ., г. Ялта. 1911
Картон; желатино-серебряный отпечаток. 27,5×38; 46,6×59,8
На паспарту дарственная надпись: *Его Сиятельству Князю Николаю Николаевичу Одоевскому-Маслову на добрую память. Благодарный Строитель Дворца Архитекторъ Высочайшаго Двора Красновъ 1912. Июля 7 дня*
Поступление: из коллекции Одоевского-Маслова и Гагарина в 1925
Инв. ГИМ 57446/13 Ф 17487

135. В старой усадьбе

Неизвестный фотограф
Россия. 1910-е
Фотобумага; желатино-серебряный отпечаток. 28,5×18,8
Инв. ГИМ 70156/2593 И VI 7606

136. Река Сходня в Братцеве

Неизвестный фотограф
Россия. 1910-е
Цветная бумага, картон; коллодионовый отпечаток. 12×16,7; 12,7×17,6
Поступление: до 1955
Инв. ГИМ 89430/575 Ф 179

137. Вид беседки в Братцеве

Неизвестный фотограф
Россия. 1910-е
Цветная бумага, картон; коллодионовый отпечаток. 12×16,9; 34×25,5
Поступление: до 1955
Инв. ГИМ 89430/578 Ф 182

138. Марфино. Мост

А.Д. Гринберг
СССР. 1923
Бумага; бромосеребряный отпечаток. 18,7×26,4; 22,8×28,5
На паспарту подпись: *А. Гринберг / Москва 23*
Поступление: из Союза фотохудожников России в 2014
Инв. ГИМ 114347/3 Ф 30809

139. Лестница. Кучино

А.Д. Гринберг
СССР. 1925
Картон; бромосеребряный отпечаток. 24,5×19,6; 40×27
Под отпечатком подпись: *А. Гринберг 25*.
На обороте надпись: *Александр Д. Гринберг / Москва / 49. «Лестница» (Кучино) / Из цикла «Русская Усадьба» / Бром*— и штамп: *ГАХН / ВЫСТАВКА / СОВЕТСКОЙ / ФОТОГРАФИИ / Москва 1928 г. СМ. 111*
Поступление: из Союза фотохудожников России в 2014
Инв. ГИМ 114347/5 Ф 30811

Государственный музей-заповедник «Петергоф»

140. Итальянская вилла

А.Н. Бенуа
Россия. 1904
Картон; темпера, белила, графитный карандаш. 69×65
Слева внизу подпись: *Александр Бенуа 1904*; на обороте: *Итальянская вилла карт, темп. 69×65*
Поступление: из коллекции А.А. и Р.М. Тимофеевых в 1988
Инв. ПДМП 1312-ж

141. Полотняный Завод

Н.С. Гончарова
Россия. 1904
Холст; масло. 66,8×48
Поступление: из коллекции И.М. Эзраха в 1994
Инв. ПДМП 1326-ж

142. На даче

С.Ю. Судейкин
Россия. 1908
Дерево; масло. 38,5×68,5
У левого нижнего угла подпись: *С. Судейкинъ*
Поступление: из коллекции И.М. Эзраха в 1994
Инв. ПДМП 1289-ж

143. Пейзаж с домом

Д.Д. Бурлюк
Россия. 1908–1912
Холст; масло. 70,5×57,5
Поступление: из коллекции И.М. Эзраха в 1994
Инв. ПДМП 1262-ж

144. Голубой домик

Б. М. Кустодиев
Россия. 1920
Холст; масло. 98×80
Слева внизу подпись: *Б. Кустодіевъ 1920*
Поступление: из коллекции
А. А. и Р. М. Тимофеевых в 1988
Инв. ПДМП 1315-ж

145. Женщина и ирисы

Э. Н. Досс
Россия. 1890-е
Бумага; акварель, белила, перо коричневым тоном. 57,7×73,8
Справа внизу подпись: *Э. Доссъ*; ниже: *Совет г.г. Преподавателей предложено / приобрести для кл. жив. по майолике / за 15 рублей [неразб.] Собол [неразб] / 30 октября 1897 г.*
Поступление: закупка в 1981
Инв. ПДМП 613-ак

146. Белые розы

Е. М. Бём (Эндаурова)
Россия. Конец XIX — начало XX в.
Бумага, картон; графитный карандаш, акварель, белила. 28,5×35,1
Справа внизу подпись: *Л. Эндаурова*
Поступление: закупка в 1981
Инв. ПДМП 567-ак

147. Красные розы

Е. М. Бём (Эндаурова)
Россия. Конец XIX — начало XX в.
Бумага тонированная; графитный карандаш, акварель, белила. 35×27,5 (овал)
Справа внизу подпись: *Л. Эндаурова*
Поступление: закупка в 1981
Инв. ПДМП 568-ак

148. Петергоф. Большой каскад

А. Н. Бенуа
Санкт-Петербург. 1900–1922
Бумага; литография, акварель. 26×35,2
Вдоль нижнего края справа подпись: *Александр Бенуа 1900–1922*
Поступление: закупка в 1984
Инв. ПДМБ 3152-гр

149. Иллюстрация к «Книге маркизы»

К. А. Сомов
Россия. 1907–1908
Бумага; печать. 25,1×18,8
Поступление: закупка в 1990
Инв. ПДМБ 3495-гр

150. Петергоф. Вид на Большой дворец

А. Н. Бенуа
Петроград. 1918
Бумага; литография, акварель. 25,7×36
В левом нижнем углу подпись: *Александр Бенуа 1918*
Поступление: закупка в 1984
Инв. ПДМБ 3151-гр

151. Петергоф. Английский парк

А. Н. Бенуа
Петроград. 1918
Бумага; литография, акварель. 26×35,7
Вдоль нижнего края слева надпись: *I/14 VII 1918 Английский парк*
Поступление: закупка в 1984
Инв. ПДМБ 3153-гр

152. Бюст женский

Автор модели — Г. Мюллер
Австрия. 1898–1910
Бронза; отливка, чеканка, золочение. Высота 19; ширина 9,2; глубина 5,5
На тыльной стороне ножки авторская подпись: *H. MÜLLER [Г. Мюллер]*
Поступление: закупка в 1977
Инв. ПДМП 928-ск

153. Бюст женский

Автор модели — Г. Мюллер
Австрия. 1898–1910
Бронза; отливка, чеканка, золочение. Высота 19; ширина 9,2; глубина 5,5
На тыльной стороне ножки авторская подпись: *H. MÜLLER [Г. Мюллер]*
Поступление: закупка в 1977
Инв. ПДМП 929-ск

154. Бюст «Вишня»

Автор модели — Ж. ван дер Стратен
Франция. 1900
Бронза, мрамор; отливка, чеканка, патинировка, рубка, шлифовка. Высота 22,5; ширина 11,5; глубина 10
На передней грани плинта: *Les Cerises [Вишня]*; на тыльной стороне бюста авторская подпись: *Van der Straeten [Ван дер Стратен]*; там же круглое клеймо с гербом Парижа и надписью по кругу: *Société des bronzes de Paris [Парижское общество бронзовых изделий]* — и маркировочная литера *C*
Поступление: закупка в 1985
Инв. ПДМП 973-ск

155. Статуэтка «Ночь»

Автор модели — Г. Мюллер
Австрия. 1900–1910
Бронза; отливка, чеканка, золочение. Высота 13; ширина 14; глубина 9,5
Внизу на тыльной стороне авторская подпись: *H. MÜLLER [Г. Мюллер]*
Поступление: закупка в 1981
Инв. ПДМП 946-ск

156. Статуэтка «Женщина в плаще» («Колдунья»)

Л. Лапорт-Блерси
Франция. 1900–1910
Бронза; отливка, чеканка, золочение. Высота 22,5; ширина 12; глубина 7,8
На плинте авторская подпись: *Leo Laporte Blairsy [Лео Лапорт-Блерси]* — и маркировочные цифры: *17; 5972б*
Поступление: закупка в 1983
Инв. ПДМП 956-ск

«Женщина в плаще» («Колдунья») — аллегорическое изображение средневековой ведьмы или знахарки, держащей в руках ветки омелы, которую в Европе «тёмных веков» наделяли магическими свойствами.
Лео Лапорт-Блерси (1865–1923) — французский скульптор, выдающийся мастер стиля модерн. Обучался в Национальной школе изящных искусств в Париже. С 1897 года стал участником Салона Общества французских художников, в 1894-м получил медаль третьего класса, в 1898-м — второго класса, в 1914-м — первого класса, в 1900-м на Всемирной выставке в Париже завоевал серебряную медаль, в 1903-м удостоен звания кавалера ордена Почётного легиона. Наряду с интерьерной скульптурой мастер создавал монументальные статуи и фигуры для оформления городской среды. Автор многих произведений декоративно-прикладного характера, лучшие из которых исследователи относят к шедеврам искусства эпохи модерна.
В. Я. Юмангулов

157. Чашка с блюдцем

Завод «Товарищества М. С. Кузнецова», Владимирская губ., Покровский уезд, с. Дулёво. После 1889
Фарфор; роспись кобальтом подглазурная, золочение. Чашка: высота 5,3; ширина 7,8; диаметр 6. Блюдце: высота 2; диаметр 11,5
Марки: красная надглазурная печатная — двуглавый орёл, под ним надпись: *Т ва М. С. Кузнецова Д. Ф.*
Инв. ПДМП 6913/1,2-ф

Эксперименты с золочёным фоном как одним из декоративных средств, характерных для дорогой эксклюзивной продукции завода в конце XIX — начале XX века, нашли отражение в различных вариантах её форм и декора. В данном случае присущая искусству модерна выразительность достигается сочетанием золотой поверхности и синего подглазурного орнамента из силуэтов изящно изогнутых стилизованных листьев.
Т. Н. Носович

158. Ваза «Султанка»

Автор эскиза — Е.-М.-Ю. Ф. Кордес; формовщик — К. Суслов
Санкт-Петербург. 1910
Фарфор; роспись полихромная надглазурная, золочение. Высота 15,5; длина 36,8; ширина 29
Марки: зелёная подглазурная — *Н II* под короной и дата: *1910*; метка формовщика в тесте: *КС*
Поступление: закупка в 1999
Инв. ПДМП 8327-ф

Султанка — вид рыб из семейства барабулевых. Первый вариант росписи на вазе, изображающей хоровод рыб, появился в 1904 году. Изображение было самостоятельно исполнено автором эскиза в технике подглазурной росписи. На вазе «Султанка» представлена одна из версий дальнейшего развития этого мотива.
Т. Н. Носович

159. Тарелка «Материнство»

Автор рисунка — А. В. Щекатихина-Потоцкая; роспись — М. П. Кириллова
Санкт-Петербург. Бельё — 1907; авторский рисунок — 1920; роспись — 1923
Фарфор; роспись полихромная надглазурная. Высота 3,4; диаметр 26
Марки: зелёная подглазурная — *Н II* под короной и дата: *1907*, перечёркнута врезанным штрихом; чёрная надглазурная — серп и молот, метки чёрные надглазурные: *1923, N 554 18. По рис. Щекатихиной М. К.*
Поступление: закупка в 1985
Инв. ПДМП 5644-ф

Сюжет росписи этой тарелки известен по произведениям «агитационного фарфора». В первой половине 1920-х годов он был одним из наиболее востребованных на художественном рынке и многократно тиражировался заводскими живописцами. Среди них одной из лучших была Мария Петровна Кириллова. Экземпляры тарелки «Материнство» входили в партии предметов, представленных на Первой русской художественной выставке в Берлине в 1922 году, а также на Всемирной выставке в Париже 1925 года. В заводской описи предметов для продажи в Нью-Йорке, составленной в 1923 году, цена тарелки «Материнство» составила 32 рубля 55 копеек в золотых рублях (1 золотой рубль был равен 50 000 рублей советскими денежными знаками образца 1923 года).
Т. Н. Носович

160. Солонка «Двуликая» («В цветах»)

Автор модели — Н. Я. Данько; исполнитель росписи — М. А. Брянцева
Петроград. Модель — 1919; исполнение — 1920-е
Фарфор; роспись полихромная надглазурная, золочение. Высота 4,9; длина 6,3; ширина 5,8
Поступление: закупка в 1987
Инв. ПДМП 6236-ф

В авторском названии «Двуликая», которое употреблялось в заводских ведомостях, раскрывается замысел, нашедший отражение в пластическом решении путём сопоставления контрарных состояний: дня и ночи, сна и бодрствования. Два женских лика, один с открытыми глазами, другой с закрытыми, обрамляют нарядный рельефный цветочный декор, образы которого восходят к знаменитым венецианским стеклянным изделиям millefiori («тысяча цветов»). Стоит отметить, что в составленном М. В. Фармаковским списке скульптурных произведений Государственного фарфорового завода эта модель получила название «В цветах» (Русский художественный фарфор. Л., 1924. С. 133).
Т. Н. Носович

161. Ковёр

Россия. Конец XIX — начало XX в.
Нить хлопчатобумажная, нить шерстяная; ткачество машинное. 200×280
Поступление: в 1996
Инв. ПДМП 1132-тк

162. Вышивка

Россия. Начало XX в.
Канва, шерсть; вышивка крестом. 123×61
Поступление: в 1996
Инв. ПДМП 2046-тк

Вышивка является незаконченной заготовкой для дорожки. Орнамент должен был располагаться на зелёном фоне, небольшие фрагменты которого присутствуют на канве. Изображение цветка мака, символизирующее переходное состояние между явью и сном, жизнью и смертью, характерно для стиля модерн.
М.И. Казнакова

Государственный музей истории Санкт-Петербурга

163. Коктебель. Горный пейзаж

М.А. Волошин
СССР. 1925
Бумага; акварель. 26×35,4
Внизу на изображении надписи чёрной тушью: слева: *Сухихъ холмовъ охряные размывы / И терпкая пахучая полынь... / Максимилиан Волошин 29 / XI 1925.*; справа: *Дорогой Елизавете Сергеевне в годъ серебряного юбилея / нашей дружбы — малый даръ того искусства на завоевание (?) которого меня <...> ты (?) / Макс (?) 193(?)*
Поступление: от А.С. Ильина (дар В.Н. Орлова) в 1983
Инв. XIII-126/-р

164. Коктебель. Дом поэта М.А. Волошина

Е.С. Кругликова
СССР. 1934
Сухая игла. 20,5×25,2
Надписи под изображением слева: *Дом поэта. / с <и?>*; справа графитным карандашом: *Е. Кругликова. 1934*; в верхнем левом углу: *10*. На обороте внизу справа оттиск штампа Лавки писателей, *5-* [цена] и цифры графитным карандашом
Поступление: от А.С. Ильина (дар В.Н. Орлова) в 1983
Инв. XIII-174/-р

165. Хвалынск. Дома

К.С. Петров-Водкин
Россия. Начало XX в. [1931 (?)]
Бумага; акварель, карандаш. 21,8×28,5
На обороте надписи: вверху слева графитным карандашом: *album <?> / 1931-32 №3 / Хвалынск*; внизу вдоль правого края синими чернилами: *Хвалынск — дома. / К.С. Петров-Водкин 1931. / 22×28,5*
Поступление: от А.С. Ильина (дар В.Н. Орлова) в 1983
Инв. XIII-86/-р

Владимир Николаевич Орлов (1908–1985) — исследователь жизни и творчества А. А. Блока, литературовед, главный редактор «Библиотеки поэта» (1956–1970), писатель, критик, один из инициаторов создания Музея-квартиры А. Блока. В 1983 году В. Н. Орлов передал в дар Государственному музею истории Ленинграда свою научную библиотеку и художественную коллекцию (12 000 единиц).
В. И. Антонова

166. Воскресенье. Из серии «Дни недели». Открытка

По рисунку К. А. Сомова
Издание Общины св. Евгении, изготовитель — Литография Н. Кадушина, Санкт-Петербург. 1904
Бумага; хромолитография. 9×13,9
Поступление: приобретено у В. П. Тагриной в 1983
Инв. КП-431998/909-осн

167. Суббота. Из серии «Дни недели». Открытка

По рисунку К. А. Сомова
Издание Общины св. Евгении, изготовитель — Литография Н. Кадушина, Санкт-Петербург. 1904
Бумага; хромолитография. 9,1×14,1
Поступление: приобретено у В. П. Тагриной в 1983
Инв. КП-431998/910-осн

168. Пятница. Из серии «Дни недели». Открытка

По рисунку К. А. Сомова
Издание Общины св. Евгении, изготовитель — Литография Н. Кадушина, Санкт-Петербург. 1904
Бумага; хромолитография. 9×14,1
Поступление: приобретено у В. П. Тагриной в 1983
Инв. КП-431998/911-осн

169. Четверг. Из серии «Дни недели». Открытка

По рисунку К. А. Сомова
Издание Общины св. Евгении, изготовитель — Литография Н. Кадушина, Санкт-Петербург. 1904
Бумага; хромолитография. 9,1×14,1
Поступление: приобретено у В. П. Тагриной в 1983
Инв. КП-431998/912-осн

170. Среда. Из серии «Дни недели». Открытка

По рисунку К. А. Сомова
Издание Общины св. Евгении, изготовитель — Литография Н. Кадушина, Санкт-Петербург. 1904
Бумага; хромолитография. 9×14,1
Поступление: приобретено у В. П. Тагриной в 1983
Инв. КП-431998/913-осн

171. Вторник. Из серии «Дни недели». Открытка

По рисунку К. А. Сомова
Издание Общины св. Евгении, изготовитель — Литография Н. Кадушина, Санкт-Петербург. 1904
Бумага; хромолитография. 9×14,1
Поступление: приобретено у В. П. Тагриной в 1983
Инв. КП-431998/914-осн

172. Понедельник. Из серии «Дни недели». Открытка

По рисунку К. А. Сомова
Издание Общины св. Евгении, изготовитель — Литография Н. Кадушина, Санкт-Петербург. 1904
Бумага; хромолитография. 9,1×14,1
Поступление: приобретено у В. П. Тагриной в 1983
Инв. КП-431998/915-осн

173. Состоящая под высочайшим его императорского величества покровительством Международная выставка садоводства, плодоводства и огородничества, устраиваемая Императорским российским обществом садоводства в Санкт-Петербурге в Таврическом саду. Апрель — май 1914 года. Афиша

Типолитография А. А. Каспари, Санкт-Петербург. 1914
Хромолитография. 95×64
Поступление: из Театрального музея в Ленинграде в 1963
Инв. I-А-276-пл

174. Питомник садоводства

Фотограф — И. У. Ленис
Санкт-Петербург. Начало XX в.
Отпечаток на коллоидной бумаге. 33,6×44,7; 27,2×38,4
Инв. II-А 20140/-ф

175. Петроград. Памятник Н. М. Пржевальскому в Александровском саду

Фотограф — И. У. Ленис
Санкт-Петербург. Начало XX в.
Отпечаток на коллоидной бумаге. 30,9×42; 26,8×37,8
Инв. II-А 20188/-ф

176. В. Я. Курбатов на берегу Розового пруда в г. Слуцке (до 1918 и после 1944 — г. Павловск)

Неизвестный фотограф
Ленинград. 1920-е
Бумага; фотопечать. 23×17,5
Поступление: от В. В. Курбатова в 1988
Инв. II-Б-37345-ф

177. Лампа настольная

Начало XX в.
Металл (латунь, шпиатр); литьё, окраска. 53×30×20
Поступление: из Дзержинского райфинотдела Ленинграда в 1985
Инв. V-А-544-ч

178. Часы настольные

Начало XX в.
Металл, литьё, чеканка, чернение, яшма; стекло, медный сплав, сталь; точение, штамповка. 43,5×22×13
Поступление: от Е. А. Алексеевой-Сулимы в 1973
Инв. V-А-224-ч

179. Изразец печной, рядовой

Саксонская печная фабрика Эрнста Тайхерта, Германия, Майсен. 1900–1904
Фаянс, цветная глазурь; формовка, обжиг. 22×20×5
Клеймо по краю румпы: *Ernst Teichert Meissen. II*
Поступление: от Свидерского в 1972
Инв. IV-11-кер

180. Изразец печной, рядовой

Саксонская печная фабрика Эрнста Тайхерта, Германия, Майсен. 1900–1904
Фаянс, цветная глазурь; формовка, обжиг. 22×20×5
Клеймо по краю румпы: *Ernst Teichert Meissen. II*
Поступление: от Свидерского в 1972
Инв. IV-42-кер

181. Изразец печной, угловой

Саксонская печная фабрика Эрнста Тайхерта, Германия, Майсен. 1900–1904
Фаянс, цветная глазурь; формовка, обжиг. 21,5×10×19
Клеймо по краю румпы: *Ernst Teichert Meissen. Ic*
Поступление: от Свидерского в 1972
Инв. IV 57/-кер

182. Часы настольные

1900-е
Керамика, цветная глазурь, металл; литьё, чеканка; стекло, медный сплав, сталь; точение, штамповка. 45×23×14
На керамическом корпусе в тесте метка: *9113*
Поступление: из магазина ВО «Госизопропаганда» №1 (Ленинград) в 1983
Инв. V-А-628-ч

183. Изразец печной, деталь фриза

Керамический завод «АВО», Россия, Великое княжество Финляндское, Турку. Начало XX в.
Керамика; формовка, обжиг, глазурь.
23,8×21,3×4,5
Клеймо по краю румпы: *ABO / KFAB / S*
Поступление: из участка СНПО «Росреставратор» в 1981
Инв. IV-3110-кер

184. Изразец печной, деталь фриза

Керамический завод «АВО», Россия, Великое княжество Финляндское, Турку. Начало XX в.
Керамика; формовка, обжиг, глазурь.
23,5×20,0×4,7
Клеймо по краю румпы: *ABO / KFAB / S*
Поступление: из участка СНПО «Росреставратор» в 1981
Инв. IV-3114-кер

185. Изразец печной, центральная деталь зеркала

Гресвикенский гончарный завод, Россия, Великое княжество Финляндское, Гельсингфорс.
Начало XX в.
Керамика, цветные глазури; формовка, обжиг. 60×0,5×7
Клеймо по краю румпы: *AKTB. GRÄSVIKENS / HELSFORS / KAKELFABRIK*
Поступление: в 1983
Инв. IV-4362-кер

186. Изразец печной, деталь навершия

Гресвикенский гончарный завод, Россия, Великое княжество Финляндское, Гельсингфорс.
Начало XX в.
Керамика, цветные глазури; формовка, обжиг. 13,8×37×8,3
Клеймо: *C.A.P.*
Поступление: в 1983
Инв. IV-4356-кер

187. Изразец печной, деталь навершия

Гресвикенский гончарный завод, Россия, Великое княжество Финляндское, Гельсингфорс.
Начало XX в.
Керамика, цветные глазури; формовка, обжиг. 14,3×35×7,5
Клеймо: *C.A.P.*
Поступление: в 1983
Инв. IV-4355-кер

Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А. В. Щусева

188. Японский павильон. Фасад. Благотворительный бал в залах Благородного собрания в Москве

Ф. О. Шехтель
Россия. 1883
Тонированный картон; цветная тушь, акварель, белила. 35×25,4
Надписи: вверху слева: *Pavillon Japonais*; внизу справа: *F Shaechtel 83 Moscou*
Поступление: из Музея русской архитектуры в 1964
Инв. Р I-9972

189. Египетский павильон. Фасад. Благотворительный бал в залах Благородного собрания в Москве

Ф. О. Шехтель
Россия. 1883
Тонированный картон; цветная тушь, акварель, белила. 37×25
Надпись внизу справа: *F. Schaechtel en collaboration M-r H. Levot Moscou 83*
Поступление: из Музея русской архитектуры в 1964
Инв. Р I-9973

190. Павильон китайского ресторана в потешном саду «Кинь-Грусть» в Новой деревне в Петербурге. Фасад

Ф. О. Шехтель
Россия. 1885
Тонированный картон; цветная тушь, гуашь, акварель, белила. 28,5×54,5
Надписи: вверху справа: *Китайский пав. облицовка старой постройки*; ниже чернильный штамп: *Франц Осипович Шехтель / Francois Schaechtel*; справа внизу: *Ф. Шехтель. Москв 85*
Поступление: от Е. Ф. Шехтель в 1934
Инв. Р I-343

191. Эскиз плафона с живописным овальным панно

Ф. О. Шехтель
Россия. 1880-е
Тонированный картон; тушь, акварель, белила. 28×44,5
Надпись справа в центре: *Ф. Шехтель*
Поступление: приобретён в магазине №14 МОГИЗа в 1936
Инв. Р I-4693

192. Эскиз росписи плафона

Ф. О. Шехтель
Россия. 1880-е
Тонированный картон; тушь, акварель, белила. 29×42,8
Надпись справа в центре: *Ф. Шехтель*
Поступление: от В. Ф. Шехтель в 1935
Инв. Р I-1214

193. Холл в имении З. Г. Морозовой Покровское-Рубцово. Развёртка стен

Ф. О. Шехтель
Россия. 1900
Бумага на картоне; тушь, карандаш, акварель, белила. 27×38
Надписи: справа: *Hall в имении З. Г. Морозовой*; справа внизу: *Ф. Шехтель*
Поступление: от Е. Ф. Шехтель в 1936
Инв. Р I-4746

194. Особняк А. И. Дерожинской. Фасад. Вариант

Ф. О. Шехтель
Россия. 1902
Тонированная бумага; тушь, карандаш, акварель. 29×42,6
Поступление: от В. Ф. Шехтель в 1935
Инв. Р I-1212

195. Особняк А. И. Дерожинской. Кабинет хозяйки. Вариант. Развёртка стены с диваном. План дивана. Проект люстры. Фасад. План

Ф. О. Шехтель
Россия. 1903
Бумага; тушь, карандаш, акварель. 43,3×64,5

Надпись внизу в центре: *план дивана Диван*; справа внизу подпись: *Ф. Шехтель*
Поступление: от В.Ф. Шехтель в 1935
Инв. Р I-1223

196. Особняк А.И. Дерожинской. Развёртка стены с буфетом и живописным панно. Вариант

Ф.О. Шехтель
Россия. 1903
Бумага; тушь, акварель. 41,5×64
Надпись внизу в центре: *план буфета Буфет*; справа внизу подпись: *Академик арх. Ф. Шехтель*
Поступление: от В.Ф. Шехтель в 1935
Инв. Р I-1224

197. Дом в усадьбе С.П. Патрикеева Космодемьянское. Развёртка стены с камином в Большой гостиной

Ф.О. Шехтель
Россия. 1907–1908
Бумага; тушь, акварель. 42×59
Надписи: внизу под чертежом: *Окно, Эркер, сторона камина*; справа внизу: *Академик архит. Ф. Шехтель*
Поступление: от В.Ф. Шехтель в 1935
Инв. Р I-1159

198. Дом в усадьбе С.П. Патрикеева Космодемьянское. Эскизы орнаментального лепного декора на фасадах

Ф.О. Шехтель
Россия. 1907–1908
Калька на бумаге; тушь, акварель. 41×64,5
Надписи: слева вверху: *С.П. Патрикеев*; внизу к чертежам: *1 Окно по главному фасаду, 2 Окна, 1 Окно, Фасад*
Поступление: приобретены в книжном магазине №14 МОГИЗа в 1936
Инв. Р I-4727

199. Дом в усадьбе С.П. Патрикеева Космодемьянское. Шаблон орнаментального лепного декора на фасадах

Ф.О. Шехтель
Россия. 1907–1908
Калька на бумаге; карандаш, цветной карандаш. 169×68
Инв. Р I-4728

200. Посёлок-сад Никольское. Проект дома для младшего инженера

А.А. Веснин, В.А. Веснин
Москва. 1908–1915
Бумага; карандаш, угольный карандаш. 33×48,6
Инв. РI 9590/23

201. Посёлок-сад Никольское. Рекламный буклет

А.А. Веснин, В.А. Веснин
Москва. 1915
Бумага; типографская печать. 23,9×86,7
Инв. РI 9590/68

202. Копии проектов частных коттеджей из иностранных журналов, выполненные архитекторами. К работе над посёлком-садом Никольское. Перспективы

А.А. Веснин, В.А. Веснин
Москва. 1915
Калька; карандаш. 19×15,6
Инв. РI 9590/53

203. Курорт в Ласпи. Крым. Вид с моря на порт и мол

И.А. Фомин
Россия. 1916
Картон; карандаш, акварель, тушь, красная тушь. 51,5×119,5
Инв. РI 4910

204. Курорт в Ласпи. Крым. Площадь гимназии. Общий вид

И.А. Фомин
Россия. 1916
Картон; карандаш, акварель, тушь, красная тушь. 45×65,5
Инв. РI 4913

205. Курорт в Ласпи. Крым. Ласпийские ворота. Общий вид и план

И.А. Фомин
Россия. 1916
Картон; тушь, акварель, рисунок пером, красная тушь, карандаш. 32,9×33,5
Инв. РI 4945

206. Курорт в Ласпи. Крым. Грот у подножия горы Куш-Кая

И.А. Фомин
Россия. 1916
Картон; карандаш, акварель, тушь, красная тушь. 26,3×40,7
Инв. РI 4949

207. Курорт в Ласпи. Крым. Спуск от казино к пляжу. Общий вид

И.А. Фомин
Россия. 1916
Картон; карандаш, акварель, тушь. 44,6×61
Инв. РI 4952

208. Курорт в Ласпи. Крым. Ресторан во дворе казино. Перспектива

И.А. Фомин
Россия. 1916
Картон; карандаш, акварель, тушь, коричневая тушь. 43×59
Инв. РI 4954

209. Курорт в Ласпи. Крым. Торговые ряды. Общий вид

И.А. Фомин
Россия. 1916
Картон; карандаш, акварель, тушь, красная тушь. 26,9×62,1
Инв. РI 4960

210. Курорт в Ласпи. Крым. Жилой корпус. Вариант. Общий вид

И.А. Фомин
Россия. 1916
Картон; карандаш, акварель, тушь, красная тушь. 22,5×34,9
Инв. РI 4977

211. Курорт в Ласпи. Крым. Казино. Разрез

И.А. Фомин
Россия. 1916
Картон; карандаш, акварель, тушь, красная тушь. 55,2×146,5
Инв. РI 4978

212. Курорт в Ласпи. Крым. Руины на вершине горы Илья-Пророк

И.А. Фомин
Россия. 1916
Картон; карандаш, акварель, тушь, красная тушь. 34×44,5
Инв. РI 5958

Листы из альбома «Весна-Красна. Аллегорическое шествие, устроенное на народном гулянии в Москве 21 мая 1883 г. М. Лентовским по случаю священного коронования их императорских величеств»

213. Стража и музыканты. Жуки и кузнечики

Лист 2
Ф.О. Шехтель
Москва. 1883
Бумага; хромолитография. 23×37,3
Надписи: вверху слева: *Стража и Музыканты. Жуки и кузнечики*; вверху справа: *Лист 2-й*; внизу в центре: *Художеств. лит. Ф.И. Нейбюргер. Москва, Кузнец. Мост.*; внизу справа: *Ф. Шехтель*
Поступление: от М.С. Лазаревой-Станищевой в 1971
Инв. РXII-153/2

214. Лягушки-музыканты

Лист 3
Ф.О. Шехтель
Москва. 1883
Бумага; хромолитография. 23×37,3
Надписи: вверху слева: *Лягушки музыканты*; справа вверху: *Лист 3-й.*; внизу в центре: *Художеств. лит. Ф.И. Нейбюргер. Москва, Кузнец. Мост.*; внизу справа: *Ф. Шехтель*
Инв. РXII-153/3

215. Труд и польза. Пчёлы

Лист 4
Ф.О. Шехтель
Москва. 1883
Бумага; хромолитография. 21,8×37,3
Надписи: вверху слева: *Труд и Польза. Пчёлы.*; вверху справа: *Лист 4-й.*; внизу справа: *Ф. Шехтель*
Инв. Р XII-153/4

216. Труд и польза. Муравьи

Лист 5
Ф.О. Шехтель
Москва. 1883
Бумага; хромолитография. 21,9×36,6
Надписи: вверху слева: *Труд и польза. Пчёлы.*; вверху справа: *Лист 5-й.*; вверху в центре: *Микула Селянинович / Цехи / Изящные Искуства. / Муравьи*; внизу в центре: *Кузька и Гессенская муха*; внизу справа: *Ф. Шехтель*
Инв. Р XII-153/5

217. Весна-Красна, сопровождаемая богатырями

Лист 7
Ф.О. Шехтель
Москва. 1883
Бумага; хромолитография. 23×37,3
Надписи: вверху слева: *Весна-Красна сопровождаемая Богатырями. Илья Муромец / Святогор / Еруслан Лазаревич / Алеша Попович.*; вверху справа: *Лист 7-й*; внизу в центре: *Художеств. лит. Ф.И. Нейбюргер. Москва, Кузнец. Мост.*; внизу справа: *Ф. Шехтель*
Инв. РXII-153/7

218. Хмель со скоморохами

Лист 9
Ф.О. Шехтель
Москва. 1883
Бумага; хромолитография. 21,8×37,2
Надписи: вверху слева: *Хмель со скоморохами.*; вверху справа: *Лист 9-й.*; внизу в центре: *дурман, Художеств. лит. Ф.И. Нейбюргер. Москва, Кузнец. Мост.*; внизу справа: *Ф. Шехтель*
Инв. Р XII-153/9

219. Весна-Красна и другие действующие лица шествия. Эскизы костюмов

Лист 11
Ф.О. Шехтель
Москва. 1883
Бумага; хромолитография. 23×37,3
Надписи: *Весна-Красна. / Добрыня Никитич. / Илья Муром. / Хмель. / Глашатай. / Герольд. / Святогор. / Лягушка. / Майский жук. / Муравей. / Царь-Девица. / Пчела. / Кузнечик. / Бабочки*; вверху справа: *Лист 11-й.*; внизу справа: *Ф. Шехтель*
Инв. РXII-153/11

220. Театральные постройки на Ходынском поле

Лист 12
Ф.О. Шехтель
Москва. 1883
Бумага; хромолитография. 21,7×37,2
Надписи: вверху над изображениями: *Петрушка / Театр / Раёк*; внизу под изображениями: *Лит. Ф.И. Нейбюргер, Москва*; внизу справа: *Ф. Шехтель*
Инв. Р XII-153/12

221. Общий вид гулянья с изображением шествия в центре композиции

Лист 13
Н.П. Чехов
Москва. 1883
Бумага; хромолитография. 23×37,3
Надписи: вверху слева: *Общий вид гулянья*; внизу слева: *Лит. Ф.И. Нейбюргер, Москва.*; внизу справа: *Н. Чехов 83*
Инв. РXII-153/13

Альбом состоит из 15 цветных литографий.
Народное гуляние на Ходынском поле 21 мая 1883 года было устроено в связи с торжествами по поводу коронации Александра III. Празднества в Москве, продолжавшиеся с 6 по 26 мая, широко освещались в периодической печати. Приводимые ниже отклики прессы позволяют ощутить атмосферу того времени, воссоздать картину театрализованного действа

на Ходынке и демонстрируют отношение современников к работе молодого Ф.О. Шехтеля.
В Государственном центральном театральном музее им. А.А. Бахрушина (Ф. 144. Оп. 1. Д. 875) хранятся оригинальные рисунки к альбому Ф.О. Шехтеля, которые он передал в Музей А.А. Бахрушина в 1920-е годы, и договор М.В. Лентовского с издателем Ф.И. Нейбюргером о выпуске альбома «Весна-Красна», составленный 10 июня 1883 года. В нём Ф.И. Нейбюргер обязуется исполнить эту работу к 20 июля 1883 года по цене 90 копеек за экземпляр, что составило 4500 рублей за тираж в 5000 экземпляров. При этом издатель особо указывал, что издание будет выполнено «со всевозможной тщательностью, аккуратностью и изяществом и совершенно согласно размерам, рисункам и образцам оригиналов, доставленных от г. Лентовского под наблюдением и указанием г. Шехтеля».
«Идея шествия — постепенное появление весны. Впереди, во главе шествия идёт 1 герольд, за ним 6 герольдов, по 3 в ряд, с крылатыми латами, шишаками и длинными трубами; за ними следуют: жук и кузнечик, верхами, жуки и кузнечики пешие, 7 лягушек верхом, колесница пчёл, которая запряжена 4 лошадьми, вмещающая в себе царицу пчёл, в сопровождении пчёл. За означенной колесницей двигается колесница русского богатыря Микулы Селяниновича (олицетворение чернозёмной силы), окружённая муравьями; за нею следуют: мужик в красной рубахе, с берёзкой, цветы и бабочки, а затем колесница „Весны“, запряжённая 4 лошадьми, на которых сидят русские богатыри. На колеснице сидит „Весна“, окружённая цветами и бабочками. Далее следуют: богатырь со знаменем, 4 богатыря, несущие громадный меч-кладенец, колесница Добрыни Никитича, убивающего Змея Горыныча (уничтожение всего дурного и злого), колесница Хмеля — на бочке сидит разухабистый мужик (хмель), в колесницу запряжена тройка коней, на коренной едет подгулявший парень, по краям колесницы сидят 8 молодых парней. За колесницей двигается телега, запряжённая тройкой; в телеге сидят скоморохи. Шествие заключают: коза с барабаном, медведь, журавль и русский хор с песнями и плясками. Шествие может состояться лишь тогда, когда публика даст возможность свободного прохода.
Гуляние начинается около полудня. Для угощения народа будет раздаваться пиво в кружках, которые публика может оставлять у себя; кроме того, будут раздаваться в проходных буфетах пакеты со сластями и по паре пирогов.
Устройство народного гуляния поручено артисту Императорских театров Михаилу Валентиновичу Лентовскому. Угощение в программу его не входит.
Распорядителями гуляния назначены: гг. Форкатти, Германович, кн. Оболенский, Леонидов и др. Архитектор г. Бадер, строитель г. Гирш, костюмы собственной мастерской г. Лентовского, под наблюдением г. Вальяно, по рисункам г. Шехтеля, бутафорные вещи г. Федотова, вооружение гг. Коптева и Гранже, декорации гг. Вальца, Левота, Наврозова, Обе и др.» (Народные гуляния по случаю Священного коронования... М.: Типография П.В. Любенкова, 1883. С. 12, 16).
Шествие Весны вошло в поставленный М.В. Лентовским балет-феерию «Весна-Красна», представления которого неоднократно давались в летний сезон 1883 года и в саду «Эрмитаж» на Божедомке.
«...Шествие удалось как нельзя лучше. В день народного гуляния на Ходынском поле процессия много проиграла вследствие слишком огромного пространства, на котором ей приходилось фигурировать — здесь же (в саду „Эрмитаж“. — *Л.С.*), напротив, процессия была положительно

неузнаваема и поражала своей грандиозностью. Сад... представлял в момент шествия волшебную картину. Процессия при звуках торжественного марша, исполняемого тремя оркестрами, прошла по всем главным дорожкам сада, причём феи Весны осыпали публику цветами» (Московский листок. 1883. №168). «...Помилуйте, Михаил Валентинович! Бегали у вас Баргосси, Латуш, Диббельс... Видели мы людей-лошадей, людей-локомотивов... Недоставало только человека-телеграфа... и вдруг вместо этого горячо ожидаемого публикой субъекта вы преподносите нам... бег лягушек? Представьте себе, господа, старинные уже изношенные костюмы прошлогоднего гулянья, надетые на каких-то неопределённых свойств персонах... Эти костюмы с неизвестным фаршем прыгают, коверкаются, кивают публике... Шутник вы, Михаил Валентинович!» (Будильник. 1884. №36. С. 431–432).
Л.В. Сайгина

222. Летняя эстрада «Антей» в саду «Эрмитаж» на Старой Божедомке. Общий вид

Ф.О. Шехтель
Россия. 1883
Бумага, хромолитография. 23×37,3
Надписи: внизу слева: *Театр открыт в Помпейском стиле*; справа вверху личный штамп Ф.О. Шехтеля: *Франц Осипович Шехтель / Francois Schaechtel.;* внизу справа: *Ф. Шехтель. 85*
Поступление: из Музея русской архитектуры в 1964
Инв. РХІ-7863

223. Фантастический театр в саду «Эрмитаж» на Старой Божедомке. Перспективный вид сцены

Ф.О. Шехтель
1883
Фотография с чертежа. 25,2×37,8
Вверху слева включённая в композицию листа виньетка с вписанной в неё монограммой М.В. Лентовского из наложенных одна на другую латинских букв *MVL* и надписью справа: *Фантаст. Театр.*; справа внизу: *Ф. Шехтель*; внизу на паспарту: *I вариант театра Антея, под открытым небом; (фантаст Театр.) Сад Эрмитаж. М.В. Лентовского 1883*
Поступление: от М.С. Лазаревой-Станищевой в 1971
Инв. РХІ-7543

224. Павильон китайского ресторана в потешном саду «Кинь-Грусть» в Новой деревне в Петербурге. Фасад. Архитектор Ф.О. Шехтель

1880-е
Фотография. 17,5×25,7
Надписи: чернилами вдоль нижнего края: *Театр Кинь-Грусть Лентовского в С. Петербурге 1890 год 34 г. тому назад. Академик Ф. Шехтель 1924 г.*, по верхнему краю наклеены отклонённая Комитетом марка Выставки архитектуры и художественной промышленности нового стиля (рис. В. Егорова, 1902) и марки Московского архитектурного общества. На обороте — экслибрис Ф.О. Шехтеля под №4738 и марка Литературно-художественного кружка
Поступление: от М.С. Лазаревой-Станищевой в 1971
Инв. РХІ-7544

225. Особняк А.И. Дерожинской. Общий вид. Архитектор Ф.О. Шехтель

И.Н. Александров
Москва. 1904–1910
Фотобумага; серебряно-желатиновый отпечаток, тонирование. 22,5×29,3
Поступление: из Музея русской архитектуры в 1964
Инв. Р ХІ-8151/1

Государственный Русский музей

226. Крыльцо дачи

В. Э. Борисов-Мусатов
Россия. 1894
Холст; масло. 51,2×37,8
Инв. Ж-2042

227. Утро. Розовый гобелен

К. Ф. Богаевский
Россия. 1906
Холст; масло. 112×139
Надпись справа внизу: *К. Богаевскій 1906*
Поступление: из ГМФ в 1926; ранее — собрание А. Ф. Гауша (Петроград)
Инв. Ж-2340

228. Терраса

С. Ю. Жуковский
Россия. 1906
Холст; масло. 46×73
Надпись слева внизу: *С. Жуковскій 1906 г.*
Поступление: приобретена у А. Н. Павлова (Ленинград) в 1959
Инв. Ж-6924

229. Цветник

С. А. Виноградов
Россия. 1906
Холст; масло. 57×88
Поступление: из ГМФ в 1927
Инв. Ж-4323

230. Испанка с букетом жёлтых цветов

А. Я. Головин
Россия. 1906–1907
Бумага; гуашь, темпера, пастель. 89×62
Надпись справа внизу: *А. Головинъ*
Поступление: до 1941
Инв. Ж-9519

231. В утренней росе

И. Э. Грабарь
Россия. 1907
Холст; масло. 69×102,5
Надпись слева внизу: *Игорь Грабарь августъ 1907 года*
Поступление: из собрания А. А. Коровина (Петроград) в 1920
Инв. Ж-2216

232. Прелюды Листа

Эскиз декорации
Б. И. Анисфельд
Россия. 1907
Картон; гуашь. 49×65
Надпись справа внизу: *Б. Анисфельдъ 1907*
Поступление: дар семьи Б. Н. Окунева (Ленинград) в 1985
Инв. Ж-11120

233. Летом

С. А. Виноградов
Россия. 1909
Холст; масло. 66×98
Поступление: из МАХ в 1923
Инв. Ж-2267

234. Первые предвестники весны

С. Ю. Жуковский
Россия. 1910
Картон; масло, темпера, графит, гуашь, акварель. 74×103,5
Надпись справа внизу: *С. Жуковскій 1910 Всѣхсвятское*
Поступление: дар Я. И. Савича (Петроград) в 1917
Инв. Ж-4321

235. Бабушкино платье

Э. О. Баклунд
Россия. Около 1910
Холст; масло. 120×79
Поступление: из собрания В. К. (?) Келлера (Ленинград) через ГМФ
Инв. ЖБ-612

236. Элегия Надсона

Г. Н. Горелов
Россия. 1911
Холст на картоне; масло. 39×58
Надпись справа внизу: *Горѣловъ 1911*
Поступление: из Общества им. Куинджи в 1930
Инв. ЖБ-226

237. Осень. Веранда

С. Ю. Жуковский
Россия. 1911
Холст; масло. 94×126,7
Надпись справа внизу: *С. Жуковскій 1911*
Поступление: дар Я. И. Савича (Петроград) в 1917
Инв. Ж-6369

238. Весна

С. А. Виноградов
Россия. 1911
Картон; масло. 95,5×95,5
Надпись слева внизу: *С. Виноградовъ 11 г.*
Поступление: приобретена у автора в 1912
Инв. Ж-4322

239. Дом в парке

В. Я. Беринг
Россия. 1912
Картон на холсте; масло. 42×50,5
Надпись слева внизу: *В. Берингеръ 1912*
Поступление: из ГЭ в 1946; ранее (до 1942) — собрание автора (Ленинград)
Инв. Ж-10375

240. Осень на юге

В. Я. Беринг
Россия. 1912
Холст; масло, графит. 42×52,8
Надпись слева внизу: *В. Берингеръ 1912*
Поступление: из ГЭ в 1946; ранее (до 1942) — собрание автора (Ленинград)
Инв. Ж-11763

241. Натюрморт с вазами и синим кувшином

Н. Н. Сапунов
Россия. 1912
Холст; темпера. 145×97
Инв. Ж-11206

242. Натюрморт с цветами

Н. Н. Сапунов
Россия. 1912
Картон; пастель, темпера, графит, гуашь. 104×84,5
Надпись на обороте: *Набросок*
Инв. Ж-2176

243. Цветы и фарфор

Н. Н. Сапунов
Россия. 1912
Холст; масло. 178×161
Инв. Ж-2181

244. В усадьбе Я. Е. Жуковского

П. С. Уткин
Россия. 1912
Холст; масло. 42,5×44
Инв. ЖБ-1053

245. Крымский этюд. Лунный

П. С. Уткин
Россия. 1913
Холст; масло. 41×46
Инв. ЖБ-1052

246. Гиацинты

В. В. Воинов
Россия. Около 1912
Картон; гуашь, темпера. 82×103,5
Надпись на обороте: *Женская фигура. Набросок*
Поступление: приобретено у Т. В. Воиновой, дочери художника (Ленинград), в 1975
Инв. Ж-9180

247. Натюрморт. Драгоценные ткани

А.Ф. Гауш
Россия. 1914
Холст; масло. 98×121
Надпись справа внизу: *А. Гаушъ*
Поступление: из собрания
А.А. Коровина (Петроград) в 1920
Инв. Ж-5515

248. Петербург

М.В. Добужинский
Россия. 1914
Холст; масло. 75,5×59,2
Надпись слева внизу: *М. Добужинскій 1914*
Поступление: из собрания
А.А. Коровина (Петроград) в 1920
Инв. Ж-2139

249. Подсолнухи

Н.И. Альтман
Россия. 1915
Картон; масло. 44×54
Надпись справа внизу: *Натанъ Альтманъ 1915*
Поступление: из собрания
А.В. и Ж.Л. Румановых (Петроград)
в 1920
Инв. ЖБ-1312

250. Парк осенью. Старинная усадьба Меншиковых

С.Ю. Жуковский
Россия. 1916
Холст; масло. 98×130
Надпись слева внизу: *С. Жуковскій*
Поступление: из собрания
Б.А. Бланкштейна (Ленинград) в 1971
Инв. Ж-8761

251. Сад

А.Я. Головин
Россия. 1919
Картон; смешанная техника. 71×103
Надпись слева внизу: *А. Головинъ*
Поступление: дар семьи Б.Н. Окунева
(Ленинград) в 1985
Инв. Ж-11272

252. На балконе

К.И. Горбатов
1910-е
Холст; масло. 89,5×100,5
Надпись справа внизу: *C. Gorbatoff*.
На обороте авторские подпись и надпись: *C. Gorbatoff Auf der Terrasse*
Поступление: из неизвестного собрания (Финляндия) в 1940
Инв. Ж-2296

253. Портрет Лии Львовны Савиновой, урождённой Цитовской (1885–1920), жены художника

А.И. Савинов
Россия. 1910-е
Холст; масло. 65,5×53
Инв. Ж-2370

254. Натюрморт (с женской головкой)

К.С. Петров-Водкин
Россия. 1921
Холст; масло. 71×52
Инв. Ж-10965

255. Нищий мальчик перед девочкой

В.М. Васнецов
Россия. 1884
Бумага; сепия, перо, итальянский карандаш. 38,5×32
Слева внизу подпись и дата: *В. Васнецовъ 1884 г.*
Поступление: от А.П. Боткиной (из собрания С.С. Боткина, Санкт-Петербург) в 1917–1928
Инв. ГРМ Р-351

На рисунке Виктора Михайловича Васнецова (1848–1926) жанровая сцена с подчёркнутым моральным смыслом представлена совсем не по-передвижнически. Здесь хорошо виден Васнецов-сказочник, в произведениях которого природа всегда «говорящая». Лубочная условность, с которой трактованы растения, придаёт особое значение образу сада. Он вносит поэтическую ноту, сглаживает драматизм сюжета и переносит акцент с обличения социальной несправедливости на

воспевание доброты и способности к сопереживанию.
И.Б. Верховская

256. Лилия. Декоративный мотив

М.А. Врубель
Россия. 1895–1896
Бумага; акварель, гуашь, угольный карандаш. 45×43,5
Поступление: от А.П. Боткиной (из собрания С.С. Боткина, Санкт-Петербург) в 1917–1928
Инв. ГРМ Р-5405

Цветы, то эфемерные и нежные, как на акварельных этюдах киевской поры, то полные витальной силы, как на рисунках позднего цикла «Кампанулы»,—один из основных мотивов в творчестве Михаила Александровича Врубеля (1856–1910). Сирень и розы, дельфиниумы, лилии, наперстянки и чертополох воспринимаются как своего рода символические двойники его персонажей—Маргариты, Мефистофеля, Демона, Пана, задают нужную тональность его портретным образам. Даже в декоративных работах М.А. Врубеля неизбежные в этом случае обобщение и схематизация не лишают цветок его трепетной жизненности, эмоциональной и смысловой наполненности. В работе над орнаментальными композициями художник неизменно шёл от натуры, что подтверждают воспоминания учеников Строгановского училища, где Врубель преподавал недолгое время: «Перед ним поставили горшок с азалиями. И вот он углём начал рисовать углами <...>, а потом покрывать рисунок красками. <...> Его метод был не похож на те методы, которые у нас когда-то применялись. Всё у него было иное: и размах штрихов, и штрихи-то углами, притом углём и крупно...» (из воспоминаний А.А. Пупарева. Цит по: *Шульгина Е.Н., Пронина И.А.* История Строгановского училища. 1825–1918. М., 2002. С. 145). Страстный темперамент художника превращает лилию во вспышку холодного света, подобие кометы на фоне тёмно-синего вечернего неба. И хотя конкретная цель, ради которой создавался этот рисунок, неизвестна, легко представить «Лилию» воплощённой в технике сверкающего драгоценными переливами витража.
Ю.Л. Солонович

257. Крокусы

Эскиз декоративного панно для столовой дома М.Ф. Якунчиковой в Наре
Е.Д. Поленова
Россия. 1897–1898
Бумага; акварель, графитный карандаш, белила. 33,5×43,8
Справа внизу монограмма: *ЕП*
На обороте слева вверху графитным карандашом: *N 285*; справа вверху синим карандашом: *5 р.*
Поступление: от А.П. Боткиной (из собрания С.С. Боткина, Санкт-Петербург) в 1917–1928
Инв. ГРМ Р-1880

Для творчества Елены Дмитриевны Поленовой (1850–1898) были характерны постоянный поиск и стремительная эволюция. К концу недолгой жизни она нашла самую органичную для своих идей форму, соединившую орнаментику народного искусства, прекрасно ею освоенную, со стилизаторством в духе модерна. Этот симбиоз открыл перед ней невиданные прежде возможности: она смогла воплощать в орнаментальных растительных узорах оттенки чувств и настроений, доступные, казалось бы, только музыке. По словам биографа, работу над эскизами Е.Д. Поленова начала в ноябре 1897 года в Париже и продолжила в Москве, куда она вернулась в мае 1898 года. В посвящённом художнице номере журнала «Мир искусства» (1899. Т. II) воспроизведены эскизы столовой дома М.Ф. Якунчиковой, на одном из которых (с. 195) притолоку украшает эта композиция.
И.Б. Верховская

258. Ночной пейзаж со сказочными деревьями

Эскиз декоративного панно
Е. Д. Поленова
Россия. 1897–1898
Бумага; акварель, графитный карандаш, белила. 30,8×42,4
На обороте справа внизу графитным карандашом монограмма: *АБ*
Поступление: от А. П. Боткиной (из собрания С. С. Боткина, Санкт-Петербург) в 1917–1928
Инв. ГРМ Р-1881

Декоративный по характеру рисунок наделён сюжетностью: диковинные деревья-цветы полузакрыты полосами туч. Этот мотив, к которому художница обращалась неоднократно, являлся элементом композиции её панно «Жар-птица» (1896), где дерево, к которому подлетает птица, так же пересечено тёмной полосой тучи («Мир искусства». 1899. Т. II. С. 117). Сказочный образ Жар-птицы неотделим от представления о ночном пейзаже с деревом, о таинственной атмосфере звёздной ночи, наполненной ожиданием чуда. Но и в отсутствие изображения птицы эмоциональная насыщенность этого мотива так велика, что он стал для Е. Д. Поленовой самостоятельным предметом для разработки спустя несколько лет после создания панно. Чёрный фон прозрачен и воздушен, а блеклые светила подчёркивают его бесконечную глубину. Тучи, перечеркнувшие хрупкие цветы на тонких стеблях, вносят драматическую ноту. Решение этого мотива во вкусе модерна с его стилизованными деревьями-цветами позволяло, абстрагируясь от реальности, выразить её символически. Это отзвук внутреннего состояния Поленовой, обречённой бороться с тяжёлым недугом.
Вариант — в Государственном историко-художественном и литературном музее-заповеднике «Абрамцево» (воспроизведён в книге: Абрамцево. Л., 1988. С. 160, «Орнамент»).
И. Б. Верховская

259. Последний цветок

Е. Д. Поленова
Россия. 1890-е
Бумага; акварель. 34,5×25,5
Справа внизу монограмма: *ЕП*; на обороте: *АБ / N 54*
Поступление: от А. П. Боткиной (из собрания С. С. Боткина, Санкт-Петербург) в 1917–1928
Инв. ГРМ Р-1882

Вряд ли этот пейзаж имеет отношение к какому бы то ни было саду. Но зато его принадлежность к эпохе Серебряного века сомнения не вызывает. Только в этот период ради воплощения лирического настроения художник готов был пренебречь рамками жанра и привнести в пейзаж декоративное начало. Пронзительное чувство увядания и одиночества передано возвышенно, с радостной благодарностью к творческому акту природы. Сильные колористические акценты — пятна красного, жёлтого, голубого — художница находит не столько в натуре, сколько в своём воображении и применяет их для создания законченного поэтического образа.
Выставки: Посмертная выставка Елены Дмитриевны Поленовой. Каталог. М., 1902. С. 4 (№31), с пометкой: «Собственность С. С. Боткина».
И. Б. Верховская

260. Пруд. По мотивам повести Лонга «Дафнис и Хлоя»

В. Э. Борисов-Мусатов
Россия. 1901
Бумага на картоне; акварель, темпера, белила, графитный карандаш. 22,5×22,5
Слева внизу подпись: *Борисов-Мусатовъ*
Поступление: из Отдела охраны и учёта памятников искусства и старины в 1920 (ранее — собрание Ж. Л. и А. В. Румановых, Санкт-Петербург)
Инв. ГРМ Р-2155

В застывшем в неподвижности, как стоячая вода усадебного пруда, времени картин Виктора Эльпидифоровича Борисова-Мусатова (1870–1905) явление героев античного романа не кажется странным. Перенесённые из оливковых рощ острова Лесбос в российский парковый ландшафт эпохи классицизма, где властвуют уже не прежние живые божества, а их мраморные подобия, Хлоя, преследующий её пастух и спящий на пологом берегу Дафнис кажутся исконными обитателями этого идиллического пейзажа. Как писал о художнике композитор С.Н. Василенко, «в его картинах не было ни историчности, ни современности. В них перепутались разные моменты бытия, разные отблески и отражения, разные люди и разные мечтания» (цит. по: *Давыдова О.С.* Иконография модерна. Образы садов и парков в творчестве художников русского символизма. М., 2014. С. 293). В отличие от живописной композиции «Дафнис и Хлоя», созданной художником в том же 1901 году, где персонажи романа изображены с реалистической убедительной телесностью, графическая композиция — одно из тех призрачных, чарующих видений, с которыми и связано прежде всего имя Борисова-Мусатова.
Ю.Л. Солонович

261. Кампанула

В.Э. Борисов-Мусатов
Россия. 1903
Бумага; акварель, темпера, тушь, перо, лак. 19,5×13
Справа внизу авторская надпись: *Саратов. 1903 г.*
Поступление: от В.К. Станюковича в 1937
Инв. ГРМ Р-8714

262. Кампанулы

М.А. Врубель
Россия. 1904
Бумага; графитный карандаш. 25,9×16,3
Поступление: в дар от Общества поощрения художеств в 1921
Инв. ГРМ Р-12145

«Кампанулы» — один из рисунков М.А. Врубеля, составивших одноимённую серию 1904 года. В стремлении «с последней прямотой» запечатлеть окружавший его мир, художник отказывается от всего, что кажется ему избыточным, чрезмерным. Как никогда много он работает графитным и итальянским карандашом, считая, «что краски вовсе не нужны для передачи цвета предмета — всё дело в точности передачи рисунка тех мельчайших планов, из которых создаётся в нашем воображении форма, объём предмета и цвет» (*Прахов Н.А.* Воспоминания о художнике // Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. Л., 1976. С. 222). Эта добровольная аскеза делала его работы ещё более экспрессивными. Хрупкий стебель растения, прозрачные цветки-колокольчики в рисунках Врубеля приобретали неожиданную жизненную энергию и подчёркнутую ракурсом монументальность (в акварели из Государственной Третьяковской галереи эта композиционная особенность доведена до крайности парадоксальным сопоставлением гигантского цветка и крохотной, как былинка, берёзы). В этюдах цветов, как и в рисунках из серий «Бессонница» и «Раковины», проявилось исключительное графическое мастерство художника и умение видеть мир и предметы «под таким острым индивидуальным углом, что их реальность растворяется, становится прозрачной, возносится к каким-то необычайным формам, которые нам не дано было видеть, прежде чем их... увидел Врубель» (*Пунин Н.Н.* К рисункам Врубеля // *Пунин Н.Н.* Русское и советское искусство. М., 1976. С. 127).
Ю.Л. Солонович

263. Яблоня. Буква «Я». Эскиз иллюстрации к «Азбуке въ картинахъ Александра Бенуа» (СПб., 1904)

А. Н. Бенуа
1904
Бумага; итальянский карандаш, перо, тушь, наклейки. 45,3×33,3
Слева внизу подпись и дата: *Александръ Бенуа 1904*
Поступление: из Музея художественной культуры в 1926
Инв. ГРМ Р-2589

264. Встреча у колонны. Авторское повторение одноимённой акварели 1901–1903 годов

В. Э. Борисов-Мусатов
Россия. Начало 1900-х
Бумага; тушь, перо, акварель. 17,8×12,2
Справа внизу подпись: *В. Мусатов*; слева внизу авторская надпись: *Встрѣча у колонны*; на обороте надпись графитным карандашом: *рисун. Мусатовъ / 25 р. / Ив. Мих. Степановъ / просил оригинал / оставить за ним*
Поступление: из Общества поощрения художеств в 1920
Инв. ГРМ Р-279

Эскизы декораций и костюмов для балета-пантомимы в трёх картинах «Павильон Армиды». Композитор Н. Н. Черепнин, либретто А. Н. Бенуа по новелле Т. Готье «Омфала», хореография М. М. Фокина. Мариинский театр. Санкт-Петербург. 25 ноября 1907

265. Первый эскиз декорации к I картине

А. Н. Бенуа
1907
Бумага; акварель, графитный карандаш. 26,4×34,1
Внизу слева подпись: *Алндръ Бенуа*; справа авторская надпись и дата: *Первый эскизъ к Павильону Армиды / Парижъ май 1907*
Поступление: из собрания В. Н. Аргутинского-Долгорукова в 1928
Инв. ГРМ Р-9353

266. Эскиз-вариант декорации к II картине

А. Н. Бенуа
1907
Бумага; гуашь, тушь, перо, графитный карандаш. 22,1×35,6
На обороте схематичный набросок декорации и авторская надпись: *Б. В. Слепцов / просил оставить за нимъ / III 1912*
Поступление: от М. В. Слепцовой (из собрания Б. В. Слепцова) в 1927
Инв. ГРМ Р-9365

267. Эскиз-вариант декорации к II картине

А. Н. Бенуа
1907
Бумага, наклеенная на картонное паспарту; гуашь, тушь, перо, графитный карандаш. 25,2×39,9
Справа внизу подпись и дата: *Алендръ Бенуа / 1907*
Поступление: от М. В. Слепцовой (из собрания Б. В. Слепцова) в 1926
Инв. ГРМ Р-9367

268. Эскиз декорации к II картине

А. Н. Бенуа
1907
Бумага; гуашь, акварель, тушь, перо, графитный карандаш. 45,9×76
Внизу подпись и даты: слева: *Александръ Бенуа 1907*; справа: *1907*; на обороте — архитектурный набросок
Поступление: от М. В. Слепцовой (из собрания Б. В. Слепцова) в 1926
Инв. ГРМ Р-14978

269. Эскиз костюма Гения Часов

А. Н. Бенуа
1907
Бумага, картон; гуашь, тушь, перо, серебряная и бронзовая краски, графитный карандаш. 26,4×21,8
Надпись слева вверху: *Воспитанники*; авторские надписи: слева внизу полустёртая: *Часы*; ниже посередине: *Les Heures.*; слева и справа посередине полустёртые надписи
Поступление: от М. В. Слепцовой (из собрания Б. В. Слепцова) в 1927
Инв. ГРМ Р-9341

270. Эскиз костюма Арапа

А. Н. Бенуа
1907
Бумага; гуашь, тушь, серебряная и бронзовая краски, цветные карандаши. 34,3×23,8
Авторские надписи графитным карандашом: слева внизу: *6 арапов / съ / альмеями;* по всему листу — с указанием материала и цвета костюма
Поступление: от М. В. Слепцовой (из собрания Б. В. Слепцова) в 1927
Инв. ГРМ Р-9346

Балет «Павильон Армиды» рождался как единый ансамбль, результат подлинного содружества художника, хореографа и композитора. Ведущая роль в этом творческом союзе принадлежала Александру Николаевичу Бенуа (1870–1960), встречу с которым М. М. Фокин назвал «исторической». Сюжет, представляющий собой весьма вольную трактовку новеллы Т. Готье «Омфала», предоставил А. Н. Бенуа как художнику возможность воплотить на театральных подмостках свою влюблённость в Версаль эпохи Короля-Солнца. «Он получил возможность подвести итог своим исканиям, воссоздав целую эпоху в сконцентрированном, цельном образе „роскошного“ спектакля» (*Эткинд М. Г.* А. Н. Бенуа и русская художественная культура конца XIX — начала XX века. Л., 1989. С. 157).
Н. Н. Соломатина

271. Обожаемая женщина (Femina adorata)

Из графической серии «Жизнь»
М. В. Фармаковский
1907
Картон; тушь, перо, акварель, бронзовая краска. 35×28,8
Надписи: слева внизу тушью: *Mst. Farmakovsky 1907*; на обороте графитным карандашом:
Въ нѣжныхъ лучах золотистаго свѣта
Розы поют величальную пѣсню,
Пальмы склоняютъ роскошныя вѣтви,
Ирисы шепчутъ любовныя грезы
Мiра царице.
Черных пантеръ кровожадная пара,
Кольца удава, египетской утки
Странно-красивыя золота пятна,
Кроликъ, задохшийся в пасти зубатой —
Жизни символы.
Ты побѣждаешь весь миръ, золотая:
Смѣло ногой попираешь удава,
Смирно лежат пред тобою пантеры,
Грудью вдыхаешь цвѣтов ароматы,
С ними впиваешь и грезы, и сказки,
Жизнь и весна расцвѣтают съ тобою,
Сила безсилья, невинности знанье,
Мира владычица, Жизни начало
Dea adorata!
Поступление: от В. Е. Фармаковской в 1962
Инв. ГРМ Р-54214

«Femina adorata» относится к тому недолгому периоду жизни Мстислава Владимировича Фармаковского (1873–1946), когда профессиональные занятия искусством на время прервали его карьеру учёного-археолога. По окончании историко-филологического факультета Одесского университета он поступил в художественное училище, затем занимался в Академии художеств в Дюссельдорфе (до 1902), а в 1906–1908 годах изучал технику витража и фарфора в Париже. Декоративность композиции, прихотливая изысканность и вместе с тем точность рисунка, обильное использование бронзовой и серебряной красок связаны с интересом художника к прикладному искусству. Однако не только броская

красота и техническая виртуозность работ М.В. Фармаковского привлекли к нему внимание современников, в том числе и находившегося в это время в Париже Н.С. Гумилёва. Поэт оценил полный символов мир его фантазий и загадочную неоднозначность образов. В рисунке Фармаковского он увидел «чарующее пышное Эльдорадо, ради которого многие изысканные рыцари становились конквистадорами, сильными в своей неутолимой жажде истинного великолепия». «Femina adorata», как пишет Гумилёв, «божественная игрушка, цель, достичь которую нет средств, кроме чуда. Может быть, будущая Ева — мечта Стриндберга. Две чёрные пантеры трутся у её ног. Арумы, бананы, ирисы, пальмы чётко вырисовываются в мягком просветлённом воздухе. Изящный будуар природы» (*Гумилёв Н.С.* М.В. Фармаковский. Artiste-peintre (Письмо из Парижа) // *Гумилёв Н.С.* Полное собрание сочинений.: в 10 т. М., 2006. Т. 7. С. 6–8). Исследователи отмечают удивительную близость образных поисков художника и поэта. Рисунок Фармаковского и стихотворение Гумилёва «Сады души», написанное в том же 1907 году, подобны зеркалам, отражающим друг друга: «Сады моей души всегда узорны, / В них ветры так свежи и тиховейны, / В них золотой песок и мрамор чёрный, / Глубокие, прозрачные бассейны. / Растенья в них, как сны, необычайны, / Как воды утром, розовеют птицы, / И — кто поймёт намёк старинной тайны? — / В них девушка в венке великой жрицы. / Глаза как отблеск чистой серой стали, / Изящный лоб, белей восточных лилий, / Уста, что никого не целовали / И никогда ни с кем не говорили. / И щёки — розоватый жемчуг юга, / Сокровище немыслимых фантазий, / И руки, что ласкали лишь друг друга, / Переплетясь в молитвенном экстазе. / У ног её — две чёрные пантеры / С отливом металлическим на шкуре. / Взлетев от роз таинственной пещеры, / Её фламинго плавает в лазури. / Я не смотрю на мир бегущих линий, / Мои мечты лишь вечному покорны. / Пускай сирокко бесится в пустыне, / Сады моей души всегда узорны».
Ю.Л. Солонович

272. Эскиз майоликового панно для оформления бетонного пола галереи

В.Д. Замирайло
Россия. Середина 1900-х
Бумага жёлтая; акварель, синий карандаш, графитный карандаш. 42,4×62,5
Надписи: на обороте графитным карандашом: *Замирайло*; ниже: *полъ галереи*
Поступление: приобретено у Л.М. Жуковской в 1933
Инв. ОР ГРМ. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 1

273. Эскиз майоликового панно для оформления бетонного пола галереи

В.Д. Замирайло
Россия. Середина 1900-х
Бумага; акварель, графитный карандаш. 28,1×51,1
Надпись внизу графитным карандашом: *Чистая бумага въ рисункъ — чистый бетонъ или сѣроватый бѣлый цвѣтъ*
Поступление: приобретено у Л.М. Жуковской в 1933
Инв. ОР ГРМ. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 5

274. Эскиз пола с мотивом роз в голубом круге-цветке

В.Д. Замирайло
Россия. Середина 1900-х
Калька батистовая; акварель, графитный карандаш, тушь. 24,9×48,7
На лицевой и оборотной сторонах многочисленные цифры; на обороте надпись: *и т. далѣе*
Поступление: приобретено у Л.М. Жуковской в 1933
Инв. ОР ГРМ. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 13. Л. 30

Архитектурно-парковый ансамбль усадьбы мецената и коллекционера Якова Евгеньевича Жуковского (1857–1926) «Новый Кучук-Кой» на Южном берегу Крыма — уникальный художественный комплекс. Строительство дома началось в 1905 году. Для оформления парка Я. Е. Жуковский пригласил художника Виктора Дмитриевича Замирайло (1868–1939), киевского помощника и последователя М. А. Врубеля. Замирайло вплоть до 1907 года принимал непосредственное участие в формировании первоначального облика дома и архитектурно-паркового пространства усадьбы Жуковского в целом. Им созданы наброски и эскизы южного и восточного фасадов, росписи стен и полов галереи, орнаментики балконов и других частей здания.
Создавая различные варианты эскизного решения будущей декоративной отделки полов и потолков дома, В. Д. Замирайло, не отступая от программы модерна, использовал стилизованные растительные формы. Цветовая гамма — сине-зелёная и охристо-терракотовая — близка к природной.
Е. Б. Чурилова

275. Вид на парк и усадьбу

П. С. Уткин
Россия. 1912
Бумага; акварель, синий карандаш. 30,5×35,2
Справа внизу подпись и дата: *П. Уткинъ 912 г.*; на обороте надпись графитным карандашом: *Уткин*
Поступление: из собрания Я. Е. Жуковского (Ленинград) в 1926
Инв. ГРМ Р-46375

276. Вид усадьбы и парка

П. С. Уткин
Россия. 1912
Бумага; акварель, синий карандаш. 31×35,5
Слева внизу подпись и дата: *П. Уткинъ 912 г.*; на обороте надпись графитным карандашом: *1 Собств. Я. Е. Жуковского / Янв 1913 г.*
Поступление: от Л. М. Жуковской, Ялта, в 1933 (ранее — в собрании Я. Е. Жуковского, Санкт-Петербург)
Инв. ГРМ Р-46376

277. Вид из парка на море

П. С. Уткин
Россия. 1912
Бумага; акварель, синий карандаш. 31,1×35,7
Справа внизу подпись и дата: *П. Уткинъ 912 г.*; на обороте надпись графитным карандашом: *3 Уткин П. С. / Соб Я. Е. Жуковского / Янв. 1913 г.*
Поступление: от Л. М. Жуковской, Ялта, в 1933 (ранее — в собрании Я. Е. Жуковского, Санкт-Петербург)
Инв. ГРМ Р-46377

278. Терраса и спуск к морю

П. С. Уткин
Россия. 1912
Бумага; акварель, синий карандаш. 31,2×35,7
Слева внизу подпись и дата: *П. Уткинъ 912 г.*; на обороте надпись графитным карандашом: *4 П. С. Уткин / Соб. Я. Е. Жуковск<ого> / Янв. 1913 г.*
Поступление: от Л. М. Жуковской, Ялта, в 1933 (ранее — в собрании Я. Е. Жуковского, Санкт-Петербург)
Инв. ГРМ Р-46378

279. Лестница Иакова. Терраса усадьбы

П. С. Уткин
Россия. 1912
Бумага; акварель, синий карандаш. 35,6×31,1

Справа вверху подпись и дата: *П. Уткинъ 912 г.*; на обороте надпись графитным карандашом: *5 / П. С. Уткин / Соб. Я. Е. Жуковского / янв 913 г.*
Поступление: от Л. М. Жуковской, Ялта, в 1933 (ранее — в собрании Я. Е. Жуковского, Санкт-Петербург)
Инв. ГРМ Р-46379

280. Спуск к морю и грот со скульптурой А. Т. Матвеева «Спящие мальчики»

П. С. Уткин
Россия. 1912
Бумага; акварель, синий карандаш. 35,8×31,1
Справа внизу подпись и дата: *П. Уткинъ 912 г.* На обороте надпись графитным карандашом: *6 П. С. Уткин / Соб. Е. А. Жуковского*
Поступление: от Л. М. Жуковской, Ялта, в 1933 (ранее — в собрании Я. Е. Жуковского, Санкт-Петербург)
Инв. ГРМ Р-46380

281. Кабинет

П. С. Уткин
Россия. 1913
Бумага; акварель, синий карандаш. 36,9×32,1
На обороте надпись графитным карандашом: *П. С. Уткин / Вид усадьбы «Новый Кучукой» на южном берегу Крыма / Собств. Я. Я. Жуковского*
Поступление: от Л. М. Жуковской, Ялта, в 1933 (ранее — в собрании Я. Е. Жуковского, Санкт-Петербург)
Инв. ГРМ Р-46370

282. Подвальный кабинет

П. С. Уткин
Россия. 1913
Бумага; акварель, синий карандаш. 26×35,8
На обороте надпись графитным карандашом: *Уткин. П. С. / Собств. Я. Е. Жуковского / Янв 1913 г*
Поступление: от Л. М. Жуковской, Ялта, в 1933 (ранее — в собрании Я. Е. Жуковского, Санкт-Петербург)
Инв. ГРМ Р-46371

283. Комната усадьбы

П. С. Уткин
Россия. 1913
Бумага; акварель, синий карандаш. 35,8×31,3
На обороте надпись графитным карандашом: *П. С. Уткин Вид усадьбы «Новый Кучукой». Соб. Я. Е. Жуковского*
Поступление: от Л. М. Жуковской, Ялта, в 1933 (ранее — в собрании Я. Е. Жуковского, Санкт-Петербург)
Инв. ГРМ Р-46372

284. Передняя и лестница

П. С. Уткин
Россия. 1913
Бумага; акварель, синий карандаш. 35,7×31,1
На обороте надпись графитным карандашом: *П. С. Уткин / Соб. Я. Е. Жуковского Вид усадьбы «Новый Кучукой»*
Поступление: от Л. М. Жуковской, Ялта, в 1933 (ранее — в собрании Я. Е. Жуковского, Санкт-Петербург)
Инв. ГРМ Р-46373

285. Переход с росписью П. В. Кузнецова

П. С. Уткин
Россия. 1913
Бумага; акварель, синий карандаш. 31,2×35,5
На обороте надпись графитным карандашом: *П. С. Уткин / Вид усадьбы «Новый Кучукой»*
Поступление: от Л. М. Жуковской, Ялта, в 1933 (ранее — в собрании Я. Е. Жуковского, Санкт-Петербург)
Инв. ГРМ Р-46374

Серия рисунков Петра Саввича Уткина (1877–1934) посвящена крымской усадьбе Я. Е. Жуковского Новый Кучук-Кой. В начале прошлого века в ней воплотились мечты творческого содружества владельца усадьбы и художников, увлечённых мистикой, философией, поэтическими идеями символизма, о том «рае на земле», который стал бы истинным синтезом их исканий. Идея создания Нового Кучук-Коя принадлежала, скорее всего, близкому

другу семьи Жуковских, гражданскому инженеру В. С. Сергееву, руководившему строительными работами. Для оформления интерьеров и фасадов на первых порах был приглашён В. Д. Замирайло. В 1907 году работу в усадьбе продолжили Е. Е. Лансере, П. В. Кузнецов, П. С. Уткин и А. Т. Матвеев, ставшие известными после выставок «Алая Роза» (1904) и «Голубая Роза» (1907). Последнее событие произвело впечатление на Я. Е. Жуковского, и философия символизма, исповедовавшаяся участниками выставки, стала доминантой в оформлении его усадьбы. Многие художники в это время пробовали свои силы в оформительском искусстве, а заказчики с удовольствием прибегали к их услугам.

Парк с его скульптурными ансамблями традиционно связывается прежде всего с именем скульптора Матвеева, а Кузнецову и Уткину, которые так же, как и Матвеев, были уроженцами Саратова, принадлежало авторство декоративного оформления фасадов и интерьеров виллы. Все комнаты они полностью расписали отчасти маслом, отчасти alfresco в духе модерна. Считая своим учителем В. Э. Борисова-Мусатова, художники создали в усадьбе Новый Кучук-Кой своеобразный памятник его творчеству.

П. С. Уткин к тому времени уже имел достаточный опыт декоративных работ. Пройдя школу В. А. Серова, И. И. Левитана и К. А. Коровина в конце 1890-х годов, в 1902-м он совместно с К. С. Петровым-Водкиным и П. В. Кузнецовым расписывал саратовскую церковь Казанской иконы Божией Матери, позже активно участвовал в выставках символистов и деятельности общества «Мир искусства».

Изысканность акварелей, посвящённых Новому Кучук-Кою, их композиционные особенности, цветовые акценты, необычная перспектива создают ощущение лёгкости и таинственности. Такой эффект достигается и сдержанностью холодной цветовой палитры, порой разбавленной до прозрачности, и тонкой карандашной обводкой. Все детали равноценны, и каждая травинка не менее важна для художника, чем архитектурные детали, а орнамент на потолке кажется не менее функциональным, чем предметы мебели. Внимательное и немного отстранённое повествование Уткина о крымской усадьбе чем-то сродни атмосфере работ Борисова-Мусатова, где мечтательные девы-призраки словно навсегда остановлены во времени вместе с окружающими их видами: такие же плавные линии, рифмующиеся округлости, сдержанное колористическое решение с акцентами на декоративных частях композиции. Отдельные детали каждой из работ сливаются в единый образ, застывший в задумчивости и зыбкости незримых видений.

Интерьеры виллы оформлены под влиянием народного искусства и в то же время отдалённо напоминают загородные дома римских вельмож. Рациональность и простота помещений оживляются ненавязчивой изысканностью орнаментальных цветовых вкраплений. Их колористическая гамма, изящество тонких линий и яркая освещённость всех деталей предваряют более глубокие тона садово-парковых видов: причудливая вязь в орнаментальном декоре стен словно оживает деревьями, кустарниками и травами на пейзажных зарисовках. Линии построек и внутреннего оформления комнат перекликаются с береговыми линиями, с рельефом местности, с виднеющимися из окон кронами деревьев и кустарников. Зеленовато-синеватые тона погружают в задумчивость и неспешность, почти отстранённость от времени, что было созвучно поэзии К. Д. Бальмонта, А. Белого, В. Я. Брюсова.

Е. А. Черноусова

286. Передняя в главном доме (в объёме) с северо-востока

Неизвестный автор
Россия. 1900-е
Бумага; графитный карандаш, конгрев. 34,9×22,2
Надпись внизу справа графитным карандашом: *Передняя съ С.В.*
Поступление: приобретено у Л. М. Жуковской в 1933
Инв. ОР ГРМ. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 13. Л. 6.

287. Павловск. Турецкая беседка

А. П. Остроумова-Лебедева
Россия. 1902
Бумага; ксилография. 37,7×27,5; 26,7×19,5
В правом нижнем углу гравированная авторская монограмма и дата: *19 ОА 02*; под изображением авторская подпись графитом: *А. Остроумова*; ниже графитом написаны название и дата
Поступление: в составе наследия художницы в 1956
Инв. Гр.Дуб.5588

288. Кипарисы на кладбище

А. П. Остроумова-Лебедева
1902
Бумага; ксилография. 23,3×18; 19,3×10,5
Справа внизу гравированная авторская монограмма; ниже авторская подпись графитом: *А. Остроумова*
Поступление: в составе наследия художницы в 1956
Инв. Гр.-39299

289. Летний сад зимой

А. П. Остроумова-Лебедева
Россия. 1902
Бумага; ксилография цветная в 4 доски. 35,8×23,2; 35,8×23
Справа внизу гравированная авторская монограмма; ниже авторская подпись графитом: *А. Остроумова*
Поступление: в составе наследия художницы в 1956
Инв. Гр.-39508

Пейзаж — городской и садово-парковый — был основным жанром в творчестве Анны Петровны Остроумовой-Лебедевой (1871–1955). Пионер авторской гравюры на дереве в России, в начале 1900-х Остроумова в поисках наибольшей художественной выразительности пробовала разные изобразительные манеры: от стилизаций в духе старой японской и итальянской гравюры до модерна и неоклассицизма. Разнообразием отличаются и представленные листы 1902 года. В каждом из них А. П. Остроумова-Лебедева передаёт тонкие нюансы настроения. Лист «Кипарисы на кладбище» создан на основе натурных зарисовок в Крыму. Акцент в нём сделан не на узнаваемости места: изображение наполнено характерным для эпохи символизмом, который вызывает ассоциации со знаменитым «Островом мёртвых» Арнольда Бёклина. «Летний сад зимой» — один из самых эффектных листов художницы, созданный в традиции модерна: сближенные блеклые цвета контрастируют с подчёркнуто декоративными линиями деревьев. Ксилография «Турецкая беседка» напоминает своими тонкими, но чеканными линиями классицистическую пейзажную гравюру конца XVIII века. «Беседка» была использована в 1909 году при оформлении обложки книги Владимира Курбатова «Павловск», изданной Общиной святой Евгении.
И. А. Золотинкина

290. Павловск. Остров Амура

А. П. Остроумова-Лебедева
СССР. 1922
Из альбома «Пейзажи Павловска». Петроград, издательство «Аквилон», 1923
Бумага; ксилография. 6×10,8

В правом нижнем углу гравированная монограмма: *АО;* под изображением справа авторская подпись графитным карандашом: *А. Остроумова*
Поступление: после персональной выставки от автора в 1940
Инв. С.Гр.-3435

291. Павловск. Вид на Висконтиев мост

А. П. Остроумова-Лебедева
СССР. 1922
Из альбома «Пейзажи Павловска». Петроград, издательство «Аквилон», 1923
Бумага; ксилография. 7,8×11,4; 6,6×10
В левом нижнем углу гравированная монограмма: *АО*
Поступление: дар автора в 1923
Инв. С.Гр.-3437

292. Павловск. Дорога к Белой берёзе

А. П. Остроумова-Лебедева
СССР. 1922
Из альбома «Пейзажи Павловска». Петроград, издательство «Аквилон», 1923
Бумага; ксилография. 6,9×10,1; 6,4×9,9
В левом нижнем углу гравированная монограмма: *АО*; под изображением справа авторская подпись графитом: *А. Остроумова*
Поступление: в составе наследия автора в 1956
Инв. С.Гр.-7237

293. Павловск. Пейзаж с вазой

А. П. Остроумова-Лебедева
СССР. 1922–1923
Из альбома «Пейзажи Павловска». Петроград, издательство «Аквилон», 1923
Слева внизу гравированная монограмма: *А;* под изображением справа авторская подпись графитным карандашом: *А. Остроумова*
Бумага; ксилография. 7,6×10,1; 6×9,8
Поступление: в составе наследия автора в 1956
Инв. С.Гр.-7266

294. Павловск. Ворота и дорога на Этюп

А. П. Остроумова-Лебедева
СССР. 1923
Из альбома «Пейзажи Павловска». Петроград, издательство «Аквилон», 1923
Бумага; ксилография. 6,5×10,1; 6,3×9,9
В левом нижнем углу гравированная монограмма: *АО*
Поступление: дар автора в 1923
Инв. С.Гр.-3448

295. Павловск. Перспектива на Этюп. Радуга

А. П. Остроумова-Лебедева
СССР. 1923
Из альбома «Пейзажи Павловска». Петроград, издательство «Аквилон», 1923
Бумага; ксилография. 7,8×11,4; 6,5×10
Поступление: дар автора в 1923
Инв. С.Гр.-3454

296. Павловск. Дождливый день

А. П. Остроумова-Лебедева
СССР. 1923
Из альбома «Пейзажи Павловска». Петроград, издательство «Аквилон», 1923
Бумага; ксилография. 7,5×11,1; 6,4×10
В левом нижнем углу гравированная монограмма: *АО*
Поступление: дар автора в 1923
Инв. С.Гр.-3452

297. Павловск. Туман

А. П. Остроумова-Лебедева
СССР. 1923
Для альбома «Пейзажи Павловска». Петроград, издательство «Аквилон», 1923
1923 (данный лист в альбом не вошёл)
Бумага; ксилография цветная. 8×11,7; 6,5×9,9
В левом нижнем углу гравированная монограмма: *АО*; под изображением справа авторская подпись графитным карандашом: *А. Остроумова*
Поступление: после персональной выставки от автора в 1940
Инв. С.Гр.-3442

Для альбома «Пейзажи Павловска» Анна Петровна Остроумова-Лебедева (1871–1955) подготовила 22 ксилографии, созданные по летним впечатлениям 1922 года. Художница делала это для издательства «Аквилон», которым руководил коллекционер и секретарь объединения «Мир искусства», близкий друг многих мирискусников Ф. Ф. Нотгафт. Значительную часть продукции «Аквилона» составляли альбомы — своего рода графические автомонографии, в которых художник выступал также автором текста. Некоторые из них, в том числе и альбом А. П. Остроумовой-Лебедевой, представляли собой виртуальные путешествия по любимым местам, создававшие атмосферу камерности, личностного переживания. В этом цикле Остроумову-Лебедеву занимала возможность передачи природных эффектов чёрным и белым рисующими штрихами, вариативными сочетаниями пятен и линий: расплывчатых и чеканных, беспорядочных и гармонично уравновешенных.
И. А. Золотинкина

298. Вид на дворец от Parterre d'eau

А. Н. Бенуа
Воспроизведение рисунка 1905–1906 (?). Пробный оттиск. 1922
Из альбома «Версаль». Петроград, издательство «Аквилон», 1922
Бумага; фотолитография, раскрашенная акварелью, правка — графитным карандашом. 18,3×25,3; 14,9×23,3
Под изображением надпись графитом: *в 2 серых*
Поступление: из ГЭ в 1969, ранее — собрание Ф. Ф. Нотгафта (Ленинград)
Инв. С.Гр.-13697

299. Венера. Зимний вечер

А. Н. Бенуа
Воспроизведение рисунка 1905–1906 (?). Пробный оттиск. 1922
Из альбома «Версаль». Петроград, издательство «Аквилон», 1922
Бумага; фотолитография, раскрашенная акварелью, правка — графитным карандашом. 18,6×25; 12,7×22,1
Под изображением надпись графитом: *в 2 корич*
Поступление: из ГЭ в 1969, ранее — собрание Ф. Ф. Нотгафта (Ленинград)
Инв. С.Гр.-13702

300. Parterre d'eau под снегом

А. Н. Бенуа
Воспроизведение рисунка 1905–1922. Пробный оттиск. 1922
Из альбома «Версаль». Петроград, издательство «Аквилон», 1922
Бумага; фотолитография, раскрашенная акварелью. 16,9×26,6; 12,2×24,3
В левом нижнем углу воспроизведение авторской надписи: *Alexandre Benois 18/1 IV/V 1922*; в правом нижнем углу воспроизведение трудночитаемой авторской надписи в 5 строк: *Souvenir d'une <нрзб> journee <4 слова нрзб> passes en 1905 dans la compagne des <нрзб> [Память об одном < нрзб.> дне <4 слова нрзб> 1905 года, прошедшем в компании <нрзб>]*. Под изображением внизу графитом: *в 2 корич*
Поступление: из ГЭ в 1969, ранее — собрание Ф. Ф. Нотгафта (Ленинград)
Инв. С.Гр.-13705

301. Bassin des marmousets зимой

А. Н. Бенуа
Воспроизведение рисунка 1905. 1922
Из альбома «Версаль». Петроград, издательство «Аквилон», 1922
Бумага; фотолитография цветная. 25,3×34,5; 15,7×21,1
В правом нижнем углу воспроизведение авторской надписи: *Souvenir de l'Hiver 1905 [Память о зиме 1905]*
Поступление: из ГЭ в 1969, ранее — собрание Ф. Ф. Нотгафта (Ленинград)
Инв. С.Гр.13708

Альбом «Версаль» состоит из 26 листов цветных фотолитографий. Он был издан тиражом 600 экземпляров, хотя по первоначальному плану тираж должен был составить 1000 экземпляров (издание 400 экземпляров на французском

языке не было осуществлено); 2-е издание альбома, планировавшееся Комитетом популяризации художественных изданий в 1924 году, также не состоялось.
Александр Николаевич Бенуа (1870–1960) переработал для воспроизведения свои наброски 1897 и 1905–1906 годов, сделав подцветку чёрного рисующего контура тоновыми пятнами. Создание альбома в послереволюционном Петрограде стало для художника своеобразным актом прощания с источником своих творческих грёз; эта идея подчёркивается в авторском предисловии. Композиции художника — гимн застывшей, умирающей красоте. Бенуа выбирал осенние и зимние пейзажи — пустынные виды, вызывающие чувство щемящей грусти; по контрасту с геометризированными плоскостями дорожек и боскетов парковая скульптура представлена им «ожившей» и трогательной. В версальской теме — ключевой в творчестве Бенуа — соединились программные идеи объединения «Мир искусства»: искусство как идеал красоты, ретроспективная мечтательность и иронический скепсис по отношению к предметам своего обожания.
И. А. Золотинкина

302. Марли

А. Н. Бенуа
1923. С рисунка 1918 года
Из серии «Петергоф»
Бумага; фотолитография. 34,3×42,9; 25,5×35
Справа внизу воспроизведение авторской подписи: *Марли Александр Бенуа 1918*
Поступление: из ГЭ в 1969, ранее — собрание Ф. Ф. Нотгафта (Ленинград)
Инв. С.Гр.-13664

303. Новый Кучук-Кой. Семья Сергеевых и Жуковских на строительстве дома

Россия. 1910
Фотография, рукопись, графитный карандаш. 12×17,9
На обороте надпись графитным карандашом: *Кучук-Кой 1910*
Сидят слева направо:
1. Художник П. С. Уткин (сзади стоит жена Сергеева)
2. Василий Сергеевич Сергеев (сосед, в белом)
3. Яков Евг. Жуковский
4. Художник Матвеев (сидит крайний слева позади)
5. Садовод Никитского сада
Стоят: в чёрной юбке экономка Кучук-Коя финка Мария Ив. Подтани, перед ней — м.б. младшая дочь В. С. Сергеева Маша (?); следующая, смотрящая вправо, м.б. гувернантка бесчисленных детей Сергеева; Мария Петровна — жена В. С. Сергеева (в белом)
Поступление: в 1987
Инв. ОР ГРМ. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 17. Л. 1.

304. Верхняя часть лестницы в Кучук-Кое с двумя фигурами сидящих мальчиков «Засыпающий» и «Задумчивый», скульптор А. Т. Матвеев

Россия. 1910-е
Фотография. 8,8×11,8
Поступление: приобретено у Л. М. Жуковской в 1933
Инв. ОР ГРМ. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 14. Л. 10.

305. Два мальчика около оранжереи в Кучук-Кое

Россия. 1910-е
Фотография, раскрашенная темперой, рукопись. 11,9×8,9
Надпись на обороте: *маленькій рабочиій поливаетъ растеніе, а Мика стоитъ и смотритъ Яша Ж.*
Поступление: приобретено у Л. М. Жуковской в 1933
Инв. ОР ГРМ. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 14. Л. 6.

306. Усадьба Новый Кучук-Кой

Россия. 1910-е
Фотография. 11,9×8,6
Поступление: приобретено у Л. М. Жуковской в 1933
Инв. ОР ГРМ Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 14. Л. 1.

307. Панорама парка в Кучук-Кое

Россия. 1910-е
Фотография. 9×11,9
Поступление: приобретено у Л. М. Жуковской в 1933
Инв. ОР ГРМ Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 14. Л. 4

308. Балкон (дома садовника?) в Кучук-Кое

Россия. 1910-е
Фотография. 13,9×8,9
Поступление: приобретено у Л. М. Жуковской в 1933
Инв. ОР ГРМ Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 14. Л. 5

309. Засыпающий мальчик

А. Т. Матвеев
Россия. 1908
Инкерманский камень. 112×70×63
Инв. СК-1983

310. Нимфея

А. Т. Матвеев
Россия. 1911
Мрамор. 165×56×60
Инв. СК-1981

311. Статуя для водоёма «Пробуждающийся»

А. Т. Матвеев
Россия. 1907
Гипс. 175×57×57
Инв. СК-908

312. Текст мемориальной доски о закладке дома Я. Е. Жуковского в Крыму

В. Д. Замирайло
Россия. 1905
Бумага на бумаге, тушь, перо. 39,8×31
Текст мемориальной доски наклеен на бумагу; по левому краю надпись на немецком языке (неразборчиво) с указанием размеров доски: *380×070 mm*; далее дата и подпись: *12.1.06 Frischmann*
Поступление: приобретено у Л. М. Жуковской в 1933
Инв. ОР ГРМ. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 1

313. Открытое письмо В. С. Сергеева Я. Е. Жуковскому

Россия. Кекенеиз. 01.03.1909
Бумага; чернила, тушь, акварель, типографская печать. 9,1×14,2
Поступление: приобретено у Л. М. Жуковской в 1933
Инв. ОР ГРМ. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 4. Л. 2

314. Открытое письмо В. С. Сергеева Л. М. Жуковской

Россия. Кекенеиз. 06.04.1911
Бумага; чернила, типографская печать. 12×8,9
Поступление: приобретено у Л. М. Жуковской в 1933
Инв. ОР ГРМ. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 4. Л. 5

315. Проект главного цветника

В. С. Сергеев (?)
Россия. 1900-е
Бумага; рукопись, чернила, графитный карандаш. 44,1×35,6
Вверху тушью, пером: *Главный цвѣтникъ*
Ниже:
1. Mirabilis — ночная красавица; 2. анютины глазки — свѣтло лилов. тоновъ; 3. Гайлардія — желто-коричневая; 4. Генуриул (?) — крапивка фіолетовая; 5. Лиліи; 6. Плумбаго — тёмносиніе; 7. Герань — розовая; 8. Герань — пунцовая; 9. Герань — малиновая; 10. Гелеотропъ — тёмно-лиловый; 11. Герань — тёмно-малиновая; 12. Табакъ — розовый; 13. Петуньи — красные, лиловые, розовые; 14. Вербены — пестрыя; 15. Піоны — безъ цвѣтов; 16. Клёны; 17. Пампасская трава; 18. Кесполи (?) — мушмала; 19. Сирень; 20. Кипарисы; 21. Ничего еще нѣтъ.
Ниже: *Главный цвѣтникъ (с экспликацией).*
Внизу слева: *Масштабъ 1 сажень въ дюймѣ.*

На обороте вверху слева: *Передъ домомъ.*
Ниже: *1. Герань — малиновая;*
2. Герань — пунцовая;
3. Бегонія розоватая;
4. Пальма;
5–6. Настурціи жёлтыя и оранжевыя въ перемѣшку с геліотропомъ на камняхъ;
7. Тагетисъ — жёлтые бархатцы;
8. Лавры;
9. Лавры.
Вверху справа: *Передъ домомъ (с экспликацией).*
Внизу слева:
Большая лѣстница. 1. Бегоніи — розоватыя;
2. Мирабилисъ — ночная красавица;
3. Гладіолусы — красныя, розовыя, малиновыя;
4. Сенеціо — ярко малиновыя;
5. Матрикаріи — бѣлыя (римская ромашка);
6. Туберозы — бѣлыя с роз. оттѣнкомъ.
Внизу справа: *Газонъ (указан 4 раза)*
Большая лѣстница (с экспликацией посадок рядами вдоль лестницы)
Поступление: приобретено у Л. М. Жуковской в 1933
Инв. ОР ГРМ. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 12. Л. 20

В проекте главного цветника проявился талант автора (по мнению исследователя Б. М. Соколова — В. С. Сергеева) как стилиста и декоратора, обладавшего большим вкусом. Проект выполнен в виде цветка с осью симметрии. Сложный рисунок композиции соответствует общему замыслу сада. Несмотря на изощрённое образно-пластическое решение в стилистике модерна, художник подошёл к задаче вполне рационально, указав масштаб и ориентацию по сторонам света и включив в проект список растений. Цветы подобраны по цвету и аромату и образуют сочетания с южными деревьями — пальмами и кипарисами — и кустами сирени. В центре главного цветника позднее была установлена скульптура — фигура мальчика.
Е. Б. Чурилова

Государственная Третьяковская галерея

316. Вид из «Эриклика»

Этюд для картины «Эриклик. Фонтан (Крым)»
Ф. А. Васильев
Россия. 1872
Холст; масло. 37,8×50,2
Инв. 11032

317. Осенний вид в Крыму

Г. Г. Мясоедов
Россия. 1884
Холст; масло. 80×156,5
Инв. 643

318. Окно

В. Э. Борисов-Мусатов
Россия. 1886
Холст; масло. 62,5×47,2
Инв. 10859

319. Зима в Абрамцеве. Церковь

Этюд
В. А. Серов
Россия. 1886
Холст; масло. 20,2×15,7
Инв. 11190

320. Дом в Абрамцеве

Этюд
В. А. Серов
Россия. 1886
Дерево; масло. 17,7×11
Инв. 17333

321. В мастерской художника

К. П. Степанов
Россия. 1898
Дерево; масло. 42,5×53
Инв. 22446

322. Лунная ночь зимой

С. Ю. Жуковский
Россия. 1899
Холст; масло. 88,3×115
Инв. 1613

323. В парке

Эскиз к одноимённой картине
С. Ю. Жуковский
Россия. 1904
Картон; масло, темпера. 52,7×72,7
Инв. Ж-1721

324. Маскарад

Н. Н. Сапунов
Россия. 1907
Холст; алюминиевый порошок, бронзовый порошок, масло. 64,4×93,3
Инв. 17378

325. Ночь. Ветер

П. С. Уткин
Россия. 1907
Холст; темпера. 42,8×49,7
Инв. Ж-685

326. Солнечный день. Дама у балюстрады

С. А. Виноградов
Россия. Около 1908
Фанера; масло. 41×53
Инв. Ж-1358

327. Розы

К. С. Петров-Водкин
Россия. 1914–1919
Холст; масло. 74,2×55,8
Инв. Ж-1455

328. Старое гнездо

Л. В. Туржанский
Россия. 1910
Картон на холсте; масло. 72×108
Инв. Ж-1053

329. Новый Кучук-Кой. Интерьер

П. С. Уткин
Россия. 1913
Бумага; акварель, синий карандаш, графитный карандаш. 32,1×36,9
Инв. Р-3984

330. Новый Кучук-Кой. Вид усадьбы

П. С. Уткин
Россия. 1913
Бумага; акварель, синий карандаш. 29,3×36,8
Инв. Р-3985

331. Барский дом в саду

С. Ю. Жуковский
Россия. 1910-е
Картон; пастель, гуашь. 52,7×72,2
Инв. Р-5132

332. Крымский этюд

П. С. Уткин
Россия. 1915
Холст; масло. 41×42,5
Инв. 22450

333. Сказка

Е. Д. Поленова
Россия. 1890-е
Бумага; акварель, графитный карандаш, белила. 47,3×29,2
Инв. 11438

334. Ромашки

Е. Д. Поленова
Россия. 1890-е
Бумага; акварель. 23,2×18,7
Инв. 11487

335. Травы и цветы

Е. Д. Поленова.
Россия. 1894
Бумага на картоне; акварель. 27×35,8
Инв. 3522

336. Пламя

М. В. Якунчикова-Вебер
Россия. 1897
Холст на картоне; темпера. 66,1×44,6
Инв. 5667

Государственный центральный театральный музей имени А.А. Бахрушина

337. Эскиз декорации леса к опере Н.А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии»

К.А. Коровин
Москва, Императорский Большой театр. 1906
Бумага на картоне; акварель, гуашь, белила. 49,2×66,2
Инв. ГДД 3013

338. Эскиз декорации храма Эроса к опере К. Глюка «Орфей и Эвридика»

А.Я. Головин
Санкт-Петербург, Императорский Мариинский театр. 1911
Картон; акварель, гуашь. 69,8×97,3
Инв. ГДД 3004

339. Эскиз занавеса для оперы, поставленной в «Театре С.И. Зимина»

А.И. Маторин
1910-е
Картон; карандаш, тушь, перо, масло. 35,8×57,4
Инв. Ж 815

340. Эскиз костюма Подсолнечника к балету Б.В. Асафьева «Вечно живые цветы» (постановка 1922 года, балетмейстер А.А. Горский)

В.Е. Егоров
Москва
Бумага; карандаш, гуашь, бронзовая краска. 23,9×16
Инв. ГКС 4454

341. Эскиз костюма Резеды к балету Б.В. Асафьева «Вечно живые цветы» (постановка 1922 года, балетмейстер А.А. Горский)

В.Е. Егоров
Москва
Бумага; карандаш, акварель. 23,8×15,9
Инв. ГКС 4460

342. Эскиз костюма Ландыша к балету Б.В. Асафьева «Вечно живые цветы» (постановка 1922 года, балетмейстер А.А. Горский)

В.Е. Егоров
Москва
Бумага; карандаш, акварель, тушь, перо. 23,8×16
Инв. ГКС 4459

343. Эскиз костюма Колокольчика к балету Б.В. Асафьева «Вечно живые цветы» (постановка 1922 года, балетмейстер А.А. Горский)

В.Е. Егоров
Москва
Бумага; карандаш, гуашь. 23,8×16
Инв. ГКС 4456w

Новгородский государственный объединённый музей-заповедник

344. Крым. Новый Кучук-Кой

П. С. Уткин
Россия. 1913
Холст; масло. 62,5×58
Инв. НГМ КП 2613 РЖ-172 ГК 4188479

Музей-квартира И. И. Бродского

345. Натюрморт. Цветы

А. Я. Головин
Санкт-Петербург. Около 1912
Бумага, фанера; темпера. 102×71
Надпись под изображением слева: *А. Головинъ*
Поступление: до 1939 — собрание И. И. Бродского; в 1939 — дар семьи художника музею-квартире И. И. Бродского (акт от 22.11.1939 о принятии коллекции картин, собранной з.д.и. Бродским, Академией художеств от Комитета по делам искусств СНК СССР)
Инв. МБр Ж-25

346. Натюрморт. Цветы и фарфор

А. Я. Головин
Санкт-Петербург. Около 1912
Фанера; темпера. 88,5×70,5
Надпись справа внизу: *А. Головинъ*
Поступление: до 1939 — собрание И. И. Бродского; в 1939 — дар семьи художника музею-квартире И. И. Бродского (акт от 22.11.1939 о принятии коллекции картин, собранной з.д.и. Бродским, Академией художеств от Комитета по делам искусств СНК СССР)
Инв. МБр Ж-26

Самарский областной художественный музей

347. Купальщица

Б. М. Кустодиев
Россия. 1921
Из альбома «Шестнадцать автолитографий Б. М. Кустодиева»
Бумага; автолитография. 30×40,5
Надпись в правом нижнем углу: *1921 г. Кустодіевъ*
Поступление: от В. В. Марьяша в 1984
Инв. СОХМ КП-10937. Гр-1719

348. Бульвар

Б. М. Кустодиев
Россия. 1921
Из альбома «Шестнадцать автолитографий Б. М. Кустодиева»
Бумага; автолитография. 30×40,5
Надпись в правом верхнем углу: *Б. Кустодіевъ*
Поступление: от В. В. Марьяша в 1984
Инв. СОХМ КП-10939. Гр-1721

Альбом Бориса Михайловича Кустодиева (1878–1927), получивший название «Шестнадцать автолитографий», был издан в 1921 году Комитетом популяризации художественных изданий. На самом деле комплект включал 14 листов литографий, а также титульный лист и лист оглавления. Новая для Кустодиева техника литографии захватила художника. С большим интересом он работал над подготовительными рисунками этой серии, находясь в Старой Руссе. «Так здесь много того, что я люблю — площадь, на которой посреди гостиного двора какой-то смешной архитектуры... стоят телеги с мужиками; церкви, монастыри — и сады, сады и сады с густыми тополями, берёзами, клёнами, ивами...» — писал Б. М. Кустодиев в это время в одном из писем.
А. К. Мигунова

349. Пустырь на Васильевском острове

М. В. Добужинский
Россия. 1922
Из серии «Петербург в 1921 году»
Бумага; автолитография. 32×44,5
В левом нижнем углу монограмма и дата *1922*
Поступление: от В. В. Марьяша в 1984
Инв. СОХМ КП-10994. Гр-1770

Мстислав Валерианович Добужинский (1875–1957) считал себя коренным петербуржцем и называл факт своего рождения в Новгороде случайностью. Он бесконечно любил Петербург, часто обращался к нему в своём творчестве. Серия литографий «Петербург в 1921 году», изданная за несколько лет до эмиграции М. В. Добужинского, стала очень личной, проникновенной исповедью художника, его прощанием с городом. Сам он впоследствии писал: «С революцией 1917 года Петербург кончился. На моих глазах город умирал смертью необычайной красоты, и я постарался посильно запечатлеть его страшный, безлюдный и израненный облик. Это был эпилог всей его жизни — он превращался в другой город — Ленинград, уже с совершенно другими людьми и совсем иной жизнью...»
А. К. Мигунова

350. Аннаево

Г. П. Подбельский
СССР. 1920-е (?)
Из альбома «Старая Самара»
Бумага; акварель, гуашь, тушь. 19,9×27,2; 9×13
У правого края внизу монограмма.
Надпись на подложке справа внизу: *«Аннаево» Флигель в саду — 70-е годы*
Поступление: от автора в 1934
Инв. СОХМ КП-2642. Р-800/1

351. Дом в имении Ушкова

Г. П. Подбельский
Из альбома «Старая Самара»
СССР. 1920-е (?)
Бумага на бумаге; гуашь, тушь, акварель. 19,9×27,2; 9×13
В правом нижнем углу монограмма.
Надписи: на подложке слева внизу: *Вотчина Мих. Федоровича*; справа внизу: *с. Рождествено / Дом в имении Ушкова. Переделан / из монастырской постройки. / В царст. Мих. Федоровича здесь был / монастырь*
Поступление: от автора в 1934
Инв. СОХМ КП-2650. Р-800/9

«Аннаево» и «Дом в имении Ушкова» — рисунки из серии «Старая Самара», собранные в единый альбом в 1936 году автором, художником Георгием Петровичем Подбельским (1882–1955). Сами рисунки, по-видимому, были выполнены раньше. Большинство из них представляют собой воспроизведение утраченных уже в то время уголков самарского края, свидетельство ушедшей эпохи. Свои рисунки художник сопроводил краткими комментариями.
«Аннаево» — кумысолечебное заведение, некогда расположенное поблизости от Самары, на живописном берегу Волги, — получило название по фамилии владельца, купца Егора Никитича Аннаева (1826–1903). Созданная в 1863 году Аннаевская дача стала одним из популярных мест отдыха. Это был комплекс зданий, включающий большой дом «на 20 квартир», курзал с библиотекой, а также парк с тенистыми аллеями, роскошными цветниками и уютными беседками.
После революции богатые купеческие дачи были отданы под санатории и детские дома. Многие приходили в упадок. Аннаевская дача оказалась заброшена, а затем и вовсе была разобрана на дрова.
Другой рисунок Г. П. Подбельского воспроизводит господский дом в имении Ушкова. Это поместье располагалось на территории Самарского Заволжья, в селе Рождествено. С конца XIX века и вплоть до революции поместье принадлежало представителям богатого семейства Ушковых. Они сделали его центральной усадьбой своих обширных владений. Главным домом богатого поместья стал двухэтажный особняк с мезонином, выстроенный ещё в 1839 году для конторы имения, которое в те времена было собственностью Екатерины Владимировны Новосильцевой, дочери Владимира Григорьевича Орлова. Сведения о том, что на этом месте был монастырь, приведённые художником в комментарии, в настоящее время не находят подтверждения у исследователей.
Михаил Константинович Ушков (1881–1943), последний хозяин Рождествено и окрестных земель, сумел наладить успешное, даже образцовое хозяйство. В имении было несколько сельскохозяйственных и промышленных производств: винокуренный, кожевенный и кирпичный заводы, мельницы, лесопилка, теплицы, оранжереи и т. д. Имелись в селе также школа и больница, были проведены водопровод и электричество. Даже после революционных событий и последующего отъезда владельца с семьёй во Францию налаженное хозяйство не развалилось. Однако в наше время от бывшей усадьбы осталось лишь несколько сооружений, некоторые уже значительно перестроены, господский дом находится в полуразрушенном состоянии.
А. К. Мигунова

352. Симеиз. Скала Панеа

И. В. Клестов
СССР. 1940-е (?)
Бумага; акварель, карандаш. 23,8×33
Надпись в правом нижнем углу: *И. Клестов*
Поступление: из семьи художника в 2005
Инв. СОХМ КП-13558. Р-2380

353. Архитектурный мотив

И. В. Клестов
Россия. 1909
Бумага; карандаш, акварель. 38,6×23,9
Надпись в правом нижнем углу:
И. Клестовъ / 1909 г.
Поступление: из семьи художника в 2005
Инв. СОХМ КП-13570 Р-2392

Иван Васильевич Клестов родился в крестьянской семье 27 августа (9 сентября по новому стилю) 1872 года в селе Гольяны Сарапульского уезда Вятской губернии. В автобиографии он писал: «рисовать начал с ранних лет, с детства не расставался с бумагой и карандашом, но к настоящему искусству шёл кружным путём». Работал фельдшером, а по окончании Казанской художественной школы 25 лет проработал преподавателем графических наук в Кузнецке Саратовской губернии, преподавал в реальном училище и женской гимназии. С 1910 года И. В. Клестов был активным членом САУК (Саратовской губернской учёной архивной комиссии).
В 1908 году вместе с учениками создал в реальном училище школьный краеведческий музей. Впоследствии он послужил основой для Музея местного края им. А. Н. Радищева, первым директором которого стал Клестов.
Любимой техникой художника была акварель, любимым жанром — пейзажи. Большая часть работ выполнена в окрестностях Кузнецка, но есть акварели, привезённые из поездок по Италии, где он был в составе группы учителей рисования в 1907 году, и виды Крыма. Часть работ хранится в фондах Кузнецкого краеведческого музея, другая — в Художественном музее в Самаре.
В 1911–1912 годах И. В. Клестов участвовал во Всероссийском съезде художников, организованном Императорской Академией художеств, а в советское время был членом Союза художников СССР. Его работы выставлялись в Москве, Перми, Пензе, в Самаре не раз проводились его персональные выставки.
Е. В. Лапенко

Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства

354. Композиция по мотивам балета П. И. Чайковского «Лебединое озеро»

С. Ю. Судейкин
Россия. Около 1910
Холст; масло. 54×84,5
На не сохранившемся подрамнике находилась подпись Судейкина и надпись о принадлежности А. А. Ахматовой
Инв. ГИК 14933 ОЖ 522

355. Эскиз декорации к балету А. С. Танеева «Месть Амура»

А. Н. Бенуа
Санкт-Петербург. 1900
Картон; графитный карандаш, акварель, гуашь. 50,4×66,8
Надпись в нижнем левом углу краской: *Александр Бенуа 1900*
Инв. ГИК 7070/171 ОР 14243

356. Эскиз гобелена к балету Н. Н. Черепнина «Павильон Армиды»

А. Н. Бенуа
Санкт-Петербург. 1907
Бумага; акварель, графитный карандаш, тушь пером. 16,2×17,2
У нижнего края авторские надписи тушью, пером, в левом нижнем углу дата: *1907;* в правом нижнем углу подпись: *ballete d'Alexandre Benois*
Инв. ГИК 23272/95 ОР 25509

357. Эскиз костюма для В. Ф. Нижинского к балету Н. Н. Черепнина «Павильон Армиды». Раб Армиды

А. Н. Бенуа
Санкт-Петербург. 1907
Бумага; акварель, бронза, серебряная краска, графитный карандаш. 35,3×27,6 (рисунок); 51,5×40,3 (хранительское паспарту)
В левом верхнем углу карандашом и чёрной краской две повторяющиеся надписи на французском языке: *Для господина Нижинского.* В правом верхнем углу надпись карандашом на французском языке: *Костюм слуги для Павильона Армиды / 1909.* Ниже надпись чёрной краской на французском языке: *Главный слуга Армиды.* В правом нижнем углу надпись чёрной краской на французском языке: *Бенуа по Боке.* Ниже карандашом подпись Бенуа: *Alexandre Benois / 1909. / pour Paris.* В левом нижнем углу чёрными чернилами рукой Бенуа дарственная надпись: *Дорогому другу и біографу / Сергею Ростиславовичу / Эрнестю (Эрнсту) / на ёлку 1918 / года. / Предупреждаю біографа, что сие есть полуплагиатъ*
Инв. ГИК 12343 ОР 18007

358. Эскиз женского костюма к балету Н. Н. Черепнина «Павильон Армиды»

А. Н. Бенуа
Санкт-Петербург. 1907
Бумага; карандаш, акварель, чернила, бронза, белила. 27,8×21 (в свету); 42,3×34 (паспарту)
Инв. ГИК 7324/227 ОР 9664

359. Эскиз декорации к I-му акту спектакля по пьесе А. П. Чехова «Дядя Ваня»

Н. Н. Сапунов
Санкт-Петербург. 1908
Картон; темпера. 57,2×72,7
У нижнего края справа карандашом надпись и подпись: *I актъ «Дядя Ваня» / Н. Сапуновъ 908 г.*
Инв. ГИК 7070/64 ОР 14393

360. Эскиз декорации к спектаклю по пьесе С. С. Юшкевича «Король»

П. Б. Ламбин
Санкт-Петербург. Около 1908
Картон; акварель, белила. 49,5×67
Надписи: слева внизу лиловыми чернилами: *Др. Король*; справа внизу: *П. Ламбин*
Инв. ГИК 3569/1760 ОР 8207

361. Эскиз декорации для 1-й и 3-й сцены балета Н. Н. Черепнина «Павильон Армиды»

А. Н. Бенуа
Франция (?). 1909
Бумага; акварель, белила, тушь пером. 22,5×30
Надписи: на обороте рукой А. Н. Бенуа: *Alexandre Benois / Le Pavillion d'Armide / III tableau (meme decor qu'au I)/ II Version pour Diaghilev, Paris, 1909*; ниже карандашом: *Collection du P-ce de Lieven*
Инв. ГИК 23272/96 ОР 25546

362. Эскиз декорации для 2-й сцены балета Н. Н. Черепнина «Павильон Армиды». Сад Армиды А. Н. Бенуа

Франция (?). 1909
Бумага на картоне; акварель, гуашь. 45×62,5
Справа внизу подпись чёрными чернилами: *Alexandre Benois*. На обороте рукой Бенуа надпись по-французски: *№5 Le Pavillion d'Armide lle tableau. Les jardins d'Armide. Pas de trois danse par W. Nijinsky et Mesdames Tamara Karsavina et Alexandra Fedorova, Paris, 1909.*
Надпись повторена слева внизу на лицевой стороне
Инв. ГИК 23272/94 ОР 25545

363. Эскиз декорации к опере К. Глюка «Орфей и Эвридика»

А. Я. Головин
Санкт-Петербург. 1911
Бумага на картоне; темпера. 41×52,5 (в свету); 62,2×71,0×4,5 (рама)
Надпись в нижнем правом углу тушью: *А.Г.*
Инв. ГИК 3421 ОР 7342

364. Эскиз костюма Лесного духа к балету Н. Н. Черепнина «Нарцисс»

Л. С. Бакст
Париж. Около 1911
Бумага; карандаш, акварель. 39,5×27
В верхнем правом углу карандашом надпись: *DIVINITE MINEURE / NARCISSE*
Инв. ГИК 3569/1846 ОР 9559

365. Эскиз костюма Нимфы к балету Н. Н. Черепнина «Нарцисс»

Л. С. Бакст
Париж. Около 1911
Бумага; карандаш, акварель. 40×27,5
В верхнем правом углу карандашом авторская надпись: *NARCISSE / NYMPHE*
Инв. ГИК 3569/1845 ОР 9561

366. Эскиз декорации к балету А. А. Спендиарова (по мотивам стихотворения «Три пальмы» М. Ю. Лермонтова) «Семь дочерей горного короля»

Б. И. Анисфельд
Санкт-Петербург. 1912
Бумага на картоне; акварель, белила, бронзовая краска, серебряная краска. 77,5×97
Внизу справа карандашом подпись: *Б. Анисфельд 1912 г. 8 ноября*
Инв. ГИК 20 ОР 14379

367. Эскиз декорации к спектаклю А. Шницлера «Шарф Коломбины» (неосуществлённая постановка)

А. Ф. Гауш
Россия. 1915
Картон на фанере; масло. 92×139
В правом нижнем углу подпись чёрной краской: *А. Гаушъ*
Инв. СПбГМТМИ ГИК 5199/50 ОЖ 241

368. Эскиз кулисы к балету И. Ф. Стравинского «Жар-птица»

А. Я. Головин
Петроград. 1921
Бумага; акварель, перо, тушь, белила, карандаш. 30×39,8
В нижней части листа в центре чёрной тушью подпись и авторские надписи: *Жаръ птица / Кулисы / АГ*. Левее подписи масштабная разметка
Инв. ГИК 6087/5 ОР 10000

369. Сцена из II картины балета Н.Н. Черепнина «Павильон Армиды». В центре В. Каралли и М. Мордкин

А. Берт
1909
Фотобумага, картон; фотопечать чёрно-белая, накат. 24,7×31
Инв. ГИК 5448/12 ОФ 109077

370. М.Ф. Кшесинская и П.А. Гердт на репетиции балета Н.Н. Черепнина «Павильон Армиды»

Фотоателье «Фотограф императорских театров К.А.Фишер», Санкт-Петербург. 1907
Фотобумага; фотопечать чёрно-белая. 19,1×13,2
В правом нижнем углу фирменное клеймо фотоателье К.А. Фишера
Инв. ГИК 3569/2525 ОФ 237192

371. Сцена из балета П.И. Чайковского «Эрос»

Санкт-Петербург. 1915
Фотобумага; фотопечать чёрно-белая. 12,2×24,7
Инв. ГИК 23528/35 ОФ 156443

372. Костюм Блаженной Души для балетной сцены в картине «Царство Эроса» в опере К. Глюка «Орфей и Эвридика»

Автор эскиза А.Я. Головин
Художественные мастерские при Дирекции императорских театров, Санкт-Петербург. 1911
Шёлк, тюль, глазет, цветы искусственные, фольга; аппликация. Общая длина 104; глубина выреза 16; окружность талии 66; окружность груди 82
На изнанке лифа штамп театра: *Орфей 1911 Бал. 267 ГЖГ*. Множество проверочных штампов
Инв. ГИК 17796/39 МЕМ 3451

373. Костюм Девушки для балетной сцены в картине «Царство Эроса» в опере К. Глюка «Орфей и Эвридика»

Автор эскиза А.Я. Головин
Художественные мастерские при Дирекции императорских театров, Санкт-Петербург. 1911
Крепдешин, ткань металлическая, фольга, цветы искусственные; аппликация. Общая длина 65; окружность талии 66; окружность груди 80
На изнанке штамп театра: *Орфей 1911 Бал. ГЖГ*. Множество проверочных штампов
Инв. ГИК 17796/41 МЕМ 3453

374. Костюм Блаженной Души для балетной сцены в картине «Царство Эроса» в опере К. Глюка «Орфей и Эвридика»

Автор эскиза А.Я. Головин
Художественные мастерские при Дирекции императорских театров, Санкт-Петербург. 1911
Газ, ткань хлопчатобумажная, глазет, цветы искусственные; аппликация. Общая длина 105; окружность талии 66; окружность груди 82
На юбке внутри у разреза штамп театра: *Орфей 1911 Р.О. 194 ГЖГ*. Множество проверочных штампов
Инв. ГИК 17796/42 МЕМ 3454

Саратовский государственный художественный музей имени А. Н. Радищева

375. Вид имения Новый Кучук-Кой

П. С. Уткин
Россия. 1912
Холст; масло. 53×67,5
Поступление: от О. И. Рыбаковой из собрания Рыбаковых (Ленинград) в 1978, ранее — собрание А. Е. Бурцева
Инв. Ж-2298

376. Нескучный сад

А. Я. Головин
Россия. 1910-е
Холст; темпера. 106×106
Поступление: от Дирекции художественных фондов и проектирования памятников МК РСФСР в 1975, ранее — собрание М. Ф. Глазунова (Ленинград); ранее — собрание Ф. И. Криммера (Ленинград), Ю. С. Торсуева (Москва)
Инв. Ж-2233

377. Цветущий куст

В. Э. Борисов-Мусатов
Россия. 1890-е
Бумага; акварель. 30,9×35,3
Поступление: из Государственной Третьяковской галереи в 1930
Инв. Г-2841

378. Розы

П. В. Кузнецов
Россия. 1900
Бумага; акварель. 34×44,5
Поступление: от О. И. Кузнецовой (Саратов) в 1969
Инв. Г-6383

379. Двор усадьбы. Вид с террасы

В. Э. Борисов-Мусатов
Саратов. 1902
Картон; темпера, акварель, масло. 47×61
Надпись справа внизу кистью: *В. Мусатов 1902... Саратов... (?)*
Поступление: из РОСИЗО в 2001, закуплена МК РФ у В. Б. Григорьяна (Москва), ранее — собрание В. М. Дмитриева (Москва)
Инв. Г-9941

380. Весна

П. С. Уткин
Россия. 1906
Бумага; акварель. 17,8×16,3
Надпись слева внизу графитным карандашом: *6 апр. 906 г. П. Уткинъ*
Поступление: приобретено на доход с выставки рисунков, организованной Д. В. Прокопьевым в 1922
Инв. Г-3789

381. Виньетка

П. С. Уткин
Россия. 1906
Бумага; тушь, акварель. 21,1×13,6 (лист); 13,3×10,4 (изображение)
Надписи: под изображением в центре: *П.У.*; справа: *1906*
Поступление: от П. И. Басманова (Ленинград) в 1987
Инв. Г-8527

382. Иллюстрация к сказке В. М. Гаршина «Роза и жаба»

П. С. Уткин
Россия. 1909
Бумага; графитный карандаш. 29,4×34,3
Поступление: от А. П. Ивановской, дочери художника (Ленинград), в 1969
Инв. Г-6288

383. Молния

П. С. Уткин
Россия. 1909–1910
Бумага серая; карандаш, перо. 37,8×24,5
Надпись на паспарту внизу чернилами: *Молния набросок с А. Е. Дмитриевой*; на обороте паспарту три наброска на отдельных листах, приклеенных к паспарту: *1) Дождь; 2) Луна; 3) Зарницы — всполохи когда цветет рожь*
Поступление: от А. П. Ивановской, дочери художника (Ленинград), в 1969
Инв. Г-6991

384. Внешний вид усадьбы Новый Кучук-Кой с росписью Е.Е. Лансере

П.С. Уткин
Россия. 1912–1913
Бумага; графитный карандаш. 29,3×40,3
Надпись на обороте карандашом: *внеш. вид усадьбы с росписью Лансере*
Поступление: от А.П. Ивановской, дочери художника (Ленинград), в 1969
Инв. Г-6295

385. Эскиз росписи усадьбы Новый Кучук-Кой с кариатидами работы А.Т. Матвеева и росписью П.В. Кузнецова

П.С. Уткин
Россия. 1912–1913
Бумага; графитный карандаш. 35,2×44,2
Слева вверху: *5 6 7 8 рис*
Поступление: от А.П. Ивановской, дочери художника (Ленинград), в 1969
Инв. Г-6297

386. Лестница и колонна со статуей в парке Новый Кучук-Кой

П.С. Уткин
Россия. 1912–1913
Бумага; графитный карандаш. 41×28,3
На обороте: *9*
Поступление: от А.П. Ивановской, дочери художника (Ленинград), в 1969
Инв. Г-6303

387. Эскиз росписи усадьбы Новый Кучук-Кой. Морское дно. Фриз

П.С. Уткин
Россия. 1912–1913
Бумага; графитный карандаш. 21,5×32
Надпись слева вверху на поле: *дл 40 вол 12 в*
Поступление: от А.П. Ивановской, дочери художника (Ленинград), в 1969
Инв. Г-6301

388. Эскиз росписи усадьбы Новый Кучук-Кой. Внутренний вид комнаты

П.С. Уткин
Россия. 1912–1913
Бумага; графитный карандаш. 36×48,4
Надпись справа на поле: *1.6 1/2*
Поступление: от А.П. Ивановской, дочери художника (Ленинград), в 1969
Инв. Г-6298

389. Эскиз росписи усадьбы Новый Кучук-Кой. Комната

П.С. Уткин
Россия. 1912–1913
Бумага; графитный карандаш. 45,5×34,2
Поступление: от А.П. Ивановской, дочери художника (Ленинград), в 1969
Инв. Г-6299

390. Эскиз росписи усадьбы Новый Кучук-Кой

П.С. Уткин
Россия. 1912–1913
Бумага; графитный карандаш. 35,7×44,5
Надпись слева внизу: *3 5 6 7 / 8 рис. 4 крас.*
Поступление: от А.П. Ивановской, дочери художника (Ленинград), в 1969
Инв. Г-6300

391. Амарант

П.В. Кузнецов
Россия. 1900-е
Бумага; акварель, графитный карандаш. 34,1×50,7
Слева внизу карандашом: *Амарантъ*
Поступление: от О.И. Кузнецовой (Саратов) в 1969
Инв. Г-6284

392. Весна

С. В. Чехонин
Россия. 1915 (?)
Картон; акварель. 31×23,8
Внизу справа подпись: *С Чехонинъ*
Надписи: на обороте чернилами: *Весна Чехонин,* карандашом: *1397;* вверху карандашом: *Весна,* часть этой надписи заклеена бумагой
На обороте внизу этикетка магазина *«А ля палетт de Рубенс Юхкамсона СПб»*.
В центре вверху наклейка из бумаги и картона
Поступление: от М. М. Еремеева и З. В. Еремеевой (Энгельс, Саратовская область) в 1964
Инв. Г-5965

393. Розы и фарфор

А. Я. Головин
Россия. 1910-е
Бумага на картоне; гуашь. 97,5×80
Слева внизу: *А. Головинъ*
Поступление: из Государственного музейного фонда в 1926
Инв. Ж-4942

394. Павловск

А. Н. Бенуа
Россия. 1921
Картон; гуашь. 52×66,4
Справа внизу на изображении чёрной тушью подпись и дата: *1921 Павловск;* надпись на обороте карандашом: *Бенуа. Павловск*
Поступление: от Дирекции художественных фондов и проектирования памятников МК РСФСР в 1977, ранее — собрание М. Ф. Глазунова (Ленинград)
Инв. Г-7088

Российская государственная библиотека

395. Перспективный вид с птичьего полёта Всероссийской промышленной и художественной выставки в Нижнем Новгороде

Неизвестный художник
Москва. 1896
Бумага; хромолитография. 66,5×88,7
Надпись под изображением: *Дозв. ценз. Москва, 22 мая 1896 г. Лит. Т-ва И. Д. Сытина, в Москве*
Поступление: из Московского публичного и Румянцевского музеев в 1896
Инв. 14467-38изо

396. Экслибрис А. И. Аничкова

О. Э. Браз
Россия. 1901
Бумага; цинкография. 6,8×6,6 (размер экслибриса); 21×15 (размер монтировочного картона)
Надпись на экслибрисе: *Exlibris Alexandre Anitchkof*
Поступление: в составе коллекции Е. И. Прохорова в 2009
Инв. 3522-09изо

397. Экслибрис П. П. Гнедича

М.-Ф. М. Далькевич
Россия. 1909
Бумага; цинкография. 9×9 (размер экслибриса); 21×15 (размер монтировочного картона)
Надпись на экслибрисе: *Из библиотеки П. П. Гнедича / №4096-1906 год*
Поступление: в составе коллекции Е. И. Прохорова в 2009
Инв. 3635-09изо

398. Садоводство и цветоводство М.Н. Квасникова, г. Казань

Неизвестный художник
Типолитография И.С. Фуки, Москва.
1900-е
Бумага; хромолитография. 98,5×63,5
Надпись под изображением: *Лит. И.С. Фуки Москва, соб. Дом. Тел. №65-61.* Издательский штамп: *Типолитография И.С. Фуки / Москва / Мал. Грузинская №26 / собственный дом*
Поступление: из Московского публичного и Румянцевского музеев в 1900-х
Инв. 524-38изо

399. Экслибрис поэтессы А. де Ливрон

О.В. Энгельс
Россия. 1900-е
Бумага; цинкография. 6×13 (размер экслибриса); 21×15 (размер монтировочного картона)
Надпись на экслибрисе: *Labore et favore A. de Livron*
Поступление: в составе коллекции Е.И. Прохорова в 2009
Инв. 3773-09изо

400. Экслибрис А.А. Сидорова

И.Н. Павлов
Россия. 1900-е
Бумага; ксилография. 12,2×9,4 (размер экслибриса); 21×15 (размер монтировочного картона)
Надпись на экслибрисе: *Из книг А.А. Сидорова*
Поступление: в составе коллекции Е.И. Прохорова в 2009
Инв. 3972-09изо

401. Экслибрис И.Н. Павлова

И.Н. Павлов
Россия. 1900-е
Бумага; ксилография с тоном. 10,9×7,5 (размер экслибриса); 21×15 (размер монтировочного картона)
Надпись на экслибрисе: *Из книг И.Н. Павлова*
Поступление: в составе коллекции Е.И. Прохорова в 2009
Инв. 3880-09изо

402. Экслибрис А.С. Полякова

В.В. Гельмерсен
Россия. 1913
Бумага; цинкография. 6×9 (размер экслибриса); 21×15(размер монтировочного картона)
Надпись на экслибрисе: *Священны мне всегда и всюду науки. / Из книг А.С. Полякова*
Поступление: в составе коллекции Е.И. Прохорова в 2009
Инв. 3901-09изо

Собрание Е. Г. Болотских

403. Охота

Л. М. Браиловский
1907
Дерево; масло. 25×36,4

Собрание В. А. Дудакова

404. Ночное празднество

С. Ю. Судейкин
Россия. 1905
Холст; темпера. 63×51

405. Ночь серебристая

Н. П. Крымов
Россия. 1907
Картон; масло. 36×40

406. Прогулка

Н. Д. Милиоти
Россия. 1910–1920
Холст; масло. 55×65

407. Кучук-Кой

П. С. Уткин
Холст; масло. 47×59

408. Пейзаж

Н. Н. Сапунов
Темпера; картон. 59×76,5

409. Девушки, застигнутые грозой

В. Э. Борисов-Мусатов
Россия. 1905
Бумага; акварель. 61×54

410. Эскиз плаката

Н. С. Гончарова
Россия. Начало XX в.
Бумага; акварель. 53,5×38,5

411. Сафо

Н. Д. Милиоти
СССР. 1928
Картон; смешанная техника. 62×47

412. Сафо и Пегас

Н. Д. Милиоти
СССР. 1931
Картон; смешанная техника. 62×47

413. Слон

И. А. Фомин
Россия. Начало XX в.
Керамика; цветная полива. Высота 36

414. Ваза «Птица»

С. В. Малютин
Россия. Начало 1900-х
Керамика; цветная полива. Высота 41

Собрание семьи Жуковских

415. Вид на горы из усадьбы Новый Кучук-Кой

А. И. Мазюкевич
Россия. 1910-е
Бумага; акварель. 19×23,5

416. Вид на море в усадьбе Новый Кучук-Кой

А. И. Мазюкевич
Россия. 1910-е
Бумага; акварель. 18,2×23,5

417. Полукруглая скамья в парке усадьбы Новый Кучук-Кой

1912
Бумага; фотопечать. 8,5×14

418. Портрет Т. Г. Мазюкевич, выполненный в Кучук-Кое (художник А. Т. Матвеев)

1910-е
Бумага; фотопечать. 12×9

419. Кабинет Я. Е. Жуковского (Санкт-Петербург, Фурштатская улица, 12)

1910-е
Бумага; фотопечать. 11,5×16

420. Кабинет Л. М. Жуковской (Санкт-Петербург, Фурштатская улица, 12)

1910-е
Бумага; фотопечать. 12×17,5

421. Вид на лестницу перед главным домом усадьбы Новый Кучук-Кой

1910-е
Бумага; фотопечать. 12,5×17,5

422. Я. Е. Жуковский с родственниками и друзьями на крыльце главного дома усадьбы Новый Кучук-Кой

1910-е
Бумага; фотопечать. 12,5×17,5

423. Е. В. Цитович и Я. Е. Жуковский в кабинете главного дома усадьбы Новый Кучук-Кой

1910-е
Бумага; фотопечать. 12,5×17,5

424. Панорама усадьбы Новый Кучук-Кой

1910-е
Бумага; фотопечать. 11×14,5

425. Вид на «лестницу Якова» и главный дом в усадьбе Новый Кучук-Кой

1910-е
Бумага; фотопечать. 11,5×17,5

426. Семья В. С. Сергеева перед его домом в усадьбе Старый Кучук-Кой

1910-е
Бумага; фотопечать. 12,5×19,5

427. Агава у «лестницы Якова» в усадьбе Новый Кучук-Кой

1910-е
Бумага; фотопечать. 9×12,5

428. В парке Я. Е. Жуковского. Скульптура «Рождение Нимфеи»

1910-е
Бумага; фотопечать. 8,5×14

429. Старый Кучук-Кой. Дом с северной стороны

1910-е
Бумага; фотопечать. 8,5×14

430. Скульптура «Нимфея» (скульптор А. Т. Матвеев)

1910-е
Бумага; фотопечать. 14×9

431. Скульптура «Юноша» (скульптор А. Т. Матвеев)

1910-е
Бумага; фотопечать. 14×9

432. Скульптура «Юноша» (скульптор А. Т. Матвеев)

1910-е
Бумага; фотопечать. 14×9

433. Крым. Кучук-Кой. Парк дома отдыха работников просвещения

1920-е
Бумага; фотопечать. 15×10

434. Панорама усадьбы Новый Кучук-Кой

1910-е
Бумага; фотопечать. 9×14

435. А. Т. Матвеев, В. А. Мазюкевич и Т. Г. Мазюкевич на веранде главного дома усадьбы Новый Кучук-Кой

1910-е
Бумага; фотопечать. 9×12

436. Общество перед рокарием в парке усадьбы Новый Кучук-Кой

1910-е
Бумага; фотопечать. 9×12

437. Скульптура «Ручей» в парке усадьбы Новый Кучук-Кой (скульптор А. Т. Матвеев)

1910-е
Бумага; фотопечать. 13,5×9

438. Скульптура «Сидящий мальчик» перед домом В. С. Сергеева в Кучук-Кое (скульптор А. Т. Матвеев)

Бумага; фотопечать. 13,5×9

439. Кариатида

Автор модели А. Т. Матвеев
Волховская фарфоро-фаянсовая фабрика «Коминтерн», Новгородская губ. 1923
Фарфор; роспись. Высота 21,5

440. Надевающая туфлю

Автор модели А. Т. Матвеев
Волховская фарфоро-фаянсовая фабрика «Коминтерн», Новгородская губ. 1923
Фарфор; роспись. Высота 16

441. Девушка, выжимающая волосы

Автор модели А. Т. Матвеев
Гжельский фарфоровый завод, Московская обл., Раменский район. 1932
Фаянс, глазурь, обжиг. Высота 27,5

442. Купальщица

Автор модели А. Т. Матвеев
Бронза. Высота 21,5

443. Фрагменты архитектурной керамики и мозаики с фасадов главного дома усадьбы Новый Кучук-Кой

444. Иллюстрированный ежемесячник «Золотое руно»

1909, № 2–3
Бумага; печать типографская. 31×22,5

445. Иллюстрированный ежемесячник «Аполлон»

1913, № 8
Бумага; печать типографская. 25,5×20

446. *Эрнст С. Р.* В. Замирайло. — Петербург : Аквилон, 1921. — 44 с.

Бумага; печать типографская. 18,8×13,7

Коллекция Татьяны и Сергея Макеевых

447. Девочки, играющие в «дьябло»

Франция. 1900-е
Шёлк; акварель. 18×14,5

448. Пояс-цепочка

Франция. 1890-е
Латунь; пайка

449. Шатлен (кошелёк, бальная книжечка, пудреница, игольница)

Франция. XIX в.
Металл; плетение, пайка

450. Ваза

Франция. 1900
Металл; штамповка

451. Флакон для духов

Франция. 1900-е
Стекло, металл; позолота. 6×4,5×2

452. Платье

США. Конец XIX в.
Хлопок; шитьё

453. Платье

Франция. 1900-е
Хлопок, шёлк, кружево; шитьё, вышивка

454. Платье

США. 1910-е
Шерсть, кружево; шитьё

455. Зонт-трость от солнца

Западная Европа. Конец XIX в.
Хлопок, дерево; вышивка ришелье, резьба

456. Чехол для зонта

Франция. 1900-е
Холст; вышивка

457. Веер-плие

Франция. 1880-е
Шёлк, перламутр, металл

458. Веер-плие

Франция. Конец XIX в.
Шёлк, дерево; резьба, вышивка, рисунок

459. Веер-плие

Франция. 1900-е
Шёлковая органза, дерево, металл; резьба, рисунок, аппликация

460. Веер-плие

Франция. 1900-е
Шёлковая органза, дерево, металл, перламутр; резьба, рисунок, аппликация

461. Веер-плие

Франция. 1900-е
Шёлк, дерево; резьба, вышивка, рисунок

462. Веер-плие

Франция. 1900-е
Кружево, перламутр

463. Веер-бризе «Ромашки»

США. 1900-е
Картон; печать, вырубка. 18×30

464. Веер-бризе «Сирень»

США. 1900-е
Картон; печать, вырубка. 18×30

465. Веер-бризе с кармашками для носовых платков

США. 1900-е
Картон, батист; вырубка, цветная печать, вышивка

466. Веер-кокарда

США. 1900-е
Картон, бумага; цветная печать

467. Веер-кокарда

США. 1900-е
Картон, бумага; цветная печать

468. Веер-пальметта

США. Начало XX в.
Ткань, дерево, шёлк, металл; роспись

469. Заготовка для рукоделия

«Journal de Demoiselles», Франция. 1888
Ткань; печать контурная. 32×27

470. Набор для бисероплетения «Fleurs en perles»

Франция. 1890-е
Бисер, бумага, проволока

471. Пазл «Цветы»

Германия. 1900-е
Картон; цветная печать, вырубка

472. Домино «Цветы»

Франция. Первая четверть XX в.
Дерево, бумага; хромолитография

473. Пазл «Дети в саду»

Германия. 1890-е
Картон, бумага; цветная печать, вырубка

474. Роликовые коньки

Франция. Конец XIX в.
Дерево, металл

475. Настольный теннис

Германия. Конец XIX — начало XX в.
Дерево, кожа, хлопок, целлулоид

476. Игрушка «дьябло»

Западная Европа. 1900-е
Дерево; точение

477. Ракетки для бадминтона

Западная Европа. 1900-е
Дерево, бечёвка

478. Складной бинокль-компас

Западная Европа. 1900-е
Целлулоид, стекло

479. Принадлежности для игры в серсо

Франция. 1900-е
Дерево, ткань

Собрание Б. М. Соколова

480. Ваза

Копенгаген, Королевский завод. Начало XX в.
Фарфор; подглазурная роспись. Высота 17; диаметр 10

Сады XX века: от символа к реальности

Материалы конференции (20 и 21 мая 2019, ГМЗ «Царицыно» и Российский государственный гуманитарный университет)

Балет „Павильон Армиды“: тема садов Армиды и определение истоков замысла балета

Эскиз декорации «Сады волшебницы Армиды» А. Н. Бенуа к балету «Павильон Армиды» был выбран в качестве основы для афиши выставки «Сады Серебряного века».

Балет «Павильон Армиды», впервые поставленный в Петербурге в 1907 году[1], уже для современников стал одним из символов эпохи, притом что балет исполнялся достаточно мало и в императорском Мариинском театре, и в дальнейшем в антрепризе «Русских сезонов»[2].

Автором программы балета стал художник А. Н. Бенуа, выступивший также в качестве автора оформления этого спектакля.

Сохранилось огромное количество эскизов и набросков А. Н. Бенуа к этому балету, которые было бы очень интересно представить вместе в отдельной экспозиции, но из-за разбросанности экспонатов между музеями и частными собраниями это достаточно сложно осуществить. Часть материалов была представлена на выставке «Сады Серебряного века», в том числе эскиз декораций ко II картине — «Сады Армиды» из собрания Русского музея (см. ил. на с. 78). Отметим как минимум три этапа его работы над оформлением спектакля: постановка в Мариинском театре в 1907 году, постановка в Париже в программе Первого балетного сезона антрепризы С. П. Дягилева «Русские сезоны» в 1909 году, возобновление балета в бывшем Мариинском театре в 1922 году под руководством Ф. В. Лопухова и А. И. Чекрыгина. Некоторые эскизы А. Н. Бенуа к этому балету выполнены практически как самостоятельные художественные произведения, особенно это относится к вариантам оформления центральной сцены балета «Сады волшебницы Армиды», так что сюжет «сады Армиды» приобрёл почти самостоятельное значение, по крайней мере в творчестве А. Н. Бенуа. Представляется, что тема садов Армиды имеет определённый интерес и самостоятельное значение также для Серебряного века в целом.

Балет «Павильон Армиды» широко известен как феномен русской культуры начала XX века, но пока не стал предметом отдельной работы, в которой были бы подробно рассмотрены его художественные особенности и уточнена история создания балета, имеющая в изложении А. Н. Бенуа ряд неточностей. Поскольку таких нюансов чрезвычайно много, в рамках этого выступления мы постараемся ответить на некоторые вопросы, которые представляются нам существенными, многое, к сожалению, оставляя за пределами доклада.

Сюжет балета в одном действии развивается на протяжении трёх картин, между которыми введены две очень существенные интерлюдии Часов[3]. Одной из важ-

[1] Автор либретто и оформления — А. Н. Бенуа, автор музыки — Н. Н. Черепнин, балетмейстер-постановщик — М. М. Фокин. О балете «Павильон Армиды» существует значительная литература, наиболее подробно общая история создания балета и его особенности рассмотрены в исследовании: *Красовская В. М.* Русский балетный театр начала XX века. [Ч.] 1: Хореографы. Л., 1971. (Раздел о творчестве М. М. Фокина.) [Ч.] 2: Танцовщики. Л., 1972. (Раздел о творчестве А. П. Павловой.)

[2] См., например, замечание известного критика А. Левинсона о том, что он не успел увидеть постановку этого балета в Париже. (*Левинсон А.* Старый и новый балет. Мастера балета. СПб., 2009. С. 70 и далее.)

[3] Считаем полезным в примечаниях напомнить содержание балета на основании указанных изданий (В. М. Красовской, А. Левинсона и др.). Программа балета была составлена по мотивам новеллы Т. Готье «Омфала». Действие завязки и развязки балета отнесено А. Н. Бенуа к началу XIX века, хотя, судя по сюжету, это должны быть скорее 1830-е или 1840-е годы. Виконт Рене де Божанси ехал на собственную свадьбу, но попал в грозу и вынужден был остановиться в имении некоего чудака маркиза. Хозяин предложил

нейших особенностей этого балета стал зрелищный контраст начальной и финальной полутёмных сцен в заброшенном павильоне с эффектно залитой светом сценой «Оживший гобелен»[1]. Значение и характер центральной сцены балета «В садах Армиды» позволяет назвать его «балетом среды».

Действие и оформление центральной сцены балета «В садах Армиды», по замыслу А. Н. Бенуа, были выполнены в стиле маскарада в Версале.

Образы Версаля в целом составляют одну из главных тем в творчестве А. Н. Бенуа. Отметим, что само обращение А. Н. Бенуа к теме маскарада в стиле Людовика XIV и Людовика XV, а также к теме Версаля в значительной степени стало развитием его осознанных и неосознанных личных впечатлений от пышных императорских резиденций в пригородах Петербурга.

Особый интерес представляет включение А. Н. Бенуа в эскизы сцены «Сады Армиды» дворцового комплекса, замыкающего панораму декорации в качестве центра художественной композиции.

Дворец в панораме «Сады Армиды» представляет собой пирамидальное сооружение с резким вертикальным взлётом центральной башни, высоту которой подчёркивают низкие боковые крылья. В одном из вариантов эскиза панорамы садов пониженные боковые части дворца расходятся от центральной башни крестообразно. В этом варианте эскиза дворец Армиды особенно напоминает один из павильонов дворцового комплекса Екатерины II в Ораниенбауме — павильон Катальной горки.

По-видимому, это была неосознанная ассоциация А. Н. Бенуа, с которой очень интересно перекликается фрагмент «Воспоминаний» художника, относящийся к 1901 году. Мы вынуждены опустить отрывок о живших в Ораниенбауме родственниках Романовых, принцах Мехлебург-Стелицких (написание автора мемуаров), хотя они предстают очень «живописными», и обращаемся к основной интересующей нас теме. «Как ни милы и приятны были хозяева Ораниенбаума, всё же ещё большую прелесть представляла для меня сама та „декорация“ (психология и терминология автора записок — художника. — *С. С.*), в которой протекала их жизнь. <...> ...я как бы дышал тем же воздухом, которым дышала прежняя (и самая знаменитая) хозяйка Ораниенбаумского дворца — Екатерина. Здесь она томилась и лила горькие слёзы обиды, здесь же отдыхала после своих охотничьих прогулок, здесь читала любимых авторов, и, наконец, здесь она находила, в своей покинутости, утешение в обществе молодых людей, менее грубых и диких, нежели те, кого к себе приблизил её недостойный супруг.

Совершенно заполонила меня Катальная горка, точнее, тот обнесённый колоннадой высокий павильон, от которого когда-то тянул на много саженей деревянный скат самой „горы“. Мой отец (ректор Петербургской Академии художеств академик архитектуры Н. Л. Бенуа. — *С. С.*) помнил, как ребёнком в 1820-х годах он бродил по полуразрушенным, с тех пор совершенно исчезнувшим галереям (на которых были устроены скаты. — *С. С.*) <...>

гостю расположиться в заброшенном павильоне и ничему не удивляться. В павильоне виконт увидел гобелен с изображением садов Армиды. В полночь оживали Часы с Амуром, который, в свою очередь, оживлял гобелен и впускал виконта Рене в сады Армиды. Там виконт видел, как волшебница Армида из поэмы Т. Тассо «Освобождённый Иерусалим» тосковала по покинувшему её рыцарю Ринальдо. Армида объявляла Рене новым Ринальдо и своим рыцарем, дарила шарф (вынуждены только наметить тему шарфа традиции балетов от «Сильфиды» через «Эсмеральду» к «Раймонде», так же как и взаимосвязь «Павильона Армиды» с «Сильфидой»). В садах Армиды начинался маскарад в стиле Людовика XIV и Людовика XV. Внезапно праздник обрывал появившийся на Часах Сатурн с косой. Рене просыпался в заброшенном павильоне, находил рядом с собой шарф, подаренный ему Армидой во сне, и в состоянии безумного припадка падал на руки слуги.

[1] Любопытные сведения о затемнённой сцене в павильоне приводит участница первой постановки танцовщица и хореограф Б. Нижинская, сестра В. Нижинского. Она рассказывает о том, что из-за затемнённости начальной сцены в павильоне на генеральной репетиции при исполнении сцены с Часами даже произошла путаница в танцах. См.: *Нижинская Б.* Ранние воспоминания. М., 1999. С. 260, 280 и далее.

Сколько часов провёл я здесь в полном одиночестве, пробуя акварелью и пастелью передать игру красок и солнечного света, вливавшегося через большие окна. Я, кроме того, мечтал создать картину того, что когда-то здесь происходило: мне чудился смех развесёлых молодых шалунов и шалуний, визги дам, которых в особых колясочках спускали с „горы“»[1].

В приведённом фрагменте «Воспоминаний» А. Н. Бенуа «поэтически» объединяет два периода пребывания в Ораниенбауме императрицы Екатерины II: во время замужества (и подготовки переворота, и свержения мужа — императора Петра III) и после счастливого для неё переворота. Относящийся к первому периоду образ «тоскующей» Екатерины перекликается с двумя мифологическими персонажами, получившими определение «покинутых»: Дидона, покинутая Энеем, и Армида, покинутая Ринальдо. Но именно история Армиды вызывает ассоциации с местом действия «в садах», в которые волшебница увлекала рыцарей-христиан, поэтому впечатления А. Н. Бенуа от Ораниенбаума вызывают в памяти прежде всего именно Армиду, а не Дидону. Художник в своих воспоминаниях чуть ли не уподобляет императрицу Армиде, а комплекс в Ораниенбауме через это подсознательное сопоставление уподобляется садам Армиды. Эта ассоциация особенно ярко выражена в описании павильона Катальной горки, которое по ощущению удивительно напоминает «состояние» сцены «Сады Армиды» в балете: залитое светом пространство, наполненное смехом и даже женским визгом. Последние перекликаются с описанием дачной жизни у А. А. Блока, правда, в легендарном стихотворении этим особенностям придан сардонический оттенок: «Над озером гремят уключины / И раздаётся женский визг, / И в небе, ко всему приученный, / Бессмысленно кривится диск…»

Включение А. Н. Бенуа в оформление сцены «Сады Армиды» образа павильона Катальной горки в Ораниенбауме даёт дополнительную информацию для уточнения некоторых мотивов балета и — шире — соотношения русской и европейской культуры XVIII и начала XX века.

Напомним, что представлял собой павильон Катальной горки. Это своеобразный Эрмитаж, к которому была устроена пристройка для «верхнего» катания. Пристройка представляла собой длинную узкую галерею, на верхней части которой располагалась волнообразная трасса, по ней на основе собственного разгона ехала каталка. На старте слуги разгоняли каталку, на финише её ловили, за счёт волнообразного характера трассы каталка развивала довольно большую скорость. Впоследствии эта «потеха» получила в России название «Американские горки», в Америке — «Русские горки».

Интересно, что «висячий», то есть верхний, характер устройства трассы перекликался с устройством «висячих садов», популярных до начала XIX века и в XIX веке превратившихся в парадные декоративные оранжереи. Напомним, что в Петербурге сохранился Верхний сад в составе Малого Эрмитажа Екатерины II, примыкающего к Зимнему дворцу[2].

В отношении истории Армиды и её интерпретации в балете «Павильон Армиды» определённый интерес представляет то, что едва ли не на всех эскизах садов Армиды А. Н. Бенуа художественно подчёркивает ступенчатое террасное устройство дворца и примыкающей к нему части садов.

Это заставляет нас обратиться к истории возникновения и устройства самой системы висячих садов, прообразом которых стали легендарные сады вавилонской царицы Семирамиды.

[1] *Бенуа А. Н.* Мои воспоминания. Т. 2. М., 1990. С. 347–350.

[2] Традиция устройства висячих садов получила отражение в устройстве итальянских террасных садов. После начала работы в средневековой Руси (Московии) итальянских архитекторов и инженеров в русской культуре также получили распространение «верхние», «висячие» сады. См.: *Забелин И. Е.* Домашний быт русских царей в XVI и XVII вв. Книга первая. Государев двор или дворец. М., 1990. С. 109 и далее.

Мы не нашли прямых указаний у предыдущих исследователей на то, что именно вавилонянка Семирамида стала прообразом волшебницы Армиды в поэме Т. Тассо «Освобождённый Иерусалим», история которой составила основу сцены в садах Армиды.

Кратко напомним, что поэма Т. Тассо представляет собой художественно-поэтическую фантазию на тему Первого крестового похода. Центральный сюжет поэмы — история рыцаря Ринальдо, своеобразного «Ахиллеса» Первого крестового похода. Чтобы ослабить крестоносцев, дамасский царь Идраот (в программе балета А. Н. Бенуа обозначен как Гидраот) посылает в стан врага свою племянницу, волшебницу Армиду (в опере Генделя вариант Альцина), которая своими чарами должна отвлекать христианских рыцарей от борьбы за Иерусалим. Обратим внимание на сходство имён Семирамиды и Армиды, а также на репутацию вавилонян как сильных магов и колдунов. Основанием для этой репутации стал необычайно высокий уровень вавилонской астрономии и астрологии. Для нашей темы существенно то, что легендарная Вавилонская башня имела своим прообразом исторические вавилонские зиккураты, которые, по-видимому, были предназначены именно для занятий астрономией и астрологией. Ассоциация в эскизах А. Н. Бенуа дворца Армиды с вавилонским зиккуратом («вавилонской башней»), возможно, еще одна причина сопоставить Армиду и Семирамиду.

Развивая тему, заметим, что висячие сады (и Семирамиды, и другие) — искусственные сады. Это объединяет идею висячих садов с идеей «организованной природы» регулярных садов или парков, идеальным примером которых стал ансамбль Версаля. Образы версальских садов и организованных по их подобию европейских садов XVIII века широко представлены в эскизах А. Н. Бенуа для «Садов Армиды». На разнообразных эскизах общего оформления сцены можно увидеть различные варианты великолепной парковой композиции из подстриженных деревьев и кустов, образующих галереи, боскеты, зелёные пирамиды и различные фигуры и создающих декорации для фонтанов и т. д.

Существенно то, что тема «рукотворности» садов была необычайно актуальна для XVIII века в целом, не только для «французских» регулярных садов, но и для английских пейзажных, которые подражали природе, но были результатом работы архитекторов и художников. В сцене из балета «Павильон Армиды» великолепная дворцово-парковая композиция садов Армиды, созданная художественным гением А. Н. Бенуа, приобретала совершенно особое значение, совершенно особый характер: это была не просто искусственно организованная и преобразованная природная композиция, это была композиция, созданная Художником.

Возможно, в этом заключалась особая декларативность балета «Павильон Армиды» и — шире — программа соотношения культур XVIII и начала XX века. В первом случае, в отношении XVIII века, это была преобразовательская программа эпохи Просвещения. В начале XX века программа подчёркивает в этом преобразовании роль не просто Творца, но Художника.

Последнее замечание выводит ещё на одно очень существенное сравнение.

Не берёмся судить, насколько при создании программы и оформления «Павильона Армиды» и разработке образа садов Армиды А. Н. Бенуа думал о том, что в своей декларации роли Художника-Творца в организации и преобразовании природы он опирался на реальный пример, также связанный с пригородами Петербурга, но фактически в качестве декоратора А. Н. Бенуа в перспективе-панораме садов Армиды развивал опыт великого театрального декоратора рубежа XVIII и XIX веков П. Г. Гонзага, участвовавшего в реальной организации великолепного парка в Павловске, в частности ставшего создателем панорамы-перспективы Долины прудов.

Представляется, что заявка на определение роли в современном обществе Художника-Творца в балете «Павильон Армиды»

получила воплощение скорее декларативно и интуитивно, чем осознанно, но это воплощение идеи в театральном представлении сразу было также неосознанно признано очень значительным событием современной культуры. Это определяется по тому, что балет, начиная с первых отзывов современников и зрителей, упоминается среди самых важных явлений русской и мировой культуры начала XX века.

Особое декларативное значение балета «Павильон Армиды» проявилось, в частности, в том, что он был очень сложен для исполнения, но С. П. Дягилев при организации первого балетного сезона «Русских сезонов» в Париже в 1909 году настоял на включении этого балета в программу гастролей.

Балет вывозили в Париж в очень тяжёлых условиях.

Партию Армиды в Петербурге исполняла А. Павлова, она уже имела исключительную популярность и известность, в том числе международную. Именно она была выбрана «эмблемой» первого балетного сезона «Русских сезонов» в Париже. Её изобразил В. А. Серов на легендарной афише этих гастролей. При этом заранее было известно, что Павлова из-за собственных гастролей присоединится к «Русским сезонам» уже после их начала[1].

Тем не менее С. П. Дягилев упорно хотел начать первый балетный сезон с «Павильона Армиды» и искал замену Павловой. Достаточно достоверно выглядит рассказ М. Кшесинской о том, что Дягилев уговаривал её заменить Павлову в этом балете[2]. После того как Кшесинская отказалась, импресарио попытался представить очень достойный вариант — гастроли в Париже в партии Армиды открыла прима московского Большого театра, звезда российского немого кино В. Коралли, не очень сильная балерина, но очень красивая женщина и великолепная мимистка. Увы, Коралли в этой партии успеха не имела и досрочно прервала гастроли. Без особого успеха в партии Армиды выступила даже такая выдающаяся балерина, как прима «Русских сезонов» Т. Карсавина.

По-видимому, только Павлова в этом балете давала необходимый сплав тончайших нюансов, соединение виртуозного академического танца и оживлявшей его свойственной Павловой символистически-импрессионистической манеры, запечатлённой, в частности, в её легендарной миниатюре «Ночь» на романс Н. Рубинштейна.

Обилие и разнообразие фотографий А. Павловой в партии Армиды свидетельствует, что краткое выступление в балете «Павильон Армиды» стало выдающимся успехом этой звезды и легенды истории балета и культуры в целом.

В общем исследовании партии Армиды и самого балета «Павильона Армиды» существенным представляется следующее.

Один из разделов такого исследования должен быть посвящён сопоставлению этого спектакля и главной легенды в истории балетного искусства — французской версии балета «Сильфида», поставленной в Париже в 1832 году. Особая тема — сравнение и сопоставление исполнительниц главных ролей этих балетов Марии Тальони и Анны Павловой.

Мария Тальони в сумрачном волшебном лесу «Сильфиды» танцевала Душу Воздуха. Анна Павлова в «залитых светом» садах Армиды танцевала даже не Душу Света, а Душу Сияния Света.

Разница между воплощением Сияния Света и изображением лёгкости Воздуха принципиальная, это разница между воплощением образа во внешней изобразительности прыжка-полёта и воплощением характера персонажа не в самом движении, а в тончайших импрессионистических нюансах его исполнения. Это та же разница, что и между культурой Серебряного века и культурой романтизма 1830-х годов.

[1] Вопрос об организации А. Павловой собственных гастролей рассмотрен в исследовании: *Притчард Дж., Хемилтон К.* Анна Павлова. Величайшая балерина XX века. М., 2014. С. 27 и далее.

[2] *Лифарь С.* Дягилев. СПб., 1993. С. 172.

Анна Павлова — Армида, Вацлав Нижинский — Раб Армиды.
Сцена из спектакля «Павильон Армиды» в антрепризе «Русские сезоны». Париж. 1909.
Опубликовано в журнале «Le Theatre», 1909, №5

При определённой близости первая представляется нам более сложной.

Возможно, в этом заключается главное значение балета «Павильон Армиды» в истории русской и мировой культуры: своим искусством А. Павлова в танце развивала соотношение естественного и художественного, заложенное в программе балета и в его художественном оформлении А. Н. Бенуа.

С. В. Сергеев

Сады семьи Хэнбери и их влияние на культуру Италии на рубеже XIX–XX веков

На рубеже XIX и XX веков развитие садово-паркового искусства приобретает популярность благодаря открытию новых географических зон с уникальной флорой и акклиматизации растений в новых регионах. С появлением такой науки, как фитогеография растений, основанной на трудах немецкого учёного Александра фон Гумбольдта и французского ботаника Эме Бонплана, становится возможным воссоздать условия для экзотических растений, нетипичных для приморских европейских регионов Франции, Италии и России.

В XIX веке была опубликована книга швейцарского ботаника и биогеографа Альфонса Декандоля «География растений»[1]. В конце XIX века Оскар Друде представил научному и культурному сообществу целый ряд статей по ботанической географии, обобщённых в новом исследовании общей географии растений — «Справочнике по географии растений» («Handbuch der Pflanzengeographie») (1890). В большом сочинении Адольфа Энглера и других ботаников «Естественные семейства растений» («Die natürlichen Pflanzenfamilien»), изданном Паулем Прантлем, Друде описал семейства пальмовых и зонтичных.

Благодаря этим изданиям на рубеже XIX–XX веков культура садового искусства Лазурного Берега Франции и Цветочной Ривьеры Италии, находящихся в одной климатической зоне, приобрела широкое распространение. Владельцы вилл, расположенных на берегу Средиземного моря, окружали свои дома садами, где росли экзотические растения и новые виды цветов. Особенную популярность приобрело разведение розовых кустов. Их аромат и уникальная форма вдохновляли художников, поэтов, философов. Всё это оказало значительное влияние на культуру европейского общества и нашло отражение в новом взгляде на мир, сформированном наукой и искусством того времени.

Именно в XIX веке во всём мире возник интерес к культурному наследию прошлых столетий, который сопровождался популяризацией научных знаний, полученных во время экспедиций в Новый Свет. Путешествие немецкого естествоиспытателя Александра фон Гумбольдта и французского географа и ботаника Эме Бонплана (1799–1804), кругосветное плавание Чарльза Дарвина (1831–1836), научные исследования Эрнста Геккеля и Николая Миклухо-Маклая на Канарских островах (1867), научная экспедиция «Челленджера» (1872–1876) приковывали внимание культурного сообщества в XIX столетии. Наука и искусство XIX века черпали идеи из естествознания. Это породило новые формы садового искусства, особое внимание уделялось акклиматизации экзотических растений. Развивалась ботаническая иллюстрация.

Цветочная Ривьера, расположенная на Лигурийском побережье Италии, — символ «прекрасной эпохи» конца XIX — начала XX века.

Знаменитый ботанический сад, оказавший влияние на стилистику и эстетику таких стилей в искусстве и культуре Италии, как модерн, символизм, дивизионизм, был создан сэром Томасом Хэнбери (1832–1907) и его старшим братом Даниэлем Хэнбери (1825–1875), фармацевтом и ботаником. Огромную работу провёл приглашённый братьями Хэнбери специалист по ландшафтному дизайну

[1] *Декандоль А.* География растений / пер. с фр. Андрея Николаевича Бекетова // Вестник Императорского русского географического общества, 1856.

и садовому искусству Людовик Винтер (1846–1912) в Мортоле[1].

Лигурийское побережье по своему природному ландшафту и климатическим условиям напоминает Канарские острова. Можно предположить, что сад Хэнбери спроектирован Людовиком Винтером под влиянием изданий Александра фон Гумбольдта, столь популярных в XIX веке. В 1799 году Александр фон Гумбольдт и Эме Бонплан совершили экспедицию по Испании от Барселоны через Мадрид до Ла-Коруньи. В июне 1799 года они отправились из порта Ла-Корунья на Канарские острова, где поднялись на Тенерифский пик. Путешественники также посетили Южную Америку: Бразилию, Мексику, Венесуэлу. Во время этой грандиозной экспедиции, продолжавшейся почти пять лет (до 1804 года), Бонплан собрал до 6 тыс. растений и описал более 3,5 тыс., причём большая часть из них — новые роды и виды.

Сад Томаса и Даниэля Хэнбери стал образцом садово-паркового искусства Цветочной Ривьеры в Италии и приковывал к себе внимание публики. О нём говорили, писали, его посещали художники, поэты и философы рубежа XIX–XX веков.

Благодаря науке об акклиматизации растений, с которой хорошо был знаком Людовик Винтер, многие сорта пальм, агав, эвкалиптов, кипарисов, акаций, а также цветочных растений, семена которых были собраны со всего света, стали украшением садового парка и продолжают восхищать посетителей уже более ста лет.

Впервые заброшенную виллу Оренго Томас Хэнбери увидел во время своего путешествия по Италии в 1866 году. (Отметим, что в том же году Эрнст Геккель и Николай Миклухо-Маклай путешествуют по Канарским островам.) Палаццо Оренго, чья история начинается в XI веке, было куплено Томасом Хэнбери в 1867 году и стало центральной частью 45-акрового ботанического сада Хэнбери. Оно расположено примерно в 300 футах над Лигурийским морем.

Двенадцатого ноября 1868 года Людовик Винтер, специалист по ландшафтному дизайну, имеющий опыт проектирования и создания садов в Германии и Франции, был официально нанят Томасом Хэнбери, чтобы спроектировать сад рядом с палаццо Оренго, расположенным в Мортоле, недалеко от итальянского города Вентимилья. В 1869 году Винтер переехал в Италию и начал своё сотрудничество с братьями Хэнбери. Получившийся в результате один из самых красивых садов на Ривьере уже в 1871 году был открыт для публики по четвергам, а выручка от продажи билетов шла на благотворительность.

Первые розовые кусты были взяты братьями Хэнбери из сада их отца в Клэпхем-Коммоне. Чуть позже образцы роз для разведения приобретались в садовых питомниках в Йере, на юго-востоке Франции. В частности, у ботаника из Йера Бартелеми Виктора Рантонне (1797–1871), посвятившего свою жизнь изучению растений, в том числе экзотических. Он привозил из своих путешествий по всему миру различные сорта роз и адаптировал их к средиземноморскому климату Лазурного Берега. Рантонне был корреспондентом нескольких садоводческих обществ, опубликовал книги «Акклиматизация сада» («Jardin d'acclimatation») и «Каталог экзотических растений» («Catalog des plantes exotiques»), которые пользовались большим успехом среди владельцев садов Лигурийского побережья Италии и Франции на рубеже XIX и XX веков. В 1883 году Чарльз Хубер (1819–1907) купил сад Рантонне, а затем завоевал репутацию специалиста по акклиматизации пальм и эвкалиптов, произрастающих на Лазурном Берегу Франции и на Цветочной Ривьере Италии. Йер стал важным центром акклиматизации пальм. Каталог садовых культур Хубера включал в себя разновидности хвойных деревьев, а также таких цветов, как анемоны и примулы.

[1] Об истории ботанического сада Хэнбери см.: URL: http://www.giardinihanbury.com/giardino/storia (дата обращения: 20.10.2019). Также о саде Хэнбери см.: URL: http://www.giardinihanbury.com/en/ (дата обращения: 20.10.2019) и https://www.amicigiardinihanbury.com (дата обращения: 20.10.2019).

Людовик Винтер покупал у Хубера многие садовые деревья и растения.

Розовые кусты и пальмы Винтер приобретал также у известного производителя роз для садов и вилл Лазурного Берега и Цветочной Ривьеры Гилберта Набоннанда (1828–1903) в садовом питомнике «Sainte-Anne». Набоннанд импортировал редкие виды роз из Китая, Австралии, Новой Зеландии и Южной Африки. Розы были необычайно популярны в то время, новым сортам давали имена августейших особ. Между 1872 и 1903 годами Набоннанд вывел двести четырнадцать сортов чайных роз. Некоторые сорта предназначались специально для знаменитых парфюмерных производств французского города Грасс. Розы из садового питомника Набоннанда завоевали множество наград и отличий и, безусловно, были украшением сада Хэнбери в Мортоле.

Французская художница Луиза-Сесиль Декамп-Саборе (1855–1916), работавшая в жанре ботанической иллюстрации, изобразила сорт розы, названной в честь великого князя Петра Николаевича Романова (1864–1931), внука русского царя Николая I. Возможно, эти розы украшали и сад Томаса Хэнбери, но, чтобы удостовериться в этом, необходимы дальнейшие исследования.

Сады Томаса и Даниэля Хэнбери и в настоящее время производят необыкновенное впечатление на тех, кто открывает их впервые для себя. Здесь собраны растения со всего мира, уникальный климат Лигурийского побережья позволяет адаптировать растения из Африки, Австралии, Мексики, Англии, Франции, Южной Америки и Японии. Это своеобразный музей под открытым небом. Меняются времена года, но даже зимой здесь цветут удивительные растения. Сейчас кажется, что так было всегда, однако это не совсем верно. Если посмотреть на рисунок Даниэля Хэнбери, сделанный им в 1867 году, в то время, когда вилла Оренго была приобретена Томасом Хэнбери, можно увидеть довольно пустынный (по сравнению с нынешним великолепием) пейзаж.

Братья Хэнбери и Людовик Винтер превратили его в настоящий рай с незабываемым ароматом цветов и великолепными ландшафтными видами.

Д. Хэнбери. Вид Мортолы с восточной стороны в 1867 году. https://www.cumpagniadiventemigliusi.it

Сад Хэнбери в Мортоле расположен на субстрате нуммулитовых известняков. Они создают трудную компактную почву, легко разрушаемую метеорными водами и сильными ветрами. Некоторым видам растений, например рододендронам, камелиям, азалиям, не подходит этот тип почвы. Однако Хэнбери и Винтеру удалось решить проблему выхолащивания почвы из-за осенних дождей с помощью мероприятий по моделированию почвы и создания нового пейзажного ландшафта, также были установлены ирригационные системы, чтобы справиться с летними засухами.

Были переделаны дорожки, проведена реконструкция дворца Оренго и других зданий на территории, архитектурного орнамента садов. Результатом совместной работы Хэнбери и Винтера стало создание значительного количества биотопов, отличающихся в зависимости от степени воздействия солнечного света, ветра, влажности и расположения над уровнем моря. Между морем и древнеримской дорогой расположились цитрусовый сад и розарий. Отремонтированная стена защищала растения от солёной морской воды.

Австралийский лес был высажен на пологом склоне над древнеримской дорогой, цитрусовые деревья также стали выращивать рядом с виллой. Ещё выше сохранилась оливковая роща, а на западе и востоке были восстановлены средиземноморские маквисы (заросли вечнозелёных жестколистных и колючих кустарников, низкорослых деревьев и высоких трав).

Растения, произраставшие в саду, представляли не только эстетический, но и фармакологический интерес. Даниэль Хэнбери очень хорошо понимал, каким образом их можно использовать для получения лекарств, видел в опытах по акклиматизации перспективу. Благодаря изучению полезных свойств некоторых растений были получены многие лекарства.

В 1875 году Людовик Винтер покинул должность садовника у Хэнбери. Его дело продолжили талантливые ботаники из Германии, такие как Густав Кронемайер, Курт Динтер, Элвин Бергер.

В том же 1875 году умер Даниэль Хэнбери. В 1907 году ушёл из жизни Томас Хэнбери.

В период Первой мировой войны последний куратор сада Хэнбери в Мортоле, Элвин Бергер, вернулся в Германию. Наступил период научно-ботанической деградации сада.

После окончания Первой мировой войны старший сын Томаса Хэнбери, Сесил, решил заняться работами по перестройке, обслуживанию, реорганизации и реставрации, благодаря чему культурное и научное наследие сада было сохранено. Особенная роль в сохранении ландшафта ботанического сада принадлежит жене Сесила Хэнбери — Дороти.

Сад Хэнбери в Мортоле сильно пострадал во время Второй мировой войны, поскольку по законам военного времени перестал принадлежать семье Хэнбери и без должного ухода находился в упадке. В 1960 году леди Хэнбери приняла решение продать сад итальянскому государству. Сад Хэнбери перешёл в распоряжение Университета Генуи. Однако восстановление началось только в 1987 году. В 2000-м сад Хэнбери в Мортоле был объявлен природным заповедником, а 1 июня 2006 года стал объектом Всемирного наследия ЮНЕСКО. В 2007 и 2011 годах сад виллы Хэнбери был включён в Список десяти самых красивых садов Италии.

Ещё одно поместье с садом — вилла Пергола (Villa della Pergola) в Алассио[1] — в 1922 году было приобретено сыном Томаса Хэнбери, Даниэлем. Сильвия, жена Даниэля Хэнбери, так описывает виллу в то время: «Это место просто очаровательно. Сад полон роз, роз и роз, здесь есть кипарисовая аллея, пальмы, гроты и фонтаны, эвкалиптовые деревья, и везде слышен

Вилла Пергола. https://www.giardinidivilladellapergola.com

их шёпот, всё как в сказочной стране»[2]. На рубеже XIX и XX веков сад принадлежал семье Дэлримпл, которая сохраняла право собственности на виллу до 1922 года. В то время сад демонстрировал своё великолепие и пополнялся новыми видами экзотических растений.

В 1940 году, во время Второй мировой войны, семья Хэнбери вернулась в Великобританию, как и большинство британцев, проживающих на Итальянской Ривьере. В 1940–1945 годах сад был в запустении. После войны вдовец Даниэль Хэнбери женился на Рут Хардинг. В 1946 году семья Хэнбери вернулась в Алассио, чтобы возобновить жизнь поместья, прерванную войной. Даниэль был главным человеком,

[1] Об истории виллы Пергола см.: URL: https://www.villadellapergola.com/en/heritage.html (дата обращения: 20.10.2019).

[2] Письмо Сильвии Хэнбери Хью Бойеру, вилла Пергола, 5 мая 1922. Цит. по: *Bartoli A.* A British dream on the Riviera: Villa della Pergola and its seasons. Milan: Mondadori Electa S.p.A, 2012. P. 51.

который обеспечивал успех города Алассио как элитного зимнего курорта. Когда он внезапно умер в 1948 году, садом и виллой Пергола стала руководить Рут Хэнбери. После её смерти парк пришёл в упадок.

В 2006 году семья Сильвии и Антонио Риччи приобрела виллу Пергола. Под руководством ландшафтного дизайнера Паоло Пейроне благодаря архивам семьи Хэнбери сад был восстановлен.

Первая фаза восстановления включала обеспечение безопасности всех подпорных стен и создание ирригационной системы. Сохраняя природный ландшафт сада, изменения были сделаны с осознанием того, что огромный исторический парк — это живой организм, меняющийся со временем. Глицинии семьи Хэнбери были восстановлены, а агапантусы — заменены новой коллекцией, включающей более 400 различных видов. Любимые кактусы Хэнбери и гигантские стрелиции снова заняли своё место, а в огромном резервуаре для хранения воды были высажены лотосы.

В настоящее время сад вновь обрёл былое великолепие, как в эпоху Дэлримплов и Хэнбери, и является одним из ботанических чудес Цветочной Ривьеры.

Влияние садов Хэнбери на культуру Италии заключается в том эстетическом импульсе, который они придали садово-парковому искусству на Лигурийском побережье. Для англичан Цветочная Ривьера на рубеже XIX и XX веков стала любимым местом отдыха, особенно зимой. На виллах, в отелях, расположенных на холмах с видом на море, были разбиты сады с неизменными пальмами, розариями и экзотическими растениями, радующими глаз в любое время года.

Сохранение культурного наследия садов Хэнбери — важное направление в культурной политике региона Лигурия. В настоящее время благодаря бережному отношению к культурному наследию садов Хэнбери в Мортоле Университета Генуи, пристальному вниманию Кэролин Хэнбери и семьи Риччи в Алассио сады Хэнбери открыты для посещения широкой публики и научных исследований. Таким образом поддерживается связь поколений и культуры.

Е. О. Графова

ЛИТЕРАТУРА

1 *Bartoli A.A.* British dream on the Riviera: Villa della Pergola and its seasons. Milan: Mondadori Electa S.p.A, 2012.

2 *Candolle A.* Géographie botanique raisonnée ou exposition des faits principaux et des lois concernant la distribution géographique des plantes de l'époque actuelle. Paris: V. Masson; Genève: J. Kessman, 1855.

3 Die Natürlichen Pflanzenfamilien. Ergänzungsheft: nebst ibren Gattungen und wichtigeren Arten, insbesondere den Natzpflanzen, unter Mitwirkung zablreicher hervorragender Fachgelehrten begründet / von A. Engler und K. Prantl. Leipzig: W. Engelmann, 1887–1915.

4 *Engler A., Drude O.* Die Vegetation der Erde. [Band] VI. Der Hercynische Florenbezirk. Leipzig, 1902.

5 Daniel Hanbury un'affettuosa memoria. Daniel Hanbury in loving memory / [text] by D. Gandolfi // Quaderni degli Amici dei Giardini Botanici Hanbury. No. 2. 2017.

6 *Hanbury C.* Ricordi di Daniel Hanbury // Amici dei Giardini Botanicy Hunbury. Notiziaro. Dicembre 2015. P. 30–31.

7 Trees and plants for the world out of doors / Brown brothers company, ill. by A. Lunzer. NY: Rochester, 1909.

8 *Meehan T.* The Native Flowers and Ferns of the United States in their botanical, horticultural and popular aspects. Boston, 1878–1879.

9 *Mogridge J. T.* Flora of Menton, Winter flora of the Riviera, Marseilles to Genoa. London: L. Reeve & Co., 1871.

10 *Thomé O.W.* Flora von Deutschland, Österreich und der Schweiz in Wort und Bild für Schule und Haus. Bd. 2. Gera-Untermhaus: F.E. Khler, 1886.

11 *Гумбольдт А.* География растений / под ред., с вводной статьёй и биогр. очерком проф. Е.В. Вульфа; под общ. ред. акад. Н.И. Вавилова. Москва, Ленинград: Сельхозгиз, 1936.

12 *Гумбольдт А.* О физиогномике растений. СПб.: при Императорской академии наук, 1823.

13 *Декандоль А.* География растений / пер. с фр. А.Н. Бекетова // Вестник Императорского русского географического общества, 1856. Ч. 16. С. 45–92, 161–208; ч. 17. С. 121–166, 184–221.

Усадьба семьи Виктора Борисова-Мусатова: век XIX — век XXI

У Мусатова душа была синяя и прозрачная, как весеннее небо среди белых облаков, оттого и во всех его картинах синий тон сквозит, как нота ля — во всех голосах природы. Этот тон ведёт за собою все другие тона и сообщает его картинам ту силу и художественную ясность, которая позволяет нам за каждым полотном его угадывать выражение глаз самого художника. Его печаль и улыбку, его любовь и надежды.
И глядя на это синее, молодое небо — среди белых облаков, которое любил изображать Мусатов, мне вспоминается разлив Волги, Зелёный остров. Куда мы ездили с ним на лодке детьми, Зелёный остров с долинами в лесу, белыми от ландышей, как будто облака упали с неба в траву и притаились там.

Александр Фёдоров

В Саратове, на ул. Вольской, 33, в глубине двора старого двухэтажного дома стоит деревянный флигель, где работает мемориальный музей художника В. Э. Борисова-Мусатова (1870–1905). Музей открылся 14 апреля 2000 года. Его принято называть «музей-усадьба». У этого памятного места непростая судьба.

Неповторимый мир полотен В. Э. Борисова-Мусатова вновь и вновь вызывает у зрителя восторг и печаль, радость и грусть. Встречаясь с прекрасными шедеврами мастера в крупных столичных музеях, любители русского искусства и поклонники мусатовского творчества часто стремятся попасть в Саратов, познакомиться с домом, где жил художник.

Многих посетителей заставляет удивляться спрятанный в пестроте городских кварталов маленький уютный домик. Здесь ведут беседы о Борисове-Мусатове. Они всегда разнообразны по тематике, затрагивающей творческий и жизненный путь художника. Но особая тема — это судьба дома, сада, усадьбы, того уголка Саратова, который сформировал особый взгляд художника на мир. Как, из каких элементов сложилось это особое пространство — городская усадьба семьи В. Э. Борисовых-Мусатовых?

Виктор Борисов-Мусатов родился в Саратове 2 (14) апреля 1870 года в семье Эльпидифора Борисовича и Евдокии Гавриловны Мусатовых. Это событие произошло в особняке действительного статского советника Алексея Александровича Шахматова (1797–1868) на Аничковской улице (сейчас — ул. Рабочая), где Эльпидифор Мусатов служил управляющим[1]. Затем Э. Б. Мусатов оставил место в шахматовском доме и поступил на службу бухгалтером в управление Тамбово-Саратовской железной дороги[2]. В семье подрастала дочь Агриппина, а в 1883 году появилась на свет самая младшая — Елена[3].

Э. Б. Мусатов — самородок, сумевший разобраться в вопросах финансовой грамотности, — поставил перед собой задачу обзавестись собственным домом. Трудно сказать точно, когда и на каких условиях семья Мусатовых переехала в дом по адресу Плац-парад, 13 (ныне улица Вольская, 33). Однако известно точно, с какого момента Эльпидифор Борисович стал владельцем

[1] *Семёнов В. Н., Семёнов Н. Н.* Саратов дворянский. Саратов, 2004. С. 216.

[2] *Шилов К. В.* «Мои краски-напевы...». Саратов, 1979. С. 10.

[3] Елена Эльпидифоровна Борисова-Мусатова (1883–1974) — младшая сестра художника В. Э. Борисова-Мусатова, одна из любимых его моделей. После окончания в Саратове частной гимназии поступила в Строгановское художественное училище. Работала художником по фарфору на мануфактуре Цингеля (Москва), затем переводчиком в Государственной библиотеке СССР имени В. И. Ленина. Елена Борисова-Мусатова похоронена рядом с братом на кладбище в Тарусе.

собственного дома — с 24 сентября 1885 года, согласно купчей крепости[1].

Сначала домик, где обосновалось семейство Эльпидифора Борисовича, был одноэтажным, деревянным. Сразу за домом начинался сад, где росли сирень и вишни. Окна детской комнаты и столовой выходили в сад, окна двух других комнат были обращены к старой площади. Вся площадь Плац-парад густо заросла лопухами и крапивой, но на ней ещё сохранялись артиллерийские казармы с непременными атрибутами — старинными пушками.

Улица Вольская сбегала к Волге, и, по воспоминаниям писателя Александра Фёдорова[2], товарища детских лет Мусатова, мальчишки часто на лодках переправлялись на волжские острова, где было настоящее для них раздолье.

Один из островов называли Зелёным, и в своём дневнике Мусатов писал: «Он был для меня чуть ли не „таинственный остров", я знал только один его ближайший берег. Он был пустынен, и я любил его за это. Там никто не мешал мне делать первые робкие опыты с палитрой...»[3]

Раскроем книги и художественные альбомы, посвящённые творчеству Виктора Борисова-Мусатова. В самом начале — «Окно»[4], первое известное живописное произведение будущего знаменитого художника. Шестнадцатилетний мальчик с любовью изобразил распахнутое окно родного дома. Картина весьма информативна, доносит детали семейного быта. Пеларгония (герань), хоста, фуксия, фикус — типичные обитатели подоконников небогатых домов в русской провинции второй половины XIX века. В летний период растения выносили в сад[5]. Для нас густой орнамент из цветов и листьев, деревянные жалюзи, защищающие комнаты от летнего зноя, чистые стёкла и кружевные занавески давно стали символами далёкого мусатовского детства.

Учась в школе-студии при Саратовском обществе любителей изящных искусств, юноша постоянно делал карандашные наброски, зарисовки, тщательно подписывая свои работы. Дом и сад давали богатую пищу для художественных занятий. Ничто не оставалось без внимания: деревянные дворовые постройки, домашняя живность, уголки интерьеров. В 1888 году Виктор начал вести толстую тетрадь. Среди записей учебных заданий, различных заметок, любимых стихов есть немало зарисовок бытовых сценок, для которых ему терпеливо позировали милые домочадцы[6].

Юность художника совпала с испытанием, выпавшим на долю семьи, — болезнью отца. Мама Евдокия Гавриловна с августа 1888 года стала опекуншей мужа и по сути главой семейства. С весны 1889 года она начала осуществлять хозяйственные преобразования на средства, которые Э. Б. Мусатов, бережливый и дальновидный хозяин, накопил за годы службы[7]. Так, одноэтажный дом был надстроен вторым этажом и обложен красным кирпичом. Он приобрёл типичный для того времени вид городского дома представителей

[1] ГАСО. Ф. 428. Оп. 1. Д. 509. Л. 133–138 об. Автор выражает благодарность за помощь в подготовке настоящей статьи Давыдову Вячеславу Ивановичу, заместителю директора по научной работе, начальнику отдела исторической информации и исследований ГАУК «НПЦ по историко-культурному наследию Саратовской области».

[2] Александр Митрофаньевич Фёдоров (1868–1949) — писатель, поэт, переводчик, драматург. Автор воспоминаний о детских годах В. Э. Борисова-Мусатова.

[3] Цит. по: *Русакова А. А.* Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов. Л.–М., 1966. С. 8.

[4] Борисов-Мусатов В. Э. Окно. 1886. Холст, масло. 62,5×47,2 // Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Том 5: Живопись конца XIX — начала XX века. М., 2005. С. 55.

[5] Автор выражает благодарность за консультацию Ерофеевой Галине Игоревне, сотруднику сектора экологического воспитания музейно-образовательного отдела ГМЗ «Царицыно».

[6] *Тихомирова А.* Новые материалы о жизни и творчестве В. Е. Борисова-Мусатова // Тарусские страницы: антология. Калуга, 1961. С. 262. В этом же издании на с. 169 и 183 опубликованы два листа из юношеского альбома.

[7] *Майорова Ю. В.* К биографии В. Э. Борисова-Мусатова. URL: http://saratov.rusarchives.ru/publication/Borisov_pub/index.html

мещанского сословия. Комнаты в доме стали сдавать жильцам, и при рачительном ведении хозяйства средств, вырученных от этой экономической операции, хватало на текущие семейные нужды. В глубине сада был построен деревянный флигель, где поселилось всё семейство.

Домик с большой любовью описывает Елена Эльпидифоровна Борисова-Мусатова: «Между прочим, наш вновь отстроенный, хотя и низенький флигель как-то уютно стоял среди зелени, да и внутренняя его часть выглядела радостно благодаря массе света и солнца: на окнах комнатные растения в большом количестве — это также была мамина забота и любовь к цветам»[1]. Самая большая комната, тремя окнами выходящая на юг, принадлежала Виктору.

Седьмого октября 1890 года умер Э. Б. Мусатов. Чуть позже Евдокия Гавриловна подала прошение в сиротский суд об определении её опекуншей над малолетними детьми и оставшимся имуществом[2]. В марте 1895 года Мусатовы окончательно вступили в права наследства и разделили между собой движимое и недвижимое имущество, оставшееся после отца. Основная часть наследства и право владения домом достались Виктору Борисову-Мусатову[3].

Материнская забота, поддержка, а также вера в необычную судьбу сына сыграли немалую, возможно, ключевую роль в избрании Мусатовым своего жизненного пути. В 1891 году Виктор Мусатов уехал учиться в Московское училище живописи ваяния и зодчества. Затем были Санкт-Петербург, Париж и Мюнхен: годы учебы и странствий продолжались до 1898 года. Но летние каникулы художник неизменно проводил у себя в Саратове, и на все эти годы для Борисова-Мусатова[4] предметом изучения, творческого вдохновения, источником, питающим воображение и фантазию, становится сад, который он сам назовёт — «зелёная мастерская». Сестра художника вспоминала: «Особенно брат писал с увлечением в саду кусты сирени, которых было порядочно возле дома. Украшением сада служили также большие тополя, сосны за домом, молодые вишнёвые деревца и небольшой огород, где сажали преимущественно капусту, по своим тонам она привлекала брата, он рисовал её часто, в его работах этот сюжет встречается»[5].

Ни одно крупное исследование о мастере не обходится без тщательного анализа произведений, написанных в саратовском садике. Мы же напомним только о метаморфозах сада, претерпевшего в творчестве художника эволюцию от первой и всегда находящейся рядом для изучения натуры до целой мировоззренческой системы: «цветущий сад, обширный, как мир»[6].

Осенью 1899 года Виктор Эльпидифорович пережил глубокую утрату: скончалась мать. Необходимо было заботиться о младшей сестре, об усадьбе, о хозяйстве. Впереди — четыре года саратовской жизни, наполненной творчеством, участие в столичных выставках. В домик на Плац-параде приходили немногочисленные, но верные друзья:

[1] *Борисова-Мусатова Е. Э.* Воспоминания // Мир Паустовского. М., 2006. №24. С. 182.

[2] *Майорова Ю. В.* К биографии В. Э. Борисова-Мусатова. URL: http://saratov.rusarchives.ru/publication/Borisov_pub/index.html

[3] ГАСО. Ф. 428. Оп. 1. Д. 509. Л. 133–138 об.

[4] Впервые двойной фамилией «Борисов-Мусатов» художник подписал прошение о восстановлении в МУЖВЗ осенью 1893 года. Причиной послужили житейские обстоятельства. В. К. Станюкович сообщает: «Благодаря обычаю, существующему во многих губерниях, игнорировать фамилию, а превращать в фамилию отчества, отец художника числился по записям Эльпидифором Борисовым, „он же Мусатов“, стояло в скобках. Так же был записан и художник, обычно подписывавшийся Мусатовым. Вторая фамилия причиняла ему немало хлопот. <…> Чтобы избежать этих неудобств, художник поставил между двумя фамилиями тире» (*Станюкович В. К.* Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов // Отдел хранения архивных материалов (далее ОХАМ) СГХМ имени А. Н. Радищева. Л. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 10. Л. 23).

[5] *Борисова-Мусатова Е. Э.* Указ. соч. С. 181

[6] *Станюкович. В. К.* Указ. соч. Л. 38.

друг детства Александр Захаров, супруги Варвара и Аполлинарий Добошинские[1], музыкант Михаил Букиник[2], Надежда[3] и Владимир Станюковичи[4]; художники: Фёдор Корнеев[5], Василий Коновалов[6], совсем ещё молодые Павел Кузнецов, Пётр Уткин, Кузьма Петров-Водкин, Александр Матвеев. По воспоминаниям В. Добошинской, в доме был заведён особый порядок: «Домик стоял в глубине двора, и на двери всегда висела аспидная дощечка и привязанный на шнурок грифель. Здесь, уходя из дома, он писал, когда думает вернуться, и всегда просил приходящих в его отсутствие написать, кто был»[7].

В хорошо известных картинах художника «Майские цветы» (1894. Холст, масло. 51×64 см. ГТГ. Инв. 5000), «Весна» (1898–1901. Холст, масло. 71×98 см. ГРМ. Инв. Ж-2041), «За вышиванием» (1901. Холст, масло. 68,5×58 см. ГРМ. Инв. Ж-2037) видны детали архитектуры деревянного флигеля. Также флигель узнаваем на одном малоизвестном этюде, написанном в Саратове в 1902 году, «Двор усадьбы.

[1] Варвара Васильевна Добошинская, урождённая Иванова (?—1931)—театральная актриса. Училась в Московском училище драматического искусства А. Ф. Федотова. Играла в народных театрах и провинциальных антрепризах. Вероятно, театральная карьера стала причиной знакомства с Аполлинарием Ивановичем Добошинским. Супруги вместе выступали на сцене под псевдонимами Волжская и Чагин. В 1899 году оставили сцену и поселились в Саратове, где открыли магазин фотографических принадлежностей. На почве увлечения фотографией состоялось знакомство с В. Э. Борисовым-Мусатовым.

[2] Михаил Евсеевич Букиник (1872–1947)—виолончелист, композитор, педагог, музыкальный критик. Окончил Московскую консерваторию в 1895 году. Выступал с сольными концертами и в оркестре, сотрудничал с такими музыкантами, как Сергей Танеев, Николай Метнер, Константин Игумнов, Александр Гольденвейзер, Александр Гедике. С 1899 по 1904 год жил в Саратове, где преподавал в музыкальном училище Саратовского отделения Русского музыкального общества, а также был учителем музыки и хорового пения в Мариинском институте благородных девиц. С 1904 по 1906 год жил в Германии, Франции, Швейцарии. С 1907 года преподавал в училище сестёр Гнесиных и Народной консерватории в Москве. В 1915 году был мобилизован на военную службу. В 1919–1922 годах—профессор Харьковской консерватории. В 1922 году эмигрировал в США. Автор воспоминаний о В. Э. Борисове-Мусатове.

[3] Надежда Юрьевна Станюкович, урождённая Рыжкова (1879 (?)—1905), близкий друг и модель В. Э. Борисова-Мусатова. Ей посвящено последнее произведение художника—акварель «Реквием» (1905).

[4] Владимир Константинович Станюкович (1874–1939)—литератор и искусствовед, один из первых биографов В. Э. Борисова-Мусатова. Получил военное образование. В 1897 году вышел в отставку. С этого времени и до 1917 года служил в Русском страховом обществе. В 1901–1903 годах жил с семьёй в Саратове. Участник Русско-японской войны 1904–1905 годов. В 1918 году Отделом охраны памятников искусства и старины был приглашён заведовать особняком Шуваловых. С 1921 года стал хранителем Фонтанного дома Шереметевых и почти одновременно—сотрудником историко-бытового отдела Русского музея. Один из первых биографов В. Э. Борисова-Мусатова. Автор неизданной монографии о художнике.

[5] Фёдор Максимович Корнеев (1869—конец 1940-х)—художник-педагог, портретист, пейзажист, иконописец. Учился в Александро-Мариинском реальном училище. С 1883 по 1887 год посещал саратовскую воскресную художественную школу И. Ф. Ананьева. В 1886–1892 годах продолжил учёбу в Императорской Академии художеств (ИАХ) в Санкт-Петербурге. Стоял у истоков Общества любителей изящных искусств (ОЛИИ) наряду с другими известными деятелями, сыгравшими огромную роль в развитии культурной и художественной жизни Саратова. Был преподавателем Рисовальной школы при ОЛИИ (некоторое время возглавлял её). Затем, с 1901 года, в течение семнадцати лет преподавал в Боголюбовском рисовальном училище (БРУ). В 1929 году Ф. М. Корнеев был репрессирован и сослан в Архангельск. О последних годах жизни нет достоверных сведений.

[6] Василий Васильевич Коновалов (1863–1908)—художник, педагог, наставник В. Мусатова, П. Уткина, П. Кузнецова, А. Матвеева. Учился в ИАХ в 1878–1882 годах, затем приехал в Саратов. В 1882–1898 годах был учителем рисования в Александро-Мариинском реальном училище. В 1890 году был удостоен звания классного художника 3-й степени. Был участником выставок ИАХ и ТПХВ. Давал частные уроки. Преподавал в Студии живописи и рисования при Саратовском обществе любителей изящных искусств, Боголюбовском рисовальном училище и в Екатеринбургской художественно-промышленной школе.

[7] Воспоминания В. В. Добошинской. Цит. по: *Шилов К. В.* «Мои краски-напевы...». Саратов, 1979. С. 42.

Вид с террасы» (1902. Картон, темпера, акварель, масло, уголь. 47×61 см. СГХМ им. А. Н. Радищева. Инв. Г-9941). Обобщая пейзаж, делая пространство сада визуально объёмнее, Борисов-Мусатов отметил на листе: «Двор усадьбы, вид с террасы. Саратов, 1902», вероятнее всего, описывая один из видовых ракурсов, открывающихся от двухэтажного дома вглубь двора.

В. Э. Борисов-Мусатов. Двор усадьбы. Вид с террасы. 1902. Картон; темпера, акварель, масло, уголь. Саратовский государственный художественный музей имени А. Н. Радищева. Кат. 379

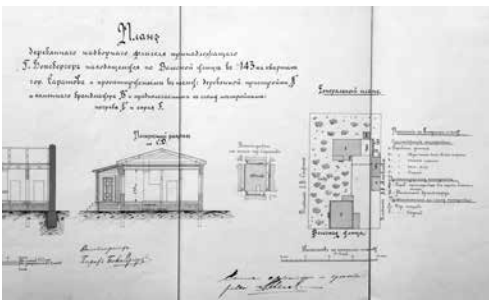
В декабре 1903 года В. Э. Борисов-Мусатов уехал из Саратова в Подмосковье. Ему оставались всего два года жизни, в которые уместились заграничные выставки, признание и слава, рождение дочери Марианны и смерть близкого друга Надежды Станюкович. Вечный покой художник обрёл на берегу Оки в Тарусе.

Саратовский дом, сад и флигель обрели своего нового хозяина.

Имя его известно — это солидный господин Генрих Генрихович Боксбергер. Рачительный и аккуратный хозяин содержал усадьбу в образцовом порядке. В 1912 году по просьбе Владимира Станюковича были сделаны фотоснимки усадьбы. Художник Павел Кузнецов писал Станюковичу: «Фотографии с домика и сада Виктора Эльпидифоровича вышли прекрасны. Сирень в цвету. Домик сохранился в том почти виде, как жил В[иктор Эльпидифорович]. При виде его как-то невольно вспомнил всю жизнь его и произведения. Дом прекрасный был для его вдохновения»[1].

Так бывшая усадьба Борисова-Мусатова впервые попала в объектив фотокамеры в качестве мемориального объекта. С этого момента медленно, но верно будет складываться её история как сакрального места.

Генрих Боксбергер хотел привнести в этот уголок старины некоторые новшества. По его заказу были подготовлены документы — великолепно выполненные пером, акварелью, чернилами и чертёжными инструментами план домовладения по улице Вольская, 33, от 19 июня 1914 года и 19 апреля 1917[2]. На них мы видим предполагаемые усовершенствования и изменения. На плане находим и дом, и флигель, и хозяйственные дворовые постройки, дошедшие до наших дней, можем себе представить, каким по размеру был частично утраченный сейчас сад.



План деревянного флигеля с общим планом усадьбы, принадлежащей Г. Боксбергеру. 1914. Фрагмент. Саратовский государственный художественный музей имени А. Н. Радищева. ОХАМ СГХМ. А-1269

[1] Письмо Кузнецова П. В. Станюковичу В. К. Июнь 1912 // Мастера искусства об искусстве. М., 1966. Т. 7. С. 463.

[2] Проект устройства канализации во владении Генриха Генриховича Боксбергера, находящемся в 143 пл. кв. по Вольской улице между Бахметьевской и Белоглинской // ОХАМ СГХМ имени А. Н. Радищева. КП-10963/347 А-1268; План деревянного надворного флигеля, принадлежавшего Г. Боксбергер (по ул. Вольской в 143 пл. квартале г. Саратова) и проектируемых к нему: деревянной пристройки «А», каменного брандмауера «В» и предполагаемых к нему построек погреба «Е» сарая «Г» // ОХАМ СГХМ имени А. Н. Радищева. КП-10963/348 А-1269.

План показывает, что со временем утраты понёс и двухэтажный дом. Когда-то с южной его стороны была деревянная веранда, выходящая во двор, быть может, та самая, с которой Борисов-Мусатов писал этюд «Двор усадьбы. Вид с террасы».

Трудно сказать, в какое смутное время господин Боксбергер вынужден был покинуть своё владение. Была ли причиной революция или Гражданская война, или то и другое вместе, но следующее упоминание о доме Борисова-Мусатова встречается уже в первые годы советской власти.

В 1919 году «Известия Саратовского Совета» сообщали о намерении секции изобразительного искусства организовать музей нового искусства имени В.Э. Борисова-Мусатова. «Для художественной молодёжи <...> необходим новый музей имени того, кого долго не признавали, чьё искусство высмеивалось. Таким именем является знаменитый художник В.Э. Борисов-Мусатов, происходящий из Саратова и могущий стать центром местной школы искусства»[1]. В 1922 году в «Известиях Саратовского Совета» публикуется заметка «Памятный домик В.Э. Борисова-Мусатова», в которой идёт речь о создании во флигеле мемориального музея[2].

В 1926 году Алексей и Виктор Леонтьевы, музейные сотрудники, инспекторы по охране памятников Саратовской губернии, под номером 10 включили дом Борисова-Мусатова в «Список памятников гражданского зодчества, принятых на учёт Отделом по делам музеев Главнауки НКП»[3].

Однако меняющаяся политическая ситуация в стране с её чёткими идеологическими схемами отнюдь не способствовала поощрению интереса к творчеству одного из лучших художников Серебряного века. В 1930-е годы имя «декадента, потакавшего вкусам буржуазной публики» Борисова-Мусатова было официально забыто. Но братья Леонтьевы в течение нескольких десятилетий тщательно фиксировали на фотографиях состояние мусатовского флигеля. Рядом стремительно развивался промышленный объект — мебельная фабрика, сыгравшая в судьбе усадьбы двоякую роль. С одной стороны, кирпичная громадина «съела» кусок усадебной земли, вплотную надвинувшись на маленький флигель, с другой — благодаря житейским обстоятельствам и двухэтажный дом, и флигель были спасены: в них располагались коммунальные квартиры фабричных работников. Сад вынужден был уступить место огороду со всевозможными овощными культурами.

Наступили иные времена, и в 1960-х годах имя опального живописца стало возвращаться на страницы искусствоведческих книг. Посещая Саратов и Радищевский музей, исследователи Алла Русакова, Ольга Кочик[4] и просто любители творчества В.Э. Борисова-Мусатова непременно старались побывать в тихом уголке улицы Вольской, и мусатовский дом существовал как бы в двух измерениях: обыденном, ничем не примечательном, и литературном (духовном), в котором стараниями авторов воссоздавалась картина жизни художника.

В 1973–1974 годах в Москве, Ленинграде и Саратове состоялась крупнейшая выставка В.Э. Борисова-Мусатова, посвящённая (с опозданием на три года) 100-летнему юбилею со дня его рождения и собравшая произведения мастера из коллекций многих музеев Советского Союза. В это же время в Саратове произошло важное событие: улица Белоглинская, проходящая недалеко от мусатовской усадьбы, решением Саратовского облисполкома была переименована в улицу Виктора Борисова-Мусатова. Искусствовед Эмилий Арбитман писал: «Это новое название присвоено ей с целью увековечивания памяти

[1] Цит. по: *Савельева Е.К.* «Мусатовский альбом» братьев А.В. и В.В. Леонтьевых. Попытка реконструкции // В.Э. Борисов-Мусатов и «Саратовская школа». Материалы седьмых Боголюбовских чтений, посвящённых 130-летию со дня рождения В.Э. Борисова-Мусатова, Саратов. 11–14 апреля 2000 года. Саратов, 2001. С. 98.

[2] Там же.

[3] Там же.

[4] Ольга Яковлевна Кочик (1934–2006) — искусствовед, автор монографии «Живописная система В.Э. Борисова-Мусатова» (М., 1980).

нашего земляка, выдающегося русского художника нынешнего века... <...> Саратовцы могут гордиться тем, что наш город дал России такого большого художника»[1].

В 1979 году в серии «Их имена в истории края» вышла книга Константина Шилова «Мои краски-напевы...», рассказывающая о саратовских годах жизни Борисова-Мусатова. По одной из версий, уже почти легенде, эта книга сыграла ключевую роль в спасении мусатовского флигеля. Старый деревянный домик, обыкновенная «коммуналка», на бывшем Плац-параде неизбежно ветшал. Жильцов из флигеля отселили, с городского баланса сняли, и вот-вот деревянное зданьице должно было пойти под снос. Альбом репродукций Борисова-Мусатова и книга Константина Шилова чуть ли не в последние решающие минуты легли на стол крупного городского начальника того времени. Сам автор не пожалел ни времени, ни сил на взволнованный рассказ о художнике, чьи творения — гордость российского искусства. Чуть позже во флигеле обосновались со своими мастерскими художники, чтобы памятник, «охраняемый государством», действительно был под постоянным присмотром.

Саратовский художник Геннадий Иванович Лапаксин, три года работавший в мусатовской мастерской, рассказывал, что иной раз приходилось проводить популярные беседы с «залётными» людьми, любителями горячительных напитков, для которых домик был объектом «пристального» внимания. Но были и радостные моменты, когда в усадьбу Мусатовых приходили туристы с волжских теплоходов.

В 1984 году родилось стихотворение Андрея Вознесенского, посетившего Радищевский музей и мусатовскую усадьбу:

Вопрошал меня Саратов
По приезде в первый день:
«Как Вам нравится Мусатов?»
Я сказал: «Люблю сирень».

Жил саратовский бессребреник,
Живописец из мещан —
В безутешные сирени
Своих женщин превращал.
<...>
И махровая усадьба,
Словно белая сирень,
В палисаднике Мусатова
Сохранилась по сей день...[2]

Вид на дом семьи Мусатовых с улицы Вольской. Саратов. 1980-е

Тот же 1984 год принёс флигелю официальный статус: решением Саратовского исполкома Совета народных депутатов он был передан на баланс Радищевского музея с целью реставрации и создания мемориального музея В. Э. Борисова-Мусатова. С этого же момента остро встал вопрос об отселении жильцов из двухэтажного дома и восстановлении мусатовской усадьбы как единого музейного комплекса.

История реставрации флигеля, постоянные попытки со стороны музея

[1] *Арбитман. Э. Н.* Художники-земляки. Чувство Родины // Газета «Коммунист», Саратов. 23 сентября 1973 года.

[2] *Вознесенский А.* Мусатовская сирень // Собр. соч.: в 5 т. Т. 3. М., 2001. С. 47. Рукопись стихотворения хранится в ОХАМ СГХМ им. А. Н. Радищева.

и общественности решить вопрос об отселении жильцов из двухэтажного дома представляют своеобразную картину очередной в истории России эпохи перемен, сопряжённую, к сожалению, с принятием слишком поспешных решений. Так, в 1991 году улицу имени В.Э. Борисова-Мусатова снова переименовали в Белоглинскую! Ах, как был прав Абрам Эфрос, писавший ещё в 1917 году применительно к творчеству В.Э. Борисова-Мусатова: «Странная судьба у этого замечательного мастера! Тишайшему, ему фатально приходилось бороться с грохотом больших общественных катаклизмов каждый раз, когда его творчество должно было стать центром усиленного общественного внимания»[1].

Реставрация флигеля на несколько лет приостановилась, но всё же в 1998 году документально была зарегистрирована «Усадьба художника В.Э. Борисова-Мусатова» как памятник истории и культуры регионального значения[2].

В апреле 2000 года 130-летие со дня рождения Виктора Борисова-Мусатова было отмечено радостным и долгожданным событием: в отреставрированном мемориальном флигеле открылась первая экспозиция «Мусатовский альбом братьев Леонтьевых»[3].

Усадьба на Плац-параде, воспитавшая тонкого и человечного художника, воздействующая на души ныне живущих людей, давно и прочно заняла своё место в метафизическом пространстве города. А иначе как объяснить эстафету поколений людей, историков, краеведов, художников, фотографов, архитекторов, журналистов, музейщиков, хранящих и берегущих этот уголок Саратовской земли?

После восстановительных работ территория вокруг домика была «изранена», но время, человеческое терпение и трудолюбие сделали своё дело, и сейчас вокруг музея вырос тенистый сад. Вряд ли его можно назвать реконструкцией мусатовского сада, выполненной по всем правилам,— эта работа ещё впереди. Современный садик — это результат волонтёрской работы сотрудников музея, а также народной помощи молодому музею, работающему в непосредственной близости с жилым объектом и сильно стеснённым этим обстоятельством.

С момента открытия в музее работает постоянная экспозиция «Мастерская на Плац-параде». Старые фотографии, небольшая коллекция семейных реликвий, предметы быта, художественные издания начала XX века погружают нас в атмосферу давно ушедшего времени, рассказывают о жизни и творчестве В.Э. Борисова-Мусатова. Имея своё «ядро», каждый год экспозиция претерпевает определённые изменения.

С весны до осени музей украшают живописные произведения мастера из фондов Радищевского музея. Осенью начинается сезон лекций и бесед, музыкальных вечеров и творческих встреч.

В.Э. Борисов-Мусатов деятельно принимал участие в выставках, более всего не приемля рутинность и застой в художественном процессе. Многие саратовские художники считают Мусатова своим идейным и духовным учителем. Поэтому залы музея отражают и современную художественную жизнь Саратова, здесь устраиваются выставки интересных и талантливых авторов. Как и прежде, все лето и начало осени флигель утопает в зелени маленького уютного сада. И сейчас музейные пленэры собирают широкий круг участников, среди них школьники, студенты, художники-профессионалы и любители.

[1] *Россий (А.М. Эфрос).* Жизнь искусства // Русские ведомости. 1917. 17 апреля.
Цит. по: *Водонос Е.* В.Э. Борисов-Мусатов в художественной критике 1900–1910-х годов // Борисов-Мусатов и «саратовская школа»... С. 80

[2] Распоряжение губернатора Саратовской области Д.Ф. Аяцкова №887-р от 14.07.1998.

[3] Экспозиция была подготовлена сотрудником СГХМ им. А.Н. Радищева Еленой Константиновной Савельевой, с 1989 по 2000 год возглавлявшей отдел музеефикации «Усадьба В.Э. Борисова-Мусатова». Восстановление флигеля, научная работа отдела велись под её руководством. С 2000 года Е.К. Савельева — учёный секретарь Радищевского музея.

В заключение напишем о возможной судьбе усадебного комплекса в целом. Идёт второе десятилетие XXI века, «эпоха перемен» продолжается. Усадьба Виктора Борисова-Мусатова остаётся музеем «наполовину». С момента открытия музея борьба за восстановление усадебного комплекса в полном объёме не прекращалась ни на минуту. Привлечение средств массовой информации, сотрудничество с общественными организациями, обращение к властям и жителям города — постоянное направление работы сотрудников музея. К примеру, 14 апреля 2008 года состоялась акция «Усадьбе быть!»[1]. Однако только в 2015 году двухэтажный дом-памятник был расселён по одной из федеральных программ «Ветхое жилье». В ноябре 2016 года вступило в силу распоряжение об охранной зоне музея, включающей в себя весь усадебный комплекс. На данный момент к судьбе усадьбы привлечено внимание губернатора Саратовской области В. В. Радаева, и есть перспективы её воссоздания в полном объёме как единого музейного комплекса.

Э. Н. Белонович

[1] *Белонович Э. Н.* Усадьба семьи Мусатовых. Век XIX — век XXI // Тектоника плюс. 2008. Лето. № 2. С. 46.

Увеселительные сады в Москве в 1917–1928 годах

Летом 1917 года, в разгар Первой мировой войны, Временное правительство планировало закрыть кинематографы и увеселительные заведения, а театрам было предложено заканчивать спектакли ранее обычного времени[1]. Этого не случилось, и бóльшая часть увеселительных садов завершила сезон в привычное время, в конце августа. В 1918 году оставшиеся увеселительные сады были национализированы. На этом обычно обрывают историю увеселительных садов авторы немногочисленных исследований, им посвящённых[2]. Лишь автор мемуарного очерка об увеселительных садах актёр и драматург А. З. Серполетти закончил свои воспоминания краткой историей московских садов «Аквариум» и «Эрмитаж» после революции. «Сезон 1917 года, 1 сентября, оба сада окончили блестяще, получив весьма почтенные барыши. Этим сезоном окончилась в Москве частная антреприза. Сезон 1918 года, когда оба сада были национализированы и обратились в сады „народные“, они представляли бледные копии прошедших лет, вплоть до 1924 года, когда почти всё вошло в норму, когда образовалось театральное объединение. Квалификация обоих садов пошла на резкое и очевидное повышение. В „Эрмитаже“ открылся „[*Новый*] парк“ с большой открытой сценой, на которой выступали превосходные музыкально и вокально номера. Пел Ф. И. Шаляпин, танцевала Е. В. Гельцер, играл А. И. Южин-Сумбатов и прочие первоклассные артисты. В последующие сезоны всё шло к лучшему: на открытой сцене появлялись как русские, так и иностранные номера самых разнообразных жанров. В зеркальном театре лучшая в стране нашей оперетка под режиссёрством незаменимого К. Ф. Грекова. <…> Много ещё и теперь имеется налицо дефектов, но они путём приглашения опытных театралов будут сглажены, и всё пойдёт к лучшему в этом лучшем из миров»[3].

Как же менялись летние сады, какие их виды существовали, как они были устроены, как и кем управлялись, какие развлечения предлагали публике, как воспринимались современниками? В этой статье мы обратимся к истории увеселительных садов в Москве после революции и до появления парков культуры и отдыха, после создания которых деятельность большинства летних садов, за исключением «Эрмитажа» и «Аквариума», постепенно сошла на нет. Под увеселительным (летним) садом понимается досуговое заведение с входной платой, работавшее с мая-июня по август, где посетителям предлагались различные возможности для развлечения: театр, ресторан, танцы, кегельбан, бильярд, тир, сад для прогулок и другие. Помимо садов, оставшихся в наследство от царской России, в советской Москве в годы НЭПа открывались новые летние сады, их мы включили в исследование.

В 1918 году увеселительные сады работали почти так же, как и до революции. Из 15 московских и подмосковных садов в летний сезон 1918 года продолжили работать 13, за исключением садов «Ренессанс» на улице Щипок и «Потешного сада» на Верхней Сыромятнической, 5. Оба сада вскоре снова открылись, но уже под новыми названиями. Антрепренёры некоторых садов также продолжали руководить ими:

[1] Театр и искусство. 1917. №35. С. 598.

[2] *Конечный А. М.* Петербургские общедоступные увеселительные сады в XIX в. // Europa Orientalis. 1996. №1 (15);
Кузнецов Е. М. Из прошлого русской эстрады. М., 1958;
Сариева Е. А. Развлечения старой Москвы. М., 2013;
Стеклова И. А. Феномен увеселительных садов в формировании культурной среды Петербурга-Петрограда: дис. … канд. искусствоведения. Л., 1991;
Уварова Е. Д. Как развлекались в российских столицах (конец XIX — начало XX в.). СПб., 2004;
Эстрада в России. XX век. Энциклопедия / ред. Е. Д. Уварова. М., 2004.

[3] *Серполетти А. З.* Московские увеселительные сады // ГЦТМ. Ф. 533. Д. 33. Л. 65–68.

например, «русский негр» Ф. Ф. Томас вместе с компаньоном Б. Е. Евелиновым по-прежнему антрепренёрствовал в саду «Аквариум»[1], но это был его последний год в Москве перед эмиграцией в Константинополь. В отличие от конкурента «Эрмитаж» сменил хозяев — им стало управлять Театральное кооперативное товарищество в России.

Программа большинства садов в 1918 году сохранялась почти такой же, что и до революции, правда, некоторые антрепренёры старались делать выбор в пользу более «художественного» репертуара. Например, в саду «Аквариум» «былое, „шаблонно-садовое“ исчезло, на смену пришло новое, крупное, интересное, высококультурное. Все эти садовые „аттракционы“ с извивающимися на трапециях голыми женщинами, пошлыми куплетистами и откровенно-циничными танцорками» ушли в прошлое, сообщал сотрудник газеты «Театр» Р. А. Менделевич (псевд. Родя)[2]. Взамен прежней типичной программы в сезоне 1918 года «Аквариум» предлагал публике «дягилевщину», «ту самую, которая произвела такой шум в Европе: „Нарцисс“ Черепнина, „Ночь на Лысой горе“ Мусоргского, „Лирическая поэма“ Глазунова, бородинские „Половецкие пляски“»[3]. Четыре дня планировалось отвести под балет, три — под симфонические концерты под руководством Э. Купера. Зимний театр был отдан под лёгкий жанр «старому доброму Симеону Сабурову», который вместо привычных фарсов перешёл на комедии[4].

Двадцать шестого августа 1919 года был обнародован декрет Совета народных комиссаров РСФСР «Об объединении театрального дела», при Народном комиссариате просвещения был создан Центральный театральный комитет (Центротеатр). Согласно декрету «всякое театральное имущество (здания, реквизит) ввиду представляемой им культурной ценности» было объявлено национальным имуществом. «Театры, находившиеся в распоряжении частных антрепренёров или организаций, не гарантирующих высокого культурного уровня, или, наконец, трупп, вновь составленных и не имеющих определённой физиономии», пользовались «предоставленным им национальным театральным имуществом при условии включения в их правления представителей местного отдела народного образования, если дело идёт о театре местного значения, и Центротеатра, если дело идёт о театре, долженствующем иметь значение государственное»[5].

Долгое время в управлении летними театрами была неразбериха. До осени 1920 года они, наряду с обычными театрами, находились в ведомстве Центротеатра. С 1921 года после реформирования Наркомпроса ответственность за политику Советского государства в области театра на местах легла на Главполитпросвет (Главный политико-просветительный комитет Наркомпроса РСФСР)[6]. В это же время театры сняли с государственной дотации и перевели на хозрасчёт, «вместе с тем оговаривалось, что если художественная секция политпросвета не сможет покрыть расходы, то возможна частичная сдача предприятий в аренду театральным коллективам с процентным отчислением сбора в свою пользу»[7]. Формированием трупп для летних садов и театров занимались местные Горрайполитпросветы. «Кто только ни занимается театральными вопросами! Тут Наркомпрос, да не один, а несколько: и Актеатральное управление, и Главпрофобр, и Нацмен, и Московский совет с его органами: МОНО (Московского отдела народного образования, с 1923 года),

[1] Театр. Газета с программами и либретто всех московских театров и концертов, кинотеатров и спорт. 1918. №2104.

[2] Там же. С. 5.

[3] Там же. С. 6.

[4] Там же. С. 6.

[5] Декрет СНК РСФСР от 26.08.1919 «Об объединении театрального дела» // Собрание узаконений и распоряжений правительства за 1919 г. М.: Управлением делами Совнаркома (Совмина) СССР, 1943. С. 631–633.

[6] *Тухватулина К. А.* Культурная политика в сфере театрального искусства в 1917–1932 гг. // Социум и власть. 2009. №4. С. 94.

[7] Там же. С. 95.

Театральный совет, и райсоветы с райпо, и отдельные организации, не имеющие к искусству никакого отношения. В результате театральная политика обладает неустойчивостью — курса нет никакого. <...> Никто в сущности не знает, кто является хозяином положения, чьими указаниями надлежит руководствоваться, к кому обращаться за помощью и разъяснениями»,— писал в 1922 году Вадим Шершеневич, предлагая создать единую организацию вроде «главка» культуры[1]. В 1925 году было создано Управление московскими зрелищными предприятиями (УМЗП), куда вошли разные театры, в том числе эксплуатируемые непосредственно из соображений коммерческой выгодности их («Эрмитаж», «Аквариум»), и «театры, сдаваемые в аренду учреждениям и лицам»[2].

В 1922 году был установлен театральный налог. С зимних театров «Эрмитажа», «Аквариума», Зоологического сада, Грузинского народного дома, Замоскворецкого и других районных театров при наличии в них постановок драмы и оперы, с оркестров без дирижёра, вокальных и инструментальных квартетов камерного характера взималось 5 процентов от прибыли. С летних опереточных театров «Эрмитажа», «Аквариума», Нового парка в «Эрмитаже», Грузинской открытой сцены, театра Марджанова взималось до 50 процентов. С мюзик-холла «Эрмитажа», варьете, кабаре со столиками, цирковых представления с борьбой, бегов, скачек — 100 процентов[3].

В 1920-е годы на страницах газет и журналов увеселительные сады обычно назывались летними. Их делили на центральные, к которым относились «Эрмитаж» и «Аквариум», рабочие, куда причислялись и сады при клубах (часто бывших народных домах), и на сады при ресторанах (например, летние сады с концертной программой были открыты при ресторане «Эрмитаж» (Оливье) и при «Яре»). Появлялись новые сады: например, сад имени Баумана, сад Радио (Тверской бульвар, 15), сад Мандельштама, которые также причислялись к садам для рабочих. Дореволюционные летние театры в Кускове, Малаховке, Томилине, Царицыне, Пушкине, Салтыковке и Кунцеве тоже продолжали работать. Спектакли в них заканчивались ко времени отправления последнего поезда со станции[4].

До революции садовый сезон начинался обычно в первый понедельник после Пасхи, реже сады открывались 1 мая и позже, когда основные театры уезжали на гастроли в провинцию. В 1920-е годы сады начинали сезон во второй половине мая — начале июня. Так, в 1928 году большинство летних театров и садов открылись 26 мая[5]. С 1929–1930 годов всё больше «зимних» театров продолжали работать летом, предлагая художественную программу вместо «лёгких» жанров, создавая конкуренцию увеселительным садам, ведь раньше они, наряду с кинотеатрами, были единственном местом летних развлечений.

Летние сады годов НЭПа сохраняли очень много черт дореволюционных увеселительных садов: они представляли те же постановки — «Вампука», «Пупсик», «Контролёр спальных вагонов», «Тётка Чарлея», «Модные дамы»; в них блистали дореволюционные звёзды — Н. Тамара, Н. Монахов, Л. Собинов, Ф. Шаляпин; проводились бенефисы администрации[6] и приглашённых звёзд. Несмотря на установку, что «наследство прошлого должно быть беспощадно очищено от всех примесей буржуазного распада и разврата», и на создание чисто пролетарских

[1] Театральная Москва. 1922. №52. С. 3–4.

[2] ЦГА Москвы после 1917 г. Ф. 2007. Оп. 3. Д. 6. Л. 2; Д. 1. Л. 4.

[3] Декрет Всероссийского центрального исполнительного комитета и Совета народных комиссаров Р.С.Ф.С.Р. об установлении местного налога с публичных зрелищ и увеселений от 22 июня 1922 г. // Собр. узак. 1922. №42. Ст. 495; Театральная Москва. 1922. №48. С. 15.

[4] Вечерняя Москва. 1924. №135. С. 3.

[5] Там же. 1928. №121. С.3.

[6] Вечерняя Москва. 1925. №195. С. 3.

художественных форм и учреждений[1], летние сады во многом сохраняли дореволюционный репертуар, о чём, например, неоднократно писали в «Театральной Москве» в 1922 году. Корреспонденты отмечают, что «все шутки и трюки сильно устарели. Остроты о „председателе Домкома“ или „кооперативах“ изрядно напоминают остроты „Стрекозы“ о тёще, а „злободневные куплеты“ о переполненных трамваях, вероятно, сохранились с 1915–1916 годов»[2]. То же самое подчёркивалось в журнале «Новый зритель» в 1926 году: «Ещё со старых антрепренёрских времён известно, что в летнюю пору на серьёзный репертуар зрителя трудно заманить. <...> Жара, отпуска, общая установка на отдых, стремление уйти из-под крыши на воздух — всё это в значительной мере усиливает тенденции развлекательного характера. <...> Самое важное — это качество преподносимого материала, и лёгкость бывает разная. То, что у нас преподносится под видом лёгкого репертуара, большей частью — старая заваль, которую ни одно предприятие не решилось бы показать зимой»[3].

Карикатура из газеты «Вечерняя Москва», 1928

Сады продолжали работать по тому же принципу, что и до революции: все театральные площадки, киоски, буфет, гардероб, бильярд, кегельбан и т. п. сдавались в аренду разным лицам, для чего проводился аукцион. Например, 1924 году в саду «Аквариум» проводились торги (1 мая о предстоящих торгах сообщалось в газетах) на сдачу в аренду двойного кегельбана, лото, бильярдов, гардероба, павильонов для продажи цветов, табачных изделий, пива, мороженого, шашлычной и др. Торги назначили на 5 мая в 12 часов дня в самом саду. Желающим поучаствовать в торгах предлагалось подать свои заявления в администрацию сада и к торгам внести 10 процентов залога[4]. Примерно то же самое происходило и в садах для рабочих. 5 мая 1924 года художественный отдел МОНО проводил закрытые торги на сдачу садов и кинотеатров, например сада и театра «Ренессанс» на улице Щипок. Желающие участвовать в торгах должны были подать своё заявление с указанием условий в закрытых пакетах непосредственно в МОНО.

В садах одновременно работали несколько театральных площадок: спектакли в летнем и зимнем театрах и концертная программа на открытой сцене начинались в 8:00–8:30, в ресторане — в 9:00–12:00, постоянно играл оркестр. Так, в 1925 году на территории сада «Эрмитаж» работало несколько театров и открытых сцен. В Зеркальном театре давали оперетты, в зимнем — комедии и мелодрамы, отдельно работал «Новый парк» с открытой эстрадой и закрытый театр «Кино». Например, в четверг 30 июля 1925 года публика «Эрмитажа» могла посетить в Зеркальном театре оперетту «Осенние манёвры» (в 8:30 вечера), которой дирижировал Ф. Ф. Экверт. Это был бенефис художественного руководителя театра Г. М. Ярона — большую часть сбора со спектакля получал именно он. В «Новом парке» программа начиналась в 21:00, на сцене шёл разнохарактерный дивертисмент, связанный конферансом А. А. Грилля. Среди

[1] Советское искусство за 15 лет: Материалы и документация. — М.-Л.: Огиз-Изогиз, 1933.

[2] Театральная Москва. 1922. № 48. С. 12.

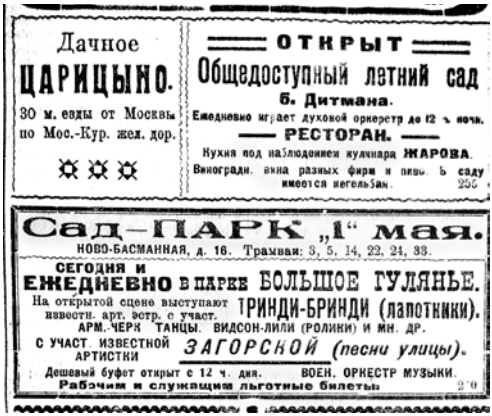
[3] Новый зритель. 1926. № 24 (127). С. 5.

[4] Вечерняя Москва. 1924. № 100. С. 3.

номеров были выступления канатоходцев, воздушных гимнастов, «полёт на велосипедах», женщины-стрелки, вокальный квартет имени Сафонова. В кинотеатре показывали американский художественный фильм «Закон Севера», сеансы начинались в 20:45 и 22:45. Одновременно с этим в «Эрмитаже» работал «Восточный зал» и с 18:00 играл духовой оркестр[1]. В этот же день в саду «Аквариум» в 21:00 давали сборную комедию в семи картинах «Москва с точки зрения» на сцене Театра сатиры (быв. Летний театр), на сцене закрытого театра (бывш. Театр Корша) в 20:30 шла комедия «Заговор императрицы» в пяти действиях. В саду играл оркестр, работали первоклассный буфет и киоски[2]. В четверг 12 июня 1924 года в саду и Театре имени К. Либкнехта (бывший сад при

Афиши увеселительных садов. Газета «Вечерняя Москва», 1928

Алексеевском народном доме), который находился в управлении Краснопресненского совета, выступал с гастролями оперный артист П. И. Цесевич, давали «Русалку» и «Царя Фёдора Иоанновича». Ежедневно посетителям предлагалось кино, качели, карусели, тир, общедоступный буфет, большие дневные и вечерние детские



Афиши увеселительных садов. Газета «Вечерняя Москва», 1924

гулянья, выступления артистов эстрады и духового оркестра[3].

В 1920-е годы входная плата в летние сады была довольно высокой, правда, в прессе отмечалось, что она была более доступной, чем цены на билеты в театры зимой. Часть билетов приобретали рабочие профсоюзы и распространяли среди своих членов с большой скидкой (50–70 процентов). Фабкомы по коллективному требованию могли получить билеты со скидкой 50 процентов[4]. В 1925 году вход в сад «Кинопарк» (Тверская, 56) стоил 30 копеек, вход на бывшую сельскохозяйственную и кустарно-промышленную выставку на Крымском Валу (будущий парк Горького) стоил 15 копеек. Входная плата в сад Радио и в сад имени Баумана составляла 25 копеек. Посетители, купившие билеты в театр или кинотеатр на территории сада, не платили за вход. Чтобы регулировать заведомо большой наплыв публики в праздничные дни, входная плата в центральные сады существенно увеличивалась. Так, в 1925 году вход в сад «Эрмитаж» стоил 50 копеек в будни и 75 — в праздничные дни, в сад «Аквариум» — 30 копеек в будни и 50 — в праздники[5]. С 1926 года в обоих

[1] Вечерняя Москва. 1925. №172. С. 6.

[2] Там же.

[3] Там же. 1924. №133. С. 3.

[4] Там же. 1924.

[5] См., например, рекламные объявления в: Вечерняя Москва. 1925. Май — август.

садах действовали сезонные льготные билеты[1].

Отношение к летним садам в основном было однозначным: «буржуазный пережиток прошлого», «халтура», временное явление НЭПа для заработка денег[2]. Лишь немногие имели смелость находить в летней антрепризе положительные моменты. Например, Осип Брик считал, что «НЭП разлагает эстетический консерватизм» и, в отличие от госполитики, которая сковывает театральную жизнь, НЭП её двигает. В 1922 году в журнале «Театр и студия» он писал: «...Платный зритель хитёр. Ему не вотрёшь очки, будто слушать „Князя Игоря“ очень полезно, ибо, слушая, „приобщаешься вершин пусть прошлого, но тем не менее вечного искусства“. За „приобщение“ он копейки не даст. И приходится театральщикам поработать всерьёз, изобретая каждый день всё новые и новые „аттракционы“»[3].

Карикатура из газеты «Вечерняя Москва», 1928

К 1928 году отношение к летним садам и предлагаемым в них программам становилось всё негативнее. В прессе появлялось всё больше заметок наподобие эссе М. Загорского «Не довольно ли штампов» в «Вечерней Москве»: «Какая странная мысль — превратить или думать о превращении асфальтового сада „Аквариум“, в котором нет ни одного дерева, в рабочий сад для жителей целого района! Какая инертность, какое безучастие в отдаче единственного приемлемого сада в центре с богатой растительностью „Эрмитаж“ для развлечений публики „из центра“! И неужели нельзя придумать что-нибудь более свежее и остроумное, чем то, что из года в год повторяется в наших центральных садах? А районы, а сады для рабочих? Что будет в саду им. Карла Либкнехта, им. Прямикова, им. Баумана, Мандельштама и др.? Неужели опять случайная халтура на эстрадах, сборные спектакли летних скороспелых трупп и сеансы кино на воздухе с программой третьесортных „боевиков“?»[4] Взамен лёгких программ Загорский предлагал «соревнования рабочих самодеятельных кружков с их живыми газетами, злободневными инсценировками, с физкультурными парадами и прочими видами клубной работы», цирковую клоунаду, «первоэкранное» кино на воздухе, «всевозможные игры, хороводы, гимнастические упражнения, различные стрельбища, качели, искусственные горы», «детские утренники с пионерскими отрядами, с торжественными шествиями, парадами, обрядами, играми и всей молодостью, смехом, весёлостью многих тысяч юных сердец», именно сюда он предлагал «бросить волну комсомольской молодёжи, организовав ряд празднеств, карнавалов и проч.»[5].

Появившиеся парки культуры и отдыха (первым был открыт парк имени Горького в 1928 году) воплотили мечты Загорского в жизнь и постепенно вытеснили увеселительные сады, которых с каждым годом становилось всё меньше. В «Справочнике для милиционера по Москве» в разделе «Сады и парки» приводится список из 35 садов и парков, среди которых и четыре ПКиО, и шесть увеселительных садов[6]. Если до конца 1920-х годов летние сады были «местами отдыха москвичей без

[1] Новый зритель. 1926. №18 (121). 4 мая. С. 8.

[2] См., например: Вечерняя Москва. 1924. №187. С. 3.

[3] Театр и студия. 1922. №1–2. С. 24–25.

[4] Вечерняя Москва. 1928. №117. С. 3.

[5] Там же.

[6] Справочник для милиционера по Москве. М., 1933. С. 116–118.

очевидной доминанты идеологической составляющей»[1], то с 1928–1930-х везде стали распространяться новые формы досуговой работы с населением, разработанные для «комбинатов развлечений» — парков культуры и отдыха. Однако при этом опыт увеселительных садов при проведении массовых гуляний и их технического оснащения, а также опыт пространственной организации парков, конечно, использовались в парках культуры и отдыха.

С. А. Рябова

[1] *Барышева Е. В.* «Фабрика переделки сознания»: символика советских парков культуры и отдыха в репрезентации власти 1920–1930-х гг. // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2, Гуманитарные науки. 2016. Т. 18. №1 (148). 2016. С. 9–25.

Сто лет забвения. Город-сад служащих Томской железной дороги

Томск — город с интересной и сложной судьбой, богатой взлётами и падениями, триумфами и забвением. Основанный в 1604 году, он стал на три столетия перевалочной базой для купцов, везущих свой товар с Дальнего Востока и из Китая на Запад. Здесь Иркутский тракт переходил в Московский. Охотники и рыбаки с севера везли на томские рынки свою добычу, здесь располагались каторжные перевалочные замки, оседали ссыльные и переселенцы. Город богател торговлей, стал крупным административным центром Сибири. Расцвет Томска пришёлся на середину XIX века, когда на юго-востоке Томской губернии, на реке Кие были найдены россыпи золотых самородков. Золотая лихорадка изменила Томск, смешав все социальные слои и создав значительные излишки денежных средств. Город стал динамично развиваться, в нём активно велась застройка каменными особняками, разбивались первые частные и городские сады, открывались культурные учреждения[1].

По ходатайству городских властей и общественных деятелей в 1878 году в городе был основан Императорский Томский университет, в 1896-м — Томский технологический институт. На рубеже XIX и XX веков Томск и его развитие стали интересны специалистам самых разнообразных отраслей знания.

В 1885 году в Томский университет по приглашению его устроителя Василия Марковича Флоринского приехал ботаник, исследователь-самородок Порфирий Никитич Крылов. Он заложил первый за Уралом ботанический сад, Гербарий в Томском университете и вместе с Василием Васильевичем Сапожниковым создал томскую научную ботаническую школу. С 1885 по 1931 год при непосредственном участии и под руководством П. Н. Крылова было интродуцировано 24 вида деревьев и кустарников, среди которых: клён остролистный, ольха серая, орех маньчжурский, яблоня ягодная Палласа, черёмуха виргинская, дуб черешчатый, липа мелколистная, вяз гладкий, вяз голый, вяз приземистый, клён гиннала, клён татарский, ирга ольхолистная, барбарис обыкновенный, лещина обыкновенная, облепиха крушиновая, трескун амурский, чубушник Лемуана, пузыреплодник калинолистный, смородина альпийская, роза морщинистая, сирень обыкновенная и другие[2]. На территории Сибирского ботанического сада и университета были заложены питомники, оранжереи и теплицы; в городе — парки и скверы с древесными и кустарниковыми породами, способными переносить сибирский климат[3]. Таким образом в Томске сложилась уникальная база для развития садово-паркового строительства.

Дальнейшая история Томска непосредственно связана с созданием Транссибирской железнодорожной магистрали. Высочайший указ о её строительстве был обнародован в 1891 году. По плану железная дорога шла в обход губернского Томска. Данная проблема решилась оригинальным образом — оперативно была спроектирована железнодорожная ветка, соединяющая строящуюся Транссибирскую магистраль с городом Томском. Этот участок построили в кратчайшие сроки, и 22 июля 1896 года в Томск прибыл первый железнодорожный состав.

[1] Томск: история города в иллюстрациях. 1604–2004 / науч. ред. Э. И. Черняк. Томск, 2004. С. 600.

[2] Подробнее см.: *Морякина В. А.* История и основные этапы интродукции растений в Томске // Бюллетень Сибирского ботанического сада. 1970. Вып. 7. С. 3–18.

[3] См.: *Морякина В. А.* Дендрологическая коллекция Сибирского ботанического сада // Сибирский ботанический сад. 1969. С. 9–44.

В городе вокруг железнодорожных вокзалов Томск-I и Томск-II разрослась путевая инфраструктура. У вокзала Томск-II начал формироваться район проживания железнодорожных служащих, расположенный на северо-востоке города, на территории, непосредственно примыкающей к железнодорожной станции, между Каштачным логом и Иркутским трактом, на въезде в Томск со стороны Иркутска[1]. Первые жилые кварталы были расположены с обеих сторон от дороги, соединяющей вокзал с городом, формируя улицу Вокзальную, переходящую в улицу Деповской посёлок. Центр привокзального района логично расположился напротив здания вокзала. Градостроительный ансамбль привокзальной площади составляли здание вокзала, водонапорная башня и церковь. Здесь же был разбит первый привокзальный сквер[2].

В условиях острой нехватки жилых домов для рабочих и служащих основной концепцией градостроения явилась идея создания в российских городах наполненных зеленью жилых кварталов малоэтажной застройки. Эту идею развивал в 1894–1895 годах архитектор Д.А. Лебедев[3]. Подобная концепция была изложена в работе Э. Говарда «Garden Cities of To-morrow» («Города-сады будущего»), изданной в Англии в 1902 году, а в 1911 году — в России[4].

В Российской империи данная концепция градостроения получила развитие при поддержке железнодорожного ведомства. В её рамках были реализованы проект посёлка для служащих Московско-Казанской железной дороги на станции Прозоровская, выполненный архитектором В.Н. Семёновым в 1912 году, и проект разбивки участков города-сада при Управлении Кольчугинской железной дороги на станции Кузнецк (архитектор А.Д. Крячков, 1916 год). В том же 1916 году Министерство путей сообщения приняло решение о строительстве посёлков-садов для железнодорожных чинов Транссибирской магистрали (Омской и Томской железных дорог)[5].

В этот период в Томске служили специалисты-градостроители высокого уровня, в том числе А.Д. Крячков, П.А. Парамонов, И.Ф. Носович. Деятельность архитектора Андрея Дмитриевича Крячкова широко известна в Сибири. Он жил и работал в Томске с 1902 по 1950 год. Будучи профессором Томского технологического института, за годы преподавания воспитал плеяду талантливых гражданских архитекторов, инженеров-градостроителей, создав предпосылки развития в Томске концепции «города-сада».

После революции, в период глобальных социально-экономических преобразований первых пятилеток идея «города-сада» сохранила свою актуальность. Её обсуждали как в профессиональных, так и в общественных кругах. Так, весной 1923 года в научно-техническом журнале «Вестник сибирских инженеров» вышла статья архитектора П.А. Парамонова «Города-сады и применение их в Сибири» с подробным изложением принципов и истории развития данной концепции, проблемах её реализации в капиталистическом обществе и перспективы развития при строительстве социализма. В заключение статьи автор подчёркивает: «Итак, идея городов-садов, провозглашённая Эбенизером Говардом, есть идея социального переустройства наших городов. Новый путь указан, идите же к этому светлому будущему...»[6] Идея была подхвачена, дошла

[1] Планы Томска 1909, 1910 и 1920 годов приведены в статье В.Г. Залесова, О.С. Ворониной и Т.Б. Кожурковой «Город-сад в Томске» (Вестник ТГАСУ. 2015. №4. С. 22–35).

[2] См.: *Кожуркова Т.Б.* Градостроительный анализ района Вокзальный // Проект «Зоны охраны памятников истории и культуры на территории исторического района Вокзальный г. Томска — Архив ОАО «Сибирский институт Сибспецпроектреставрация», шифр 100а. Томск, 2003.

[3] Культурное наследие Сибири: сборник статей / под ред. Т.М. Степанской. Вып. 8. Барнаул, 2007. С. 116.

[4] *Говард Э.* Города будущего. СПб., 1911. С. 176.

[5] *Залесов В.Г.* Архитекторы Томска (XIX — начало XX века). Томск, 2004. С. 170.

[6] *Парамонов П.А.* Города-сады и применение их в Сибири // Вестник сибирских инженеров. 1923. Т. 5. №2. С. 9.

до широкого круга читателей. В томской газете «Красное знамя», органе губкома РКП(б), в сентябре 1924 года писали о планах преобразования всего города Томска: «Все низкие части города: Набережная реки Ушайки, Заисточье, Уржатка, Заозёрье и все овраги около красных казарм будут превращены в парки по образцу английских... Под устройство рабочей части отводится район станции Томск-II...»[1]

К 1930 году на основе ранее сложившейся инфраструктуры железнодорожной станции Томск-II город-сад был построен. Его реализация отчётливо зафиксирована в топографическом плане города 1933 года[2]. Особенностью проектного решения города-сада в Томске было то, что он не создавался на свободной от застройки территории, а вписывался в исторически сложившуюся планировочную структуру. Три улицы — 1-я Вокзальная (сегодня ул. Железнодорожная), Большая Вокзальная (сегодня ул. Вокзальная) и 2-я Вокзальная (сегодня ул. Чулымская), а также само здание вокзала стали ключевыми элементами будущего проектного решения. По улице Большой Вокзальной осуществлялась прямая связь железнодорожной станции с Иркутским трактом. Она подходила к зданию вокзала под углом сорок пять градусов и стала одной из пяти главных улиц-лучей. Вторым лучом стала 2-я Вокзальная, третьим — новая спроектированная улица Пролетарский проспект (сегодня переулок Восточный). Пролетарский проспект должен был стать и главной планировочной осью-бульваром. Четвёртая и пятая улицы-лучи были задуманы симметрично относительно этой оси, но сложный ландшафт местности помешал реализации плана в полном объёме. Четыре полукольцевые улицы, горизонтально связывающие улицы-лучи, были не только вписаны в исторически сложившуюся городскую структуру, но и гармонично её продолжали относительно главной планировочной оси проектируемого района. Талант местных архитекторов проявился в том, что они увидели в естественно сложившейся планировке основу для формирования веерно-лучевой композиции, соответствующей идеологии «города-сада». Это и стало залогом её успешной реализации[3].

Авторы настоящей статьи спустя сто лет провели натурные исследования исторического района — посёлка для служащих железнодорожной станции Томск-II, территории города-сада. Планировочная структура в основном сохранила первоначальные очертания. Изменения коснулись фрагментарной реконструкции частных усадеб, где собственниками производится самостоятельное строительство: сносится типовая застройка города-сада, производится обшивка современными материалами фасадов домов. Негативное влияние на объёмно-пространственное восприятие всего района имеет дисгармоничная многоэтажная застройка квартала, ограниченного улицами Вокзальной, Чулымской и переулками Паровозным и Дорожным, а также отдельно стоящий десятиэтажный дом, примыкающий к вокзальной площади. В 2018 году был уничтожен сквер у вокзальной площади. Минимальные изменения коснулись кварталов, расположенных в глубине исторического района. Но главное, что лучами расходящиеся улицы Вокзальная, Чулымская, Восточный переулок вместе с радиальными переулками и сегодня поддерживают веерно-лучевую композицию города-сада. Архитектура домов-усадеб выразительна своей лаконичной простотой. Единообразие строений позволяет в полной мере прочувствовать атмосферу рабочего посёлка как произведения градостроительного искусства. Удалось произвести обмеры типовой усадьбы рабочего посёлка, которая представляет отдельный интерес и требует дальнейшего изучения.

Неотъемлемой составляющей градостроительной концепции является озеленение.

[1] *Залесов В. Г., Воронина О. С., Кожуркова Т. Б.* Город-сад в Томске // Вестник ТГАСУ. 2015. №4. С. 25.

[2] См. подробнее: *Залесов В. Г., Воронина О. С., Кожуркова Т. Б.* Указ. соч.

[3] Там же.

Тем не менее в исторических документах, газетных публикациях нами не было встречено описания тех пород и видов древесно-кустарниковых насаждений, которые использовались в озеленении уличной инфраструктуры исторического района. Сегодня можно зафиксировать, что образ города-сада подчёркнут именно зелёными насаждениями, которые являются частью архитектурно-художественного решения.

При исследовании древесно-кустарниковых насаждений улиц был выявлен «зелёный маркер», отмечающий основные направления планировочной структуры города-сада. Это вяз гладкий. Он был интродуцирован в Томске П. Н. Крыловым в 1885 году. Многолетние наблюдения подтвердили, что вяз гладкий оказался самым зимостойким видом из вязов, поэтому был предложен для широкого использования в озеленении города. Вяз гладкий декоративен круглый год за счёт иррегулярной архитектурной формы кроны[1].

На обследуемом участке вяз гладкий встречается крупными частями аллейных посадок и одиночными экземплярами по главным осевым лучам (пер. Восточный, ул. Чулымская). Некоторые экземпляры в обхвате достигают одного метра. Деревья отлично сохранились благодаря своей выносливости и долговечности. По данным А. П. Шиманюк, в благоприятных условиях вяз доживает до 400 лет[2].

В Восточном переулке очень хорошо читается структура аллеи. Главная аллея шириной 12 метров ограничена двухрядными посадками вяза гладкого (*ил. 1*). Шаг между экземплярами в среднем 4–4,5 метра, а между рядами — ровно 4 метра. Кроме этого, с каждой стороны центральной аллеи на расстоянии 10 метров повторяется однорядная посадка вяза гладкого, образуя второстепенную аллею для пешеходов. Со слов местных жителей, раньше пешеходные аллеи были замощены деревянными настилами. Такое сложное, по сравнению с близлежащими улицами, устройство аллеи вязов в Восточном переулке говорит о главном назначении этой улицы как основной планировочной оси города-сада.

Ил. 1. Восточный переулок (ранее Пролетарский проспект). Бульвар из вязов

Кроме вяза гладкого в посадках в районе исследования выявлены такие виды растений, как тополь бальзамический (интродуцирован в Томске в 1950-х годах), клён татарский, яблоня ягодная Палласа, рябина обыкновенная, сирень венгерская, роза ругоза (*ил. 2*). Часто встречается черёмуха обыкновенная, но, вероятнее всего, она была высажена в частном порядке возле своих домов жителями района. Возле каждого дома встречается свой ассортимент любимых растений — это особенность Томска, характерная практически для всех районов с малоэтажной застройкой.

Завершив натурные исследования, авторы доклада прошли по улицам города-сада, рассмотрели его деревянную архитектуру, бульвар из вязов, представили красоту палисадников, зелень огородов, быт и уклад

[1] *Таран И. В., Агапова А. М.* Пейзажные группы для рекреационного строительства. Новосибирск, 1981. С. 242.

[2] *Шиманюк А. П.* Дендрология. М., 1967. С. 172.

Ил. 2. Фасад усадьбы в Восточном переулке

жизни железнодорожных служащих того времени. «Город-сад», возникший как мысль, идея, концепция, в конце XIX века получил своё воплощение в начале XX века в городе Томске. По прошествии ста лет можно констатировать, что проектные предложения и их реализация в полной мере удовлетворили потребности рабочих железной дороги. Бесспорно, участок посёлка, сохранивший историческую планировочную структуру, является уникальным объектом, требующим сохранения и подробного изучения как историками архитектуры, так и учёными-ботаниками.

Ж. Г. Ковалевская
О. С. Воронина
Н. Н. Ованенко

Кунгурская улица в Перми — меняющийся городской ландшафт

Ежегодно составляются рейтинги самых зелёных городов мира. Со временем пальма первенства переходит от одного города к другому. Однако наблюдения позволяют выделить наиболее частых победителей в данной номинации. Специалисты на протяжении длительного времени проводили многочисленные исследования, сравнивая разные города мира по количеству зелёных насаждений. Именно зелёные растения и насаждения позволяют очищать атмосферу, поглощают углекислый газ, выделяют кислород.

Самый зелёный город — город, в котором площадь зелёных насаждений занимает наибольшую территорию по отношению к общей территории города. По итогам наблюдений специалистов и учёных-географов на данный момент к таким городам причисляют несколько городов России: Пермь, Белгород, Уфа, Красноярск, Хабаровск, Казань, Ангарск, Тюмень, Нижнекамск, Нижний Новгород и Новороссийск. Среди этих зелёных городов самым зелёным считается Пермь.

Пермь — крупный промышленный центр. Но в отличие от других промышленных городов более половины площади её территории занимают зелёные насаждения, в состав которых входят не только территории общего пользования (скверы, сады, парки), но и лесные участки. Площадь Перми примерно 800 квадратных километров. Общая площадь городских лесов Перми (по состоянию на 2006 год) — 33 890 гектаров.

Наиболее интересными объектами исследования для ландшафтного архитектора являются места массового отдыха — их планировочные решения, плотность зелёных насаждений и типы посадок, насыщенность малыми архитектурными формами декоративного или утилитарного назначения.

Система озеленения города считается комфортной, если она непрерывна. Непрерывность системе озеленения придают чаще всего линейные структуры — улицы, бульвары. И улицы, и бульвары на карте любого города всегда занимают важное место, поскольку являются основными градостроительными осями. Города растут, увеличивается их территория, появляются новые улицы, направление и границы которых зависят от расположения старых улиц, складывается определённая планировочная структура. К одной из главных градостроительных осей Перми относится Комсомольский проспект.

Датой основания Перми считается 1723 год. На первых порах своего существования Пермь только носила имя губернского города, на самом же деле она мало чем отличалась от села. Первоначально это был небольшой заводской посёлок при медеплавильном заводе. «При основании города в ней был только один каменный дом, все остальные дома были деревянные. Первый, кто содействовал благоустройству города, был Пермский губернатор К. Ф. Модерах»[1]. Постепенно посёлок разрастался, и в конце XIX века Пермь получила статус центра Пермской губернии.

Первые архивные документы об озеленении Перми и о посадке деревьев относятся к началу XIX века. К этому времени определились четыре основные улицы Перми: Сибирский и Кунгурский переулки, Покровская и Монастырская улицы. Именно вдоль этих улиц строились первые каменные частные и общественные здания (купеческие особняки, городские «клубы», магазины, театры, административные здания).

Городское общественное озеленение в основном также осуществлялось по

[1] *Верхоланцев В.* Город Пермь, его прошлое и настоящее. (Краткий историко-статистический очерк). Пермь, 1913. С. 1.

этим улицам. Вдоль улиц, в начале и конце их устраивались городские скверы и сады: Загородный сад, Театральный сад, бульвар вдоль Кунгурского проспекта, сквер Решетникова, Сад при здании Благородного собрания. Со второй половины XIX века сохранились до настоящего времени также Сад декабристов и Гоголевский сад. Вдоль остальной городской застройки озеленения в основном не было, за исключением тех участков, где находились усадебные сады или приусадебные палисадники.

Общественное озеленение в городе складывалось постепенно, по мере надобности. В этом смысле интересна история озеленения и благоустройства Кунгурского переулка (ныне — Комсомольский проспект). За время своего существования улица сменила много названий: Кунгурский переулок, Широкий или Кунгурский проспект, Красный проспект, Комсомольский проспект (Компрос). Сейчас это наиболее выразительная в Перми градостроительная ось. Озеленение одной из главных улиц Перми складывается из двойной полосы деревьев посредине улицы и нескольких зелёных пространств со стороны жилой застройки.

Первоначально, в начале XIX века, по одной из сторон переулка существовала рядовая посадка из тополей. После разрушительного пожара 1842 года улицу расширили, а посредине высадили аллею. Вдоль аллеи поставили скамейки, жители могли отдыхать, гуляя по аллее-бульвару. В «Летописи города Перми» за 1889 год отмечалось: «Озеленение самого же Кунгурского переулка началось с 1842 года. После большого пожара Кунгурский переулок был расширен и по оси его была посажена тополиная пешеходная аллея как защитная противопожарная полоса, слева и справа от которой располагалась проезжая часть. На разных участках аллеи были высажены разные породы деревьев: участки из берёзы, липы, тополя»[1].

Аллея была украшена скамьями и деревянными ограждениями, которые выполняли функциональную и декоративную роль. Вдоль жилой застройки озеленения в основном не было, как и на других пермских улицах (за исключением тех участков, на которых выходили усадебные сады или приусадебные палисадники). На фотографиях ниже показано озеленение и декоративное убранство Комсомольского проспекта в разные периоды.

Кунгурский переулок начинался с небольшого палисада, разбитого напротив

Озеленение проспекта в начале XX века

Озеленение проспекта в 2019 году. Фотография М.И. Мизёвой

Петропавловского собора. Этот палисад-сквер сохранился с первой половины XIX века (в настоящее время это сквер имени Мамина-Сибиряка). А.А. Дмитриев описывает его так: «...палисад с насаждением кустарника, в окружности

[1] *Дмитриев А.А.* Летопись города Перми. Пермь, 1889. С. 26

дорожек — 148 саженей. Всего было высажено 182 кустарника. Между кустарником были устроены дорожки, углублённые в землю на 2 вершка»[1].

До середины XIX века других чётко организованных территорий общего пользования на всём протяжении улицы Кунгурской, от Монастырской улицы до Малой Ямской, не было. Озеленение Кунгурской складывалось так же, как и озеленение других улиц — небольшие зелёные включения вблизи частной и гражданской застроек. В конце XIX века зелёные насаждения на улице начинались от сквера перед собором и заканчивались загородным садом, поскольку во второй половине XIX века границы города уже не ограничивались Малой Ямской, а на Кунгурскую улицу выходит ещё один озеленённый объект общего пользования — бывший загородный, а потом городской сад (в настоящее время — Городской сад имени Горького). На Кунгурской улице расположен один из входов в сад.

Сад был образован в 1804 году. Первоначально он находился за пределами городских границ и назывался Загородный бульвар. В 1824 году он сменил название на Загородный сад. В середине XIX века, с расширением границ города, получил статус городского. С 1882 года он стал называться Садом общественного собрания и занимал один квартал — от улицы Сибирской до улицы Оханской (сейчас улица Газеты «Звезда»). В 1897 году сад уже занимал два квартала (от улицы Сибирской до улицы Кунгурской), что можно видеть на плане города 1897 года. Позднее сад сменил ещё несколько названий: Красный сад, Городской сад имени Горького, Центральный парк культуры и отдыха имени М. Горького.

В градостроительном отношении Кунгурская улица с 1842 года выглядела почти как сегодня: аллея по оси улицы, слева и справа от которой — проезжая часть. Вдоль проезжей части — жилая и общественная застройка. Постоянно меняется только характер застройки: вместо деревянных домов строились каменные двухэтажные, затем — многоэтажные жилые и гражданские здания XX века.

В 1950-е годы Комсомольский проспект (бывшая Кунгурская улица) был объединён со Сталинским (эту часть проспекта стали называть Тихим Компросом). Сталинский проспект начинался от проходных авиационного завода имени Сталина (затем — имени Свердлова) и выходил на площадь, от которой начинался Комсомольский проспект. В 1990-е годы, когда пермским улицам возвращали дореволюционные названия, Компросу решили оставить прежнее, так как его облик сложился в основном в советское время.

На Тихом Компросе самым ярким зданием считается Дворец имени Солдатова (ранее носивший имена Сталина и Свердлова). Главный фасад украшен скульптурами, посвящёнными людям труда и авиаторам. Рядом с дворцом располагается самый выразительный и красивый сквер на всём Комсомольском проспекте. Два фонтана, несколько скульптур, цветники, стриженая зелёная изгородь по периметру — таков был сквер в 1950-е годы. В настоящее время оба фонтана сохранены и действуют. Скульптуры украшают только фасад Дворца им. Солдатова, из сквера скульптуры убраны.

Напротив сквера у дворца, на бульварной аллее, в 1950-е годы был организован небольшой сквер для отдыха. В центре круглых клумб по оси бульвара находились две скульптуры футболистов. Эти скульптуры также были убраны, в настоящее время сохранились только круглые клумбы. А сам сквер стал мемориальным, посвящённым участникам Великой Отечественной войны. Дальше по аллее, в сторону завода Свердлова, также находились скульптуры спортсменов (характерная черта декоративного украшения улиц в 1950-е годы) и фонтан с фигурами детей. Сейчас скульптуры и фонтан убраны, на их месте разбиты цветники.

В конце аллеи располагалась красивая высокая трёхпролётная деревянная арка,

[1] Там же.

Сквер отдыха на аллее Тихого Компроса, со скульптурами спортсменов в центре клумб. 1950-е

Клумба в сквере отдыха на аллее Тихого Компроса. Фотография М.И. Мизёвой. 2019

которая также не сохранилась. Небольшим акцентом, завершающим аллею, можно считать погрудный скульптурный портрет одного из ведущих конструкторов завода на высоком постаменте.

Таким образом, за всё время существования сквера сохранился характер озеленения (рядовая посадка деревьев и кустарников, цветники), а также малые формы (скамейки, урны, ограждающие границы скверов парапеты), выполняющие утилитарные функции, поскольку этого требуют нормативные правила.

Тип декоративных украшений изменился. Тихая часть Комсомольского проспекта приобрела сугубо мемориальный характер—скульптуры заменены на мемориальные доски, посвящённые погибшим во время Отечественной войны, и бюсты известных заводских деятелей.

О.В. Гуськова
М.И. Мизёва

Усадебные парки Подмосковья как особо охраняемые природные территории: перспективы развития

Старинные сады и усадебные парки, помимо историко-культурной и рекреационной ценности, имеют и большое экологическое значение. На их территории формируются природные условия, благоприятные для существования диких видов флоры и фауны. Поэтому неудивительно, что многие старинные усадьбы имеют статус особо охраняемых природных территорий (ООПТ). Федеральный закон «Об особо охраняемых природных территориях» позволяет относить к ООПТ территории, которые, помимо природной составляющей, имеют культурную и эстетическую ценность.

В Московской области на настоящий момент существует 17 старинных усадебных парков, которым присвоен статус ООПТ регионального значения[1] (см. схему 1). Эти ООПТ преимущественно относятся к категории «памятники природы», поскольку для этой категории прямо предусмотрено, что ими могут объявляться в том числе объекты искусственного происхождения. В законодательстве Московской области предусмотрена ещё одна подходящая для этого категория — «природно-исторические комплексы».

[1] См.: Схема развития и размещения особо охраняемых природных территорий в Московской области, утверждённая постановлением Правительства Московской области от 11.02.2009 №106/5 (в редакции от 28.01.2019 №28/1).

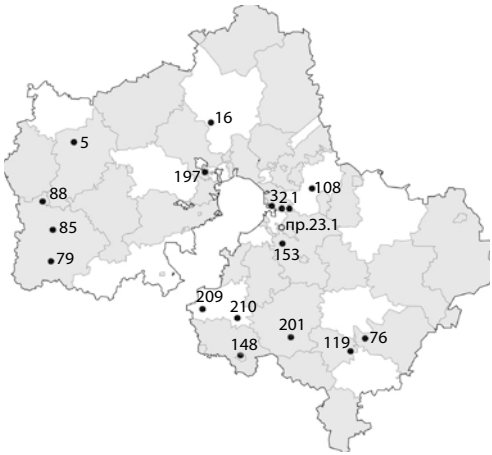


Схема 1. Особо охраняемые природные территории в усадебных парках Московской области (числа обозначают номер ООПТ в Схеме развития и размещения ООПТ в Московской области, утверждённой Постановлением Правительства Московской области от 11 февраля 2009 г. №106/5, ред. от 28.01.2019)

1. Парк в деревне Полтево
2. Парк в селе Новый Милет
3. Старинный парк и кварталы 1, 3, 4, 9 Салтыковского участка Балашихинского лесопарка
5. Парк в селе Ярополец
16. Парк в селе Подъячево
76. Старинный парк в селе Матыра
79. Аллея в квартале 19 Преснецовского лесничества
85. Земский пруд
88. Лиственничные насаждения в Порецком лесничестве (парк «Поречье»)
108. Дендрологический парк «Волхонка»
119. Парк Келлера в деревне Сенницы-2
148. Пущинская усадьба
153. Лесопарк в деревне Жуково
197. Парк «Середниково»
201. Парк «Буньково»
209. Парк «Васильевское-Скурыгино»
210. Парк в посёлке Новый Быт
пр. 23.1. Баулинский лес (проектируемая)

В большей части лесной зоны России основными паркообразующими породами стали местные виды деревьев. Из них создавались как регулярные, так, позднее, и пейзажные парки. В большинство парков при создании и формировании вводились и интродуценты[2]. Наибольший интерес представляют парки, в которых интродуценты натурализовались и образовали

[2] *Полякова Г. А.* Флора и растительность старых парков Подмосковья. М., 1992. С. 225.

полноценные сообщества с аборигенными видами, как, например, в парке усадьбы Поречье в Можайском городском округе Московской области.

Декоративные травянистые растения, которые высаживались в садах и парках в прошлом, но не получали надлежащего ухода в дальнейшем, к настоящему времени почти полностью исчезли. Сохранились в старых усадьбах лишь некоторые многолетние интродуценты, местами они одичали, как, например, лилия саранка в упоминавшемся выше парке усадьбы Поречье. Природные популяции этого вида занесены в Красную книгу Московской области.

Для сохранения природного комплекса и существования многих видов животных очень важно состояние травяных экосистем как на открытых участках, так и под пологом деревьев. Особое место в структуре старинных усадебных парков занимали газоны. Там, где они сохранились хотя бы как открытое пространство со сплошной травянистой растительностью, мы можем наблюдать природное биоразнообразие видов, связанных с луговыми местами обитания.

Состав и структура современного напочвенного покрова в парках во многом зависят от того, как создавался этот парк. В одних случаях парк «строился» из естественного насаждения: в нём расчищались поляны, прокладывались дорожки, разреживались деревья и кустарники, иногда могли подсаживаться новые для территории виды. В этом случае в парке максимально сохранялась лесная среда, от неё «наследовались» почва и основные виды флоры и фауны.

В некоторых усадьбах пейзажные парки создавались посадкой деревьев и других растений на открытых пространствах с предварительной подготовкой почвы. Такие парки изначально могли иметь достаточно своеобразный напочвенный покров. Но при отсутствии поддерживающего ухода с течением времени кустарниково-травянистый покров такого парка по своему составу в той или иной степени приближается к естественным фитоценозам[1].

Напочвенный покров многих старинных усадебных парков в тени насаждений представлен в основном травянистыми растениями, типичными для подмосковных хвойно-широколиственных лесов. Здесь встречаются и некоторые более редкие виды, характерные для широколиственных лесов, такие как воронец колосистый, колокольчики крапиволистный и широколистный. Тенистые участки парка нередко оформляли папоротниками. Одним из декоративных видов таких папоротников является страусник обыкновенный[2].

В современном растительном покрове старинных парков сохранились некоторые интродуценты: как древесные породы, так и травянистые, которые требуют особо бережного отношения[3]. Выявление растений-интродуцентов и редких растений в составе растительного покрова исторических парков — важная задача по сохранению биоразнообразия в целом.

В старых парках под пологом липы, дуба, клёна, ясеня, ели, сосны, лиственницы могут обильно разрастаться некоторые натурализовавшиеся интродуценты, в первую очередь барвинок малый, водосбор обыкновенный, фиалка душистая, мятлик Шэ. Парк «Поречье» весной и сегодня украшают белоцветник весенний, крокус весенний, или шафран, а летом — кольник колосистый и миррис душистая. Все эти растения сумели внедриться в парковые экосистемы и растут совместно с типичными для Подмосковья аборигенными лесными видами, не требуя никакого ухода. Барвинок, например, встречается в разных типах сообществ, от зеленчуковых до пролесниковых, но фитоценотический оптимум его находится в липняке

[1] Там же.

[2] Там же.

[3] *Полякова Г.А., Швецов А.Н.* Предпроектное обследование растительности старинных усадеб и музеев-заповедников // Сборник общества изучения русской усадьбы. 2004. Вып. 10 (26). С. 156–164.

снытевом. То есть этот вид дичает в условиях, близких к тем, в которых он обилен у себя на родине[1].

Для свойственных многим паркам широколиственных лесов характерно произрастание раннецветущих растений-эфемероидов, оживляющих ещё дремлющий весенний лес. В наиболее естественных по облику парках в изобилии встречаются печёночница благородная и ветреница дубравная, занесённые в Красную книгу Московской области.

Среди растений, которыми традиционно украшались берега водоёмов и водная гладь, также большинство составляют местные виды. Вокруг водоёмов или на мелководье встречаются красивоцветущие калужница болотная, ирис ложноаировый, дербенник иволистный, кувшинка белоснежная, нимфейник щитолистный и некоторые другие растения.

Фауна в большинстве исторических парков в значительной степени сохранила природные особенности. Помимо обычных синантропных видов (воробьи, скворцы, ласточки, серая ворона, домовая мышь и др.), в парках обитают очень многие виды, характерные для естественных природных комплексов Подмосковья. Среди животных, постоянно присутствующих в усадебных парках, встречаются как типичные для лесов средней полосы России, так и некоторые редкие и нуждающиеся в охране виды, в том числе занесённые в Красную книгу Московской области, о чём подробнее будет сказано ниже.По заказам Министерства экологии и природопользования Московской области и иных организаций специалисты ПФ «Верховье» в последнее десятилетие провели обследование всех усадебных ООПТ Московской области с целью оценки их состояния.

Это обследование показало, что многие из них находятся в запущенном состоянии, режимы особой охраны, установленные в прошлом, и предложенные мероприятия в значительной степени устарели, рекреация носит хаотичный характер, а какая-либо рекреационная инфраструктура отсутствует. Особенно это проявляется в тех парках, у которых нет какой-либо администрации или управляющей организации.

Первоначальный напочвенный покров в старинных парках к настоящему времени сохранился плохо. В некоторых он был уничтожен при реставрационных работах, в других оказались очень велики рекреационные нагрузки. Старинные парки в большинстве случаев были рассчитаны на использование их относительно небольшим количеством людей, но сейчас во многих из них число посетителей слишком велико. Около половины парков не используется по своему прямому назначению. В целом в регионе только некоторые парки находятся в относительно неплохом состоянии.

Изучение флоры и фауны усадебных парков показало, что они представляют значительный природоохранный интерес, и статус ООПТ для таких объектов вполне оправдан. Примечательно, что во всех парковых ООПТ встречаются редкие и нуждающиеся в охране виды, в том числе занесённые в Красную книгу Московской области[2] (таблица 1).

[1] *Полякова Г. А.* Основы ведения зелёного хозяйства в парках — памятниках садово-паркового искусства. М., 2003. С. 115.

[2] Красная книга Московской области. 3-е изд., доп. и перераб. Московская обл., 2018.

Таблица 1. Видовое богатство парковых ООПТ Московской области (в части редких и нуждающихся в охране видов)

№	Наименование	Флора		Фауна		Всего видов	
		ККМО	Прил. 1	ККМО	Прил. 1	ККМО	Прил. 1
1	Парк в деревне Полтево		1				1
2	Парк в селе Новый Милет		1		1		2
3	Старинный парк в кварталах 1, 3, 4, 9 Салтыковского участка Балашихинского лесопарка	1	1	5	13	6	14
4	Парк в селе Ярополец	2			9	2	9
5	Парк в селе Подъячево	1	2	2	2	3	4
6	Баулинский лес (проектируемая ООПТ)	1	2	2	1	3	3
7	Старинный парк в селе Матыра		2		1		3
8	Аллея в квартале 19 Преснецовского лесничества		1				1
9	Земский пруд	1	4	2		3	4
10	Лиственничные насаждения в Порецком лесничестве (парк «Поречье»)	14	13	10	5	24	18
11	Дендрологический парк «Волхонка»			1	1	1	1
12	Парк Келлера в деревне Сенницы-2		3	2	1	2	4
13	Пущинская усадьба	2	4	1	2	3	6
14	Лесопарк в деревне Жуково		4		1		5
15	Парк «Середниково»	1	4		4	1	8
16	Парк «Буньково»		3				3
17	Парк «Васильевское-Скурыгино»	1	2			1	2
18	Парк в посёлке Новый Быт		1				1
	Всего местообитаний	24	48	25	41	49	89

ККМО — виды, занесённые в основной список Красной книги Московской области.

Прил. 1 — виды, занесённые в Приложение 1 к Красной книге Московской области «Список редких и уязвимых таксонов, не включённых в Красную книгу Московской области, но нуждающихся на территории области в постоянном контроле и наблюдении».

Назовём для примера некоторые виды флоры и фауны, обитающие в парковых ООПТ Московской области, которые являются охраняемыми или требующими особого контроля и наблюдения.

Усадьба Поречье (заказник «Лиственничные насаждения К.Ф. Тюрмера в Порецком лесничестве») — виды, занесённые в Красную книгу Московской области: зелёная жаба, седой дятел, шмелевидка скабиозовая, щитень летний, обыкновенный осоед, многорядник Брауна, пальчатокоренник балтийский, или длиннолистный (занесён также в Красную книгу Российской Федерации), лилия кудреватая, или саранка, печёночница благородная, ежовик коралловидный, лишайники рамалина опылённая, рамалина мучнистая, уснея жёстковолосатая, уснея почти цветущая, уснея нитчатая, или густобородая, бриория волосовидная, бриория буроватая и др.

Усадьба Середниково — виды, занесённые в Приложение I к Красной книге Московской области: обыкновенная пустельга, горихвостка-чернушка, вьюрок, обыкновенный дубонос.

Парк в селе Ярополец — виды, занесённые в Приложение I к Красной книге Московской области: ночница Брандта, водяная ночница, бурый ушан, лесной нетопырь, рыжая вечерница, пустельга. В реке Ламе, протекающей по территории памятника природы, обитают елец, голавль, линь.

Бывшая усадьба Баулино (проектируемый памятник природы «Баулинский лес») — виды, занесённые в Приложение I к Красной книге Московской области: турча болотная (крупнейшая популяция в области), уж обыкновенный, зелёный дятел.

Сады и парки были бы неполноценны без населяющих их разнообразных растений и животных, в том числе редких и охраняемых. Для многих из них здесь формируются особенно благоприятные условия обитания благодаря таким факторам, как:

- преобладание старовозрастных широколиственных и хвойных древостоев;
- разнообразие типов местообитаний и связанной с ними растительности, в том числе водные объекты, открытые участки, поймы малых рек с кустарниковой и луговой растительностью;
- высокая мозаичность местообитаний и большая суммарная протяжённость экотонов (зоны перехода между разными экосистемами).

Нередко эти особенности резко выделяют парки по сравнению с окружающими природными территориями, делают их гораздо более богатыми в флористическом и фаунистическом отношении.

Таким образом, следует обратить внимание, что помимо главной, историко-культурной и эстетической составляющей исторических парков есть ещё и природная, экологическая. И эта сторона существования исторических парков может представлять особый интерес. К сожалению, о ней посетителям парков, да и многим специалистам (искусствоведам, ландшафтным архитекторам, садоводам, музейным работникам) обычно известно мало.

Конечно, историко-культурная ценность, мемориальная достоверность, аутентичность, соответствие определённой эпохе являются главными качествами усадебного парка. Но одновременно, особенно если парк создавался как пейзажный, человек должен здесь ощущать себя в единении с природой, приобщаться к её красоте, открывая и познавая что-то для себя новое. Только тогда парк будет в полной мере соответствовать высокому статусу памятника природы.

К сожалению, многие посетители парков не привыкли без посторонней помощи обращать внимание на лесных и луговых обитателей, даже таких ярких, как цветы, бабочки или поющие птицы, просто не знают их, не умеют видеть и слышать. Поэтому важной задачей управления парками должно быть «выведение из тени»

животных и растений, чтобы они стали более заметны и узнаваемы, воспринимались как неотъемлемые элементы усадебно-парковых комплексов.

Для этого существует много методов и приёмов, например: планировочные решения, подсадка интересных аборигенных растений, разнообразные биотехнические мероприятия по привлечению животных, информационное обустройство и оборудование экологических троп, организация экскурсий и так далее[1].

Природной составляющей парков надо уделять такое же внимание, как и историко-культурным элементам и в плане заботы о её сохранении, и в плане развития интереса к ней со стороны посетителей. При этом парки не только повысят свою историко-культурную, познавательную и эстетическую привлекательность. Они будут выполнять ещё одну очень важную социальную функцию — экологическое просвещение и воспитание любви к природе, так как станут ещё одним источником знаний о процессах и явлениях на конкретной природной территории.

Проводя работы с природным комплексом парка, необходимо учитывать сложные взаимосвязи в природных сообществах. Например, надо не просто выпускать отдельные особи в природу или их подкармливать, а ещё и принимать меры по сохранению и улучшению мест обитания растений и животных. Иначе целевые виды могут просто не закрепиться на территории. Так, одним из важных сдерживающих факторов для ряда животных (например, зайцев или наземногнездящихся птиц) является обычно высокая численность в усадебных парках ворон, безнадзорных собак и кошек.

Кроме того, коренное преобразование, сильная фрагментация, изолированность мест обитания для мало способных к расселению животных (особенно амфибий и рептилий) приводят к утрате природного генетического разнообразия, резкому сокращению численности и исчезновению видов с территории. Например, такое чрезмерное «облагораживание» рекреационного водоёма, как устройство каменной набережной на большой протяжённости, приводит к исчезновению животных, которым для нормального обитания и размножения необходимы прибрежные заросли и узкая переходная полоса между водой и сушей: ондатр, бобров, водоплавающих птиц (уток, куликов), амфибий и так далее.

Без соответствующего ухода в парках могут исчезнуть ценные луговые и полянные сообщества. Известно, что в лесной зоне луга без скашивания травы или пастьбы скота начинают довольно быстро зарастать древесно-кустарниковой растительностью, что значительно обедняет биоразнообразие и природоохранную ценность таких территорий. Парковые фитоценозы были созданы человеком, и для их поддержания в нормальном состоянии требуется постоянный уход[2].

Для решения изложенной в настоящей статье проблемы необходимо выполнить комплекс мероприятий по каждому конкретному парку. Для этого мы предлагаем следующий план действий:

1. Провести комплексное экологическое обследование территории, составить описание природного комплекса с указанием ценных и интересных природных объектов и оценкой экологического состояния.

[1] Подробнее см.: *Добрушин Ю. В.* Влияние комплексного благоустройства рекреационных лесов на структуру населения птиц // Тезисы докладов Всесоюзной школы молодых учёных и специалистов по современным проблемам защитного лесоразведения и охраны природы (Минск, 19–25 октября 1987 г.). Волгоград, 1987. С. 105–106.

[2] *Бекер Ж.* Парк Сен-Жермен-ан-Лэ: Экологическая деятельность в контексте исторического парка // [Электронный ресурс]. Национальная ассоциация «Возрождение исторических садов и парков». URL: http://www.historicgardens.ru/science/saintgermain (дата обращения: 07.06.2019).

2. На основе анализа этих материалов и с учётом исторического, современного и перспективного использования территории разработать систему функционального и природоохранного зонирования парка.

3. Выработать рекомендации по улучшению экологического состояния парка и отдельных его природных компонентов, ликвидации накопленного экологического ущерба.

4. Спроектировать экологические тропы и другие объекты экотуристской инфраструктуры (прогулочные маршруты, познавательные локусы, фототочки и т. д.), составить для них научно-популярное описание.

5. Составить перечень предлагаемых биотехнических мероприятий, экореконструкций.

6. Подготовить иллюстративный и информационный материал для сотрудников и посетителей.

7. Разработать экскурсии, обучить экскурсоводов, записать аудиогид и интегрировать всё это в комплекс услуг парка.

Ю. В. Добрушин
Н. М. Лебедева

Анна Алексеевна Шукшина — основательница Большого розария, первый ландшафтный дизайнер парка „Сокольники“

К 115-летию со дня рождения

Городок Великие Луки Псковской губернии был небольшим и не очень богатым. Там в семье железнодорожного рабочего родилась в 1903 году дочка Нюшка. Даже в самых первых, неосознанных её воспоминаниях отразилось напряжение, которое было тогда в России. В маленьком родном городке происходили еврейские погромы. Дом Шукшиных стоял на углу Еврейской и Польской улиц. Часто прятали они у себя соседей-евреев. Вскоре из Питера приехал брат отца. Он был выслан оттуда с «волчьим билетом» за участие в забастовках. В доме велись разговоры, суть которых трудно было понять маленькой Нюшке, но после этих разговоров она однажды залезла на стол и выколола глаза царю на портрете.

Подросшая Аня стала ходить в железнодорожную школу.

В 1915 году вся семья переехала в город Изюм. Здесь застала их революция и Гражданская война. Утром вставали, не зная, какая власть в городе: были и белые, и Махно, и интервенты. В Изюме Нюша окончила семилетку. Отец у неё был грамотный, сообразительный и любознательный, он настаивал на том, чтобы дочь училась дальше. Мать же научилась читать только от дочки. Нюша очень подружилась с учительницей. Это была женщина передовых взглядов. В царское время за свои убеждения она сидела в Петропавловской крепости. Способности к рисованию проявились у Нюши очень рано. А уроки рисования были платными. Трудно было семье в то голодное время выделить деньги на оплату этих уроков. Учительница не позволила талантливой девочке бросить рисование: она сама давала деньги на уроки. Голод, разруха были в городе. Когда в 1922 году умерла от тифа мать Нюши, родные даже не смогли её похоронить — все лежали в тифу. Хоронили соседи.

После выздоровления решили переехать в Ярославль. Жизнь стала налаживаться. Анна поступила в художественно-педагогический техникум. Учиться было интересно. Получив диплом, Анна отважилась поехать в Ленинград. Мечтой её было поступить в Академию художеств. Приехала она туда с тремя рублями в кармане. Ночевать сначала пришлось на набережной, потом, после поступления, устроилась в общежитие. Учиться было трудно из-за голода и тяжёлой жизни. Первые два года студенты по воскресеньям работали на хлебозаводе. Анна стояла у печи. Руки и плечи её всегда были обожжёнными. Но воскресный заработок был мал, поэтому жили впроголодь. К весне первого года обучения в Ленинградской академии художеств у Анны началась дистрофия. Экзамены сдавала сидя, положив ноги на другой стул (с пяток слезла вся кожа, стоять было трудно). В следующие годы учёбы было легче: студенты устроились работать статистами в театр. На этот заработок и жили. Отметим это знакомство с миром театра. Намного позднее оно повлияло на дальнейшую работу Анны Алексеевны в Большом розарии. В «Сокольниках» тогда появились верхнее и нижнее фойе Симфонической эстрады. Это место сейчас называется Солнечной поляной. Для того чтобы слушатели могли спокойно осмыслить услышанное с эстрады, вокруг фойе создали зелёные кабинеты из ароматного чубушника. Даже Большой розарий мы называем иногда театром с зелёными актёрами.

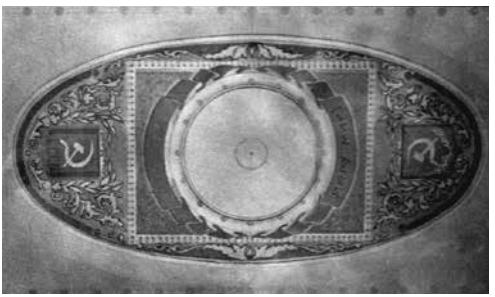
К тому времени, как выпускница Института пролетарского изобразительного искусства Анна Шукшина устроилась

на работу в парк «Сокольники», его история насчитывала пять веков. В трудовой книжке Анны Шукшиной всего одна запись: городской парк «Сокольники». Сначала работала художником-оформителем, но не очень привлекала её эта работа. Тянуло к цветам... Их в парке тогда было мало. В конце 1930-х перед сотрудниками парка «Сокольники» поставили задачу возродить былое величие парка и в то же время подкорректировать его «имидж». Обновлённые «Сокольники» должны были сочетать изысканность Круга и демократичность Старого гулянья, а главное — вдохновлять трудящихся на трудовые и спортивные свершения. Со своей задачей, как можно судить по сохранившимся фотографиям и кадрам кинохроники, художники-оформители справились блестяще. Парк «Сокольники» в конце 1930-х — начале 1940-х годов являет собой образец так называемого советского классицизма. Фасад деревянного павильона на Кругу стилизовали под кремль, над центральными воротами вознеслись деревянные ажурные арки, а ведущую к фонтану

Проект партера-круга в парке «Сокольники». 1938. Архив Н.В. Лукьяновой

аллею украсили вазонами со стилизованными головами животных. Единственное, чего недоставало «пролетарскому Версалю», — клумб и стриженых кустарников. Во время Гражданской войны оставшиеся без ухода растения погибли. Декоратор Анна Шукшина с 1938 года начала работать «по озеленению». Именно тогда ей пришла идея оформить партерную часть парка в виде огромной клумбы-панно.

Шукшина штудировала учебники по садоводству и цветоводству и вскоре стала одним из лучших в Советском Союзе специалистов в области паркового хозяйства. К каждому сезону художница создавала новую «картину»: то цветы и кустарники сплетаются в причудливом орнаменте, то «поют славу» КПСС.



Проект партера-круга в парке «Сокольники». 1952. Архив Н.В. Лукьяновой

Обратим внимание на удачное решение: цветник занижен по отношению к уровню земли, поэтому растения получают больше влаги, а зритель за счёт более высокой точки обзора может любоваться цветочным ковром под ногами. В просторечье среди сокольнических цветоводов цветник получил название «Яма».

Партер-круг с фонтаном в парке «Сокольники». Архив Н.В. Лукьяновой

Благодаря сохранившейся фотографии один из вариантов оформления цветника, созданных Шукшиной, стал источником вдохновения для современной реконструкции Центрального цветника

в 2015 году. В таком виде цветник существует до сих пор.

В 1938 году Анна начала собирать коллекцию многолетников, выращенных из семян. В то время это было очень трудно. Но в войну вся коллекция пропала. Своё рабочее место Анна Шукшина покинула только в 1941 году, когда её вместе с мужем, главным архитектором парка «Сокольники» Владимиром Дмитриевичем Лукьяновым, и маленькими детьми отправили в эвакуацию в город Киров (Вятку). Там по специальности Анна Алексеевна не работала. Только после войны она вернулась к своей мечте создать в «Сокольниках» розарий. Самый первый розарий разбили недалеко от Майского просека в 1949–1950 годах. Рабочих не было. Женщины копали и корчевали, сеяли семена и поливали. Анна Алексеевна подготовила проект розария. Трудно было после войны с семенами. Вот как, например, появились первые розы. Кто-то привёз из Германии пакетик семян. Посеяли, выросли мелкие розочки. Некоторые из них были очень хорошенькими. Собрали семена и стали разводить эти розы. Вскоре растений стало так много, что места в старом розарии не хватало. Сотрудницы цветочного отдела сами копали и рыхлили землю, по одним им известным каналам — из Грузии, Германии — добывали ценные сорта роз. Увидев результат, администрация распорядилась выделить под розарий участок в четыре гектара, который ранее использовали в качестве питомника.

По проекту Анны Алексеевны Шукшиной был разбит второй розарий.

Также по её проектам в послевоенные годы озеленялись участки у Зелёного театра, Симфонической эстрады, Эстрады народного творчества, шахматно-шашечного клуба, танцверанды, однодневного Дома отдыха, библиотеки на Майском просеке. Благодаря её инициативе высаживались деревья и кустарники вдоль основных магистралей парка — Лучевых просеков, Песочной аллеи и Майского просека. По настоянию Шукшиной в ассортимент включили хвойные и декоративно-лиственные породы: кедр, лиственницы, ели голубые, сосны горные, туи, можжевельники, тамариксы, абрикос, миндаль, декоративные яблони. Много высаживали красивоцветущих кустарников: жасмин, айву, боярышник, калину, кизильник, вишню войлочную, сортовую сирень.

А. А. Шукшина за работой. «Сокольники». Зима 1952. Архив Н. В. Лукьяновой

Парк «Сокольники» имел две оранжереи, в которых выращивался посадочный материал, обеспечивавший осуществление задуманных проектов посадок. В оранжереях собирали и накапливали маточный материал нужного ассортимента летних, коврово-черенковых и не зимующих многолетних цветов.

Посадка цветов летников была доведена до 1,5 миллиона штук (в настоящее время весной высаживается около 1 миллиона штук однолетников, 80 тысяч луковичных и около 45 тысяч штук виолы).

Не менее двух десятков лет Анна Алексеевна преподавала внутриквартальное озеленение на курсах при Городском обществе охраны природы, читала лекции по озеленению и цветоводству для широкого круга специалистов. Два созыва была депутатом Сокольнического райсовета, где возглавляла комиссию по благоустройству и озеленению района.

Анна Алексеевна была постоянным участником проводимых районных, городских, всесоюзных выставок. За участие в межреспубликанской выставке цветов в Манеже была отмечена Золотой медалью ВДНХ. За участие в конкурсе-смотре парков

страны была награждена Большой серебряной медалью.

Большой розарий Анна Шукшина задумала как сад непрерывного цветения, в котором растения должны цвести «волнами», радуя посетителей с ранней весны до поздней осени. Царица цветов роза правит бал среди пышной свиты декоративных лиственных и кустарников.

Своим энтузиазмом Шукшина увлекла не только сотрудников парка, но и гостей розария. Побывав в чудо-саду, восхищённые посетители везли сюда саженцы и черенки со всех уголков страны. Был налажен и обратный обмен посадочным материалом с цветоводами-любителями и объектами городского озеленения.

Предоставим слово самой А. А. Шукшиной. Вот что пишет она о непрерывности цветения: «Розы цветут с июня и до морозов, но бывают подъёмы и спады, а некоторые виды расцветают только один раз. Наиболее пышное цветение — с середины июня до середины июля. В эту пору розарий великолепен... По периметру тянется широкая полоса смешанной посадки многолетних цветов. В ней с ранней весны, когда розы ещё не пробудились к жизни... начинают цвести крокусы. Затем последовательно зацветают мускари, хионодоксы, нарциссы, примулы, арабисы, тюльпаны, ландыши, незабудки, анемоны, иберисы, ирисы. После отцветания пионов в этой раме, окружающей розарий, нет ярких тонов, которые мешали бы фейерверку раскрывающихся роз.

Полоса многолетников в это время „журчит“, как тихий аккомпанемент праздничной песне природы. Поднимаются высокие декоративные травы, такие как элимус, спаржа, арункус, цимицифуга. Видны группы дельфиниумов, астильбы, лиловые свечки лиатрисов, вероник, серых, незаметных летом, арабисов и многие другие растения. Все они по контрасту с яркостью и богатством цветущих роз привлекают внимание простой и скромной окраской и формой, напоминая растения полей и лесов.

Как только кончается пышное цветение роз, всеми красками радуги переливаются флоксы, а воздух насыщен сладким запахом самых нарядных растений второй половины лета»[1].

Текст статьи А. А. Шукшиной, опубликованной в журнале «Цветоводство», хранился в архиве отдела цветочного хозяйства парка «Сокольники» давно, и именно на неё ссылались исследователи при реконструкции розария в 2007 году, но тем ценнее оказалась находка Ф. Евдокимова — карта розария, опубликованная в журнале «Цветоводство» за ноябрь 1960 года[2].

Со дня открытия в 1957 году Большой розарий служил своего рода выставкой достижений садово-паркового искусства. Где ещё в Москве можно было увидеть штамбовые розы, искусственно выведенные путём прививки почки сортовой розы на стебель шиповника, «дерево в парике» (скумпию) и тропические лианы?

Автор проекта розария Анна Шукшина сумела не только адаптировать привезённые со всех уголков мира экзотические растения к суровому климату, но и создать из них уникальные композиции, в которых гармонично сочетались совершенно разные деревья и кустарники. Сегодня декоратора парка Анну Шукшину считают пионером ландшафтного дизайна, а созданный ею Большой розарий называют жемчужиной «Сокольников».

М. М. Семенюк
Ю. И. Морозова

В работе над статьёй использованы материалы семейного архива А. А. Шукшиной, воспоминания родственников. Цифровая обработка фотоархива: Ф. А. Евдокимов

[1] *Шукшина А. А.* Розарий в Сокольниках // Цветоводство. 1971. №8. С. 14–15.

[2] План розария московского парка культуры и отдыха «Сокольники» // Цветоводство. 1960. №11. Третья сторонка обложки.

Судьба усадьбы Флегонтовка

Великая Октябрьская социалистическая революция 1917 года лишила людей ещё одной грани национальной идентичности — русского сада, столетиями воспеваемого мастерами кисти, слова и мелодии. Только благодаря этим художникам истории мы сейчас обладаем возможностью видеть утраченные усадьбы, парки или сады.

Многие разрушенные усадьбы существуют сейчас только как воспоминание или название, не привязанное к реальному объекту. Тем интереснее феномен возрождения таких усадеб.

Предложенная для научного рассмотрения тема «Судьба парка усадьбы Флегонтовка» затрагивает проблематику судьбы дореволюционного парка в постсоветском пространстве.

Но начнём мы разговор с истории усадьбы, обратившись к источникам. «В 1536 году удельный дмитровский князь Георгий (Юрий) Иванович (1480–1536), родной брат Василия Третьего, духовный сын Преподобного Иосифа Волоцкого, скончался от голода 26 августа в темнице Московского Кремля. Заключённый в 1533 году по приказу Елены Глинской, матери Иоанна Васильевича Четвёртого Грозного, ложно обвинялся в сманивании сановных у Великого князя»[1]. Удел отошёл к племяннику князя Юрия, малолетнему наследнику престола Иоанну, через несколько месяцев ставшему великим князем Иоанном Четвёртым. В дворцовую казну отошло село Волдынское. Село стоит на разломе Клинско-Дмитровской гряды. Маленькая речка Матусовка, она же Ревякинка или Ревякинский ручей, которая берёт своё начало в деревне Ревякино, через дорогу от Волдынского, и течёт вниз по горе под оврагами, называемыми Лисьими Норами, пересекает пойму реки Яхромы с её болотами и впадает в Конюшенной слободе (Заречье) в реку Яхрому. Об этом ручье читаем в «Журнале, или Записке жизни и приключений Ивана Алексеевича Толченова, дмитровского купца»: «Весна открываться начала с 24 марта, и Ревякин (ручей) ледоход сделал на 26-ое в ночи, снега сошли малую талью, и водополa не состоялось»[2].

Волдынское с 1636 года «стало за боярином Борисом Михайловичем Салтыковым». Одну половину села он купил у Степана Тарбеева, а другая была его выслуженной вотчиной, «данной ему за московское осадное сидение королевичева приходу; в селе церковь деревянная клетцки во имя Рождества Пречистой Богородицы, в церкви образы, и ризы, и книги, и колокола и всякое церковное строение вотчинниково... пашни церковной средней земли и прелогом и лесом поросло 20 чети в поле, а в дву потому ж, сена на реке Яхроме в лугах 30 копен; да в селе двор вотчинников, в котором жили деловые люди, да служилых и конюховых 8 дворов и 19 дворов крестьян и бобылей»[3].

Примечательна история церкви Рождества Пресвятой Богородицы в Волдынском. В 1726 году она сгорела и была построена вновь через три года по челобитной Марфы Ивановны Салтыковой. В 1731 году был подписан указ о её перевозе из села[4]. О дальнейшей истории церкви на протяжении более полувека сведений мало. Известно лишь, что только в конце XVIII века, в 1799 году, на средства В. П. Разумовской в селе была вновь построена деревянная церковь.

В 1876–1877 годах к церкви пристроена кирпичная трапезная с Никольским и Ильинским приделами, а в 1907 году — кирпичная колокольня. Весьма примечательно, что колокольня была

[1] *Ткаченко В. А.* Московские великие и удельные князья и цари. М.: Поиск, 1992. С. 83.

[2] Там же. С. 198.

[3] *Толченов И. А.* Журнал, или Записка жизни и приключений Ивана Алексеевича Толченова / сост. А. И. Копанев, В. Х. Бодиско; под ред. Н. И. Павленко; АН СССР. Ин-т истории СССР. М., 1974. С. 182.

[4] *Ткаченко В. А.* Указ. соч. С. 218.

спроектирована русским дворянином, выдающимся московским архитектором Сергеем Константиновичем Родионовым (1859–1925). Обратимся к его краткой биографии: «В 1883 окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества со званием классного художника архитектуры и Большой серебряной медалью. С 1881 состоял на службе во Владимирском дворянском собрании, членом которого состоял он сам и его отец. Продолжил образование в Императорской Академии художеств, однако не завершил его. Архитектурную практику начал в 1884. С 1885 по 1889 работал городовым архитектором города Клина. В 1889 переехал в Москву. В том же году вступил в Московское архитектурное общество. В 1894 году назначен архитектором Синодального управления. Состоял членом Комитета по реставрации Успенского собора в Кремле, производителем работ по реставрации Новодевичьего монастыря. Сотрудничал с архитектором И.П. Машковым. В 1907–1915 годах являлся членом Московской губернской земской управы, где заведовал статистическим и строительным отделами. В 1916 году стал Председателем Русско-славянского союза. Преподавал на Московских строительных курсах, читал курс строительного искусства. Похоронен в Новодевичьем монастыре»[1]. Среди работ Родионова: церковь Троицы Живоначальной в близлежащей Яхроме (1892–1895), часовня иконы Божией Матери «Феодоровская» в Клину, церковь иконы Божией Матери «Всех Скорбящих Радость» в Феодоровском и другие религиозные сооружения.

В 1694 году Волдынским владеет боярин Пётр Петрович Салтыков, а с 1700 года село переходит к его вдове Марфе Ивановне, затем к её наследникам.

Второго января 1763 года вышел «Указ из государственной вотчинной коллегии об отдаче за господ графов Петра и Сергея Борисовичев Шереметевых села Вольдинскаго с деревнями»[2].

В 1766 году село Волдынское Каменского стана Дмитровского уезда — владение графа Петра Борисовича Шереметева. Именно в этот период приведено весьма точное документальное перечисление принадлежащих ему земель: «...Межевал 24 июля 1766 г. Лодыгин. Пашни 544 д, лес 4 д 600 с, сенной покос 187 д 1200 с, селение 34 д, дороги 10 д 400 с, реч. 10 д 312 с, всего 790 д 112 с»[3].

Очередное упоминание села встречается в официальных документах: в 1857 году крестьяне помещика Н.А. Зубкова в селе Волдынском отказались от выполнения повинностей. Для подавления крестьян была вызвана воинская команда. Несколько участников выступления сосланы в Сибирь[4].

С 1890 года усадьба принадлежит купцу Флегонтову.

Имение Флегонтова, Волдынское, не больше 800 десятин[5], но были ещё и заливные луга на самой горе и в пойме реки Яхромы. И деревня Кузнецово за Дмитровом. Поля засевались рожью, овсом. На самом верху горы располагались огороды и сады. Флегонтовский дом был двухэтажный, рубленый, обшитый тёсом, покрытый железом. Парадный вход украшало крыльцо с большим навесом. В 5–10 метрах от дома начинались круглые клумбы, засаженные с весны цветущими анемонами, гиацинтами, левкоями, резедой, нарциссами. Группы белых, розовых, малиновых пионов; кусты разных сортов роз, многообразные георгины, от низкорослых до двухметровых. Везде настурции.

[1] *Нащокина М.В.* Архитекторы московского модерна. Творческие портреты. Изд. 3-е. М.: Жираф, 2005. С. 382–387.

[2] РГАДА. Ф. 482. Оп. 1. Д. 6225. Л. 45.

[3] *Холмогоров В., Холмогоров Г.* Исторические материалы о церквах и сёлах XVI–XVIII вв. Т. II: Дмитровская десятина. М., 1913. С. 196.

[4] Хронограф. Дмитров XIX век. [Электронный ресурс]. URL: https://www.dmitrov-city.com/165/history-dmitrov/dates_/19-vek.html (дата обращения: 03.06.2019).

[5] *Кусов В.С.* Земли Московской губернии в XVIII в. Карты уездов. Описание землевладений: в 2 т. М., 2004. Т. 1. С. 196. (Дмитровский уезд).

Флегонтов не любил тенистые заросшие уголки, поэтому цветник был пронизан солнцем с восхода до заката. Весь цветник, разделённый дорожками, засыпанными битым кирпичом, по периметру был обсажен белыми, розовыми и сиреневыми спиреями. Низкие многолетние чины и цветной горошек создавали совершенно удивительную картину с июня по октябрь. Более восьми видов сирени были высажены вплотную друг к другу, создавая живую изгородь: нижний ряд — низкорослая, вывезенная из-за границы, верхний — отечественная белая, бледно-сиреневая и лиловая. За пределами сиреневой ограды стояла стена кедров, которые вскоре погибли (к 1960-м годам сохранилось только одно дерево). Вместо кедров высадили лещину (орешник). Крестьяне ежегодно собирали орехи, ими же и питались. За лещиной — липы. В парке — вишни, яблони, бульденеж, каштаны. Дальше — барское поле, засаженное овощами. После революции в доме помещика устроили так называемую школу для бедноты. Из церкви сделали клуб. В 1931 году на территории усадьбы был организован колхоз. Все постройки, кроме барского дома, продолжали функционировать, как и раньше, сменилось только руководство. Аграрная культура, внедрённая ещё Флегонтовым, продолжала работать. Под огороды распахивалась огромная территория. Из остатков заграничных семян получали внушительное количество овощных культур для прокорма близлежащих деревень. В теплицах выращивали рассаду. Садовники, работавшие ещё на помещика, растили на продажу саженцы плодовых деревьев, колхозники собирали яблоки для реализации на рынке. Кроме яблонь, в саду была вишнёвая аллея владимирки и ряды чередующейся ранней сливы и осеннего чернослива. Примечательно, что сад не потерял своей декоративности — весной полыхание белого цвета вишен на склоне было видно со всех точек в городе.

«С 1931 года барские земли, реорганизованные в колхоз, носят название „Красноармеец“. Экспериментальный сад после войны посещал весь город, так как он пришёл в запустение, и народ собирал громадные урожаи плодов, обеспечивая свои семьи ещё в течение 40 лет, пока он к 90-м годам не одичал окончательно. Школой, располагавшейся в барском доме, с момента её открытия в 1930 по 1948 руководил Сергей Федотович Храповицкий, преподававший физику и математику. Ему во всём помогала жена, Екатерина Терентьевна, преподававшая все гуманитарные науки. После занятий директор занимался с детьми рисованием, знакомил с книгами из библиотеки Флегонтова. Акварель, тушь, карандаши особенно увлекли троих мальчишек: думали поступать в художественное училище в Посаде. Особенно большие были способности у Курова из деревни Гагат. Одна из его работ оказалась на чердаке дома, купленного нынешними владельцами усадьбы. Он делал совершенные копии с портретов крестьянских детей Елизаветы Бём. Ребята не знали, что можно поступить в училище бесплатно, а поскольку денег не имели, то из-за боязни не поступили»[1].

Двадцать восьмого ноября 1941 года Дмитровский район оккупировали фашистские войска и заняли высоты: Волдынское, Высоково, Настасьино. С Волдынской горы Дмитров был виден как на ладони. С 1941 года колхозники работали за трудодни, не зарабатывая денег. В их собственности были большие, до 45 соток, участки, где сеяли и молотили рожь, а полученную муку отвозили на бывшую барскую мельницу.

В 1948 году школу перенесли в соседнюю деревню. Директор с женой и тремя детьми, жившие в барском доме на первом этаже, в 1953 году переехали в Дмитров. Пустующий дом разрушился через десять лет, в 1963 году.

Для того чтобы понять феномен восстановления и сохранения усадебного духа в новом виде, обратимся к воспоминаниям нынешней хозяйки усадьбы: «С 1980 на участок для консультации и руководства начали выписывать дипломированных

[1] Частный архив. Рим — Москва. С. 369.

дендрологов. Олег Борисович Н. не советовал вязовую аллею-самосейку. Прекрасно и уместно на таком большом участке будут смотреться липы, недаром у вашего соседа-помещика после Апраксиных красивейшая усадьба в Дмитровском районе. Это лучшее дерево в любом поместье. <...> Усадьба визуально разделена на три части. Верхний, средний и нижний парки. В нижней части в 1981 были посажены спиреи; посажены три куста лещины, которые, как и говорил дендролог, разрослись в колоссальные деревья с толстейшими стволами и имели форму шатров. У последнего агронома совхоза, Людмилы Макуриной, выведшей громадную коллекцию хризантем, лилий, роз, были закуплены по 90 кустов данных видов, по степени градации оттенков. Ими были засажены палисадник и склон верхнего парка, ведущий к выходу из усадьбы. Верхний парк целиком засажен тремя аллеями георгинов. Гигантская коллекция нарциссов разместилась по каймам палисадниковых гравийных дорожек. Сегодня в нижнем и верхнем парках плантация любимых хозяевами пионов»[1].

Перед домом, под тремя гигантскими вязами, поле луговых фиалок. Современные владельцы усадьбы предпочитают теневые участки в саду. Для этого в рекреационных зонах было насажено много сирени, гортензий. Тюльпаны, привезённые из Амстердама, встречают начало весны. За последние 15 лет хозяева ощутили нехватку хвойных растений и решили постараться исправить ситуацию: первым в парке появился казачий можжевельник из Коктебеля, который растёт под кроной лип. По бокам дорожки, ведущей к дому, встречаются рослые, крупноцветковые ландыши: они были выкопаны вместе с папоротниками в дичающем парке у бывшего помещичьего дома. Сохранилась часть акациевой изгороди барской усадьбы. Это единственный уголок старинного сада в деревне, поскольку в других частях деревни изгородь вырубили, так как она была подвержена заражению мучнистой росой.

Поскольку дом граничит с землёй бывшего храма Рождества Пресвятой Богородицы, хозяева усадьбы считают своим долгом продолжать традицию Сергея Федотовича Храповицкого, который через неделю после того, как разобрали церковь, чтобы место не «запустили», вместе с учениками засадил эту территорию самосевками из барской усадьбы. На месте бывшего храма хозяева усадьбы на собственные средства поставили в 2007 году памятный дубовый крест и освятили его. Жители деревни поддержали этот символический духовный акт, принеся с собой клубни цветов и саженцы.

Изучая феномен возрождения усадьбы, интересно рассмотреть отражение её облика в искусстве. С момента покупки земли в 1973 году нынешними владельцами у них в гостях бывали деятели культуры и науки. В 1974 году усадьбу посетил архимандрит Иннокентий (Просвирнин), а также Евдокия Михайловна Ануфриева, одна из известнейших художников декоративно-прикладного искусства в Советском Союзе, заведующая художественной мастерской Щёлковской хлопчатобумажной фабрики (с 1948 года). В разное время здесь бывали художники Илларион Голицын и Кирилл Кастальский с семьёй; дочь известного московского писателя Юлиана Селю, Вера; российско-немецкий пианист и композитор Иван Соколов. Неоднократно бывал с супругой известный физик Григорий Тирский — друг хозяина усадьбы.

Внучка Евдокии Михайловны Ануфриевой, Ксения, ставшая скульптором и художником, проводила несколько раз съёмки своих монументальных произведений в усадьбе, вдохновляясь на создание новых работ.

Она была настолько впечатлена историей и судьбой Флегонтовки, что в 1996 году создала очень символическое полотно-аллегорию, которое необходимо рассмотреть в завершение. На картине изображено место, где располагался барский дом, а сейчас находится кладбище (что также не лишено исторической символики и горькой иронии). Мы видим почти сказочный

[1] Там же. С. 68–70.

К. В. Ануфриева-Мирлас. Сонный туман. 1996. Холст, масло
https://kseniya-mir.com

сюжет в духе Пьера Дарманкура: на запятках фаэтона, словно лакей, ориентальный далматинец (в древности такие собаки предназначались в спутники фараонам), рядом бежит охотник-сеттер. Дети-аристократы предстают перед нами сформировавшимися личностями, твёрдо несущими в себе понятие о своём роде и истории. Пронзительно нежный и немного грустный взгляд девочки словно предвидит грядущие историко-культурные разрушения. Не случайно название работы — «Сонный туман». Эти дети — фантом, мираж, окутанный влажными смолянисто-травяными облаками утреннего тумана, тумана истории. Они навсегда отделены и сокрыты от нас, как драгоценная Перегрина. Но всё же стремятся к нам навстречу, символизируя собой всеобъемлющую, всепрощающую историю и судьбу ушедшей русской культуры, во всём её многогранном и в первую очередь усадебном проявлении, которая готова общаться с нами и открывать свои тайны.

И. А. Мирлас

Ландшафтные фотозоны как интерактивные арт-объекты

Фотозоны[1] уверенно входят в современную повседневную жизнь — сегодня их можно видеть на улицах, площадях, стадионах, в парках, торговых центрах, университетах, библиотеках и музеях. Временные (событийные) фотозоны стали практически обязательным атрибутом деловых, культурных и спортивных мероприятий, городских праздников и свадебных торжеств.

Популярность фотозон неслучайна — этот феномен сегодня вписывается в широкий культурный контекст. С одной стороны, фотозоны откликаются на актуальный запрос — моду на селфи в социальных сетях. Этот эффект подхвачен бизнесом — фотозона активно используется как инструмент продвижения брендов, мероприятий, туристических объектов и направлений[2].

С другой стороны, фотозоны представляют собой одну из форм диалога как универсального способа реализации современного художественного процесса. По своей функциональной задаче конструкция фотозоны предполагает взаимодействие с фотографируемым. Менее очевидно, что фотозона вступает в диалог со средой. Формы этого диалога и степень интегрированности конструкции в окружающее пространство представляются одним из наиболее интересных ракурсов для исследования обозначенного явления.

По принципам организации пространства можно выделить четыре типа фотозон: фон, объект, инсталляция, рамка.

Фоновая фотозона предполагает размещение фигуры фотографируемого позади конструкции или перед ней, то есть план может быть передним или задним. Всем известный щит с отверстием — излюбленная приманка курортных фотографов — это тантамареска, фотозона с нарисованным передним планом.

В 1874 году американский художник Кассиус Маркеллус Кулидж (1844–1934) запатентовал изобретение, которое он назвал «комическим передним планом» (comic foregrounds). Это был щит с изображением, который нужно было держать под подбородком. Привычный вариант тантамарески с отверстием для лица был известен и до изобретения Кулиджа; сам он преемственность не отрицал. Однако факт патентования усовершенствованной конструкции и активное рекламное продвижение комического фона позволили Кулиджу войти в историю в качестве отца тантамарески.

C. M. COOLIDGE.
Processes of Taking Photographic Pictures.
No. 149,724. Patented April 14, 1874.

Комический передний план Кулиджа.
https://commons.wikimedia.org

[1] Под фотозоной понимается фиксированная, более или менее оборудованная площадка для фотографирования. Выражение «ландшафтная фотозона» в данном случае обозначает постоянную или временную конструкцию, размещённую в парковой (природной) среде.

[2] Брендированные фотозоны сегодня стали ареной гласных и негласных состязаний в креативности. В качестве примера можно привести фестиваль фотозон города Астрахани. Кроме того, в последние годы фотозоны неизменно представлены в конкурсах рекламы в номинации «POS-конструкции».

Конструкция Кулиджа не ограничивала подвижность головы и позволяла сделать границу с фоном практически незаметной на фотографии — комбинированные снимки получались комично правдоподобными. Один из модных в начале XX века фотосюжетов, построенных на игре в иллюзию, — пассажиры авто и аэроплана. Но, вероятно, любимым приёмом изобретателя комических планов было карикатурное изображение туловища в забавных позах. Как пишут исследователи, Кулиджу принадлежит идея ставших каноническими образов мускулистого мужчины и дамы в купальнике[1]. Примеры сохранившихся старых фотографий показывают, что генетически фотозона принадлежит к явлениям массовой культуры и разделяет свойственную им тенденцию балансировать на грани китча. Научный искусствоведческий интерес к этому феномену мог бы способствовать удержанию его в границах художественности.

Современные конструкции тантамарески весьма разнообразны. Традиционные прямоугольные щиты — изображения фигур с фоном — всё ещё используются[2], однако уступают место другим вариантам, более соответствующим новым тенденциям.

Популярное направление эволюции тантамарески — отход от формы прямоугольника, стремление к усложнению контура, тяготение к объекту. Например, фотозона «День пряника. Тула» была выполнена

Тантамареска в парке Ульяновска. Фотография С.К. Казаковой

в виде стилизованного автобуса, где фотографируемый исполнял роль водителя или пассажира. Современные материалы и технологии позволяют делать тантамарески самых сложных форм: в рекламе одной из фирм-изготовителей представлены отдельно стоящие фигуры дамы и военного (с отверстиями для лиц), размещённые на газоне на фоне Эйфелевой башни.

Вырезанная по контуру тантамареска предполагает, что окружающая среда неизбежно включается в композицию кадра. Необходимость взаимодействия с пространством диктуется самим процессом съёмки.

Второй вид фоновой фотозоны — декоративная конструкция, располагаемая позади фотографируемого. Как правило, это задник, который дополняется объёмными тематическими элементами по бокам и более или менее оборудованной площадкой перед фоном (ковёр, трава, ограждение и т. д.). Один из наиболее популярных видов фотозон — прессволлы, временно

[1] См.: *Edwards Pb.* Ever stick your face in a cutout? Meet the kitsch genius who invented them. [Электронный ресурс]. URL: https://www.vox.com/2015/5/29/8682601/carnival-cutouts-inventor (дата обращения: 20.06.2019).

[2] Традиционная тантамареска с изображением гусара на старинной улице была установлена в городском парке Ульяновска. Исторический сюжет не противоречил литературной теме гуляний (юбилей писателя И.А. Гончарова в 2012 году), конструкция служила органичным декоративным элементом и участвовала в создании праздничной атмосферы. Другой пример прямоугольной тантамарески — «коллективная» жанровая сцена из древнерусской жизни в одном из скверов Москвы; часть персонажей нарисована полностью, часть — с отверстиями для головы. Фотозона брендировала мероприятие — на щите расположен хештег фестиваля «Московские сезоны» (июнь 2016 г.).

устанавливаемые брендированные фоны[1]. Прессволл представляет собой баннер или более сложную конструкцию с нанесённым логотипом компании, продукта, события; используется в рекламных целях и для развлечения гостей на коммерческих и приватных мероприятиях высокого уровня. На загородных и парковых фестивалях востребованы вариации в стиле рустик: фрагмент деревянной стены или забора, дополненный атрибутами сельской жизни (от винтажного велосипеда до снопа сена и самовара).

Новейшая тенденция — так называемые зелёные прессволлы, выполненные из растений — живых или искусственных; часто их фланкируют цветочные композиции. Популярность таких конструкций отражает общие тенденции моды на вертикальные сады и «зелёную скульптуру»[2].

Как и традиционная (щитовая) тантамареска, прессволл не требует необходимого «участия» окружающего ландшафта в создании композиции снимка, поскольку допускает кадрирование в пределах фона. Однако часто композиция фотозоны «прорывается» вовне благодаря фланкирующим 3D-элементам, выходящим за пределы щита. Анализ практики размещения фотографий в соцсетях показывает, что зачастую выбираются именно те кадры, которые включают внешний дальний план. Кроме того, профессиональный подход к оформлению мероприятия предполагает единую концепцию, в которую прессволл вписывается как один из элементов декора. Координация по цвету, форме, стилю и тематике, грамотное пространственное размещение становятся необходимыми условиями и закрепляют отношение к прессволлу как интегрированному в среду арт-объекту.

Специфический фон для фотографирования создают обманки. Особенно интересны картинки, выполненные в горизонтальной плоскости, в частности на мостовой. При взгляде с определённой точки изображение кажется объёмным — это может быть необычный пейзаж или объект. Один из примеров — проект в парке Южной Кореи: рисунок, выполненный на замощённой плиткой дорожке, создаёт иллюзию шаткого подвесного моста над пропастью; посетители парка встают на «мост», изображая трудности опасного прохода над бездной[3].

Современные фотозоны-обманки продолжают традицию парковых затей — популярных некогда обманных перспективных картин, рождавших видимость «продолжения аллей или открывающихся видов на природу, сёла, ложные строения и так далее»[4]. «Обманные перспективы» писались на холсте и помещались в конце аллеи или на стенах строений. Как отмечает Д. С. Лихачёв, «изобретены они были очень давно — ещё в искусстве Ренессанса, получили распространение в искусстве барокко»[5], развивались в период рококо и сохранялись впоследствии — в садах романтизма.

Фотозоны могут представлять собой не только фон, но и самостоятельные объекты, родственные скульптуре и малым архитектурным формам — зоной для селфи в таком случае становятся фигурные композиции, декоративные стелы, лавочки, даже автобусные остановки.

Памятник Мюнхгаузену в Центральном парке Калининграда даёт пример того, как принципы тантамарески преломляются

[1] Выражение «прессволл» непосредственно заимствовано из английского языка (press wall); встречается также написание «пресс волл» и «пресс-волл».

[2] Пионером создания вертикальных садов в современную эпоху считается французский ботаник и дизайнер Патрик Блан. Его первые работы в этой области относятся к концу 1980-х годов. См. сайт Патрика Блана: [Электронный ресурс]. URL: https://www.verticalgardenpatrickblanc.com/?_ga=1.1418609.1566044096.1483650856 (дата обращения: 20.06.2019).

[3] См. фото: [Электронный ресурс]. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Nojukbong_Water_Park (дата обращения: 20.06.2019).

[4] *Лихачёв Д. С.* Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. 3-е изд., испр. и доп. М.: Согласие, 1998. С. 94.

[5] Там же. С. 150.

в скульптурном арт-объекте[1]. Композиция представляет собой металлическую стену с просветом посередине. В этом просвете расположено ядро, а форма «прорези» образует силуэт Мюнхгаузена. Скульптура соразмерна человеческому росту и рассчитана на то, чтобы зритель садился на ядро для фотографирования в роли знаменитого барона. «Мюнхгаузен» окончательно стирает грань между арт-объектом и фотозоной, поскольку фотозона становится интерактивной скульптурой, и наоборот, скульптура превращается в фотозону.

Модным трендом стали сегодня фотозоны-объекты, брендирующие территорию. Их часто можно встретить там, где идёт активное продвижение туристического направления — расчёт делается на то, что путешественники будут размещать селфи в социальных сетях. Фотозоны «Я люблю [название места]» устанавливают в парках, скверах, на территориях отелей — постоянно или на время мероприятий. В некоторых городах можно найти не одно такое место для фотографирования: например, декоративные скамейки «Я люблю Ярославль», стелы «Я люблю Москву».

Выбор окружения для фотозоны-объекта становится приоритетной задачей — важно, что именно попадёт в кадр на дальнем плане; поэтому часто такие фотозоны находятся вблизи самых красивых видов, скульптурных и архитектурных памятников. Упомянутые ярославские арт-скамейки расположены в центре города на фоне часовни Александра Невского и в парке на Стрелке.

В идее фотозоны-инсталляции усилен акцент на интегрирование в окружающую среду[2]. К этому типу конструкций мы относим объекты, в которых эстетические принципы организующего взаимодействия с пространством неотъемлемы от художественного замысла и реализованы на профессиональном уровне.

Примером временной фотозоны-инсталляции может служить серия ярких поп-арт-композиций «Маленький принц» на Фестивале роз в Большом парке Сеула (2018). Как известно, одной из сказочных героинь Антуана де Сент-Экзюпери была Роза. Отсылка к известному произведению создаёт смысловую связь между праздником цветов и арт-объектами. Заявленное семантическое взаимодействие поддерживается оригинальными композиционными решениями, организующими единое художественное пространство.

Фотозона санатория «Приозёрный» (Беларусь). https://naroch.by

Фотозона «Я люблю „Приозёрный“», расположенная в одноимённом санатории в Беларуси[3], может быть названа монументальной инсталляцией. В композиции ощущается влияние отечественной традиции архитектурно-скульптурных ансамблей второй половины XX века, лаконичных и строгих: слегка закруглённая стена с надписью размещена на просторной площадке

[1] Скульптура была подарена Калининграду в честь 750-летнего юбилея города жителями немецкого города Боденвердер, родины барона Мюнхгаузена. Она изготовлена мастером художественной ковки Георгом Петау. Выбор героя неслучаен: реальный прототип персонажа, Карл Иероним Фридрих барон фон Мюнхгаузен, дважды посещал Кёнигсберг — по дороге в Санкт-Петербург и обратно. См.: [Электронный ресурс]. URL: https://kgd.ru/gid/3731-pamjatnik-baronu-mjunhgauzenu (дата обращения: 20.06.2019).

[2] Под инсталляцией в соответствии с зарубежной практикой употребления термина понимается арт-объект, включающий в себя функцию организации пространства.

[3] Объект позиционируется как фотозона на сайте санатория: [Электронный ресурс]. URL: https://naroch.by/sanatoriy-priozerniy-s-kazhdim-dnem-stanovitsya-krashe (дата обращения: 20.06.2019).

с газонами, клумбой и дорожками; позади возвышается лес; в ночное время буквы подсвечиваются изнутри, внешние прожекторы освещают площадь перед фотозоной. Арт-объект не только вписан в пейзаж, но и согласуется по стилю с находящимися неподалёку павильонами градирни, где проходят ингаляции парами соли.

К фотозоне-инсталляции можно отнести композицию «Дачница» в городском сквере Плёса на берегу Волги. В скульптурную группу входят несколько объектов: фигура девушки, сидящей на скамейке; палитра; мольберт с рамой, расположенной таким образом, что вид на реку составляет часть «картины»[1]. Семантику «произведения» обогащает место: скульптурная группа расположена напротив Музея пейзажа — на одной улице с Домом-музеем Исаака Левитана. В массовом сознании задумчивая барышня в шляпке воспринимается как исторический персонаж — Софья Кувшинникова, способная художница-любительница, ученица и муза знаменитого пейзажиста.

Замысел авторов «Дачницы» (творческое объединение «Кредо», 2010) соединяет в себе две тенденции. С одной стороны, мы видим, как диалог со зрителем фактически превращает городскую и парковую скульптуру в фотозону — туристы с удовольствием подсаживаются к «дачнице» для селфи[2]. С другой стороны, на новый уровень поднимается «диалог» с ландшафтом. Мы видим принципиально иной тип задачи — достичь композиционной и смысловой гармонии между природным пейзажем и привнесёнными элементами. При этом идея селфи уходит на второй план. Фотозона трактуется по-новому, становится чем-то большим, чем фон или антураж для фотосессии.

[1] См.: [Электронный ресурс]. URL: http://plesru.ru/Arhitect/dachnitsa.htm (дата обращения: 20.06.2019)

[2] О диалоге современной скульптуры со зрителем подробнее см.: *Казакова С. К.* Современная городская скульптура — диалог со зрителем // Искусство скульптуры в XX–XXI веках: мастера, тенденции, проблемы. Коллективная монография. — М.: БуксМАрт, 2017. С. 57–63.

Плёс. Скульптурная композиция «Дачница». Фрагмент. Фотография С. К. Казаковой

Скульптурная рама картины предлагает точку выбора места и момента съёмки. Фотозона фактически принимает на себя функцию смотровой площадки, бельведера, где созерцание и наслаждение пейзажем начинают доминировать над другими видами активности. Взгляд на пейзаж через раму уподобляет естественный ландшафт произведению живописи и заставляет вспомнить об извечном «соперничестве» природы и искусства.

Фотозона в Шекспир-Риджинал-парке (Новая Зеландия). https://www.tripadvisor.co.uk

Фотозоны-рамы, определяющие видовые линии, можно увидеть в приозёрном парке в Нонсане (Южная Корея), парке «Паблик Гарден» в Бостоне (США), природном Шекспир-Риджинал-парке (Новая Зеландия) и других местах.

Таким образом, мы видим, что фотозона уверенно становится феноменом

современного художественного процесса. Её развитие определяется культурной традицией и влиянием актуальных трендов. Можно наблюдать встречные тенденции сближения фотозоны со скульптурой и инсталляцией. Ландшафтные фотозоны демонстрируют особый уровень диалогичности, свойственной современному искусству в целом: взаимодействуя не только со зрителем, но и со средой, они создают контекст для осмысления до фундаментальной проблемы взаимосвязи человека, искусства, природы.

С.К. Казакова

Замок Куранс: от „садов Ленотра“ к экологическим проектам Валентины де Ганэ

В 2013 году на французском рынке появилась новая марка продуктов — «Сады Куранс» («Jardins de Courances»). Одна из наследниц замка Куранс и главный инициатор проекта Валентина де Ганэ возродила давнюю традицию — поставки европейскими поместьями прошлых веков своей продукции королевским дворам. Но теперь основными потребителями стали жители департамента Эссон региона Иль-де-Франс, к которому относится замок Куранс, и парижане, небезразличные к качеству и эстетическому виду продуктов. Так была открыта новая страница в истории одного из самых примечательных поместий, которое на протяжении почти шести веков своего существования не переставало меняться.

Вид на парадный фасад замка Куранс и водяной ров. Фотография Е.Е. Дмитриевой

Примечательна история замка Куранс, который с 1983 года входит в реестр исторических памятников Франции. Это поместье-обманка, поместье-палимпсест, чья строгая и стройная архитектура скрывает эклектику его частей.

Первое документальное свидетельство о Курансе, расположенном в 47 км к юго-востоку от Парижа, относится к 1552 году, когда Ком Клосс (Come Clausse), нотариус и государственный секретарь Генриха II, имевший уже в своем владении соседнее поместье Флёри-ан-Бьер, купил для своего второго сына Пьера, секретаря Королевской счётной палаты, земли на западной оконечности лесов Фонтенбло. В 1622 году внук первого владельца продал эти земли ещё одному королевскому нотариусу — Клоду Галлару, с именем которого долгое время связывались как проектирование парка в период между 1622 и 1630 годами, так и закладка замка в форме латинской буквы «H» на четырёхугольном плато, опоясанном водяными рвами, имеющими во французском языке специальное обозначение: douves. Несмотря на то что недавние архивные разыскания показали, что разбивка парка была начата ещё первыми владельцами, представителями клана Клоссов (при них, в частности, был вырыт в парке Большой канал — le Grand canal, второй по счёту во Франции[1]), первое иконографическое свидетельство о замке относится уже к «эпохе» Галларов. Речь идёт об уникальной картине — портрете Анны Вьялар, первой супруги Клода II Галлара. Выполненная в середине 1650-х годов одним из братьев Бобренов (Анри или Шарлем — оба были художниками) и известная под названием «La Dame de Courance» картина изображает одну из первых хозяек Куранса. В правой руке дама держит палитру и кисти, а левой указывает на картину с изображением замка и прилегающего к нему парка, который имеет ярко выраженные классические очертания.

До недавнего времени создание парка Куранс приписывалось Андре Ленотру, который будто бы работал над ним в период между 1636 и 1678 годами по заказу

[1] Первый во Франции садовый «большой канал» появился во Флёри, а третий, уже после Куранса, — в Фонтенбло.

Клода II Галлара (ещё одна легенда, возникшая на самом деле лишь в конце XIX века, но об этом позже). Всё изменилось после того, как искусствоведы Тьерри Марьяж и Сильви де Гаспери опубликовали свои открытия. Т. Марьяж, работая с документами Ленотра, открыл, что закладка парка началась уже при Клоде I Галларе, когда Андре Ленотру едва ли исполнилось 20 лет, и даже нашёл финансовые документы, подтверждающие, что счета Галлар выписывал на имя не Андре, но его отца, Жана Ленотра. С. де Гаспери на основе архивных разысканий доказала, что парк существовал уже в 1622 году, когда первые его владельцы (Клоссы) продали своё имение Клоду I Галлару[1]. Открытие это имело принципиальное значение, продемонстрировав, что то, что долгое время считалось и воспринималось как классический парк эпохи Людовика XIII и Ленотра, было задумано ещё в конце XVI века как характерный для эпохи Ренессанса сад на воде (jardin d'eau) и лишь позже «подправлено» в классическом стиле — возможно, всё тем же Жаном Ленотром.

Подобного рода сады на воде пришли на смену средневековому огороженному саду (hortus conclusus), а сами предшествовали паркам классическим, то есть собственно «французским». С середины XVI века вода начинает занимать всё большее место в европейских садово-парковых проектах; мода на сады (парки) на воде, пересечённые сетью каналов и других водоёмов, в это время столь велика, что они создавались даже в тех местах, где естественных источников воды не существовало либо они были невелики[2]. Поэтому такое большое распространение получили начиная с XVI века сады, разбитые на землях, богатых источниками, и даже в болотистой местности (например, на севере долины Луары, где расположены знаменитые замки Луары). В XVII веке эти же причины обусловили популярность садов на воде в Нидерландах, Венеции и Ломбардии[3]. Объясняется популярность садов на воде прогрессом в развитии гидравлической техники, появлением новой системы дренажа и ирригации садов, а также стратегическими мотивами: опоясывающие замок рвы (douves), наполненные водой, превращают его «платформу» в остров и становятся хорошей защитой от врага, что было особенно важно в эпоху религиозных войн. Впрочем, этот практический аспект объяснял далеко не всё. Основная причина моды на водные сады — изменение в XVI веке «статуса» самой воды, которая начинает восприниматься в первую очередь как услада для глаз. Разветвлённая сеть ортогональных каналов и других водоёмов, окружённых газонами, «направляет» теперь прогулку по парку, имеющую в первую очередь чувственный характер. «Дикая», естественная вода уступает место воде «одомашненной».

Куранс представляет собой идеальный сад на воде благодаря обильным грунтовым водам и источникам в этой местности (только на территории парка их 14, не считая протекающей по восточному краю парка реки Эколь). Система подачи воды подчинялась здесь течению подземных вод, что объясняет причудливую игру водоёмов, почти невозможную там, где работают гидравлические насосы. Считается, что и своё название Куранс получил от «проточной воды», которая течёт (бежит, court). «Три чуда Франции: Буа-де-Сели, луга Флёри и воды Куранс...» — говорили при дворе Людовика XIII, который, согласно легенде, когда останавливался в соседнем Фонтенбло, имел обыкновение пить воду из одного из источников в поместье Куранс, за которым так и закрепилось название «Королевский фонтан».

[1] См.: *Mariage Th.* L'Univers de Le Notre et les origines de l'aménagement du territoire // L'Univers de Le Notre. Liège, 1990; *Gasperi S. de.* Le Château et le Parc de Courances // Bulletin de la Société historique et archéologique de Corbeil, de l'Essonne et de Hurepois. 1990 (1991). P. 82–102.

[2] См.: *Frenois L., Martin Chr.* Histoires d'eaux // Courances / Sous la direction de V. de Ganay et L. Le Bon. Paris: Flammarion, 2003. P. 90.

[3] *Boudon Fr.* Jardins d'eau et jardins de pente dans la France de la Renaissance // Architecture, jardin, paysage. L'environnement du château et de la villa au XI et XVI siècle / Etudes réunies par J. Guillaume. Paris, 1999. P. 137–183.

Разумеется, 17 водоёмов, существующих на сегодняшний день на территории парка Куранс, появились не сразу. Почти каждый владелец добавлял ту или иную «водную гладь», однако основа сада на воде была заложена именно в конце XVI века. В парке Куранс можно изучать разнообразие архитектурных решений водоёмов, для обозначения которых во французском языке существует богатая палитра лексем, не всегда имеющих эквиваленты в русском языке. Перечислим лишь некоторые: помимо Большого канала длиной в 600 метров, спрятанного в боковой части парка и невидимого из окон замка, обход которого (по-французски — déambulation) имел почти что сакральное значение, помимо окружающих замок рвов, наполненных водой (douves), в парке имеются: salle d'eau (водный зал с примыкающим к нему гротом), miroir (водное зеркало, по сути ещё один канал, идущий от партера замка в глубину сада), nappes (каскадная система прудов).

Водный каскад в парке Куранс. Фотография Е.Е. Дмитриевой

Все они, в совокупности со скульптурными группами, символически связанными с темой воды, создают мизансцену, декорацию, сопровождающую театральное действо, которое в Курансе воздействует на все органы чувств. К визуальным и обонятельным впечатлениям добавляются исходящие от воды звуки, играющие здесь большую роль: спокойная гладь водного зеркала контрастирует с журчанием источников и ручейков, шумом фонтанов-монстров, называемых в Курансе geulards и выглядящих как дельфины с головами чудовищ.

Один из первых историков парка Куранс, известный знаток садов Эрнест де Ганэ писал: «Каждый сад (парк) есть автобиография, он отражает в каждый момент своей истории судьбу своих владельцев»[1].

И действительно, к середине XVII века Жан Ленотр внёс классическую ясность в рисунок сада. Возможно, в Курансе работали позже и другие архитекторы. Во всяком случае, именно при новых владельцах, Галлларах, была высажена парадная аллея между двух каналов (allée d'honneur), спроектирована большая перспектива, открывающаяся со стороны замка на каналы и бассейны.

В XVIII веке замком Куранс, как и парком, занялась Анн-Катрин Галлар, в замужестве маркиза де Новьон, внучатая племянница первой хозяйки замка, изображённой на упомянутой выше картине. Прибегнув к помощи архитектора Шайе (Chayé), она освободила от служб главный двор. По её распоряжению были разрушены стена и высокий портал, скрывавший замок, установлена решётка перед ведущим к замку подвесным мостом. Но главное — именно ей принадлежит идея создания водного зеркала (le grand Miroir) и въездной (парадной) аллеи лип, по общему признанию одной из самых прекрасных во Франции. По её желанию были открыты перспективы. Господствующая мода на английские сады и её собственное увлечение стилем рококо определили нововведения в Курансе.

Продолжили модернизировать замок её внучка Леонтина-Филиппина де Новьон вместе с мужем Эмаром де Николаи (1775–1777), считающимся инициатором первого возрождения Куранса. Въездная аллея лип была заменена аллеей платанов, существующей и по сей день. Чета Николаи попыталась придать парку классический (а на самом деле неоклассический) вид, упразднив элементы рококо, которые были столь

[1] *Ganay E. de.* Les jardins à l'anglaise en France au XVIII siècle. Цит. по: *Mossier M.* Le génie du lieu et les intermittences de la mémoire // Courances / Sous la direction de V. de Ganay et L. Le Bon. P. 97. Рукопись находится в библиотеке декоративных искусств в Париже.

дороги маркизе де Новьон. Это отвечало и общей тенденции развития садово-паркового искусства: даже накануне Великой французской революции, в эпоху моды на английские сады, теоретики этого искусства признавали, что только регулярный сад отвечает идее величия и благородства.

Казалось бы, заброшенные усадьбы — характерный сюжет русской истории и литературы. Однако эта судьба не миновала и французские замки, в том числе и Куранс. Во время революции Эмара Николаи вместе с сыном казнили на гильотине. Отошедшее республике имение было, правда, довольно скоро возвращено семейству Николаи последний представитель которого, Теодор де Николаи, будучи легитимистом, скрылся в 1830 году, после свержения Карла X, в Швейцарии. Оставленное им имение окончательно пришло в упадок. Существует свидетельство художника Жюля ле Кёра о состоянии Куранса в 1860-х годах: «Мы отправились в среду в 2 часа пополудни, Сислей, Ренуар и я, через лес, и к 7–7:30 мы добрались до деревеньки Милли. На следующее утро… мы отправились в Куранс, где находится прекрасный замок, оставленный маркизом Николаи. Окружённый водой и не поддерживаемый никем, он растворяется понемногу в пространстве, как кусок сахара, оставленный во влажном месте»[1].

В запустении Куранс пребывал почти полвека, пока в 1872 году его не купил берлинский банкир барон Самуэль фон Хабер (1812–1892), оказавшийся в Париже в изгнании — по легенде, за интригу с дочерью великого герцога Баденского. В Париже он стал известен уже как Самюэль де Абером. Когда барон умер, состояние его составляло 80 тыс. франков — по тем временам гигантская сумма. С появлением де Абера начинается новая, возможно, наиболее интересная эпоха в истории замка Куранс.

К тому времени, когда де Абер приобрёл Куранс, все водоёмы оказались заиленными и покрытыми водорослями, а естественный избыток воды в этой местности превратил большую часть парка в обширное болото. Очищение вод Абер поручил модному в то время архитектору Г. И. Детайеру (впоследствии он будет заниматься также и восстановлением замка Во-ле-Виконт), который разработал детальный план реновации и подсчитал площадь водной поверхности, которую надо было освободить от ила, — 57 000 квадратных метров. Вопрос о том, что делать с илом, архитектор решил остроумно — использовал его для герметизации технических каналов и рвов, некогда отделявших замок от партера.

Следующим хозяином замка стал граф Октав де Беаг (1827–1879), крупнейший коллекционер[2] (его художественные собрания послужили для братьев Гонкур источниками при написании исторических трудов и в работе над романом «Манетт Саломон»). За него в 1866 году вышла замуж дочь Самюэля де Абера Лора. Именно Октаву де Беагу принадлежит идея воссоздать в Курансе знаменитую подковообразную лестницу дворца Фонтенбло, заменив ею прежнюю парадную лестницу. И именно по его инициативе под руководством Г. И. Детайера началась реконструкция замка. Был выбран смешанный стиль времён Генриха IV и Людовика XIII, что превратило Куранс в классическое французское поместье времён абсолютизма.

Примечательно, однако, что если в 1870-е годы Детайер перестраивает замок в стиле Людовика XIII, украсив его никогда ранее не существовавшей в Курансе узорной кирпичной кладкой, то парк, напротив, из классического французского он трансформирует в романтический английский. С этого времени начинается борьба английского и французского стилей в Курансе.

В 1892 году хозяйкой поместья оказывается Берта, старшая дочь Октава де Беага.

[1] Письмо Жюля ле Кёра от 1866 года. Цит. по: *Mossier M.* Le génie du lieu et les intermittences de l'histoire // Courances / Sous la direction de V. de Ganay et L. Le Bon. P. 112.

[2] См. о нём: Catalogue des livres rares et curieux composant la bibliothèque de M. le Comte Octave de Béhague. Paris, 1880.

Надо сказать, что обе дочери графа, Берта и Мартина, стали заметными фигурами в истории французской культуры и замка Куранс в частности. Старшая, Берта де Беаг, вышла замуж за любителя искусств маркиза Жана де Ганэ (1861–1948), стала матерью семейства, прилежно исполняющей светские обязанности. Она была «увековечена» в пьесе Абеля Эрмана «Le Faubourg» (1900), своеобразной карикатуре на нравы предместья Сен-Жермен. Её младшая сестра Мартина стала воплощением эмансипированной аристократки fin de siècle. Она скупала ценнейшие произведения искусства, была меценаткой, поддерживала Айседору Дункан, Верлена, русские балеты, путешествовала в экзотические страны и, по преданию, послужила прототипом одной из аристократок, описанных Марселем Прустом в романе «У Германтов».

Именно Берте принадлежала инициатива очередной «революции» в замке. На этот раз в Куранс были приглашены отец и сын Дюшены, Анри и Ашиль[1]. Перед ними стояла задача восстановить не только замок, но и парк во французском стиле. Началась эпоха Дюшенов в истории Куранса. В 1899–1914 годах они заново «придумали» сад, возвратив ему «французскую стилистику». Так рождается ещё одна легенда о садах Куранса, будто бы созданных великим Ленотром, и ещё одна стилизация.

Именно к этому времени относится появление на крайней точке Водного зеркала знаменитой статуи нимфы Аретузы, созданной в 1706–1711 годах Клодом Пуарье (1656–1729) и купленной на аукционе бароном де Абером. Ранее скульптура находилась в боскетах Марли, украшая фонтан Нимфы, затем оказалась в парке маркизы Помпадур в Бельвю и лишь позднее — в Курансе[2].

Для украшения парка были приобретены и другие статуи, среди них копия фигуры фавна из собрания Боргезе, находящаяся

Статуя нимфы Аретузы работы Клода Пуарье. Сады Куранс. Фотография Е.Е. Дмитриевой

ныне в Лувре. Исторически они создавались для разных ансамблей и, следовательно, не имели единой программы.

«Спор» французского и английского стилей окончился компромиссом. Считается, что Берта, маркиза де Ганэ, сдерживала неоклассические новации Ашиля Дюшена, пытаясь сохранить английскую часть парка. Восстановлены были аллеи, которые вели к замку по центральной оси, в то время как остальная часть парка осталась пейзажной, там преобладали извилистые аллеи, более характерные для английского стиля.

И всё же Эрнест де Ганэ (шурин владельца замка) высоко оценил именно классическую составляющую произведённой в парке пейзажной реконструкции: «Это очень хорошее восстановление старинного парка, которое упразднило дурной пейзажный стиль эпохи Второй империи. Дюшен с Бертой продолжили дело Детайера, но придали ему классическую

[1] *Mosser M.* Les Duchêne et la reinvention de Le Notre // Histoire des jardins de la Renaissance à nos Jours / Souas la dir. de M. Mosser et G. Teyssot. Paris, 1991. P. 442–446.

[2] *Chargeat M.* La nymphe de Marly, par Claude Poirier, retrouvée dans le parc de Courances // Bulletin de la Societe d'Histoire de l'Art Français. 1954 (1955). P. 210–213; *Papet E., Scherf G.* La statuaire du parc de Courance // Courances / Sous la direction de V. de Ganay et L. Le Bon. P. 181–186.

строгость и одновременно сохранили уважение к водным истокам сада»[1].

С этого времени хозяевами Куранса стали представители семейства де Ганэ, и легенда о садах Ленотра окончательно закрепилась за изысканной обманкой fin de siècle[2].

Сначала об этом написал аббат Буле: в 1893 году он назвал Куранс жемчужиной Ленотра. Затем журналист Люсьен Корпешо (вместе с Бертой де Беаг он состоял в комитете Общества любителей садов, основанном в 1912 году в преддверии 300-летнего юбилея Андре Ленотра) упомянул в инвентаре парков, приписываемых Ленотру, также и Куранс[3]. Эту атрибуцию использовал, но с большей осторожностью, и Эрнест де Ганэ: он представил её скорее как гипотезу, ничем не документированную[4].

На протяжении веков парк Куранс постоянно менялся. Каждый владелец привносил в этот процесс что-то своё. Сад на воде, французский классический парк XVII века, парк в псевдоклассическом стиле XIX века были дополнены японским садом. Он был создан уже в 1930 году женой Юбера де Ганэ, аргентинской красавицей Рохитой Бемберг, известной по портрету живописца парижской школы Цугухару Фудзиты. Помогала ей в создании сада Кэтлин Ллойд Джонс, первая профессиональная женщина-садовник в Европе.

Имение серьёзно пострадало во время Второй мировой войны, пережив три оккупации. Сначала в Курансе были расквартированы группы специального назначения Люфтваффе, затем в 1944–1946 годах — американский дисциплинарный лагерь, а в 1949–1955 годах Куранс был резиденцией маршала Монтгомери, штаб которого находился в Фонтенбло. Последний раз поместье восстановлено было (почти из пепла) последним его владельцем Жан-Луи де Ганэ и его женой Филиппиной де Ноай в конце 1940-х — начале 1950-х годов.

Куранс отличается от множества других замков отсутствием музеефикации. Замок и парк постоянно меняются. И тому свидетельство — экологический проект Валентины де Ганэ, сочетающий практическую пользу и эстетику. В Куранс в XXI веке приезжают не только любопытствующие туристы, но и любители современного искусства, представленного на выставках и во время акций, регулярно устраиваемых в парке, а также гурманы и те, кто интересуется новейшими тенденциями в развитии сельского хозяйства.

Несколько лет назад историк искусства Анни ле Брен сделала сенсационное открытие: под именем Люранс сады Куранса описаны в одном из культовых романов XX века — романе «Суперсамец» Альфреда де Жарри. Самое поразительное, что именно гидравлическая система Куранса, использование воды для бесконечного, ничем не ограниченного производства электричества, наконец «миражность» поместья и его стилевой «обман» во многом определили завязку этого романа с его патафизикой и апологией сверхвозможного[5].

Е.Е. Дмитриева

Работа выполнена в ИМЛИ РАН за счёт средств гранта РНФ №18-18-00129 «Русская усадьба в литературе и культуре: отечественный и зарубежный взгляд».

[1] *Mossier M.* Le génie du lieu et les intermittences de la mémoire. P. 119.

[2] См.: *Guiffrey J.* André le Notre. Paris, s.d. [1912]. P. 64.

[3] *Corpechot L.* Les Jardins de l'Intelligence. Paris, 1912.

[4] *Ganay E. de.* Montmirail, Courances, Fleury en Biere // La Gazette illustrée des Amateurs de Jardins. 1951–1952. P. 10.

[5] *Le Brun A.* Une grandeur qui laisse grandir // Courances / Sous la direction de V. de Ganay et L. Le Bon. P. 187–192.

Мечта об античности в эпоху модернизма: Фонд Маг в Сен-Поль-де-Вансе

Семейная пара Маргерит (ум. 1977) и Эме (1906–1981) Маг — коллекционеры, меценаты, владельцы успешной парижской галереи, друзья многих художников середины XX века. Эме Маг в юности изучал технику гравюры, организовал собственную мастерскую в Каннах. Постоянным клиентом этой мастерской стал Пьер Боннар, послуживший Магу проводником в мир искусства. В 1945 году Маг открыл на улице Тегеран в Париже галерею, которая быстро получила признание и в дальнейшем представляла крупнейших художников XX века: Матисса и Боннара, Брака и Шагала, Джакометти и Колдера, Миро и Леже. Здесь впервые в Европе были показаны произведения американских абстрактных экспрессионистов. Галерея также издавала серию каталогов выставок и художественных альманахов под общим названием «По ту сторону зеркала» («Derrière le miroir») — с 1947 по 1982 год вышло 253 выпуска.

В 1953 году младший сын Магов Бернар умер от лейкемии. Вскоре обнаружилось, что маленькая средневековая капелла, остатки которой сохранились на приобретённом супругами участке в известном «артистическом» городке Сен-Поль-де-Вансе, была посвящена святому Бернарду. Узнав об этом, Жорж Брак вызвался реконструировать капеллу, создать для неё витражи и предложил Магам основать на этом месте «нечто большее, чем они сами»[1].

Процесс проектирования занял много времени, и первые предложения архитекторов были отвергнуты заказчиками. В 1957 году чета Маг посетила новую мастерскую Жоана Миро в Пальма-де-Майорке, спроектированную каталонским архитектором Жозепом Льюисом Сертом (1902–1983). Мировую известность он приобрёл благодаря проекту павильона Испании для Всемирной выставки 1937 года в Париже, где были показаны «Герника» Пикассо и произведения Миро.

Миро и Серт давно дружили и сотрудничали. Они моментально нашли общий язык — главным для обоих стало стремление добиться синтеза архитектуры и природы. Строительство зданий Фонда Маг началось 5 сентября 1960 года. Серт, хотя и был убеждённым модернистом, учеником и преданным последователем Ле Корбюзье, придерживался концепции «нового регионализма» и старался интегрировать в скупой язык функционализма локальные черты. Именно поэтому при реализации проекта, помимо типичного для модернистской архитектуры бетона, он использовал местный камень и кирпич, который производился вручную на одной провансальской фабрике.

Серт не хотел возводить нечто монументальное, архитектурную доминанту, напротив, он стремился как можно деликатнее вписать здания в ландшафт: «Было решено, что… пространство сада станет частью музея. Художники, которых представляла Галерея Маг, создадут работы, предназначенные не только для залов, но и для дворов, и для сада. План Фонда Маг будет напоминать небольшую деревню, состоящую из множества дифференцированных объёмов. Внешние пространства вокруг зданий будут чётко артикулированы и станут дополнительными выставочными залами»[2].

Фонд Маг является одним из интереснейших объектов для изучения той роли, которую играет природа в архитектуре модернизма. Комплекс состоит из двух

[1] Цит. по: *Birksted J.* External Interior / Internal Exterior Spaces at the Maeght Foundation // Relating Architecture to Landscape / Ed. J. Birksted. London — New York, 1999. P. 100.

[2] Ibid. P. 103.

основных корпусов, связанных поперечной галереей, которая одновременно служит входом и отделяет находящийся перед зданием сосновый «бор» от расположенных с противоположной стороны «выставочных залов под открытым небом». Основное крыло здания двухэтажное, с террасой и эффектными имплювиями на крыше,—оно было названо «Ратушей» («La Mairie»). Второе крыло—одноэтажное, с перекрытиями разной высоты и залами, группирующимися вокруг прямоугольного двора,—получило название «Клуатр» («Le Cloître»).

Во всём комплексе последовательно реализован принцип контрастного сопоставления форм, объёмов и художественных решений. «Ратуша» высокая, с прозрачными стеклянными стенами и цветными вставками, в то время как «Клуатр» низкий, с глухими стенами и однородной поверхностью из кирпича. «Ратуша» открыта внешнему миру и насквозь пронизана лучами света, а залы «Клуатра» полутёмные, их немногочисленные оконные проёмы выходят только в замкнутый внутренний двор. В композиции чередуются прямые и закруглённые линии (плоская кровля «Ратуши» и сводчатые перекрытия «Клуатра»), рельефные остеклённые и гладкие кирпичные поверхности (две стены центральной галереи).

Внешние объёмы зданий, интерьеры и природное окружение проникают друг в друга и соединяются в некое синтетическое целое—архитектура органически вплавлена в ландшафт, она «сайт-специфична». Понятия «внутреннего» и «внешнего» здесь относятся скорее не к тому, где именно расположены те или иные пространства, а к выразительным и пластическим качествам самих этих пространств. При этом Серт настаивал на том, чтобы природное окружение за пределами террас и дворов осталось в своём естественном виде, чтобы оно «не превращалось в сад»[1]. Это довольно любопытная тенденция в архитектуре модернизма, когда строгие формы зданий сопоставляются с дикой природой (wilderness): другими примерами могут служить «Дом над водопадом» Фрэнка Ллойда Райта в Пенсильвании и «Хижина» Ле Корбюзье в Рокбрюн-Кап-Мартене.

С этой точки зрения интересно взглянуть на то, как авторы проекта изначально представляли себе взаимодействие между архитектурой и природой. К открытию фонда в июле 1964 года был приурочен специальный выпуск альманаха «По ту сторону зеркала» под номером 148[2]. Это своего рода «книга художника» с литографиями Брака, Миро, Джакометти, Шагала и текстом философа Анри Мальдине. На обложку альманаха помещена фотография террасы Джакометти (также на снимке виден угол «Ратуши»). Интересен выбор момента съёмки: фотография сделана сразу после дождя, на вымостке террасы блестят лужи, но тучи в небе уже рассеялись—таким образом подчёркивается связь архитектуры с природой, естественный, подвижный, изменчивый характер комплекса. Первая фотография внутри альманаха показывает сосновый «бор», через который посетитель попадает на территорию фонда: камера «смотрит» на здание из-за стволов деревьев, а сама постройка словно растворяется в пейзаже,

Фонд Маг, Сен-Поль-де-Ванс, Франция. Общий вид. Фотография Е. С. Кочетковой

[1] *Birksted J.* Modernism and the Mediterranean: The Maeght Foundation. London—New York, 2016. P. xvi.

[2] *Maldiney H.* Derrière le Miroir. La Fondation Marguerite et Aimé Maeght à St-Paul. N. 148, juillet 1964. Paris, 1964.

прорезанном бликами света и резкими тенями. Подпись к этой фотографии, сочинённая Анри Мальдине, гласит: «Здания в лесу не выделяются своей геометрической композицией. Их присутствие обнаруживается постепенно»[1].

В проектировании некоторых пространств фонда непосредственное участие приняли художники — Жорж Брак, Жоан Миро и Альберто Джакометти. Серт считал равноправное сотрудничество между архитектором и художником чрезвычайно важным: «Если архитектор обязан принимать во внимание сюжет, материал, фактуру и эмоциональный заряд произведения, которое предполагается выставлять, то и художнику также необходимо чувствовать и понимать пространство, его последовательности и взаимосвязи»[2]. Для Серта было важно, чтобы разные по своим свойствам пространства имели чёткие границы и были отделены одно от другого: «Эти „воображаемые дома“ могут быть оторваны друг от друга и децентрализованы, это последовательность замкнутых и открытых небу пространств. Рассеянные по ним скульптурные формы одновременно и являются объектами, на которые нужно смотреть, и сами создают живые пространства»[3].

В процессе проектирования и даже на стадии строительства авторы многократно меняли детали проекта, уточняя эти самые пространственные взаимоотношения. Так, на ещё недостроенных террасах ставились реплики скульптур Миро в натуральную величину, чтобы найти для них наилучшее положение по отношению к архитектуре и к другим объектам. В результате спроектированные каждым из трёх художников зоны продолжают те объёмно-пространственные концепции, которые присутствуют в их живописи и скульптуре.

Первое из этих пространств — внутренний двор «Клуатра», где находится бассейн, украшенный мозаикой по эскизу Жоржа Брака.

Фонд Маг. Сен-Поль-де-Ванс, Франция. Двор Жоржа Брака. Фотография Е. С. Кочетковой

Не только двор, но и некоторые залы «Клуатра» проектировались совместно с художником специально для размещения его произведений (эта экспозиция не сохранилась). Пространство здесь сложное, с перепадами высот, множеством углов, сменой масштабов, светотеневыми контрастами[4]. Живописное воплощение аналогичного, необычайно плотного, спрессованного пространства с динамическим взаимодействием между предметами представлено в серии поздних картин Брака «Мастерская»[5]. В этот период художник размышлял над концепцией «тактильного пространства», которое непосредственно связано с телесным опытом зрителя: «В тактильном пространстве вы измеряете дистанцию, отделяющую вас от объекта, в то время как в визуальном пространстве

[1] Ibid. См. также: *Birksted J.* Modernism and the Mediterranean: The Maeght Foundation. P. 8.

[2] *Birksted J.* External Interior / Internal Exterior Spaces at the Maeght Foundation. P. 102.

[3] *Birksted J.* Modernism and the Mediterranean: The Maeght Foundation. P. 45.

[4] Перемещение по залам «Клуатра» вызывает ассоциации с описанием египетского лабиринта у Геродота: «Переходы через покои и извилистые проходы через дворы, будучи весьма запутанными, вызывают чувство бесконечного изумления: из дворов переходишь в покои, из покоев в галереи с колоннадами, затем снова в покои и оттуда опять во дворы» (*Геродот.* История. II, 148. Пер. Г. А. Стратановского).

[5] См., например, полотно «Мастерская V» (1949–1950, Музей современного искусства, Нью-Йорк, США).

вы измеряете дистанцию, отделяющую объекты друг от друга»[1].

Двор Брака имеет строгие прямоугольные формы, находится на ровной горизонтальной плоскости и со всех сторон окружён геометрическими архитектурными объёмами. Это пространство контрастирует с находящимся на противоположной стороне комплекса лабиринтом Жоана Миро. Этот лабиринт, который спускается извилистыми уступами от «Ратуши» и открывается в окружающий пейзаж, «населяют» скульптуры: они «вырастают» из земли и воды, «ползут» по стенам, «выглядывают» из-за парапетов и углов, «прячутся» и «подсматривают» за посетителями.

Фонд Маг, Сен-Поль-де-Ванс, Франция. Лабиринт Жоана Миро. Фотография Е. С. Кочетковой

Вероятно, Миро вдохновлялся античными описаниями знаменитого египетского лабиринта: Геродот отмечает, что его стены были «покрыты множеством рельефных изображений»[2], а Плиний Старший упоминает «изображения богов, статуи царей, наводящие ужас образы»[3].

Само пространство лабиринта Миро очень сложно организовано, подвижно, насыщено цветом и фактурой, наполнено звуками окружающей природы. Однако скульптуры неподвижны и безмолвны — это качество представлялось художнику весьма важным: «Неподвижность поражает меня. Бутылка, стакан, большой камень на пустынном пляже — всё это неподвижные предметы, но они запускают великие движения моего разума... Неподвижность заставляет меня думать о грандиозных пространствах, где совершаются движения, которые невозможно остановить, движения, которым нет конца»[4].

Мысли о «грандиозных пространствах» рифмуются с традиционной для Средиземноморья ностальгией по античной культуре, которая легла в основу композиции Фонда Маг. Эти ноты отчётливо прозвучали на открытии фонда 28 июля 1964 года — в своей приветственной речи тогдашний министр культуры Франции Андре Мальро сказал: «Такой же ночью, как сегодня, люди слушали тишину, наступившую после последнего удара долотом в Парфеноне»[5].

При этом комплекс Фонда Маг отсылает не просто к античности вообще, а к определённому, наиболее древнему её периоду — крито-микенской цивилизации и связанному с ней мифу о лабиринте Минотавра. Объёмно-пространственная композиция и образные решения Фонда Маг во многом схожи со структурой Кносского и других критских дворцов. Так, основные архитектурные объёмы группируются вокруг большого открытого пространства, а в планировке «Клуатра» с его небольшими помещениями, двором-колодцем и скрытыми в кровле световыми отверстиями критская система воспроизводится практически буквально. Продолжая эту аналогию, можно сравнить центральный выставочный зал «Ратуши» с тронным залом Кносского дворца.

[1] Цит. по: *Mullins E.* Braque. London, 1968. P. 41.

[2] *Геродот.* История. II, 148. Пер. Г. А. Стратановского.

[3] *Плиний Старший.* Естественная история. XXXVI: XIX, 88. Пер. А. А. Тахо-Годи.

[4] *Miró J.* Yo trabajo como un hortelano. Barcelona, 1964. P. 40.

[5] Цит. по: *Birksted J.* External Interior / Internal Exterior Spaces at the Maeght Foundation. P. 100. Эта аналогия не случайна: 28 мая 1959 года Мальро присутствовал на церемонии презентации новой подсветки Афинского Акрополя. См.: *Birksted J.* Modernism and the Mediterranean: The Maeght Foundation. P. xiii.

Отдельные архитектурные и декоративные элементы Фонда Маг также восходят к критским источникам. Профиль имплювиев на крыше напоминает традиционные украшения в виде рогов священного быка. Дверные ручки, спроектированные Диего Джакометти, вдохновлены формой ритуальных двусторонних топоров-лабрисов. Мозаика Брака с рыбами во дворе «Клуатра» может быть сопоставлена со знаменитой фреской с дельфинами из Кносского дворца или с минойскими расписными вазами «морского» стиля.

«Богиня» («Goddess», 1963) Жоана Миро повторяет колоколообразные очертания статуэток «богинь со змеями». Характерную для них позу воспроизводит и другая скульптура Миро — «Ящерица, или Человек с поднятыми руками» («Lizard, or Figure with Arms Up», 1963). Автор дал подзаголовок этой работе на английском языке, что для испанского мастера нетипично — возможно, это связано с тем, что первая «богиня со змеями» была обнаружена ещё Артуром Эвансом и все ранние публикации об этих фигурках выходили на английском языке. Кроме того, античные коннотации в произведениях Миро объясняются важным историческим совпадением: в 1960 году, когда художник активно работал над проектом Фонда Маг, он сблизился с британским филологом и писателем Робертом Грейвзом. Последний создал одно из самых известных переложений греческих мифов на английский язык, и второе издание его книги[1] вышло в свет как раз после пребывания на Майорке, где Миро мог ознакомиться с этим текстом[2].

Для Миро, как и для других художников, связанных с сюрреализмом, тема лабиринта и образ Минотавра были особенно привлекательными, поскольку ассоциировались с «тёмными» сторонами теории бессознательного[3]. Для прошедшей в Галерее Маг выставки «Сюрреализм в 1947 году»[4], приуроченной к возвращению Андре Бретона во Францию, авангардный архитектор Фредерик Кислер превратил пространство классического парижского особняка в некое подобие лабиринта[5]. Жозеп Луис Серт входил в барселонский кружок сюрреалистов, дружил с Луисом Бунюэлем и даже снялся в роли матадора в экспериментальном фильме Ханса Рихтера, Марселя Дюшана и Жана Кокто «8×8, или Шахматная соната в восьми ходах» («8×8: A Chess Sonata in 8 Movements», 1957).

В комплексе Фонда Маг воплощена не только форма лабиринта, но и подробности соответствующего мифологического нарратива. По верхнему краю стенок лабиринта Миро тянется белая полоса, символизирующая нить Ариадны. Центральный и самый крупный объект в лабиринте — «Ковчег» («The Ark», 1963) — своей тяжестью, массивностью, тёмными оттенками напоминает о Минотавре, а форма ворот говорит о том, что сквозь эту скульптуру нужно пройти как через испытание. Напротив «Ковчега» находится композиция «Вилы» («Pitchfork», 1963), силуэт которой похож на человека с трезубцем, иными словами — с оружием, следовательно,

[1] G*raves R.* The Greek Myths. Baltimore, 1955.

[2] См.: *Birksted J.* Modernism and the Mediterranean: The Maeght Foundation. P. 68.

[3] В качестве примеров достаточно вспомнить цикл произведений о Минотавре у Пикассо или традиционную для Испании тему корриды в творчестве Дали. Более того, известный сюрреалистический журнал, обложки для которого создавали Пикассо, Миро и другие художники, носил название «Минотавр».

[4] Le Surréalisme en 1947: Exposition Internationale du Surréalisme. Catalogue de l'exposition / Ed. A. Breton, M. Duchamp. Paris, 1947.

[5] Образ лабиринта Кислер задействовал и в своём знаменитом проекте «Бесконечного дома» (Endless House), способного органически разрастаться во всех направлениях. Модель здания была представлена в 1960 году на выставке «Архитектура визионеров» (Visionary Architecture) в Музее современного искусства Нью-Йорка. См.: *Drexler A.* Visionary Architecture. Exhibition Catalogue. New York, 1960.

это персонификация Тесея[1]. Этот объект стоит на краю террасы, он словно врывается в лабиринт со стороны моря — как и в мифе, где Тесей прибывает на Крит на корабле[2]. Рядом с ним парит «Солнечная птица» («Solar Bird», 1968), постамент которой установлен за пределами террасы — следовательно, она принадлежит природной стихии, она свободна и потому смотрит в сторону выхода из лабиринта. Это аллюзия на продолжение мифа о Минотавре: царь Минос, узнав о том, что Тесею и Ариадне помог Дедал, заточил его и Икара в лабиринте, из которого они улетели на сконструированных Дедалом крыльях[3].

Некоторые археологи сопоставляют описанный в мифах критский лабиринт с разными частями Кносского дворца — например, с орхестрой, орнаментальное мощение которой помогало актёрам соблюдать рисунок танца. Эту гипотезу подтверждает и одна из версий мифа о Минотавре, в которой Дедал учит Тесея и его спутников ритуальному танцу[4]. В Фонде Маг этой интерпретации соответствует третье «художническое» пространство — терраса

Фонд Маг, Сен-Поль-де-Ванс, Франция. Терраса Альберто Джакометти. Фотография Е. С. Кочетковой

Альберто Джакометти, на которой «танцуют» его скульптуры[5].

Здесь вновь обыгрывается топографическая картина из мифа о Тесее: по краю террасы, над самым обрывом тянется бассейн с водой, символизирующий море, а само Средиземное море видно вдалеке.

Прямоугольное пространство вытянуто в длину, в нём чётко задано направление движения — от дверей входной галереи наружу, к бассейну и далее мимо лесистых горных склонов к линии горизонта. В то же время установленные здесь скульптуры «стоящих» и «идущих» направлены в разные стороны, их векторы движения хаотично пересекаются. Сами статуи разного масштаба и характера динамически контрастируют со строгостью и единством архитектурного окружения.

Взаимоотношения объекта с пространством, противопоставление массы и нематериальности — квинтэссенция искусства Джакометти. В одном из своих писем скульптор вспоминал, как пришёл к характерным для него вытянутым, словно растворяющимся в воздухе фигурам: «Большая фигура казалась мне лживой, а маленькая — столь же невыносимой, и порой они уменьшались настолько, что от одного прикосновения моего ножа рассыпались в пыль... Мне захотелось создавать фигуры большего размера, но к моему удивлению, похожесть проявлялась в них только тогда, когда они были высокими и худыми»[6].

Композиция террасы Джакометти очень точно выражает и описанные скульптором противоречия, и заложенный в самом этом пространстве драматический дуализм. Площадка раскрывается навстречу

[1] В одном из вариантов мифа о Тесее герой убивает Перифета, который носил с собой железную дубину, и забирает его оружие. См.: *Аполлодор.* Мифологическая библиотека. III, XVI, 1.

[2] Там же. Эпитома. I, 7.

[3] Там же. Эпитома. I, 12.

[4] См.: *Лосев А. Ф.* Мифология греков и римлян. М., 1996. С. 245–246.

[5] Из лабиринта Миро посетитель попадает на террасу Джакометти через узкий, почти незаметный проход. Это решение можно сравнить с описанием лабиринта у Геродота, где упоминается находящаяся у выхода пирамида, в которую «ведёт подземный ход». См.: *Геродот.* История. II, 148. Пер. Г. А. Стратановского.

[6] Цит. по: *Arnason H. H., Mansfield E. C.* History of Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture, Photography / 7th ed. Pearson, 2012. P. 413.

пейзажу, и в то же время она совершенно замкнутая: с трёх сторон окружённая глухими стенами, а с четвёртой ограниченная обрывом. «Запертые» здесь фигуры Джакометти словно пытаются найти выход из метафорического лабиринта, но не могут никуда уйти, навечно замерев в своём остановленном движении. Но автор оставляет им надежду, и здесь, как и в «Солнечной птице» Миро, звучит поэтическая тема полёта, спасения и свободы — стоящая на крыше скамейка приглашает присесть тех, кто уже сумел оторваться от земли[1].

Е. С. Кочеткова

[1] Надпись на стене под скамейкой, «осеняющая» собой всю террасу, посвящена «тем, кто летает» (per quelli che volano).

Современные тенденции садово-паркового искусства

Нельзя не заметить, что в последние десятилетия XX и в начале XXI века садовый дизайн стал заметно более стильным и, если можно так выразиться, архитектурным. Произведения ландшафтной архитектуры и садового дизайна всё чаще составляют неотъемлемую часть любого крупного архитектурного сооружения или комплекса, что наглядно демонстрирует мировая практика. В Европе, в Америке (и в Северной, и в Южной), в Азии и даже в России появилось немало образно ярких и новаторских по своим приёмам и технологии садов. Благодаря этому можно выделить несколько характерных общих тенденций развития современного садово-паркового искусства.

Первое, что бросается в глаза при знакомстве с новыми садами конца XX — начала XXI века, это огромное разнообразие приёмов и тем, а также использование широчайшего ассортимента растений — и садовых, и диких. Можно сказать, что современное ландшафтное искусство оперирует всем богатым арсеналом средств выразительности, накопленным за многие века мировой садовой культуры, но преображает их в духе новой эстетики, наделяя новой образностью. Методологически это новая эклектика. Что закономерно: в современной культуре очевидно соединение и сосуществование двух примерно равнозначных мировоззренческих и культурных устремлений — пассеизма и футуризма, что почти буквально отражается в садах конца XX — начала XXI века, явственно воплощающих обе эти тенденции.

С одной стороны, общим свойством современных садов является широкое использование приёмов исторических садов Запада и Востока. Так, в последние годы вновь стали популярными регулярные планировки и даже трудоёмкое *топиарное искусство* (стриженая зелень), причём в качестве образцов нередко выступают маргинальные примеры, далёкие от классических, как, например, знаменитые сады старинного замка Маркессак, который славится *подвесными садами* (22 га) из живых зелёных волн и шаров, состоящих из 150 тысяч причудливо подстриженных самшитовых кустов, высаженных в XIX веке[1], а порой образцы, близкие к наивному искусству или даже китчу, как зелёные скульптуры на кладбище в Эквадоре.

Многие старинные парки в наши дни дополняются современной садовой скульптурой и новыми элементами. Оригинально отмечена в усадебном парке несохранившаяся часть дворца герцогов Девонширских Чатсворс-хаус (Chatsworth House) — её план воссоздан с помощью стриженой зелени и превращён в своеобразный садовый лабиринт.

Не забыт и опыт восточных садов — китайских и японских, с их повышенным вниманием к материалам и фактурам покрытий дорожек, к использованию камня и воды. Едва ли не первостепенное значение в современном ландшафтном дизайне имеет *пластика земли* в сочетании с натуральным камнем и разнообразием фактур дорожных покрытий. Создание как бы природных амфитеатров, холмов, порой весьма крупных, идеально ровных лужаек геометрически правильных форм — всё это частые средства создания основного мотива того или иного сада. В последнее время

[1] Уникальный парк сохранился у замка Маркессак (Marqueyssac, XVII век) близ городка Везак (фр. Vézac) во Франции. Самшитовые деревья появились здесь лишь в XIX столетии благодаря владельцу замка Жульену де Сервалю, который, вернувшись из Италии, занялся украшением своей резиденции. В 1996 году замок Маркессак был открыт после масштабной реставрации, основанной на фотографиях и рисунках прошлых столетий. Десятки тысяч столетних самшитов подстригаются весной и осенью только вручную, и сейчас вековым растениям придаются такие же очертания, как и раньше. Форму кустов поддерживают четыре садовника.

нередко преобладают регулярные планировки, использование стриженой зелени, порой заменяющее садовые скульптуры, порой превращающееся в рельеф поверхности земли. Примером может служить Центр Гетти в Лос-Анджелесе (1997), расположенный на холме над городом, откуда открывается его панорама. Озеленение музея, разработанное Лори Олин, дополнило и усилило архитектурный замысел Ричарда Майера, обеспечив баланс между техногенным и природным. Цветовую схему проекта, где преобладают лаванда и белое, определило полотно Ван Гога «*Ирисы*». Центральный сад был задуман художником Робертом Ирвином как «сад в виде скульптуры». Садовники работают здесь круглый год, более 300 цветущих растений постоянно меняются. Сочетание цветов так тонко, что красный и оранжевый через несколько шагов превращаются в розовый и белый почти незаметно.

Акцент на пластике земли и использование регулярных геометрических форм очевидны в решении нового парка[1] в Краснодаре, входящего в единый комплекс со стадионом ФК «Краснодар» (2011–2016). Автор проекта парка — Игорь Марков (немецкое бюро «GMP Интернейшнл»)[2], которому принадлежит проект и реализация самого нового стадиона. В парке задумано 30 различных зон: летний амфитеатр для театральных представлений и кинопоказов, смотровая площадка, террасированный сад, фонтан (в зимнее время — каток), площадка для стритбола, скейтпарк, большая детская песочница с горками, верёвочный парк, скалодром, музыкальный и водный лабиринты и так далее. В парке высажено более 2300 деревьев (дуб, граб, ольха, тополь, сосна, тюльпановое дерево, клён, туя, слива декоративная). Мощение и облицовка объектов выполнены из гранита, мрамора, известняка. Незаурядный парк уже получил немало отзывов в прессе — и профессиональной, и общественной.

Помимо эффектной планировочной идеи, в садиках нередко используются приёмы японских садов, фокусирующие внимание зрителя на немногих изобразительных элементах — например, превалирует какой-то один *графический или цветовой мотив*. Сады иногда делают или намеренно монохромными, или, напротив, контрастными по цвету. Пример — Королевский ботанический сад в Мельбурне (2006).

Востребованы образцы пейзажных садов XVIII–XIX веков, особенно викторианских, созданных в конце XIX века Гертрудой Джекилл и Эдвином Латенсом — «изобретателями» современного типа пригородной усадьбы с парком, воплотившей идеи движения «Искусства и ремёсла» (Arts & Crafts). Не случайно ведущей темой современной ландшафтной архитектуры в последние десятилетия вновь стал так называемый *маленький сад* — группы садовых насаждений на крышах или во внутренних двориках университетов, библиотек, музеев, крупных офисов, гостиниц, жилых комплексов или вокруг коттеджей, выступающие как продолжение архитектурного замысла и воплощающие, как правило, какой-то один образный мотив. Удивительно гармоничный садик создал британский режиссёр-авангардист и художник Д. Джармен вокруг своего дома (1989–1994) — на участке около ядерного реактора, в удалённом от городов месте с пустынным ландшафтом. Другой пример — девять разных маленьких садов в центральном офисе компании «Люфтганза» во Франкфурте-на-Майне в Германии или эффектный «Красный сад» в частной резиденции в Сиднее.

Вариантом маленького сада являются средневековые *аптекарские огороды*, огромное количество реконструкций которых появилось за последние годы в ботанических садах (в том числе в московском Ботаническом саду МГУ), западноевропейских усадьбах, монастырях (в Тулузе,

[1] Общая площадь — 22,7 га, площадь озеленения — 13,2 га.

[2] Авторский коллектив парка в Краснодаре: И. Марков (концепция и рабочее проектирование) — главный архитектор GMP Architekten von Gerkan, Marg und Partner, а также Ф. Марг и Х. Ниенхофф совместно с С. Н. Галицким; М. Кребес, И. Петрович, Е. Флегер. Сопровождение проекта — московское архитектурное бюро SPEECH.

Франция), замках (в Каоре, Франция) и даже в российских средневековых монастырях и кремлях, например в Ростовском кремле.

Аптекарский сад в Ростовском кремле. Фотография М.В. Нащокиной. 2017

Вновь очень активно стали использовать *вьющиеся растения*, популярные в викторианских садах, правда, теперь конструкции, на которых они крепятся, всё чаще отделяются от стен строений и пергол и превращаются в самостоятельные, отдельно стоящие арт-объекты. Своеобразной аллюзией укрытых вьющимися побегами строений в викторианских садах можно считать и *вертикальное озеленение архитектурных сооружений* в Европе, Азии и Америке. Его применение требует сложного и дорогостоящего инженерного оснащения, которое позволяет поддерживать жизнедеятельность тысяч живых растений на вертикальной стене. Приём этот априори имеет ограничения по климату и масштабам, но, безусловно, относится к новым чертам современного садово-паркового искусства.

Опора для вьющейся зелени в Венеции. Фотография М.В. Нащокиной. 2013

В то же время в ландшафтных композициях последних десятилетий присутствует тенденция к *откровенной искусственности,* начало которой положил знаменитый парижский парк «Ла Виллет» (1982, архитектор Б. Чуми), продемонстрировавший диктат жёсткой технологии, подчиняющей элементы живой природы. В современную ландшафтную архитектуру вошли не только искусственные цветы, но и подчёркнуто яркие искусственные покрытия. Например, сад перед Баварским национальным музеем в Мюнхене (Германия) состоит из элементов дизайна из стекла, пластика, нетканых покрытий.

Вертикальное озеленение стены в Малаге, Испания. Фотография М.В. Нащокиной. 2015

Нередкими в маленьких садах и парках стали *инсталляции* — одномоментные композиции, не рассчитанные на длительное

существование,— несомненно, новое явление в ландшафтной архитектуре. Очень эффектные временные садовые композиции из ярко окрашенных сухих растений или материалов создаются иногда специально для фотографирования (1998, частный сад в Александрии, США).

Таким образом, для создания ландшафтного образа всё чаще используется лишь какой-то один *образный мотив* из садово-паркового искусства прошлого, но в современном прочтении. Другими словами, *стиль* как общее формальное и образное основание садового искусства определённого времени *уступил место избранному мотиву*.

С другой стороны, в последние 15–20 лет едва ли не основным направлением в мировом садовом дизайне стала имитация естественного ландшафта в городской и загородной среде. Насаждения, порой подчёркнуто скудные, нередко не просто дополняют создаваемый архитектором облик сооружения, а существенно обогащают, проявляя его образный и стилевой потенциал. Современные сады превращаются в своеобразные кусочки дикой природы или патриархальной сельской местности, что достигается с помощью использования простых полевых, *не садовых* (это слово я подчёркиваю), растений. Названная тенденция, безусловно, связана с общемировым сокращением участков нетронутой природы, со всё возрастающей популярностью экологического туризма, интереса к природным достопримечательностям планеты и даже к самым скромным и неприметным проявлениям окружающей флоры. В разных странах появилось немало так называемых экологических троп, которые обустраиваются по парковому принципу. Они представляют собой заповедные участки гор, лесов, лугов и даже болот с дорожками, скамейками, видовыми площадками. Фактически это парки для прогулок. Примеры: небольшой садик над сохранённым участком естественного морского берега, поросшего тростником, в Пярну и эстонский болотный парк «Соомаа».

Уличное озеленение в Венеции.
Фотография М.В. Нащокиной. 2013

Ведущими мотивами стали образ цветущего луга, эстетика прерий. Цветущие газоны и лужки, лесная флора и ковры из теневыносливых растений, широкое использование пампасских трав, тростника,

Дорожки в болотном парке «Соомаа», Эстония.
Фотография М.В. Нащокиной. 2017

цветущих первоцветов, полевых цветов, создание заросших прудов и даже болот — всё это востребованные образы в современных садах, напоминающие уголки живой природы, только художественно осмысленные, более гармоничные, с продуманным сочетанием растений, заимствованных из природы, и их цветовых сочетаний. Меняются стили, садовые рамы, но бесконечное разнообразие видов в различные сезоны позволяет поддерживать круглогодичный интерес. В загородных садах намеренно создаётся визуально открытая граница, растворяющая их в окружающем ландшафте. Этим вопросам посвящены

книги известного британского дизайнера Ноэля Кингсбери[1].

В городе движение к имитации естественного ландшафта получило название new perennials (новые многолетники). Конечно, это именно имитация. В городских садах цвета ярче, концентрированнее, чем в природе. Для цветников в стиле new perennials используются многолетние растения, создающие иллюзию дикой природы. Получается цветник в более естественных тонах, который хорошо выглядит практически весь год, даже в снегу. Такой цветник при правильном уходе может жить много лет. Лучше всех концепцию new perennials как неувядаемых, вечных выразил в своих работах голландец Пит Удольф, который до сих пор остаётся самым известным мастером естественного озеленения.

В области ландшафтного дизайна идеи new perennials в последние 15–20 лет стали почти магистральным направлением. Многие известные парки Европы и США сделаны в этом стиле и демонстрируют подчёркнутый интерес к самым привычным, не парковым, элементам флоры. Примером может служить знаменитый парк «Хай-Лайн» в Нью-Йорке на месте надземной железной дороги, проложенной на высоте 10 метров в 1930-е годы, а с 1980-х — заброшенной[2]. Был проведён серьёзный международный конкурс проектов по её преобразованию[3]. В итоге в 2004 году был реализован проект бюро Diller Scofidio + Renfro. В парке нет диковинных растений, основа его — обычные травы и редкие привычные к городу деревья. Ещё один пример — Железнодорожный сад в Шотландии (Rail Garden, арх. Ч. Дженкс), эффектно устроенный лидером архитектурного постмодернизма на железнодорожной насыпи. Его основу составляет скульптурный рельеф земли, имеющий обычное травяное покрытие.

Идеи new perennials стали базисом и нового парка «Зарядье» в центре Москвы, открытого в 2017 году[4]. В результате конкурса была выбрана та же компания Diller Scofidio + Renfro, коллектив которой, мысля нестандартно и реализовав оригинальные идеи, создал уже упомянутый парк-эстакаду «Хай-Лайн» и уникальное пространство городского сада в английском Абердине. Компания сформулировала первоначальную идею парка так: «Проект основан на принципе природного урбанизма (wild urbanism), гибридного ландшафта, где природная и застроенная среда соседствуют, образуя новый тип общественного пространства. <…> Мы стремились найти способ соединить город Москву со знаковыми ландшафтами России в парке, который будет одновременно привычным и неожиданным. Соответственно, парк включает в себя четыре типа российского ландшафта: тундру, степь, лес и болото (wetland). Крытые пространства включены в ландшафт в серии террас: архитектура и пейзаж образуют синтетическое целое. <…> Размер общественного пространства доведён до максимума, что было важной целью проекта. Также была разработана уникальная система мощения… делая парк „бездорожным“: люди смогут там перемещаться как пожелают»[5]. Этот проект, осуществлённый с некоторыми отступлениями от первоначальной идеи, получил несколько международных премий, хотя мнение отечественных архитекторов о нём

[1] *Kingsbury N.* The new perennial garden. London, 1996; *Oudolf P., Kingsbury N.* Planting Design. Gardens in time and space. London, 2005.

[2] Городские власти решили превратить её в пешеходную зону и пространство для массовых мероприятий — надземный парк в Нижнем Манхэттене, чтобы «реанимировать» районы Западного Челси и Хадсон-Ярдс. Это стало одним из самых значительных проектов мэра Нью-Йорка М. Р. Блумберга.

[3] В полуфинал вышли Diller Scofidio + Renfro, Заха Хадид, Стивен Холл, Лэтц и др.

[4] Авторы проекта парка «Зарядье» (2013) — консорциум Diller Scofidio + Renfro, Citymakers LLC, Hargreaves, мастерская ландшафтного дизайна Arteza. Затем в качестве ландшафтных проектировщиков были приглашены авторы Олимпийского парка королевы Елизаветы в Лондоне *Hargreaves Associates*.

[5] Парк «Зарядье» от Diller Scofidio + Renfro: проект в деталях. [Электронный ресурс]. URL: https://archi.ru/russia/51824/proekt-parka-zaryade-v-detalyakh (дата обращения: 1.11.2019).

неоднозначно[1]. Тем не менее в Москве действительно появился новый парк, который воплотил современные тенденции ландшафтного искусства.

Парк «Зарядье», Москва. Фотография М.В. Нащокиной. 2019

Сады как живые и растущие биологические организмы в современной архитектуре редки. Некоторое исключение — совершенно новые по принципу формирования и приёмам планировки парки, созданные при ландшафтно-экологических реконструкциях промышленных территорий, очень популярных в последние годы и базирующихся на принципе «воссоздания живой природы».

Уникальным примером естественного обновления техногенного ландшафта стал приморский парк «Киаоуань» в китайском городе Тяньцзинь (Tianjin Qiaoyuan Park, Turenscape (Пекинский институт дизайна Turen), Высшая школа ландшафтной архитектуры Пекинского университета, 2008). На сильно загрязнённой территории с помощью создания каскада бассейнов и применения новейших биотехнологий был запущен механизм самоочистки и восстановления растительности. Процесс постепенного зарождения растительной жизни и является экспозиционным для посетителей, которые гуляют на искусственно созданных платформах и переходах, специально приподнятых над землёй.

[1] Если зарубежные авторы относились к предоставленной территории «Зарядья» как к абстрактному полю для экспериментов, москвичи и московские зодчие не могли смотреть на эту прибрежную территорию Китай-города вне исторического контекста.

Сохранена часть промышленных конструкций, ставших арт-объектами парка и приспособленных для обозрения. Это, безусловно, выдающийся пример создания современного парка, возвратившего к жизни участок уничтоженной индустриальным использованием земли. Этот проект уже стал отправной точкой для аналогичных работ, число которых, думается, будет возрастать.

Очищение загрязнённой реки Хуанпу и восстановление растительности на заброшенной индустриальной территории по её берегам стало экологической задачей при создании в Шанхае нового парка «Хоутан» (Shanghai Houtan Park, Пекинский институт дизайна Turen), завершённого в 2010 году к открытию Всемирной выставки. В нём преобладает естественная речная флора, посадки включают значительные участки сельскохозяйственных растений, например подсолнечника; старые промышленные конструкции частично сохранили для устройства мест обзора территории и висячих садов.

Рубеж тысячелетий был ознаменован появлением уникальных садов-символов, задачей которых стала визуализация исторических, научных или философских идей. Хотя элементы подобных садов можно найти в прошлом, всё же этот тип садов является совершенно новым, принадлежащим именно рубежу XX и XXI веков.

Прежде всего упомянем несколько знаменитых музейных садов. Впечатляет «Сад изгнания» в Еврейском музее в Берлине (1992–1998, арх. Д. Либескинд), состоящий из 49 слегка наклонённых полых призм. 48 из них наполнены берлинской землёй, а последняя — землёй из Израиля. В каждую призму посажено дерево, символизирующее жизнь, которая вопреки всему прорывается к свету. Сам сад расположен на наклонной поверхности, находящейся к тому же ниже уровня земли.

Необычен «Сад Австралийской мечты (или австралийских грёз)» в Национальном музее Австралии в Канберре (1997–2001, арх. Х. Рэггатт), включивший в композицию особый элемент: в парковом пруду

находится полуостров в виде карты, на которой изображена центральная часть страны с дорожными пометками, названиями племён австралийских аборигенов и границами распространения языков коренных народов.

Оригинальный сад создан в Нью-Йорке перед новым планетарием Хейдена (2000, арх. Ч. Андерсон, К. Густавсон). Все его составляющие носят символический и одновременно экспозиционный характер: гранитная площадка в центре зелёного газона изображает тень от Луны, на её поверхности нанесены расстояния до орбит некоторых планет и установлена световая арматура в форме созвездия Ориона и так далее.

Нельзя не упомянуть и музейный философский сад «Ландшафтная форма Уэда» (Landform Ueda), созданный знаменитым теоретиком постмодернизма Ч. Дженксом в Эдинбурге около Шотландской национальной галереи современного искусства и воплощающий, по словам автора, в выразительной пластике земли, то есть в геоформах, теорию хаоса. Его творчество признаётся сегодня одним из самых ярких феноменов в сфере ландшафтной архитектуры.

Поражающий экспрессией рельеф земли создан Дженксом в арт-саду «Юпитер» в поместье четы Уилсон (R&N Wilson) Боннингтон недалеко от Эдинбурга, купленном в 1999 году. Сад состоит из нескольких частей, обустроенных разными дизайнерами и ландшафтными архитекторами. В нём немало современных скульптур, но едва ли не самой интересной частью стали «Холмы жизни» Ч. Дженкса (созданы в 2000-е). По его замыслу, комплекс холмов изображает живую клетку. Выполненные из песчаника архитектурные элементы демонстрируют различные этапы жизни клеток, в том числе их деление — митоз, представляя деление мембран и ядер.

Безусловно, самым эффектным и насыщенным сложной философской символикой стал сад в собственном поместье Ч. Дженкса в Южной Шотландии, заложенный им в 1989 году и развивающийся по сей день. Автор назвал его «Садом космических размышлений», поскольку представил в нём нашу вселенную в миниатюре, чтобы показать её красоту, сочетающую симметрию и беспорядок, посредством узнаваемых, но преображённых современным прочтением приёмов создания исторических садов. В саду, который продолжает насыщаться новыми элементами, присутствуют самые разнородные материалы, формы и символы: пирамиды, змеи, драконы, алюминий, уравнения, атомы, чёрные дыры и фракталы. Среди исторических прототипов отдельных элементов эффектной регулярной части сада Дженкса можно назвать сад усадьбы Абботсвуд (арх. Э. Лаченс).

Сады Дженкса, безусловно, шедевры современной ландшафтной архитектуры. Однако думается, что и другие упомянутые нами сады конца XX — начала XXI века займут достойное место в истории садово-паркового искусства мира.

М. В. Нащокина

Arte Sella — скульптурная тропа в Италии

Arte Sella — это уникальный музей современного искусства под открытым небом, арт-парк, расположенный на Севере Италии в Трентино, в живописной долине Вальди-Селла. Это место, где искусство гармонично переплетается с природой, продолжая и развивая традиции ленд-арта. За время существования этого уникального творческого проекта здесь появилось большое количество различных произведений искусства, расположенных на некотором, иногда очень значительном, расстоянии друг от друга. Основная идея проекта заключается в том, что представленные здесь работы выполняются из органических, природных материалов (дерева, камней, земли, листвы), которые с течением времени под воздействием климата и смены времён года видоизменяются и разлагаются. В результате искусство «сливается» с окружающей средой, вступает в симбиоз с деревьями, становится чем-то живым, неотрывным от местной земли, почвы. Идеи многих работ можно интерпретировать, используя собственное воображение.

Arte Sella был основан в 1986 году по инициативе ряда местных и международных художников. Сегодня он является одним из наиболее интересных парков на Севере Италии. Также это центр международного значения, который способствует развитию различных форм искусства. Проход по лесной тропе превращает маршрут в загадочное, волшебное приключение, у посетителя происходит изменение восприятия времени и пространства. Здесь лес выступает в качестве площадки, фона, почва служит полом, тротуаром, а солнце является единственным источником освещения. Между природой и произведениями выстраивается идеальная гармония, хотя в некоторых работах присутствует намеренное противопоставление людей, природы, искусства. Со временем в парке образовалось несколько маршрутов: *ArteNatura Path* — один из самых протяжённых путей, *Malga Costa* — круговая тропа, а также своеобразная локация — вилла *Strobele* с прилегающим к ней садом. Рассмотрим их подробнее.

Маршрут ArteNatura Path

Первое, что можно увидеть на *ArteNatura Path,* — гнездо, которое на самом деле им не является. Это произведение Уилла Бекерса «Эхо» («Echo»), созданное в 2014 году из материала «Ноччоло» («Nocciolo»)[1]. Внутрь этого объекта может зайти любой человек, как для того, чтобы просто укрыться от непогоды, так и для того, чтобы выплеснуть свои эмоции. Эта работа очень хорошо гармонирует с окружающей природой. «Хвост» конструкции создаёт впечатление движения, кажется, что это нечто живое. Автора заботят экологические проблемы, он пытается показать, что разрушенное — чаще всего из-за деятельности человека, его вмешательства в природу — надо восстанавливать. Сама конструкция, начинающаяся с малого отверстия и заканчивающаяся большим, может быть понята как метафора жизни человека от рождения до смерти.

В пруду виднеется композиция в виде трёх «бутылок», созданная из бамбука в 2013 году Роджером Ригортом. Издалека сначала кажется, что это три больших колоска в воде, но стоит присмотреться и можно увидеть форму бутылок. Этим произведением автор хочет напомнить о том, что надо защищать окружающую среду, а особенно источники питьевой воды.

Ещё в 1998 году в парке появилась «Стела» («Stele di Sella»), которую сделал Крис Бут. Объект в виде поднимающейся каменной спирали был размещён среди деревьев в воронке, где во время Первой мировой войны взорвалась бомба. Эта скульптура является символом плодородия и напоминает о том, как природа помогала людям

[1] Will Beckers. Official site. [Электронный ресурс]. URL: http://www.willbeckers.com/Echo.html (дата обращения: 20.05.2019).

выжить во время войны. По идее автора произведение должно было стать «живым», зацвести — внутрь поместили семена, но, к сожалению, этот замысел не удался[1].

Следующий объект на тропе — «Спираль» («Spiral») Алоиса Стегера — является символом союза мысли и бытия, жизни и смерти. Её структура подчиняется закону относительного движения: в начальной точке она рисует бесконечный и быстрый вихрь, который со временем становится всё медленнее. Спираль поворачивается, кружится вокруг своей оси, танцует в своём ритме. Она задаёт движение всему окаменевшему, выступает как символ трансформации.

В 2009 году Армин Шуберт создал «Бесконечный поток» («Flow») — огромное упавшее дерево, тянущееся сквозь весь лес. Вдоль него, кажется, можно идти бесконечно долго, при этом нет чёткого маршрута или пути, а также цели. Автор здесь обыгрывает идею жизненного пути человека, который идёт вперёд и никогда точно не знает, что будет дальше и как быстро закончится его жизненная дорога или куда и когда она свернёт.

Вдоль тропы есть и другие впечатляющие произведения: например, созданные из металлической ткани фигуры живых существ, создающие миражи, мгновенные образы и иллюзию присутствия человека. Они как бы напоминают о том, что всё в этом мире преходяще, и человек тоже.

Маршрут Malga Costa

Одно из первых произведений, что встречает посетителей в следующей зоне, в *Malga Costa*, — это работа Уилла Беккерса «Через душу» («Attraversare l'anima»), которая была создана в 2015 году. Автор предлагает нам посетить комнату внутри дерева, в которой можно обрести успокоение и почувствовать «медленность» мира[2].

Это место, где наша мимолётная жизнь пересекается с вечностью, где люди открываются Матери Природе и приобщаются к ней. Внутри подобной конструкции можно почувствовать эволюцию каждого человека: рождение, медленный рост, превращение в полноценного человека, смерть и перерождение.

У. Беккерс. Через душу. 2015. Arte Sella

Также здесь есть «театр», построенный в 2015 году Райнером Гроссом и получивший за свои геометрические формы название «Куб» («Teatro di Sella „Il Cubo“»). Эта фигура выкрашена только в два цвета — красный и чёрный, которые ассоциируются с войной. Работа является отголоском произведения Гросса «Квадрат», сделанного годом ранее. Оно образовано из двух гигантских чёрных треугольников, которые находятся в неустойчивом положении. Обе композиции развивают тему распада, разделения, разрушения, которые происходят из-за войны.

В 2017 году в *Arte Sella* появилось произведение «Третий рай» («Terzo paradiso»), созданное представителем движения «Арте повера» Микеланджело Пистолетто.

[1] Chris Booth. Official site. [Электронный ресурс]. URL: http://www.chrisbooth.co.nz/works/stele-di-sella-1998/ (дата обращения: 20.05.2019).

[2] Calani Betti. Arte Sella — arte e natura. 2018. [Электронный ресурс]. URL: https://passeggiandoingiardino.com/2018/07/02/arte-sella-arte-e-natura/ (дата обращения: 18.05.2019).

Это одна из авторских вариаций известной работы художника, которая впервые была представлена в 2003 году вместе с одноимённым манифестом. Это символ-знак — траншея в форме переиначенного математического знака бесконечности, представляющего собой три круга, которые символизируют три вида рая. Первый «рай» — природный; второй — искусственный, созданный человеком с помощью достижений науки и техники; а третий — это связующий элемент, смысл которого заключается в установлении гармоничных отношений человека и природы[1]. Этот третий «рай», согласно концепции художника, можно построить здесь и сейчас, если взять ответственность за настоящее и создать прекрасное будущее. Второе название, тоже авторское, «Окоп Мира» («La Trincea della Pace»), имеет привязку к локации — в этих местах шла война. Но художник пересматривает понятие окопа, показывая не войну, а современный мир и торжество природы.

М. Пистолетто. Третий рай. 2017. Arte Sella

Относительно недавно Джон Грейд предложил для парка инсталляцию «Резервуар» («Réservoir-Ascesa-Rise», 2018), по своим формам напоминающую огромную люстру, которая на самом деле является резервуаром с водой. Эта конструкция создана из огромной массы мелкой сетки, безопасной для птиц и зверей, и пяти тысяч небольших полуоткрытых ёмкостей, которые в разное время года наполняются водой или снегом. Работа демонстрирует взаимодействие человека с природой, глубокое проникновение в окружающую среду. При отсутствии воды или снега инсталляция весит 32 килограмма, тогда как при обильных осадках её вес может увеличиться более чем в десять раз и достигать 363 килограммов. Затем вода испаряется, и это водохранилище возвращается к своему первичному состоянию, как бы напоминая зрителю о том, что всё циклично и всё возвращается на круги своя.

Дж. Грейд. Резервуар. 2018. Arte Sella

Одним из экспонатов музея является «Растущий собор» («Cattedrale vegetale»), созданный в 2001 году в духе арбоархитектуры с использованием биопозитивных технологий по проекту итальянского архитектора Джулиано Маури. Именно это произведение стало поворотным в истории развития *Arte Sella*: после его строительства увеличилось количество посетителей долины, а проект имел особый успех[2]. Конструкция, повторяющая в плане трёхнефный готический собор, имеет площадь 1220 квадратных метров и состоит из 42 стройных колонн высотой 12 метров. Более трёх тысяч сплетённых ветвей образуют каркасы колонн, внутри которых растут саженцы граба. По задумке архитектора с течением времени растущие деревца разрушат каркас, но продолжат расти в форме колонн[3]. Этот процесс можно наблюдать уже сейчас.

[1] Michelangelo Pistoletto. Official site. [Электронный ресурс]. URL: http://www.pistoletto.it/eng/crono26.htm (дата обращения: 20.05.2019).

[2] *Sechi G.* Quando la montagna diventa opera d'arte: Arte Sella e le trasformazioni di uno spazio alpino in decline // Journal of Alpine Research | Revue de géographie alpine. №105–2. 2017. P. 8.

[3] *Бабанов С.А., Милушкина Е.А.* Прошлое и будущее арбоархитектуры // Вестник ландшафтной архитектуры. М., 2018. №13. С. 6.

Дж. Маури. Растущий собор. 2001. Arte Sella

Особого внимания заслуживает работа бельгийского художника Арне Куинзе, создавшего разноцветную инсталляцию — «Рыбацкий дом в горах» («Trabucco di montagna», 2017). Его конструкция очень интересна: когда человек входит внутрь, он сразу теряется, погружаясь из-за обилия ярких цветов в дезориентирующую среду. За счёт своеобразного внешнего вида это здание выделяется на фоне окружающей природы[1]. Автор заставляет задуматься о природной среде и о том, как часто человечество пыталось скомпрометировать её.

Вилла Strobele

Японский архитектор Ацуши Китагавара в своём произведении («Forest Byoubu», 2017) использует блоки из лиственницы для создания типичного для Японии укрытия-ширмы, которое называется «бёбу». Эта сетчатая шестиугольная конструкция высотой три метра построена с использованием традиционных и современных технологий[2].

Ещё одним представителем японского современного искусства и традиций является Кенго Кума, оставивший в парке своё шарообразное произведение «Кодама» («Kodama», 2018), которое по своей конструкции отчасти напоминает работу Китагавары. При создании «Кодамы» также использовались бревна лиственницы. С разных точек зрения, в зависимости от перспективы, силуэт этих деревянных конструкций меняется.

На берегу озера находится деревянный павильон («Riondolo», 2016), созданный миланским архитектором Джованни Вегером. Сооружение создавалось как пространство для медитации, созерцания и поиска себя в гармонии и контакте с природой. Это место предназначено для уединения, самоанализа. Люди могут прийти сюда, чтобы подумать о жизни или, наоборот, забыть обо всём и воссоединиться с природой. Конструкция является простой и мобильной, в любой момент её можно разобрать и перенести в другое место.

В конце октября 2018 года мощный шторм нанёс большой урон парку, изменив его до неузнаваемости. Как сказал руководитель парка Эмануэле Монтибеллер, «он практически стёрт с лица земли»[3]. Многие деревья сильными порывами ветра были выдернуты с корнями, разрушены сооружения и произведения искусства. Для решения этих проблем был объявлен конкурс идей по восстановлению парка, и уже спустя полгода парк был вновь открыт для посетителей.

Итак, *Arte Sella* — это уникальный парк искусства и природы, территория, на которой гармонично сочетаются культура

[1] *Pigozzo M.* Arte Sella — inaugurazione opera dell'artista belga Arne Quinze // Storie di eccellenza. Persone, Imprese, Successi, 2017. [Электронный ресурс]. URL: https://storiedieccellenza.it/arte-sella-inaugurazione-opera-dellartista-belga-arne-quinze/ (дата обращения: 18.05.2019).

[2] *Grossato G.* Il paravento giapponese Griglia tra pini e conife // L'arena, 2017. [Электронный ресурс]. URL: https://www.larena.it/home/cultura/arte/il-paravento-giapponesegriglia-tra-pini-e-conifere-1.5822019 (дата обращения: 19.05.2019)

[3] *Malamocco S.* La devastazione delle Montagne Venete (anche trentine e friulane) dell'uragano di vento e pioggia del 29 ottobre, richiede uno sforzo titanico per uscire dall'emergenza — la ricostruzione di boschi e paesaggio: occasione da non perdere per ripensare la montagna, oltre il solo turismo // geograficamente. 2018. [Электронный ресурс]. URL: https://geograficamente.wordpress.com/2018/11/06/la-devastazione-delle-montagne-venete-anche-trentine-e-friulane-delluragano-di-vento-e-pioggia-del-29-ottobre-richiede-uno-sforzo-titanico-per-uscire-dallemergenza-la-ricostruzi/ (дата обращения: 15.05.2019).

и альпийские пейзажи. Произведения, созданные из органических материалов, оказываются включёнными в жизненный цикл природы. Они обращены к внутреннему миру человека, воздействуют на его эмоциональное состояние. Здесь, в отличие от традиционных музеев, к любому экспонату можно прикоснуться. Посетители вовлекаются в своеобразную игру: и взрослые, и дети могут исследовать представленные объекты с разных точек зрения, посмотреть на природу другими глазами. Через подобное рассмотрение происходит переход от молчаливого созерцания пейзажа к его сознательному ощущению. Прогуливаясь по парку, человек может вообразить себя жителем фантастического мира или почувствовать себя персонажем какой-нибудь сказочной истории.

И. А. Пригарина

Новый Кучук-Кой в свете последних исследований: проблема авторства

Искусство эпохи модерна, характеризующееся глубоко прочувственной каждым художником индивидуальной образной символикой, непосредственно связано с усилением роли личности мастера в процессе формирования творческой программы произведения. Работы символистов, несмотря на различные дискуссии по вопросам индивидуализма, на теоретическом уровне ведшиеся в артистической среде того времени[1], всё же априори были рассчитаны на субъективную уникальность художественного мира, получавшего визуальное бытие. Однако если, говоря о живописи и графике, мы, как правило, ориентируемся на единоличное решение художника, то, сталкиваясь с образным целым более сложного архитектурного комплекса, следует учитывать творческие интонации всех мастеров, принимавших участие в сложении ансамбля. Причём в соответствии с заветной мечтой модерна о синтезе искусств (Gesamtkunstwerk) различные авторские темы порой достигают такого единства внутренней поэтики, что в этом унисоне идей, внесённых архитектором, заказчиком, инженерами, художниками и скульпторами, восприятие произведения обретает некий соборный, артельный характер. Подобными чертами единства вдохновений обладал и уникальный по своей внутренней символистской программе архитектурно-парковый ансамбль Новый Кучук-Кой, расположенный на Южном берегу Крыма. Проблема авторства постоянно «витала» вокруг истории формирования образной программы этой крымской виллы Якова Евгеньевича Жуковского, обладавшего тонким вкусом и внёсшего немалый вклад в развитие искусства эпохи модерна.

Несмотря на то что в настоящее время Новый Кучук-Кой находится в полуруинированном состоянии, притягательность его художественной индивидуальности, синтезировавшей в себе мечты об идеальном пространстве нескольких выдающихся мастеров русского модерна, остаётся неизменно сильной, давая надежду на возрождение не только научного, но и практического интереса к ансамблю. В ходе исследований 2018 года, связанных с подготовкой юбилейной выставки и первой современной монографии о Викторе Дмитриевиче Замирайло[2], в истории формирования визуальной поэтики Нового Кучук-Коя появились новые детали, благодаря дополнительным художественным и документальным фактам, позволяющим говорить об изменении нижней хронологической границы процесса сложения художественного облика усадьбы.

Рождение образной программы Нового Кучук-Коя прежде всего связывают с символистской эстетикой художников круга «Голубой розы», однако выявленный комплекс эскизов Замирайло заставляет сфокусировать внимание именно на его роли в интуитивных поисках символики не только ансамбля, но даже и самой «Голубой розы». Следует отметить, что Яков Жуковский, владелец усадьбы Новый Кучук-Кой, относясь с живым интересом к поискам молодых художников, понимал

[1] В этом контексте интересна, например, статья Е. Аничкова «Традиция и стилизация» (см.: «Театр». Книга о новом театре: сб. статей. СПб.: 1908. С. 41–67), а также знаменитая полемика, развернувшаяся в 1906 году после публикации в журнале «Золотое руно» статей А. Н. Бенуа «Художественные ереси» (в №2) и А. К. Шервашидзе «Индивидуализм и традиция» (в №6).

[2] Виктор Дмитриевич Замирайло. 1868–1939: в 2 кн. СПб.: KGallery, 2018. Книга 1. Живопись. Графика. Книжная графика. Архивные материалы. Воспоминания современников / Д. Боулт, О. А. Гаврилюк, О. С. Давыдова, К. В. Малая. 520 с.: ил.; Книга 2. Патанька. Е. Г. Михайлова (Николаева). Статьи. Рисунки. Письма. Воспоминания / Е. Крапивина, Н. Мислер. 56 с.: ил.

новые течения и собрал большое количество полотен современных ему художников, в частности, например, именно в его «кабинете висела саженная картина врубелевского „Пана“, античного бога лесов, наводящего „панический“ ужас на людей»[1]. Были у Жуковского и работы Виктора Замирайло[2]. Немалое значение для развития связей Якова Евгеньевича с современной художественной молодёжью играла окружавшая его среда. Он состоял в непрямом родстве с Михаилом Врубелем (через свою двоюродную сестру Н. И. Забелу), художником Н. Н. Ге и поэтессой А. К. Герцык. Вероятнее всего, именно через Врубеля Жуковский и познакомился с Замирайло.

Ансамбль Нового Кучук-Коя был сформирован в два этапа строительства (1903–1907 и 1907–1915), демонстрирующих длительный процесс стилистических и образных поисков при формировании комплекса, который в итоге стал воплощением в реальности строк Константина Бальмонта: «Широки лепестки из блистающих вод, / Голубая мечта в них, качаясь, живёт, / Под ветрами встаёт цветовая игра, / Принимая налёт серебра»[3] (в орнаментальном узоре цветника усадьбы за счёт подбора растений действительно возникала фиолетово-голубая гармония).

До недавнего времени вклад Замирайло в создание Нового Кучук-Коя не был предметом пристального изучения и развёрнутого анализа, хотя упоминания о его участии в проекте встречаются в исследовательской литературе (с наибольшим вниманием к данному вопросу отнеслись, прежде всего, А. А. Галиченко и П. Ю. Климов)[4]. Подобная ситуация во многом объясняется тем, что на первоначальном этапе научного освоения этого выдающегося с точки зрения гармоничного синтеза искусств ансамбля русского символизма доминирующую роль в сложении его образной программы приписывали второму этапу строительства, который начался в 1907 году и был связан с именами художников Павла Кузнецова, Петра Уткина, Евгения Лансере, Николая Феофилактова и скульптора Александра Матвеева. Однако, как позволяют сделать вывод эскизы Замирайло, сохранившиеся от раннего этапа строительства усадьбы в период с 1904 по 1907 год, именно его образная фантазия во многом предопределила характер архитектурного профиля дома и поэтической концепции внутреннего декора, напрямую связанной с идеей воплощения образа «голубого цветка» — нежной розы, мотив которой можно встретить в целом ряде рисунков Замирайло[5].

Тем не менее до сих пор материалы, связанные с авторством Замирайло, оставались не до конца выявленными и не были систематизированы. После специального исследования можно предположить, что в Отделе рукописей Русского музея хранится более 30 листов эскизов, в которых угадывается авторство Замирайло, хотя многие из них и не подписаны.

Важно отметить, что руке художника принадлежат не только сами рисунки, но и текстовые записи на листах, пометки о цветовой палитре панно, предназначенных для украшения стен, полов и потолков, указания на размеры и принципиальные

[1] *Цытович [Цитович] А. В.* Из потонувшего мира. Воспоминания. (Семейный архив Жуковских. Л. 33–34). В документах семейного архива фамилия написана через «ы».

[2] Об этом свидетельствует письмо 1920 года А. А. Врубель к П. И. Нерадовскому, в котором она просит ускорить оплату приобретённой Русским музеем у Я. Е. Жуковского работы Замирайло в связи с крайней нуждой и тяжёлой болезнью (цингой) коллекционера (ОР ГТГ. Ф. 31. Оп. 1. Ед. хр. 376. 1 л.)

[3] *Бальмонт К.* Голубая роза // Бальмонт К. Стихотворения, переводы, статьи. М., 1980. С. 175.

[4] См.: *Климов П. Ю.* Дача Я. Е. Жуковского «Новый Кучук-Кой» // Музеи России: поиски, исследования, опыты работы. Вып. 2. СПб., 1996. С. 39–47;
Галиченко А. А. Новый Кучук-Кой. Симферополь, 2005. (Старинные усадьбы Крыма);
Соколов Б. Новый Кучук-Кой: «Академия художеств» Я. Е. Жуковского // Собрание. 2007. Сентябрь. №2. С. 96–113;
Нащокина М. В. Московская архитектурная керамика. Конец XIX — начало XX века. М., 2014. С. 368–375;
Давыдова О. С. Иконография модерна. Образы садов и парков в творчестве художников русского символизма. М., 2014. С. 429–459; др.

[5] ОР ГРМ. Ф. 59. Ед. хр. 8. Л. 5; Ф. 59. Ед. хр. 13. Л. 30.

акценты при воплощении дизайнерских идей. Авторство Замирайло узнаваемо как по характерному написанию букв, так и по особым типичным для него визуальным приметам: двоящимся круглым скобочкам (хотя и обычные он тоже употреблял, особенно в скорописи), двойным или тройным чёрточкам на конце стрелочек, тройным подчёркиваниям слов и другим подобным особенностям. Содержание реплик Замирайло обнаруживает тщательность и принципиальность, с которыми художник относился не только к образной, но и к практической стороне декорирования дома. И хотя, как отмечала М. В. Нащокина, Замирайло напрямую архитектурных работ никогда ранее не выполнял, тем не менее подобная доскональность свидетельствует о высоком профессиональном уровне Виктора Дмитриевича в вопросах перевода декоративных эскизов в масштаб реальной архитектурной формы. К 1904 году, времени первых набросков для Нового Кучук-Коя, у Замирайло был уже достаточно большой опыт работы в сфере монументального искусства (вспомним Кирилловскую церковь и Владимирский собор; да и служба в армии в качестве чертёжника-топографа способствовала развитию умения конструктивно мыслить и работать с архитектурными планами).

На основе стилистического анализа рисунков из собрания Русского музея, а также архивных документов, посвящённых вопросу придания усадьбе Новый Кучук-Кой статуса музейного комплекса, хранящихся в Государственном архиве Российской Федерации[1], можно с большой долей вероятности предположить, что Замирайло принадлежала не только изначальная разработка декоративного убранства (реализованного не полностью), но и принятый к реализации общий архитектурный профиль дома. Влияние архитектурных идей Замирайло на рисунок фасадов отмечали не раз в прошениях и справках как сами бывшие владельцы усадьбы — Яков Евгеньевич и его супруга Любовь Михайловна (ставшая в 1921–1923 годах хранительницей музея-усадьбы), так и скульптор Александр Матвеев, который, подчёркивая «ценность усадьбы» как «памятника строительства и искусства недавнего прошлого», писал: «архитектура и декоративное убранство Замирайло и Сергеева»[2]. Именно тесным взаимодействием главного инженера дома Василия Сергеевича Сергеева и Виктора Дмитриевича Замирайло объясняется тот палимпсест из двух почерков, которым отмечен ряд листов из собрания Русского музея (например: Ф. 59. Ед. хр. 13. Л. 33: рисунок и записи карандашом принадлежат Замирайло, а пометки тушью — Сергееву). Сложность установления точного количества рисунков и черновых набросков, автором которых является исключительно Замирайло, объясняется тем, что разные визуальные и письменные документы, принадлежавшие художникам, инженеру, управляющему, садовнику, владельцу, изначально перемешаны между собой в нескольких папках и для проведения максимально достоверной атрибуции данных требуют кропотливой сверки содержания, а в отдельных случаях — и специальной экспертизы почерков. Однако даже выявленные документы позволяют пересмотреть значение идей Замирайло для формирования художественной концепции сада «Голубой розы».

Наиболее полное представление о виде проектируемого дома со стороны его центрального фасада можно видеть на одном из набросков Замирайло, подкрашенных акварелью[3]. Характерный для Виктора Дмитриевича узор сдвоенного контурного ободка круглых сфер над окнами, похожий на перламутровую эмаль розово-голубой орнамент балюстрады террасы относятся к наиболее типичным чертам, выдающим авторство Замирайло. Тщательность

[1] Переписка с Отделом народного образования г. Ялты о принятии мер к охране дачного участка «Новый Кучукой» на Южном берегу Крыма. Май 1921 — ноябрь 1923. ГА РФ. Ф. 2307. Оп. 3. Ед. хр. 260. 18 л.

[2] Письмо А. Т. Матвеева в Главнауку. 28 августа 1923. ГА РФ. Ф. 2307. Оп. 8. Ед. хр. 180. С. 103.

[3] ОР ГРМ. Ф. 59. Ед. хр. 12. Л. 7.

проработки заметно отличает его рисунки от нескольких похожих изображений, сделанных Сергеевым[1], наброскам которого при большей конкретности в технических расчётах присуща и большая приблизительность в художественных деталях.

В эскизах Замирайло для Нового Кучук-Коя проявился недюжинный декоративный талант мастера, позволивший ему выработать особый стиль в области дизайна, причём как архитектурного, так и книжного, в период развития идей модерна особенно тесно связанного с «архитектурной интуицией». Стиль Замирайло с определённой долей терминологической условности можно было бы назвать «живописным геометризмом». Своей образностью и архитектоничностью наиболее интересны эскизы для оформления пола террасы (иногда называемой «галерея» или «балкон»)[2], потолков террасы[3] и комнат, а также стен и фасадов дома[4]. Среди последних артистической проработкой мотивов в их взаимосвязи с архитектурными формами отличаются эскизы восточного фронтона дома[5]. Все они узнаваемы текучестью своих линий, мелодической согласованностью тонального строя, в котором преобладает гамма изумрудно-синих, голубых, розово-сиреневых и охристо-жёлтых с «шафранной» нотой цветов (на одном из эскизов Замирайло с особенной настойчивостью подчёркивал важную роль «шафранных матриц»[6]). О значении, которое Замирайло придавал цветовым оттенкам декоративных деталей, влиявших на музыкальную целостность общей пространственной атмосферы, свидетельствуют и другие ремарки, акцентирующие колористические нюансы прозрачности и плотности: «розовая сирень»[7] или «бетон с какой-нибудь зелёной краской, впадающей в синий цвет»[8] — отмечено на эскизах пола галереи. Ориентиры в тональной глубине палитры передаёт и сохранившаяся цветовая шкала художника[9].

По поэтичности и прозрачности разворачиваемых абстрактных картин в оформлении пола галереи[10], хранящих связь с популярными в эпоху модерна рисунками флоры подводного мира Эрнста Геккеля из книги «Красота форм в природе» (1899–1904), Замирайло кажется одним из ведущих представителей «Голубой розы», наравне с Павлом Кузнецовым, Петром Уткиным или Николаем Сапуновым, создавшим в 1907 году на обложке каталога выставки «Голубая роза» лирический абрис цветка, ставшего знаковым образом для московских символистов.

При этом стоит отметить, что участником выставки «Голубая роза», давшей название группе московских художников-символистов, Замирайло не был. Тем не менее в своих эскизах он с уникальной проникновенностью и фантазией сумел раскрыть «тонкие властительные связи / меж контуром и запахом цветка» (В. Брюсов. Сонет к форме), вдохнув немало собственной творческой души в художественную ауру сада «Голубой розы». В творчестве Замирайло роза имела и собственные подтексты, связанные с близкой его душевной культуре русской романтической традицией: она являлась тем «визуальным залогом» реального бытия мира грёз, который

[1] ОР ГРМ. Ф. 59. Ед. хр. 13. Л. 8.

[2] Акварельные эскизы окрашивания стен и пола для дома Я.Е. Жуковского. Рисунки В.Д. Замирайло. Середина 1900-х. ОР ГРМ. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 8. 5 л. Несмотря на название дела, в папке содержатся только эскизы пола галереи (балкона). К группе эскизов пола галереи также относятся наброски: Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 13. Л. 29, 30, 30 об.

[3] ОР ГРМ. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 13. Л. 24, 25, 28.

[4] Разные архитектурные эскизы, чертежи, планы дома Я.Е. Жуковского [1900-е]. ОР ГРМ. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 13. Л. 11, 11 об., 20, 21, 22, 23, 26, 27, 31, 32, 33 [пометки тушью — В.С. Сергеев], 33 об. (?), 35, 36.

[5] Акварельные эскизы неустановленного лица [В.Д. Замирайло] для росписи восточного фронтона дома Я.Е. Жуковского. Середина 1900-х. ОР ГРМ. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 7. 3 л.

[6] Разные архитектурные эскизы, чертежи, планы дома Я.Е. Жуковского [1900-е]. ОР ГРМ. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 13. Л. 29.

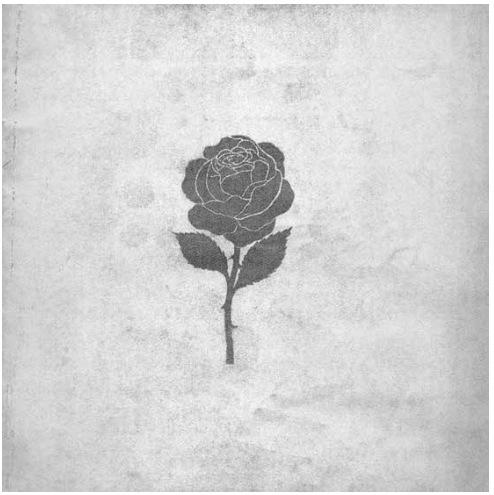
[7] ОР ГРМ. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 13. Л. 24.

[8] ОР ГРМ. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 4.

[9] ОР ГРМ. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 13. Л. 31.

[10] ОР ГРМ. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 1–5; Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 13. Л. 29, 30.

Виктор Дмитриевич, как и герой поэмы Алексея Толстого «Портрет», воспринимал от оживающих идеалов, созданных искусством (замечу, что с 1900-х годов Замирайло будет неоднократно варьировать свои иллюстративные идеи на тему этого произведения).



Н.Н. Сапунов. Обложка каталога выставки «Голубая роза». Москва. 1907. https://ru.wikipedia.org

Не только лирический дух эстетических тенденций художников «Голубой розы» в своих эскизах отразил Замирайло. Художнику удалось воссоздать ощущение архаического начала, присутствие которого в природе до мнимости остро переживалось символистами. Эффекта проникновения в настоящее чего-то древнего, ассиро-вавилонского Виктор Дмитриевич также достигает за счёт геометрических стилизаций (например, клыкообразных треугольников волн) с небольшим вкраплением в них намёков на гибкие ритмы растительных мотивов (эскиз лепнины двух наличников окон в кабинете[1]; анализируя дошедшие до нас визуальные свидетельства об интерьерах дома, можно предположить, что «наличники» крепились к стене и обрамляли окна наподобие рамы).

Пластический принцип почти всех орнаментов Виктора Дмитриевича для Нового Кучук-Коя имел конструктивный, абстрактно-геометрический характер, он реализовывался посредством таких форм, как круг, диск, клыкообразный треугольник, ромб, эллипс, перевёрнутый тюльпановидной формы полукруг. Взаимодействие этих фигур создавало иллюзию движения подводных течений, в которых узоры были похожи на танец органических клеток (что особенно ярко проявилось в любимом художником мотиве сферы, воспаряющей на конусовидной ножке,—см., например, эскизы потолка галереи[2]). Своей конструктивной ассоциативностью в стилизации растительных форм—листьев и цветов—особенно показателен эскиз декорирования стен, в котором Замирайло разрабатывает два типа тождественной композиции, варьирующейся в окрасе «цветка»—круглого диска, колеблющегося между синим и охристым тоном[3].

Однако уникальные по своей иносказательной, но при этом конструктивной дизайнерской логике проекты Замирайло для Нового Кучук-Коя оказались реализованными лишь частично. По рисункам Виктора Дмитриевича были декорированы майоликовый пол галереи (террасы) и потолок, которые в настоящее время полностью утрачены в результате пожара в 1987 году и других разрушительных вторжений. В общих чертах был воспринят пластический стиль Замирайло в дизайне южного и северного фасадов дома, его цветовая гамма и отдельные элементы декорирования. Однако майоликовое оформление восточного фасада (как и западного), эскизы для которого также первоначально делал Замирайло, в окончательном варианте было исполнено по рисункам Павла Кузнецова. Вот как «культурное значение усадьбы Новый Кучукой» (в некоторых документах встречается слитное написание названия.—*О.Д.*) характеризовали сами Жуковские: «Имение Новый Кучук-Кой

[1] ОР ГРМ. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 13. Л. 33.

[2] ОР ГРМ. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 13. Л. 24, 25, 28.

[3] ОР ГРМ. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 13. Л. 36.

имеет двоякую культурную ценность — чисто художественную и общекультурную. Дом железобетонный, небольшой по размерам, является типичным художественным произведением начала XX века. Постройка дома 1905 г. Фасад его принадлежит художнику-иллюстратору Замирайло и задуман в духе модернизма. Две наружные стены покрыты громадными майоликовыми панно работы Петроградской мастерской Ваулина, воспроизводящими композиции художника Павла Варфоломеевича Кузнецова. Пол балкона покрыт фарфоровыми плитками работы того же Ваулина по рисунку Замирайло»[1].

Предложенные Замирайло эскизы для восточного фронтона[2] были выдержаны в розово-голубой и лилово-фиолетовой гамме (эта гамма — «розовая сирень», как её назвал художник, — нашла отклик и в его сюжетных графических композициях, в частности в «Панно. Набросок», конец XIX — начало XX века, ГРМ) и строились на минимализации натурной узнаваемости орнаментального узора, хотя ассоциативно и пробуждали впечатление монументально застывших гроздей винограда и плавно колеблющихся волн. Абстрактные, архитектоничные и упрощённые с точки зрения повествовательности формы мотивы в сочетании с чутким пониманием роли пластического ритма в их организации, были главными принципами, которыми руководствовался Замирайло, работая над этим проектом. Однако, несмотря на то, что документ, сохранившийся от периода закладки дома, и гласит: «Южный и восточный фасады, роспись стен и прочая орнаментика дома и балконов — по рисункам художника В.Д. Замирайло»[3], итоговое оформление восточного фасада несёт следы иной образной стилистики — стилистики Павла Кузнецова, не менее выразительной, но характеризующейся прежде всего обильным, хотя и весьма утончённым растительным орнаментом и более конкретной пейзажной изобразительностью (пейзаж с пальмами и чайками)[4]. И всё же, сознательно или бессознательно, колористическая тональность, разработанная Замирайло в 1904–1907 годах, по-видимому, находила эмоциональный отклик у Павла Кузнецова, о чём свидетельствует цветовой строй его работ, например картины «Рождение весны» (1907/1908 (?)), воспроизведённой в журнале «Золотое руно» (1908, №7–9, трёхцветная автотипия; местонахождение оригинала неизвестно).

Для творческой судьбы Виктора Замирайло, несоразмерно дару художника отмеченной следами забвения, конечно, печален тот факт, что не все его предложения по Новому Кучук-Кою были восприняты без коррекции, жестокое вмешательство которой усугубило время. Однако на современном этапе научного освоения искусства Серебряного века проанализированные эскизы В.Д. Замирайло меняют представление о сложении образной программы выдающегося крымского архитектурно-паркового ансамбля и, более остро ставя проблему авторства, заставляют вновь задуматься над вопросом о рождении «Голубых роз» — символистских образов русского модерна.

О.С. Давыдова

[1] Справка о «Культурном значении усадьбы „Новый Кучукой“», составленная Л.М. Жуковской (ГАРФ. Ф. 2307. Оп. 3. Ед. хр. 260. Л. 14).

[2] ОР ГРМ. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 7.

[3] Текст мемориальной доски о закладке дома Я.Е. Жуковского. 1905. ОР ГРМ. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 1.

[4] Подробнее об этом см.: *Давыдова О.С.* Иконография модерна... С. 441–442.

Новый Кучук-Кой. Мальчик на скале

В настоящее время усадьба Новый Кучук-Кой выглядит следующим образом: на территории объекта культурного наследия выстроено два высотных здания большой площади (одно из них не используется, так как по нему сразу пошла трещина) и огромный комплекс с бассейном. Вырублена большая часть парка, изменён ландшафт, уничтожен домик садовника, дом Я. Е. Жуковского находится в законсервированном виде без реставрации с момента пожара в 1987 году. Местонахождение мраморных скульптур учеников А. Т. Матвеева неизвестно, вместо них в парке находятся уродливые поделки. В 1994 году был установлен предмет охраны, состоящий из сорока пунктов, на сегодняшний день осталась одна треть, сосредоточенная на единственном сохранном объекте — «лестнице Якова». Вся территория обнесена семиметровым бетонным забором и охраняется вооружёнными людьми.

Постановлением Совета министров Республики Крым от 20.10.2016 №627 утверждено три объекта культурного наследия регионального значения под названием «Комплекс „Дача Я. Е. Жуковского Новый Кучук-Кой“»:

1) дачный домик Я. Е. Жуковского;
2) барельефы «Сон» и «Пробуждение»;
3) парк.

Акты государственной историко-культурной экспертизы (ГИКЭ) опубликованы только по домику Жуковского и «лестнице Якова». Также определён их предмет охраны.

Юридически территория памятника принадлежит двум разным фирмам: западная часть (Парковое шоссе, владение 12) — ООО «Инвестио», восточная часть (Парковое шоссе, владение 14а) — компании «Starvista Limited».

С 2017 года по двум этим участкам идут суды. По западному участку принято решение о выкупе имущества для нужд Республики Крым. По восточному участку принято более жёсткое решение: о признании за Республикой Крым в лице Совета министров Республики Крым права собственности на недвижимое имущество — комплексный памятник истории и культуры местного значения «Новый Кучук-Кой». Это недвижимое имущество состоит из здания бассейна и гостевого дома, расположенных на территории комплексного памятника истории и культуры «Новый Кучук-Кой». Суд признал их самовольными строениями и передал право собственности на них Республике Крым. Прошли первые арбитражные суды по двум участкам, решение оставлено в силе.

Появилась надежда. Новый Кучук-Кой уже был однажды уничтожен и затем возрождён практически из руин.

За пределами границ памятника и территориальных споров находится одна подлинная работа А. Т. Матвеева. Это вмонтированный в скалу горельеф «Сидящий мальчик», выполненный в технике майолики. Как стойкий солдатик, он каким-то чудом сумел выжить в неспокойные времена и во время войн.

В 1907 году А. Т. Матвеев, вернувшись из Парижа, поселился в Кикерине под Петербургом в мастерской художественно-керамического завода П. К. Ваулина и О. О. Гельдвейна. Произведения, созданные им в это время, принято называть «кикеринский цикл». Это были первые матвеевские образы мальчиков, юношей, почти детей — засыпающих, задумавшихся, пробуждающихся, сидящих. В это же время Матвеев серьёзно занялся исследованием техники майолики.

Весной 1908 года в Санкт-Петербурге впервые состоялась Международная строительно-художественная выставка, продемонстрировавшая самые значительные

достижения во всех сферах строительства. Она располагалась на Крестовском острове. В отделе «Художественное убранство жилищ и отделка здания внутри и снаружи» было представлено и керамическое предприятие П. К. Ваулина и О. О. Гельдвейна. Они выставили декоративный майоликовый бассейн. В композицию входили две скульптуры («Мальчик с фиалом» и «Пробуждающийся») и горельеф из трёх фигур «Спящие мальчики». Общий замысел бассейна принадлежал П. В. Кузнецову, исполнение скульптур — А. Т. Матвееву. За эту работу предприятие Ваулина и Гельдвейна получило Малую серебряную медаль от Министерства торговли и промышленности.

Сохранились открытки с изображением экспонатов выставки. На одной из них запечатлён декоративный бассейн (подпись на открытке — «Ванна»). Воспроизведение бассейна есть также в «Иллюстрированном альбоме Международной строительно-художественной выставки...», изданном в 1908 году[1].

Дальнейшая судьба самого бассейна неизвестна. Две круглые скульптуры, выполненные в гипсе, были куплены Н. Рябушинским для виллы «Чёрный лебедь» в Москве. В настоящее время они утеряны.

В 1907 году А. Т. Матвеев и П. В. Кузнецов были приглашены Я. Е. Жуковским для работы в его имении Новый Кучук-Кой. Почти весь кикеринский цикл в различном материале Матвеев повторил здесь, в Крыму. По замыслу идеолога всей концепции парка В. С. Сергеева, скульптуры Матвеева должны были сопровождать поднимающегося по горе от моря к тенистому парку. Их расположение продумано: фигуры должны были задавать мотив, воспевая вечную юность и красоту. И первым, почти у моря, был установлен горельеф «Спящие мальчики» из композиции декоративного бассейна, но теперь он состоял не из трёх, а из двух фигур

Международная строительно-художественная выставка. Ванна. Открытка. 1908. Российская национальная библиотека

мальчиков, будто соединившихся в одно тело. Выполненный из цемента, он был вделан в скалу.

Пройдя через террасы и цветники парка, взойдя и спустившись по лестницам в окружении росписей, декоративных керамических элементов и скульптур, пережив кульминацию у пруда с «Нимфеей» и вновь углубившись в парк, посетитель встречает последним на этом пути, замыкающим цикл, «Сидящего мальчика», третьего из композиции кикеринского бассейна. Горельеф из майолики, так же как и его собратья, вмонтирован в скалу. Это немного угловатая, задумчивая фигурка, с лёгкой отрешённостью взирающая на мир. Правая рука безвольно опущена, но левая твёрдо удерживает как бы падающую на грудь голову. Это единственная работа Матвеева для Нового Кучук-Коя, выполненная в технике майолики. Горельеф

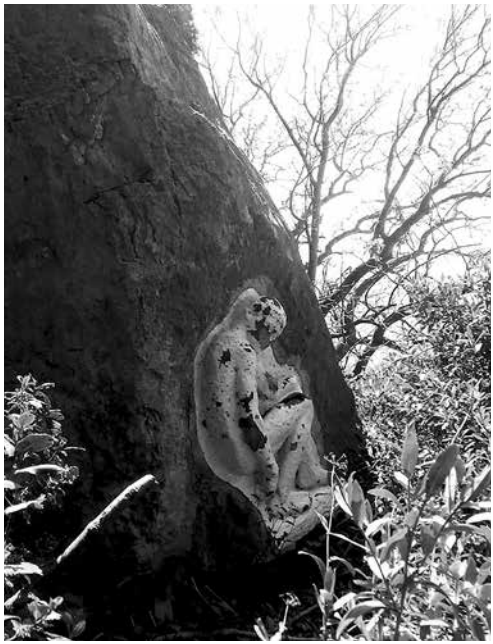
[1] *Лео А.* Иллюстрированный альбом Международной строительно-художественной выставки на Крестовом острове. СПб., 1908. С. 62.

обращён к морю и солнцу, и на его плавной белой поверхности пляшут сотни различных бликов. Мальчик в полном единении с миром, его присутствие в древней скале кажется вечным.

А. Т. Матвеев. Сидящий мальчик. 1907. Горельеф, майолика. Фото из журнала «Ежегодник Общества архитекторов-художников». 1913. Вып. XVIII. С. 128

Трудно предположить, почему первоначальный трёхфигурный горельеф был разделён, кто принял такое решение: Матвеев, Кузнецов, Сергеев? На самом деле скала с «Сидящим мальчиком» находится на границе владений Я. Е. Жуковского, уже на территории имения В. С. Сергеева Кучук-Кой, по дороге к его дому. Перед самым домом в центре круглого водоёма стояла ещё одна скульптура Матвеева — «Сидящий мальчик» из цемента. Такой же мягкий поворот головы, наклон, такая же медлительная пластика спирального движения, как у одноимённого горельефа. Получается, что именно эта скульптура завершала «Оду юности» у порога своего идейного вдохновителя. Этот «Сидящий мальчик» в бронзе стоит и на могиле А. Т. Матвеева на Новодевичьем кладбище.

Первым погиб цементный горельеф «Спящие мальчики». Во время землетрясения в 1927 году часть скалы упала в море. В Великую Отечественную войну оккупантами был нанесён самый страшный ущерб всему имению, но главное — были похищены и практически уничтожены скульптуры Матвеева. Восстановление усадьбы, реставрация скульптур, самоотверженная работа учеников А. Т. Матвеева по созданию прекрасных копий утраченного и погибшего — это настоящий подвиг, благодаря которому ещё несколько десятилетий Новый Кучук-Кой был средоточием искусства и культуры, представляя уникальный памятник Серебряного века[1].



А. Т. Матвеев. Сидящий мальчик. 1907. Горельеф, майолика. Фотография Г. М. Шишмарёвой. 2018

Во время войны пропал и «Сидящий мальчик», установленный у дома Сергеева. Его вновь отлили из бронзы и вернули в 1967 году, теперь уже в парк. Тогда же в Новый Кучук-Кой в виде скульптуры из мрамора вернулись и «Спящие мальчики», сделанные учениками Матвеева. Взамен ещё одной утраченной в войну скульптуры сюда привезли другого персонажа из кикеринского декоративного бассейна — «Пробуждающегося», также сделанного учениками Матвеева из мрамора[2]. Местонахождение всех этих скульптур в настоящее время неизвестно, возможно, все они утрачены.

Горельеф в скале «Сидящий мальчик» был повреждён. Во время войны в него

[1] Государственный Русский музей: Александр Матвеев и его школа. СПб., 2005.

[2] *Мурина Е. Б.* Александр Матвеев. М., 1979.

Слепок с горельефа А. Т. Матвеева «Сидящий мальчик», сделанный В. Б. Шеловым в конце 1950-х годов. Мемориальный музей-мастерская А. Т. Матвеева, Москва. Фотография А. А. Соловьёвой. 2018

стреляли, на теле видны следы пуль. Он потерял часть лица, левую руку по локоть, получил «рану» на правом колене. Но он жив! Его существование тем более удивительно, что он никогда не обладал охранным статусом, горельеф не является объектом культурного наследия и не внесён ни в какие реестры. Практически единственный хранитель памяти, он находится за пределами чудовищного забора и по-прежнему обращён к солнцу и морю. В конце 1950-х годов, когда в Новом Кучук-Кое велись восстановительные работы по воссозданию парка и скульптур, сюда приехал скульптор В. Б. Шелов. Несколько лет он делал слепки со всех произведений А. Т. Матвеева, которые удалось найти, в том числе и слепок «Сидящего мальчика». Сейчас все они находятся в Мемориальном музее-мастерской А. Т. Матвеева на Верхней Масловке, это готовые образцы для восстановления скульптур.

А. А. Соловьёва

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ГАРФ — Государственный архив Российской Федерации
ГИИ — Государственный институт искусствознания
ГИМ — Государственный исторический музей
ГМЗ — Государственный музей-заповедник
ГРМ — Государственный Русский музей
ГТГ — Государственная Третьяковская галерея
ГЦТМ — Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина
ГЭ — Государственный Эрмитаж
Кат. — порядковый номер в каталоге выставки «Сады Серебряного века» на с. 105–170
МАММ — Мультимедиа-арт-музей, Москва
МУЖВЗ — Московское училище живописи, ваяния и зодчества
НИИ РАХ — Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств
ОР — отдел рукописей
ОХАМ — отдел хранения архивных материалов
РАХ — Российская академия художеств
РГАДА — Российский государственный архив древних актов
РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства
РГГУ — Российский государственный гуманитарный университет
СГХМ — Саратовский государственный художественный музей имени А. Н. Радищева
ЦГА Москвы — Центральный государственный архив города Москвы

Царицыно
музей-заповедник

Государственное бюджетное учреждение культуры г. Москвы
«Государственный историко-архитектурный, художественный
и ландшафтный музей-заповедник „Царицыно“»

Сады XX века: символ и реальность. Сборник статей и материалов

Генеральный директор
Е. Б. Фокина

Заместитель генерального директора по научной работе
О. В. Докучаева

Главный хранитель
Е. Б. Карасёва

Составитель и научный редактор
Б. М. Соколов

Рабочая группа
А. М. Ильин
А. С. Кожокин
М. В. Носкова
В. В. Петухова
Е. Н. Рыбина
О. С. Филиппов
Л. Р. Хафизова
А. В. Червяков
Л. А. Шемракова
Ф. И. Шенгелия

Редакторы
А. С. Безлепкин
О. Ю. Козырева
Л. В. Никитина

Корректоры
Л. А. Федецкая
Е. А. Якубчик

Вёрстка, подготовка иллюстраций
В. А. Хейн

На обложке: *П. С. Уткин. В усадьбе Я. Е. Жуковского. 1912. Государственный Русский музей.*

На титульном листе: *Г. П. Подбельский. Дом в имении Ушкова. Из альбома «Старая Самара». 1920-е (?). Самарский областной художественный музей.*

115569, Москва, ул. Дольская, дом 1
Телефон:
+7 495 322 44 22
E-mail:
museumcaritsino@culture.mos.ru
www.tsaritsyno-museum.ru

Отпечатано в типографии
ООО «Август Борг»
121009, г. Москва
Шубинский пер., дом 2/3
Телефон:
+7 495 787 06 77
E-mail: julia@augustborg.ru

Подписано в печать 27.12.2019
Формат 165×215
Бумага офсетная
Бумага мелованная
Шрифт William
Печать офсетная. Тираж 300 экз.
Заказ №