

ГЛАВНАУКА НАРКОМПРОСА
Алупкинский Государственный Историко-бытовой музей

С. Д. ШИРЯЕВ

АЛУПКА

ДВОРЕЦ И ПАРКИ



СИМФЕРОПОЛЬ
1927



Арка Альгамбры и вид на террасу

111-62

ИЗ КНИГ
С.П.Григорова

ГЛАВНАУКА НАРКОМПРОСА
Алупкинский Государственный Историко-бытовой музей

С. Д. ШИРЯЕВ

АЛУПКА ДВОРЕЦ И ПАРКИ



СИМФЕРОПОЛЬ
1927

ОКТ 2009

Напечатано в 1-й Гостиполи-
тографии „Крымполиграфтре-
ста“ в Симферополе в коли-
честве 1000 экз. Зак. № 1857
Крымлит № 1998.



СИМФЕРОПОЛЬ
1977

АЛУПКА

I

Вполне достоверные сведения об Алушке доходят до нас от XVIII века. В период крымского ханства, предшествовавший присоединению Крыма к России, все Южнобережье входило в состав домена турецкого султана. Султанский домен, образовавшийся в Крыму после падения Кафы в 1475 году, захватывал кроме Южного берега—Керченский полуостров и северный склон Таврических гор, приблизительно достигая линии от Инкермана на Мангуп и далее по Яйле до Феодосии. В его состав входили четыре города—Мангуп, Кафа, Судак и Чуфут и сто одиннадцать селений, в числе которых упоминается и Алушка¹⁾.

После присоединения Крыма к России в 1783 году, земли Алушки оставались в общинном владении татарского населения, и только незначительная их часть после эмиграции алушкинских татар и мурз перешла в казну. По „Камеральному описанию Крыма 1802 года“ при д. Алушке числилось „пустопорожних земель в казенном ведомстве после выехавших мурз и татар“ только один виноградный и два фруктовых сада, да несколько пахотного поля, размеры которых неизвестны²⁾). Но уже в конце XVIII века мы встречаем в Алушке и помещичьи земли, владельцем которых был известный екатерининский фаворит кн. Потемкин. В его алушкинских садах впервые в Крыму разводились фиги, миндаль, лавры,

гранаты и кипарисы, которые выписывались из Анатолии и Константинополя³). Может быть, воспоминанием об этих садах являются так называемые потемкинские кипарисы, находящиеся в верхнем парке в Алушке, на террасе перед дворцом.

С начала XIX века Алушка начинает более часто встречаться в записках путешественников по Крыму, которых особенно привлекала живописность ее местоположения и дикая красота окружающего пейзажа. По словам П. Сумарокова, посетившего Алушку в 1805 г., она в это время представляла небольшую татарскую деревушку, состоявшую всего из тридцати пяти домов, расположенных среди тенистых фруктовых садов⁴). В начале 20-х годов прошлого столетия в Алушке встречаются владения греческого полковника Ф. Ревелиоти, в свое время одного из крупнейших крымских помещиков и владельца Ливадии и Орианды. Алушкинское поместье Ревелиоти около 1824 г. перешло вместе с другими татарскими садами к М. С. Воронцову⁵), построившему в Алушке обширную усадьбу и существующий „Воронцовский“ дворец на месте старой татарской деревни, которая была перенесена на новое место, где теперь находится татарская мечеть, также построенная Воронцовым в начале 1830-х гг.

В основу помещичье-дворянского землевладения в Крыму легла раздача земель, конфискованных русским правительством у татарских владельцев, эмигрировавших в Турцию после присоединения Крыма к России в 1783 году, а также оставленных христианским населением—греками, армянами и волохами после переселения их русским правительством в 1778 г. из Крыма в Новороссию. Раздача земель, как и предпринятые одновременно русским правительством меры к переселению в Новороссию и Крым государственных и экономических крестьян и поселению иностранных колонистов, явилась в значительной сте-

пени продолжением традиционной политики еще московского государства XVII века, преследовавшей на ряду с экономическими и политические цели. Раздача татарских и христианских земель в Крыму началась с 1784 года и производилась, принимая более или менее широкие размеры, до 1797 года включительно. По данным „Ведомости о розданных и переданных землях в Таврической губернии 1794 года“ и „Камеральному описанию Крыма 1802 г.“ с 1784 по 1797 г. в Крыму было роздано около 288 тыс. десятин, не считая тех земель, которые к моменту составления в 1802 году „Камерального описания Крыма“ еще не были подвергнуты межеванию. Но, несмотря на это, еще в начале XIX столетия оставалась масса „впусте лежащих“ участков, особенно в северных уездах бывшей Таврической губернии⁶).

Эти земельные раздачи охватили довольно широкий и разнообразный по своему социальному положению круг людей от екатерининского фаворита Потемкина, русских служилых дворян и татарских мурз до камердинеров и камер-юнгфер Екатерины. Из этого круга вышли и первые крымские помещики. Но расчеты русского правительства на колонизацию помещичьих земель в Крыму в конце XVIII в. оправдались лишь в весьма незначительной мере. Более интенсивный характер она принимает только в начале прошлого столетия, в особенности начиная с 1820-х и 30-х годов, в связи с успехами, которые обнаруживает в это время колонизация Новороссии.

Первые попытки устройства в Крыму помещичьих хозяйств относятся к середине 80-х гг. XVIII столетия. Одним из пионеров русского помещичьего хозяйства следует считать Потемкина, владевшего обширными земельными латифундиями на р. Каче, в Байдарской долине, на Южном берегу—около Фороса и Лимен, где по его распоряжению устраивались оливковые и шелковичные

сады, в Кишлавe около Старого Крыма и в Судакe. Судак был первым очагом усадебной культуры в Крыму, около которого в конце XVIII века и начала XIX века сосредоточивалась русская помещичья колонизация. В судакском же имении Потемкина в 1784—85 гг. иностранцами—французским садовником Иосифом Бланком и токайским виноградарем Бимбалазарем—было положено начало крымскому помещичьему садоводству и винодельческому хозяйству ⁷⁾. Еще в конце XVIII века здесь возникли помещичьи усадьбы и виноградники принца Нассау-Зиген, Мордвинова и известного академика Палласа, а в начале прошлого столетия в Судакской долине существовала уже довольно многочисленная колония русских помещиков ⁸⁾. Посетивший Судак в 1785 г. А. С. Грибоедов говорит о „веселых домиках помещиков“ в его окрестностях. Некоторые из этих старых помещичьих домов, большею частью окруженные многочисленными службами, еще сохранились до настоящего времени.

Помещичьи колонии, подобные Судаку, были, однако, редким явлением в Крыму в конце XVIII и начале XIX в. и представляли как бы оазисы среди девственных пространств Тавриды и необработанных земель, покинутых эмигрировавшим татарским населением. Эти колонии, занимавшиеся садоводством и винодельческим хозяйством, были расположены преимущественно в долинах р.р. Качи, Бельбека, Альмы и Салгира. В окрестностях Симферополя еще и теперь существуют старые барские дома по Мюльгаузенской улице (Перовских, Мюльгаузена) и в с. Петровской по дороге в Алушту (Палласа и Воронцова)—воспоминание о прежних помещичьих усадьбах. Южный берег Крыма в конце XVIII и в начале XIX века оставался почти недоступным для помещичьей колонизации, хотя единичные попытки устройства помещичьих усадеб в полуденном крае Тавриды предпринимались еще в 1780-х годах ⁹⁾.

Первыми русскими помещичьими усадьбами на Южном берегу являются Кучук-Ламбат и поместье дюка Ришелье в Гурзуфе, возникшие уже в начале XIX столетия. Эти усадьбы долгое время служили единственным приютом русским и иностранным путешественникам, имевшим пребывание на Южном берегу. В Кучук-Ламбате останавливались Муравьев-Апостол, автор известного „Путешествия по Тавриде“, и Свиньин, оставивший описание кучук-ламбатского поместья в начале прошлого века. В Гурзуфе в 1820 г. жил Н. Н. Раевский, в семье которого гостил А. С. Пушкин во время своего пребывания в Крыму. В 1823 году Гурзуф был приобретен М. С. Воронцовым, которым, собственно говоря, и было положено начало настоящему заселению Южного берега Крыма, принявшему в 20-х и 30-х годах XIX столетия весьма интенсивный характер¹⁰).

М. С. Воронцов представляет одну из наиболее колоритных фигур среди поколения русских дворян своего времени, совместив в себе романтизм отцветающего класса с трезвым и даже утилитарным взглядом на вещи, составлявшим чисто родовую черту Воронцовых, благодаря ей сумевших выдвинуться в первые ряды русской знати и скопить в своих руках значительные земельные капиталы.

Начало воронцовским капиталам было положено в середине XVIII в. М. И. и Р. И. Воронцовыми. Сын небогатого дворянина, бывшего ростовским воеводою и имевшего всего 200 крестьянских душ, М. И. Воронцов, впоследствии канцлер и граф, получает значительные земельные и денежные пожалования, благодаря своему участию в 1741 году в перевороте, возведшем Елисавету Петровну на престол, не стесняясь затем приращать их унижительными челобитиями и участием в торговых спекуляциях. Его брат, родной дед владельца Алупки, Р. И. Воронцов, положил начало своему достатку, женившись

на незнатной, но богатой сибирячке М. И. Сурминой и весьма значительно пополнив его мздоимством, которым он разорил население во время своего Владимирского наместничества и за которое получил от современников нелестное прозвище „Романа—большого кармана“. Большую часть воронцовского состояния, скопленного Р. И. Воронцовым и пополненного его сыном расчетливым скопидомом А. Р. Воронцовым, про которого при дворе говорили, что он ничем не отличается от своего отца и действует „для своих прибытков“, сосредоточил в своих руках их внук и племянник М. С. Воронцов, впоследствии удвоив их благодаря своему браку с Е. К. Браницкой и земельным приобретениям в Новороссии¹¹). Миллионы, унаследованные Е. К. Браницкой через свою мать от Потемкина, впоследствии пошли на постройку Алупки.

Приобретение М. С. Воронцовым обширных земельных поместий в Новороссии и на Южном берегу Крыма относится к 1820-м годам. Сохранилась переписка Воронцова с управляющим его воронежскими имениями, касающаяся покупки земель в Новороссийском крае, возникшая в связи с обычным явлением того времени для средне-черноземной полосы—перенаселенностью поместий, заставлявшей искать новых земель для приложения избыточного крепостного труда¹²). Но в этой переписке встречается важное для истории русской колонизации начала XIX в. указание на стремление русских помещиков к приобретению земель около Одессы, Евпатории и Перекопа, вследствие выгоды их обработки в связи с начавшимся в это время интенсивным экспортом русского хлеба за границу. Переписка Воронцова не только объясняет нам его колонизаторскую деятельность на юге России, но и отражает общее тяготение современного русского помещичьего хозяйства к черноземным степям Новороссии и Крыма. Это хозяйство еще в конце пред-

шествующего XVIII столетия утратило свои типические особенности, как хозяйство натуральное, выдвинув на первое место значение хозяйства, как источника денежной ренты. Один из современников некто М. Швитиков писал в 1806 году: „по приказным вотчинным делам не так известно, как по приватным сведениям, что многие помещики, по пристрастию к одному денежному богатству, перестали уже существовать помещиками“¹³). Приведенные слова вскрывают весьма характерное явление в экономике русского помещичьего хозяйства в начале прошлого века, которое, несомненно, могло только содействовать развитию интенсивной колонизации черноземных новороссийских степей, близость к которым портов Черного моря создавала благоприятные условия для новых хозяйственных отношений. Нам известно, что громадные экономические последствия открытия черноморских портов для всего юга России английская дипломатия предугадывала еще в 1775 году, за несколько лет до присоединения Крыма и основания Одессы. В начале же XIX века их уже умели учитывать и русские помещики. „При Александре,—говорит в своих „Воспоминаниях“ Ф. Ф. Вигель,—сильно восчувствовали потребность, необходимость сбыта земных продуктов, даром в них пропадающих, начали искать места на Черном море между Бугом и Днепром, и родилась Одесса. Вдруг оживились губернии Херсонская, Полтавская, Киевская, Волынская, Подольская (Бессарабия тогда еще нам не принадлежала)“¹⁴). Колонизация Новороссии в то же время открыла новые перспективы и для развития усадебной жизни Крыма.

Один из крупнейших представителей русской дворянской буржуазии первой половины XIX века, выросший и воспитывавшийся в Англии, передовой стране европейского капитализма, М. С. Воронцов принадлежал к тому кругу русских помещиков, которые сознательно

высказывали либеральные взгляды на крепостной вопрос в России и также сознательно учитывали, по словам Вигеля, перспективы захвата плодородных черноземных степей Новороссии и Крыма с точки зрения интересов русского помещичьего хозяйства, стремившегося к капитализации своего производства. Основание новороссийским именьям Воронцова было положено в 1820—22 гг. приобретением обширных поместий (площадью более 57 тысяч дес.) в Херсонской губернии и покупкою, по рекомендации Ришелье, у директора Никитского Сада Стевена имений Мартьяна и Ай-Даниля на Южном берегу Крыма, который уже в это время привлекал русских помещиков не столько в экономическом отношении, сколько как база для устройства своих загородных сельских резиденций¹⁵). Осенью того же 1822 г. М. С. Воронцовым была принята впервые поездка в Крым, который увлек его, как впрочем и большинство его современников, своей величавой и девственной природою. Благодаря этой поездке впоследствии, с назначением М. С. Воронцова в Новороссию, зарождается мысль, оставшаяся впрочем неосуществленной, о переезде всей семьи Воронцовых и даже, что очень характерно для дворянской России,—перенесении административного центра Новороссийского края из Одессы в Симферополь, в окрестностях которого в 1820-х годах был построен Воронцовым загородный дворец¹⁶). Дальнейшая деятельность М. С. Воронцова в качестве крымского помещика связана уже почти исключительно с Южным берегом Крыма. Вскоре же после покупки Мартьяна и Ай-Даниля, им был приобретен, как мы видели, в 1823 году дом Ришелье в Гурзуфе, впоследствии проданный И. И. Фундуклею. Около этого же времени М. С. Воронцовым была приобретена и Алупка, в которой уже в 1824 году было положено начало устройству Воронцовской усадьбы¹⁷).

В 1825 году М. С. Воронцов снова посетил Алупку, вместе с Ревелиоти, которым тогда же были уступлены Воронцову несколько татарских садов, принадлежавших ему на берегу моря. При посредничестве же Ревелиоти им был приобретен в Алупке, в целях округления своих владений, ряд новых садов. Это был, по словам самого Воронцова, „первый пример продажи алупкинскими татарами части их владений и их прекрасных садов между деревней и морем“. „В течение этого лета,—говорит далее Воронцов в своих „Воспоминаниях“ об устройстве своей усадьбы в Алупке,—мы стали владельцами части садов и земель Алупки, достаточно значительных, чтобы возник проект устроить наше главное имение на берегу в этой чрезвычайно благоприятной по природе местности, наиболее богатой из всех окрестностей, благодаря обилию источников, составляющих необходимое условие для растительности. Мы избрали место, чтобы положить основание нашему небольшому дому, который должен служить в ожидании, пока мы построим более обширный“¹⁸⁾.

Ай-Даниль, Мартьян, Гурзуф, а частью и Алупка, не только послужили началом некогда обширных воронцовских поместий в Крыму, в состав которых входили—кроме названных усадеб на Южном берегу, также Масандра и степная Ак-Мечеть, но в то же время выдвинули М. С. Воронцова в число одного из главных деятелей дворянской колонизации в Крыму. Деятельность Воронцова в Новороссии, как администратора, часто была подчинена его интересам, как крымского помещика, и вообще интересам помещичье-дворянской колонизации в Крыму. Еще по поводу назначения М. С. Воронцова в Новороссию Н. М. Лонгинов писал С. Р. Воронцову: „изо всех гражданских мест это единственное подходящее к положению графа, как по значительности самой

должности, так и личным преимуществам для графа и по выгодам для дел домашних¹⁹).

Нельзя отказать Воронцову в том, что он был одним из культурнейших представителей современной ему дворянской России как администратор, не лишенный широких и либеральных для своего времени взглядов. С деятельностью М. С. Воронцова связано устройство первого крымского шоссе, соединившего Южный берег с Симферополем, постройка порта в Ялте, которая была в 1837 г. превращена в город, установление пароходного сообщения по Черному морю, связавшего Ялту с Одессой, и ряд других мероприятий, создавших благоприятные условия для заселения девственного и дикого ранее полуостровного края Тавриды, который теперь покрывается поместьями русских дворян²⁰).

Поэтому неудивительно, что современники приписывали расцвет в 1830-х годах помещичьей культуры в Крыму личной деятельности Воронцова, хотя они были бы более правы, если бы видели в нем только активное и сознательное орудие интересов и намерений русских помещиков-колонизаторов, которое мы видим в этом лице сейчас. „Известность Южного берега,—писал посетивший его в 1845 году французский путешественник Ксавье-де-Хелль,—начинается только с приездом в Крым гр. Воронцова. До этого времени никто не думал здесь жить, за исключением нескольких предпринимателей, которые начали там приобретать виноградники“. Но через несколько лет после этого картина заселения Южного берега Крыма резко изменилась. Вслед за устройством в Крыму имений Воронцова, говорит тот же путешественник,—„многочисленные дачи возникли в течение короткого времени на всем пространстве побережья, которое начинается от Балаклавы и кончается в Феодосии“²¹).

Почти тождественную картину успехов, достигнутых помещичьей колонизацией в Крыму в 1820—40-х годах и захвата южно-бережских земель, рисуют нам и другие современники Ксавье-де-Хелля, как например Сен-Совер, Ан. Демидов и крымская мемуаристка той же эпохи Боде²²). Показателем этих успехов служит также тот интенсивный рост ценности южнобережских земель, который мы можем наблюдать уже в конце 1830-х годов, когда цены на землю на Южном берегу достигли до 4000—5000 р., и даже некультурные участки можно было приобретать не менее 600—1000 р. за десятину²³).

Одною из первых помещичьих усадеб, возникших на Южном берегу одновременно с воронцовскими поместьями, в 20-х и в начале 30-х годов прошлого века, был Ко-реиз—А. С. Голицыной (1825—29 гг.), а затем усадьба „Софиевка“—Л. А. Нарышкина в Мисхоре. Около этого же времени возникли помещичьи усадьбы в Артеке, Парте-ните, Карасане, Орианде, Симеизе, Лименах, Мшатке, Меласе и Форосе. Несколько позднее, во второй половине 1830 гг., была устроена романтическая „Александрия“—А. Н. Голицына в Гаспре и Ливадия—Л. С. Потоцкого, приобретенная им в 1834 году у Ревелиоти²⁴). Вслед за усадьбами, на Южном берегу в 1830-х годах возникают также многочисленные помещичьи дачи, сосредоточивавшиеся в ту пору преимущественно в окрестностях Гурзуфа и Ай-Даниля, в Массандре и в особенности в Магараче—самой старой дачной местности в Крыму, где уже в начале 40-х годов XIX столетия существовала многочисленная дачная колония²⁵). Позднее других, уже в середине 1840-х годов, была начата постройка царского дворца в Орианде, приобретенной для этой цели еще в 1825 году Александром I-м у Кушелева-Безбородко²⁶).

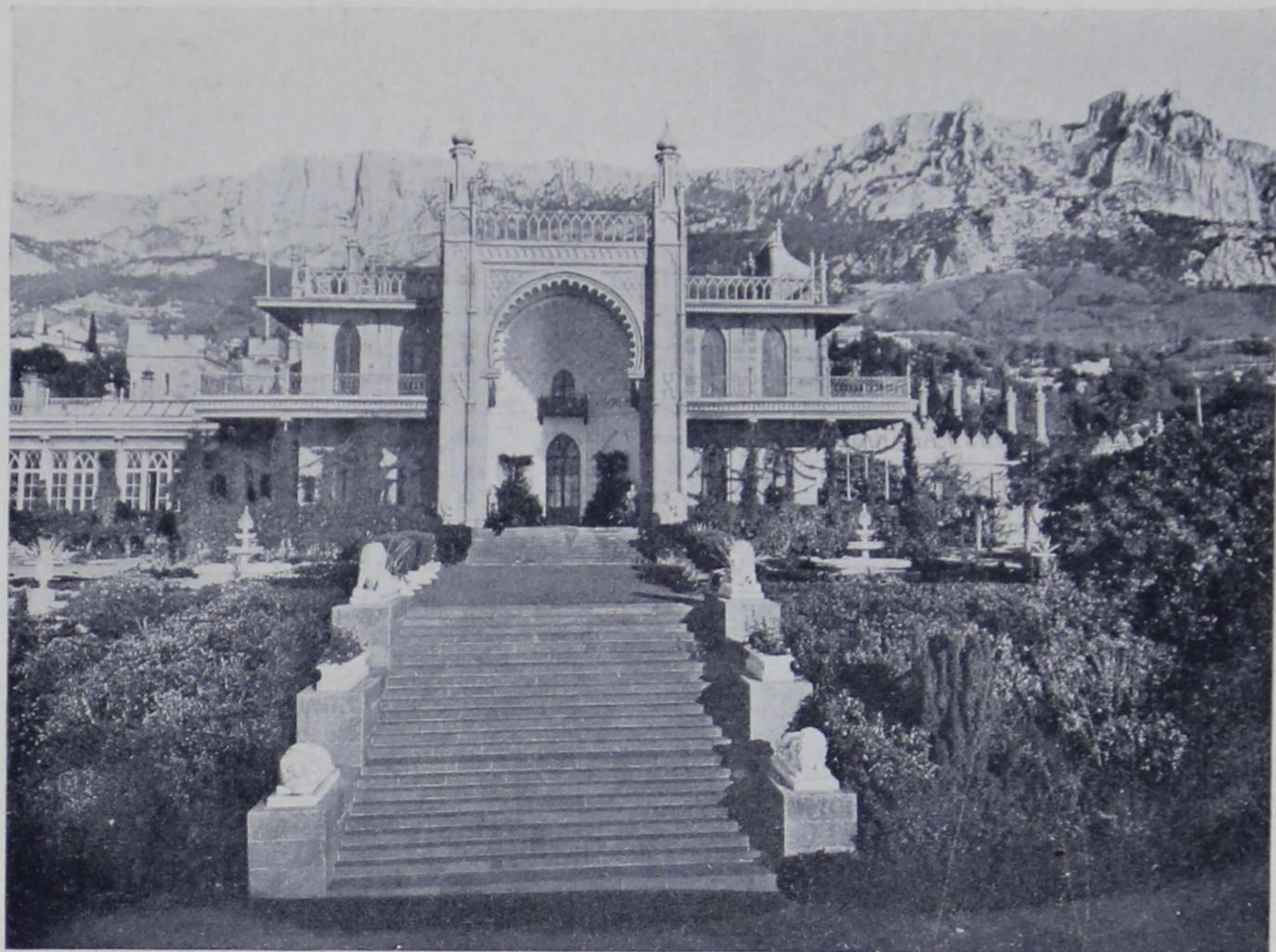
Все эти поместья, за исключением может быть воронцовских экономий в Массандре и Ай-Даниле, имели

характер преимущественно загородных сельских резиденций, являясь для русских помещиков тем же, чем в XVIII в. были для них „подмосковные“ усадьбы. Помещичье хозяйство Южного берега в первой половине XIX века было развито весьма незначительно и за исключением виноделия, сделавшего уже в это время значительные успехи и получившего известное экономическое значение, носило „экзотический“ характер. Большое значение для развития южнобережного виноделия и декоративного паркового садоводства имело основание в 1812 году Никитского „экономо-ботанического“ сада, во главе которого стоял известный ботаник Стевен.

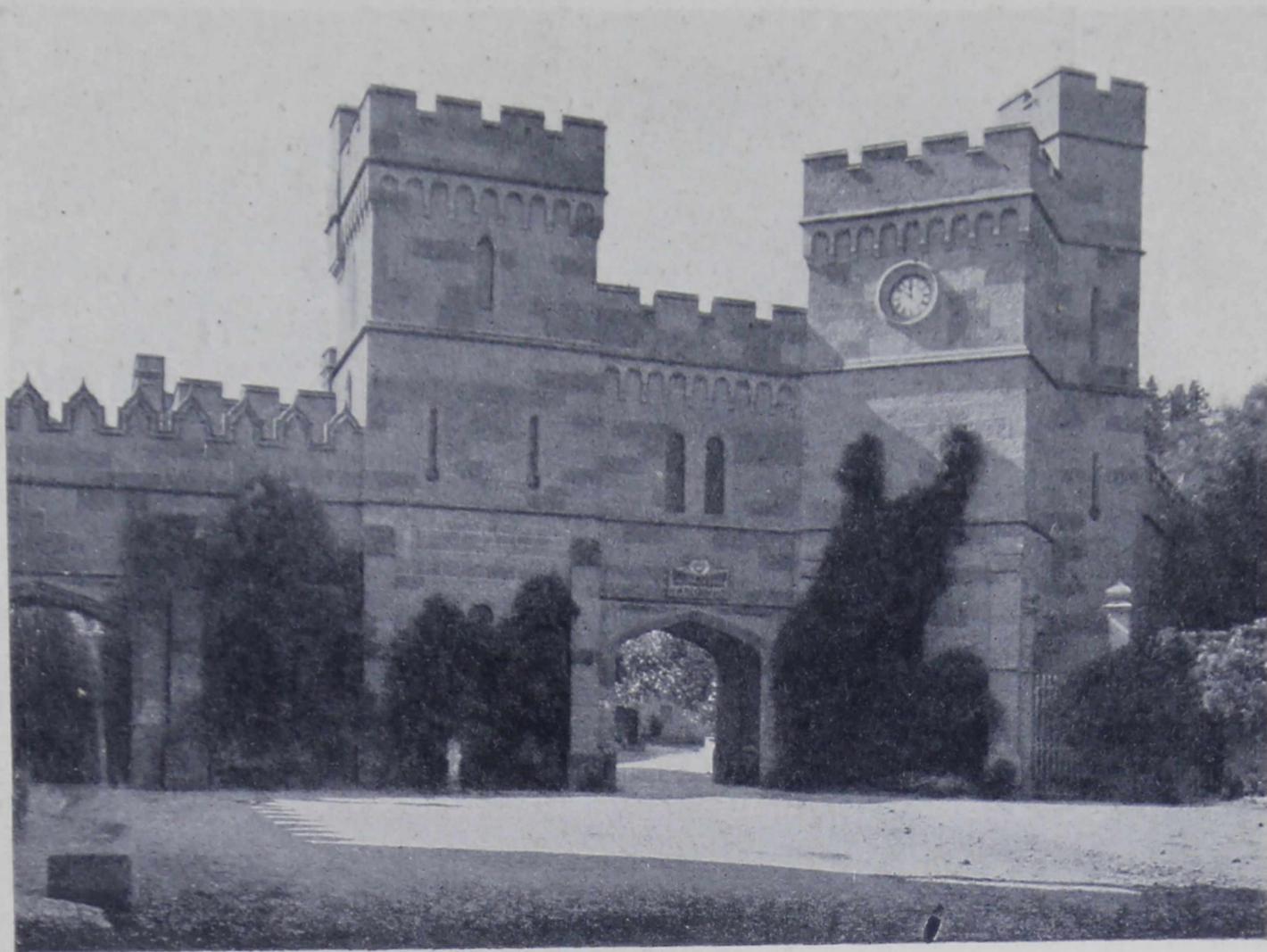
В 1820-х гг. возникли крупные винодельческие хозяйства А. М. Бороздина в Кучук-Ламбате и М. С. Воронцова в Массандре, Алушке и в особенности в Ай-Даниле, устроенное французским виноделом Гаузером из Шампани. Ай-Даниль в это время был главным центром южнобережного виноделия. Воронцов первый из крымских помещиков был организатором винодельческого хозяйства промышленного типа. Ай-Даниль с его обширными подвалами, винокуренным и дрожжевым заводами уже в п. п. XIX века являлся в сущности фабрикой, которой велась самая широкая эксплуатация окружающих мелких виноградарей, путем скупки и переработки их вин. Ай-Данильской экономией, таким образом, отпускалось в это время до 60 тысяч ведер в год, из которых только $\frac{1}{6}$ часть составляли свои вина.

Особенно интенсивный рост южнобережного винодельческого хозяйства можно наблюдать с 1830-х годов. Уже в 1831 году продукция его выразилась в количестве 15 т. ведер, в 1833 г. 20 т. вед. и в 1835—38,7 т. вед. (в том числе в экономиях Воронцова в Массандре, Алушке и Ай-Даниле было выделано 2.906 вед.), заняв по своим размерам третье место после хозяйств Качинского и Бель-

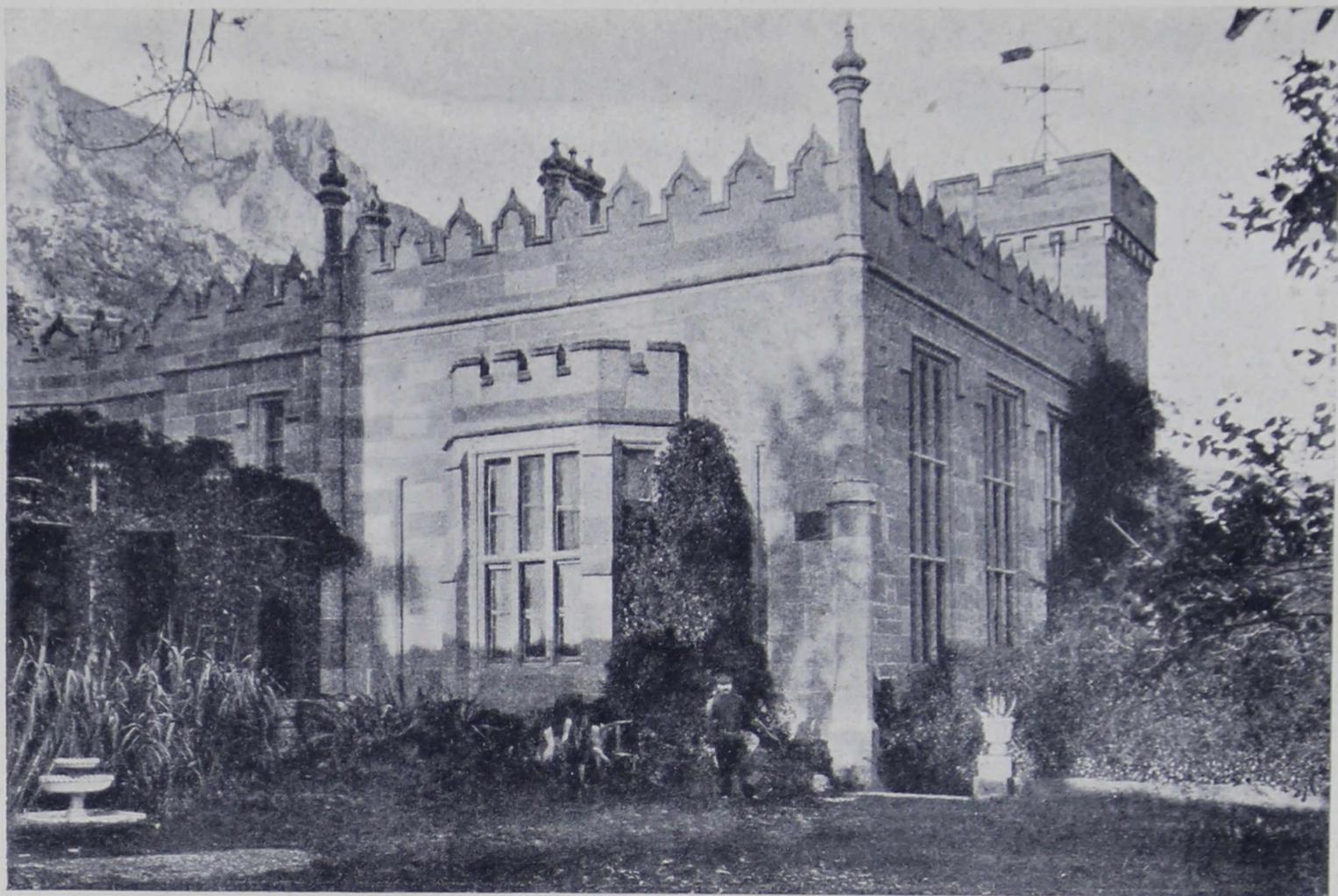
БИБЛИОТЕКА
И. М. С.
В. № 1776



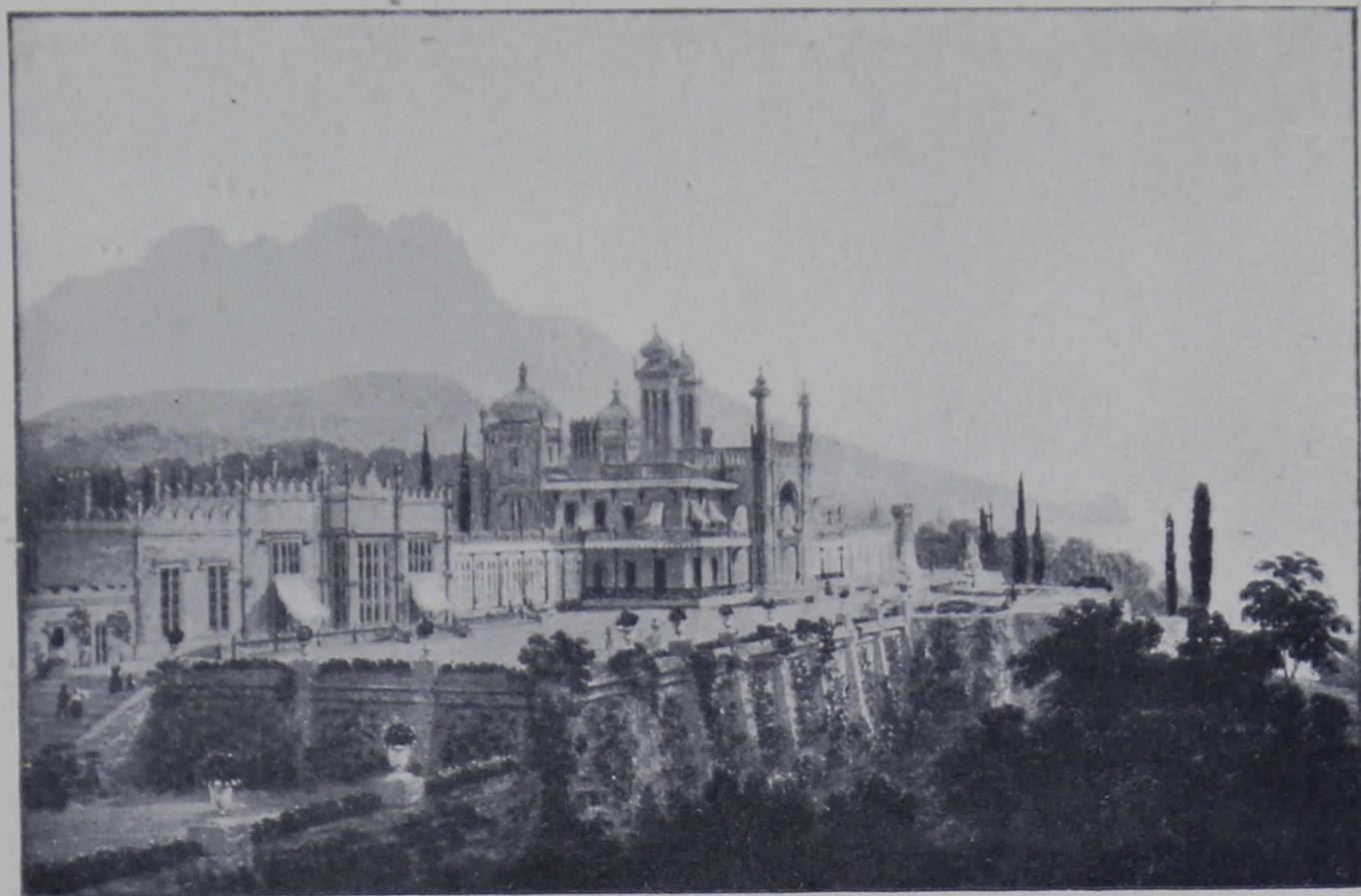
Дворец и Львиная терраса со стороны моря



Часовая башня



Библиотечный корпус



Дворец и террасы (с картины Карло Боссоли 1844 года)

бекского районов (140 т. вед.) и Судака (87 т. в.)²⁷). Кроме виноградников, в помещичьих усадьбах на Южном берегу разводились фруктовые сады, а в Алушке, Симеизе, Лименах, Форосе и Артеке существовали масличные рощи (в 1834 г. в них было 9.000 мас. деревьев), не имевшие, однако, промышленного значения²⁸).

Характер, который помещичья колонизация приняла на Южном берегу Крыма в пер. пол. XIX столетия, объясняется весьма естественно. Увлечение Крымом в 1820—30-х годах было обусловлено не только естественным ходом колонизации на юге России, но в значительной степени стимулировалось также романтической идеализацией восточных окраин России, той идеализацией, которая возникла на почве внутренних переживаний русской дворянской культуры этой эпохи. Романтизм двадцатых и тридцатых годов был одним из проявлений феодальной реакции, охватившей во второй четверти прошлого века большую часть европейских стран, вслед за знаменательной „промышленной революцией“ XVIII века в Англии и событиями великой французской революции 1789 года, отметившими вступление на социальную арену новой общественной силы — буржуазной демократии. Россия, хотя и представляла в начале прошлого века в экономическом отношении отсталую страну в сравнении с передовыми странами Западной Европы, которыми были тогда Англия и Франция, тем не менее, уже в 1820 годах и она пережила зарождение промышленного капитала, главным образом, в области прядильной и ткацкой промышленности. В связи с этим феодальный дворянский класс и его стареющая культура вместе со своим последним расцветом в начале XIX века переживали эпоху ретроспективных настроений.

Романтический век породил две страсти, обуревавшие людей его эпохи. Одну страсть — к далекому минувшему, к суровому средневековью с его идеалами рыцарства и

замками, обвеянными таинственными легендами; другую — к загадочному Востоку с его девственной природою и героическим укладом быта, являвшимся как бы отзвуком далеких рыцарских времен. Русским Востоком, пленявшим воображение романтического поколения отечественных Чайльд-Гарольдов, был Кавказ с его таинственными аулами и жизнью, полной опасностей и отваги. 1820—30 годы в России — это эпоха кавказских войн, век поэтических мечтаний Марлинского и Лермонтова. Героями его стали Аммалат-бек и Измаил-бей.

Крым, подобно Кавказу, стал близок настроению поколения двадцатых и тридцатых годов величию и живописностью своей девственной и дикой природы. Людей романтического века в полуденном крае Тавриды пленяли, словами А. С. Пушкина в письме к своему брату, — „счастливое полуденное небо, прелестный край, природа, удовлетворяющая воображение“, к которой можно было уйти, „забыв молву и света суеты“²⁹⁾.

Отзвуком этих романтических увлечений и является тот совершенно своеобразный характер, который приняла дворянская колонизация Южного берега Крыма в 1820—30 гг. Хозяйственная организация, как стимул колонизации, отступает на второй план, и дворянские поместья на Южном берегу получают значение исключительно загородных сельских резиденций. Самый характер усадебных построек приобретает, как в Алушке и Гаспре, вид романтических замков или стремится, подобно домам в Мшатке и Меласе, внести восточный колорит^{29-а)}.

Быт дворянских колоний в Крыму эпохи 1830-х годов перенес сюда привычки и вкусы иной среды и иных культурных условий, выросших и развившихся на почве помещичьей России. Все они являются поэтому типичными памятниками русской усадебной культуры. Алушкинский дворец, сохранивший свой первоначальный облик в зна-

чительно большей степени, чем все другие усадьбы Южного берега того времени, как со стороны своих архитектурных форм, так и внутреннего содержания, также оставил нам облик помещичье-дворянского быта тридцатых годов, но быта не среднего русского дворянина, а одного из наиболее передовых его представителей, особенно утонченно чувствовавшего и переживавшего закат дворянской культуры в романтических настроениях эпохи.

Воронцовская Алупка—это поместье богатого и просвещенного барина. В ее быте и искусстве перед нами разворачивается яркая картина, хотя и клонящейся к упадку, но все еще высокой культуры дворянского класса первой половины прошлого века.

Поместье рассчитано, чтобы возможно полнее обставить жизнь владельца. Для этой цели служит не только дворец с его разнообразными по назначению комнатами и покоем, предназначавшимися, чтобы обслуживать помещика и его гостей, но и вся окружающая обстановка от замечательной для своего времени энциклопедической библиотеки и полного таинственного очарования парка, с романтическими гротами и пленительными уголками тенистых аллей, до обширных служб, наполненных многочисленной дворней, служившей для барского обихода. Здесь все было к услугам праздности, пытливого ума и любовных утех, из которых слагалась барская жизнь того времени, и нигде, может быть, нельзя так остро ощутить давно уже отживших и таких чуждых нашему времени мечтаний романтического века, как в „великолепной“ Воронцовской резиденции.

М. С. Воронцов обладал большими, чем кто-либо из его современников, средствами, необходимыми для того, чтобы воплотить эти романтические мечтания в реальные формы. В нем сочетались романтический идеализм

с безграничным честолюбием и громадным богатством, сосредоточившим в его руках все воронцовские капиталы. Воспитанный в Англии, стране старых аристократических традиций, и многое усвоивший из этих предрассудков, М. С. Воронцов в Новороссии, а затем и на Кавказе держал себя по отношению к окружающим, как высокомерный феодал. Ф. Ф. Вигель сравнивал жизнь М. С. Воронцова в Одессе с бытом знатного помещика в своем богатом селе. „Еще скорее,—говорит он,—можно было сравнить ее с житьем владетельного немецкого герцога в малой столице, окружающий его двор достаточен для составления ему приятного общества“³⁰).

С непомерным честолюбием в частной жизни М. С. Воронцов соединял безграничную жажду власти в общественных отношениях. Известно, что от подчиненных ему чиновников он добивался выражения личной ему преданности и требовал службы не государству, а лично ему, Воронцову, словно феодальному сюзерену³¹).

В монументальном замке Алупки, „резиденции почти королевской“, по впечатлению, оставленному нам ее современниками, куда к Воронцову, как к могущественному феодалу, съезжался весь Новороссийский край, он отдал дань не только своему честолюбию, но и чувству внутренней симпатии к умирающему феодализму старой Англии и дворянской России. Вызывая восторженные отзывы одних, для других она была непонятна. „Чтобы объяснить постройку подобного замка из порфира,—говорит Ксавье де-Хелль,—надо было, чтобы граф мог возвратиться на несколько веков в прошлое. Для нашей эпохи подобное жилище представляется настоящим анахронизмом... Насколько старый замок говорит воображению, заставляя вспоминать историю, которая с ним связана, настолько подобная новая постройка оставляет дух холодным и разочарованным“³²).

Алупкинский дворец должен был производить совершенно иное впечатление, когда он еще не был окружен и стеснен, как мы видим это теперь, разросшейся татарской деревней и дачным поселком, превратившимися в один из излюбленных курортных уголков Южного берега Крыма. Суровые стены и башни, почти сливающиеся с зеленым окаймлением парков, должны были казаться на фоне величественных скал Ай-Петри настоящим феодальным замком, перенесенным в полуденный край Тавриды из холодной Шотландии.

II

Первые постройки в Алушке относятся к 1824 году. В своих „Воспоминаниях“ М. С. Воронцов пишет в 1824 г.: „мы положили в течение этого года основание нашим домам в Одессе и Алушке“³³). Здесь речь идет, конечно, об основании того дома, который известен теперь в Алушке под именем старого, так как постройка нового Алупкинского дворца была начата значительно позже. Время окончания постройки старого дома нам неизвестно, можно только предполагать, что в 1825 году строительные работы еще не были закончены. Посетивший в этом году Алушку, вместе с М. С. Воронцовым, Александр I должен был останавливаться в татарском доме³⁴). Едва ли, однако, постройка этого небольшого дома могла продолжаться слишком долго и, вероятно, она уже была закончена в конце 1820-х годов.

Неизвестно нам и имя строителя старого дома в Алушке, хотя некоторые предположения в этом случае и возможны. В 20-х годах XIX столетия в Крыму работал английский архитектор Эльсон. В 1824 году им был сделан, по поручению М. С. Воронцова, проект реставрации Бахчисарайского дворца, а в следующем году, снова по

рекомендации Воронцова, были поручены и самые работы по перестройке и ремонту дворца в Бахчисарае, которые им и велись до 1831 года. Тот же Эльсон в 1825 году составляет „план не весьма обширного царского жилища в Крыму“ для Александра I, вероятно и ему рекомендованного Воронцовым. Известная склонность Воронцова к Англии и всему английскому и его покровительство Эльсону дают повод думать, что он был в свое время привлечен и к постройке дома М. С. Воронцова в Алушке, тем более, что в это время Эльсону поручались и другие работы на Южном берегу Крыма и в самой Алушке, где в 1830-х гг. этим архитектором была построена для Воронцова церковь; Эльсоном строились также почтовые станции в Алуште и Ялте и ставились верстовые столбы на устраивавшемся тогда Воронцовым южнобережском шоссе³⁵).

Рекомендуя в 1825 году Эльсона для заведывания реставрационными работами в ханском дворце в Бахчисарае, Воронцов писал: „что касается до вкуса, рачения и честности этого художника, то я в оных имел случай испытать его“. У нас нет никакой уверенности, что эти слова должны указывать на участие Эльсона в постройках в Алушке, но такое предположение, сопоставляя все приведенные нами данные, возможно.

Существенным аргументом в пользу участия Эльсона в постройке старого дома в Алушке являются и некоторые специфические особенности в его убранстве, явно заимствованные из ханского дворца в Бахчисарае, а в это время, в 1824—25 гг., Эльсон должен был быть уже хорошо знакомым с этим дворцом, сначала работая над чертежами, а затем и над самой реставрацией дворца. Монтандон в своем „Guide du voyageur en Crimée“, изданном в 1834 году, описывая старый дом в Алушке, называет его „большим и красивым азиатским павильоном“,

намекая, повидимому, на первоначальное убранство этого дома в восточном вкусе, следы которого сохранились до сих пор³⁶).

На основании сохранившихся остатков прежнего убранства можно думать, что комнаты старого Алупкинского дома были первоначально отделаны по образцу покоев ханского дворца в Бахчисарае. Потолки его комнат до настоящего времени сохраняют декоративную обработку, явно подражающую типу плафонов „золотого кабинета“ хана Крым-Гирея и „комнат Екатерины II“ в Бахчисарае. То же можно сказать и относительно каминов этого дома, их образцом могли послужить каминные того же Бахчисарайского дворца.

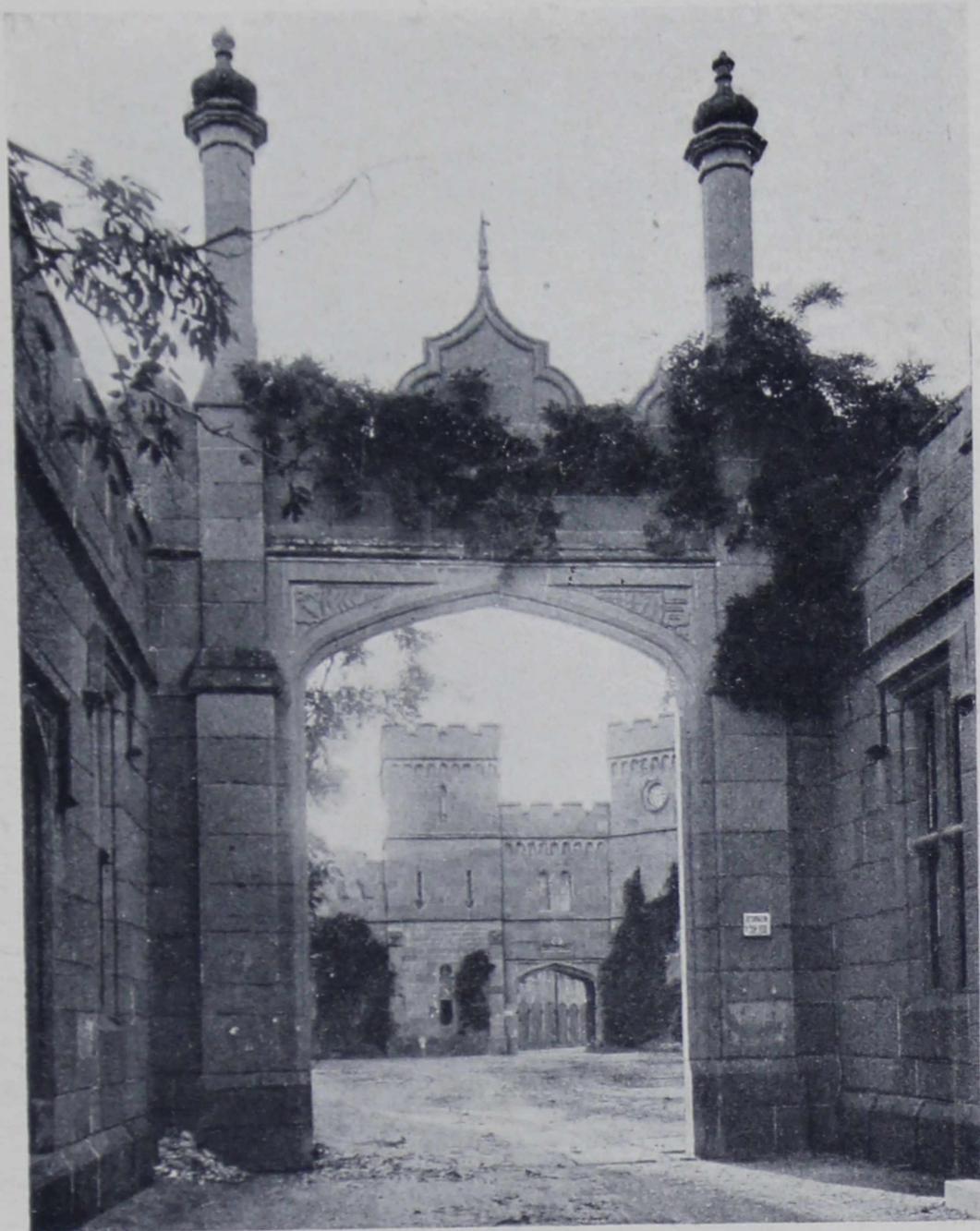
Во внешней архитектуре старого Алупкинского дома, следов этого, хотя уже и европеизированного Востока, почти незаметно. Разве только первоначальная, не сохранившаяся сейчас обработка дымовых труб, которую мы видим на старых литографиях Алупки, и сохранившаяся обработка оконных наличников опять заставит нас вспоминать Бахчисарай.

Изображения старого Алупкинского дома, вскоре после его постройки, сохранились на литографиях А. Бигатти, вышедших в Одессе в 1836 году³⁷). На них мы видим тот же одноэтажный дом с полуподвальным этажем, с невысокой башней и окружающей его открытой галлереей, который существует и теперь, за исключением только башни. Последняя в настоящее время значительно надстроена, раньше двух верхних этажей она не имела. Этот дом интересен для нас, как типичный образец первых дворянских усадебных построек в Крыму 20—30-х годов прошлого столетия³⁸).

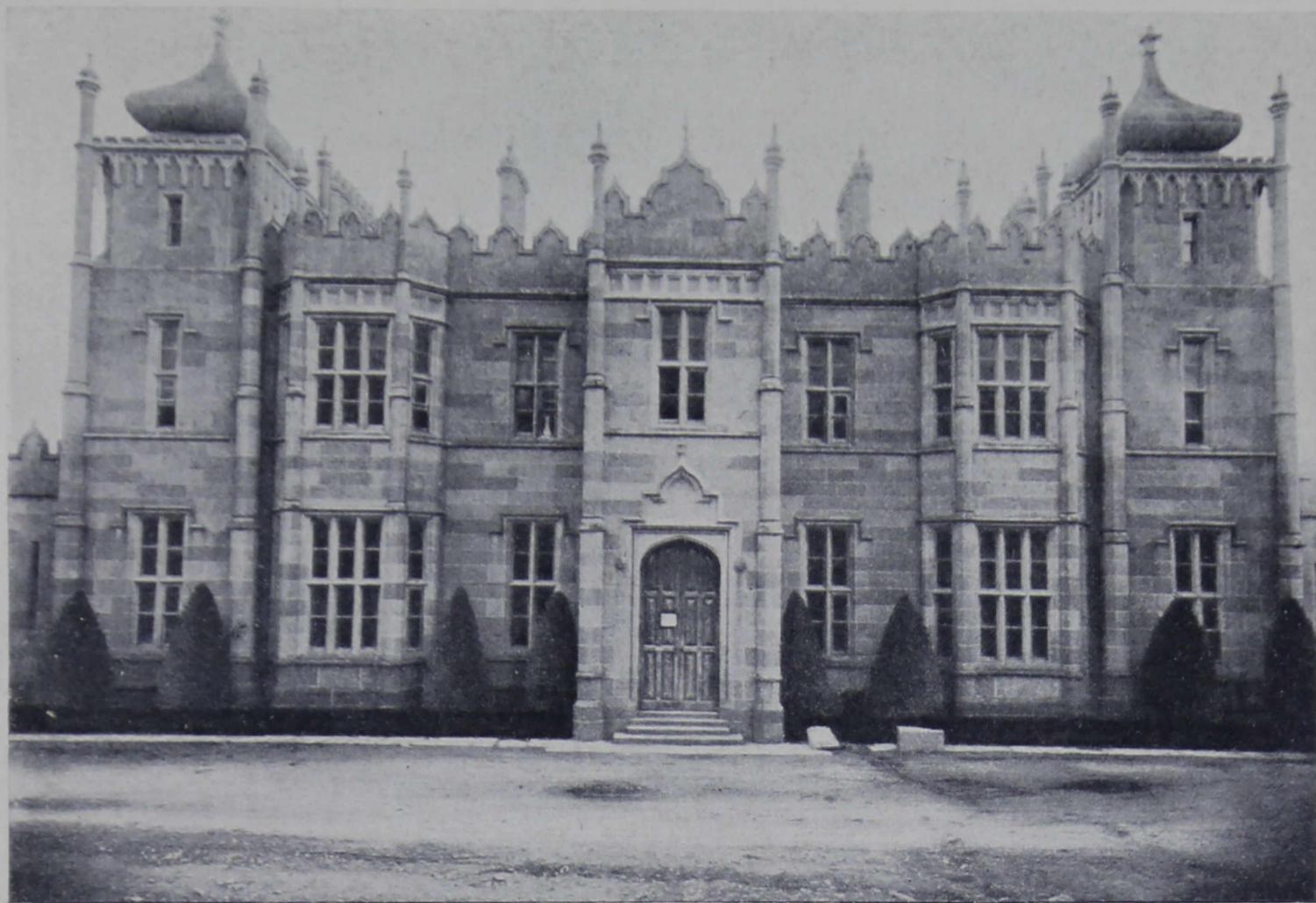
Постройка нового Алупкинского дворца была задумана М. С. Воронцовым еще в 1825 году одновременно с устройством старого дома, на который смотрели как на

временный, но строительные работы по сооружению нового дворца начались только в 1828 году. Целых два года затем ушло на подготовительные работы по планировке местности и заготовке материала, так что первые камни этого дома были положены только в марте 1830 года³⁹).

До 1834 года мы не имеем никаких сведений о постройке дворца, но надо думать, что за это время она значительно продвинулась вперед. Посетивший в 1834 г. Алупку маршал Мармон отмечает начавшуюся постройку нового дворца; на основании его слов можно даже думать, что некоторые из дворцовых помещений в это время были уже почти закончены⁴⁰). Это подтверждает и Монтандон. В его путеводителе, вышедшем также в 1834 году, мы находим описание тогдашней Алупки. Свое описание Монтандон начинает от въезда в Алупку со стороны Симеиза. „В небольшом расстоянии от решетки, к которой примыкает красивый цветник,—говорит он,—находится большой и красивый азиатский павильон (это старый дом, о котором говорено выше. *С. Ш.*). Это временный дом для гр. Воронцова и лиц его свиты, когда они приезжают на берег“. Продолжая свое описание усадьбы, Монтандон говорит: „сады Алупки разделяются на две части шоссированной дорогой, которая направляется в Мисхор. Чтобы посетить верхнюю часть сада, которая более интересна, следуют около двух прекрасных каменных фонтанов, из которых один с тремя струями воды простой архитектуры („Трильби“, устроенный в 1829 г. *С. Ш.*), другой, столь же обильный, построенный из грюнштейна, имеет барельеф из белого мрамора, который изображает бытовую сцену (этот фонтан, теперь несуществующий, был, вероятно уничтожен в связи с застройкой площади дворца. *С. Ш.*). Несколько строящихся зданий окружают эти фонтаны, можно предположить тот эффект, который должно производить это место, когда будет закончен обширный дом



Ворота со стороны нижнего Алушкинского шоссе



Дворец со стороны двора

из камня, основание которого воздвигнуто на скале среди превосходных деревьев“⁴¹). В дополнение к этому описанию, в одном из примечаний к тексту, Монтандон упоминает „большой зал из грюнштейна (нынешний столовый корпус. С. Ш.), который соединяется с домом закрытой галлереей, и почти закончен“, но к сожалению ничего не говорит о ходе работ в это время по постройке главного корпуса дворца⁴²).

Осенью 1837 г. М. С. Воронцов уже принимал в новом Алупкинском дворце Николая I, посетившего Крым после Вознесенских маневров в Новороссии и поездки в Одессу. В этом году, кроме столового корпуса, почти достроенного, как мы видели, еще в 1834 году, был закончен и главный корпус дворца, но боковые флигеля у въездных ворот со стороны нижнего Алупкинского шоссе и библиотека, с примыкающими к ним переходами, судя по рисунку Алупкинского дворца, исполненному в 1837 году художником Ог. Раффе, сопровождавшим в путешествии по Крыму Ан. Демидова, тогда еще не существовали⁴³).

До 1837 года постройка дворца подвигалась, повидимому, очень медленно и для того, чтобы приготовить помещения для приема гостей, пришлось летом 1837 года спешно и с громадными затратами заканчивать его достройку и убранство. „С необыкновенными усилиями и издержками,—говорит С. Сафонов,—этот дом был кончен к приезду императорской фамилии. Он, лучше сказать, был приготовлен: ибо некоторые вещи, а особливо украшения, как внутренние, так и наружные, были сделаны только временно и после должны быть переделаны или вовсе уничтожены“⁴⁴).

Повидимому, это были, главным образом, работы по внутренней отделке помещений, при чем большая их часть носила временный характер. Немецкий путешественник Коль, упоминая о спешности работ по достройке

Алупкинского дворца, говорит: „когда в прошлом году здесь ожидалась императрица, граф все привел в предварительный вид, устроили временные двери, временный пол и временно обставили мебелью. Были присланы мастера из Одессы и поручено сделать то, что еще не было закончено“. Интересно здесь и упоминание об участии в столярных и мебельных работах по отделке Алупкинского дворца мастеров из Одессы, которые во второй половине 1820-х гг. могли принимать участие в постройке Одесского дворца М. С. Воронцова ⁴⁵). Это отчасти разъясняет нам близость прежнего убранства Воронцовского дворца в Одессе к декоративной обработке комнат Алупки.

К этим показаниям ничего существенного не прибавляет и Ан. Демидов. Проезжая через Алупку в октябре 1837 года, он лаконически отмечает в своих путевых записках: „после нашего первого посещения Алупки чертоги были вполне отделаны“ ⁴⁶). Таким образом, мы можем считать 1837 год окончанием первого периода в истории сооружения Алупкинского дворца, когда главная часть его построек была закончена, хотя впоследствии, как указывают Сафонов и Коль, дворец и был частично переделан. Окончание постройки дворца было отмечено пышными празднествами, устроенными М. С. Воронцовым по случаю приезда в Алупку царской фамилии. Описание этих празднеств сохранили С. Сафонов и Ф. Шульц, сопровождавшие Николая I в его путешествии в 1837 году в Крым ⁴⁷).

Одновременно с постройкой дворца М. С. Воронцов проявляет много забот по устройству своей алупкинской экономии. Здесь разводятся виноградники, засаживается фруктовый сад и оливковая роща, сооружаются хозяйственные постройки. К этому же времени относится постройка в Алупке татарской мечети. „Кроме замка,— пишет в 1834 году Авг. фон-Беер,—возведено много

хозяйственных построек, красивая мечеть и ряд частных зданий, которые все еще продолжают усиленно строиться, так что скоро они выйдут из пределов теперешней деревни“⁴⁸). Алушкинскую мечеть мы видим и на литографированном виде усадьбы 1836 г. А. Бигатти. В 1838 г. в Алушке был закончен Гунтом православный храм построенный по проекту архитектора Эльсона в дорическом стиле, напомилавший афинский храм Тезея и существовавший раньше на месте нынешней церкви⁴⁹).

Еще более отчетливую картину хозяйственного преуспевания Алушки рисует проф. Шмальц, посетивший Крым в 1837 г., при этом он отмечает характерную черту и самого М. С. Воронцова, при всем своем „лирическом“ отношении к Алушке не забывавшего и практической стороны жизни. „Это имение,—говорит Шмальц,—служит не только приятнейшим местопребыванием, но и приносит значительный доход уже теперь. Виноградные сады, которые беспрестанно расширяются, дают отличный виноград, фруктовый сад доставляет прекрасные плоды и скоро будет приносить значительный доход, особенно с оливковых деревьев, от которых и теперь добывается довольно масла“. Уже в 1835 году алушкинские виноградники давали до 250 ведер вина⁵⁰).

Дальнейшие указания на постройку Алушкинского дворца относятся к 1838 и 1839 гг. От 1839 г. до нас дошли заметки об Алушке Н. С. Всевожского и английского капитана Джесса, обе они очень кратки и ничего не говорят о характере строительных работ этого времени, хотя упоминают, что дворец еще не был закончен. Еще раньше, в 1838 году Алушку посетил, по поручению Воронцова, для осмотра производившихся работ С. Сафонов, из письма которого от 12 ноября 1838 года видно, что в это время велись работы по постройке Часовой башни и флигелей, окружающих парадный двор Алушкинского

дворца. В этом же году был закончен зимний сад („оранжерея между домом и столовой“) ⁵¹).

Для 1840-х гг. мы имеем весьма ценный иконографический материал по истории Алушкинского дворца, который может быть отчасти использован и для интересующего нас вопроса о ходе работ по его постройке. К этим материалам относятся литографии Алушкинского дворца с рисунков К. Бассоли, вошедшие в его серию видов Крыма, изданных в 1842 г. литографией Кленова в Одессе, литография дворца А. Брауна с рисунка Ф. Гросса 1846—47 гг. и серия рисунков с видами Алушки итальянского художника Карло Бассоли 1844 г. К 1846 году относятся также архитектурные чертежи Алушкинского дворца и служб, снятые английским архитектором Вильямом Гунтом. Всех чертежей сохранилось одиннадцать, из которых девять имеют подпись Гунта (W. J. Hunt. Sep. 1846) ⁵²).

На рисунках Бассоли, кроме южного фасада главного и столового корпусов, построенных в 1834—37 гг., мы видим вполне законченными—восточную часть Шуваловского флигеля и Часовую башню парадного двора. К сожалению, за исключением чертежей Гунта, ни у Бассоли, ни у Гросса нет изображения библиотеки и служебных корпусов Алушкинского дворца, которые были, повидимому, построены позднее других. Относительно библиотеки с примыкающими к ней переходами, соединяющими ее здание с главным корпусом дворца, это можно говорить вполне уверенно, основываясь на указанном уже нами рисунке дворца художника Ог. Раффе и донесении С. Сафонова. Фасады библиотеки и Шуваловского флигеля изображены на чертежах Гунта 1846 г. Здесь они имеют несколько иной вид, чем в настоящее время, а именно—башня Шуваловского флигеля носит на чертежах восьмигранную форму, тогда как теперь она построена в круглой готической форме, здание же библиотеки,

в настоящее время имеющее два этажа и своим основанием опущенное значительно ниже второй террасы дворца, на чертежах Гунта изображено одноэтажным на высоком фундаменте, основание которого лежит на уровне этой террасы. Все это указывает на то, что восточная часть Шуваловского флигеля и библиотечный корпус или были впоследствии перестроены, что невероятно, или же были закончены не ранее 1846 года. Вероятно, к ним и следует отнести и замечание проф. Коха, посетившего Алупку в 1844 г., указывавшего на продолжавшуюся постройку дворца⁵³). В это время, судя по письму М. С. Воронцова к П. Д. Киселеву от 21 ноября 1844 г., последний был почти уже окончен⁵⁴). Следовательно, постройку библиотеки и Шуваловского флигеля так же, как и постройку служебных корпусов можно относить ко времени около 1844—46-х гг.

III

Созданный в эпоху романтических увлечений русского общества в 30-х гг. XIX века Алушкинский дворец отразил краткий, но тем не менее знаменательный для века, расцвет „готического“ стиля в России на переломе первой и второй четверти прошлого столетия. Необходимо, впрочем, оговорить, что термин „готика“, который употребляется здесь в отношении Алушкинского дворца, должен быть понимаем условно. Алушкинский дворец построен в английском архитектурном стиле XVI века, известном под именем „елизаветинского“ стиля, представляющем переход от поздней готики в Англии к стилю английского Возрождения. Этот смешанный, очень неопределенный для характеристики, стиль господствовал в Англии до самого конца XVI века, когда его сменило торжество принципов Иниго Джонса.

Проект сооружения Алупкинского дворца приписывается Эдуарду Блору (Edward Bloge), английскому архитектору первой половины XIX века, не принимавшему, однако, непосредственного участия в его постройке. Об этом вполне определенно говорит Эд. Спенсер, английский путешественник 30-х гг. XIX в., бывший в Алупке в то время, когда работы по сооружению дворца еще велись⁵⁵). Отказ Блора от самостоятельного участия в постройке Алупкинского дворца, связанного с необходимостью переезда из Англии в отдаленный и в то время мало заселенный Крым, является вполне понятным для этого архитектора, пользовавшегося уже признанным авторитетом у себя на родине, с которой его связывала также почетная должность гофархитектора.

Не исключается, однако, возможность, что Блор приезжал к М. С. Воронцову в Крым среди той группы английских архитекторов, которые, по словам Коля, были приглашены Воронцовым в Алупку для изучения на месте условий постройки дворца⁵⁶). Сохранившиеся в библиотеке Алупкинского дворца некоторые чертежи дворца (главным образом деталей „Альгамбры“), помеченные Блором 1832 г. (Edw. Bloge. Sep. 1832) указывают, что план постройки дворца даже в частностях был им детально продуман и разработан.

Блора в качестве непосредственного руководителя работами по постройке Алупкинского дворца, по словам Эд. Спенсера, заменил английский архитектор Вильям Гонт или Гунт (William Hunt), который оставил нам серию архитектурных чертежей фасадов Алупкинского дворца, выполненных им в 1846 г. Одновременно с Алупкой этот архитектор строил дом для А. Н. Голицына в Гаспре (1834—37 гг.), а позднее, по проекту А. Штакеншнейдера, дворец в Орианде (1843—1852 гг.), сгоревший в 1882 г. Имя Гунта в качестве архитектора при постройках в Алупке

встречается и в переписке М. С. Воронцова, из которой видно, что в 1838 г. от Гунта исходили все заказы по постройке дворца⁵⁷).

Степень самостоятельного участия Гунта в постройке Алупкинского дворца и его взаимоотношения в этом деле с Блором выясняются благодаря сохранившемуся в чертежах Гунта первоначальному плану дворца (1851 г.), проектировавшемуся Блором. Гунту следует приписать все те довольно значительные изменения, которые были введены в первоначальный проект дворца позднее, во время его постройки. Целиком Гунту должен принадлежать проект Шуваловского флигеля, с одной стороны заканчивающегося круглой башней, а с другой — примыкающего к дворцу, на месте которого у Блора мы видим стену, ограждающую нынешний внутренний проезд, замыкающийся двумя монументальными восьмигранными башнями, а также проект фасада библиотечного корпуса и северных корпусов служб, которых совершенно нет в первоначальном проекте Блора. Все эти части дворца, несмотря на свое позднейшее происхождение, сохраняют, однако, стилическую связь с архитектурой более ранних зданий дворца.

Правда, характер центрального корпуса Алупкинского дворца, более раннего по своему происхождению, в сравнении с позднейшими его частями — корпусами служб и Шуваловским флигелем, обнаруживает несколько иной подход к трактовке своих английских форм и более насыщен деталями, придающими ему выразительность и величавую монументальность. Но здесь можно видеть не только результат участия различных мастеров, но и определенные намерения Гунта, сохранившего акцент на центральной группе зданий. В особенности запоминается ансамбль парадного двора с его строгими по формам и прекрасно найденными в пропорциях Часовой башней и

северным фасадом дворца. И поэтому, Гунт пока остается для нас в постройках Алупки второстепенным мастером, главным образом, исполнителем архитектурного замысла Блора.

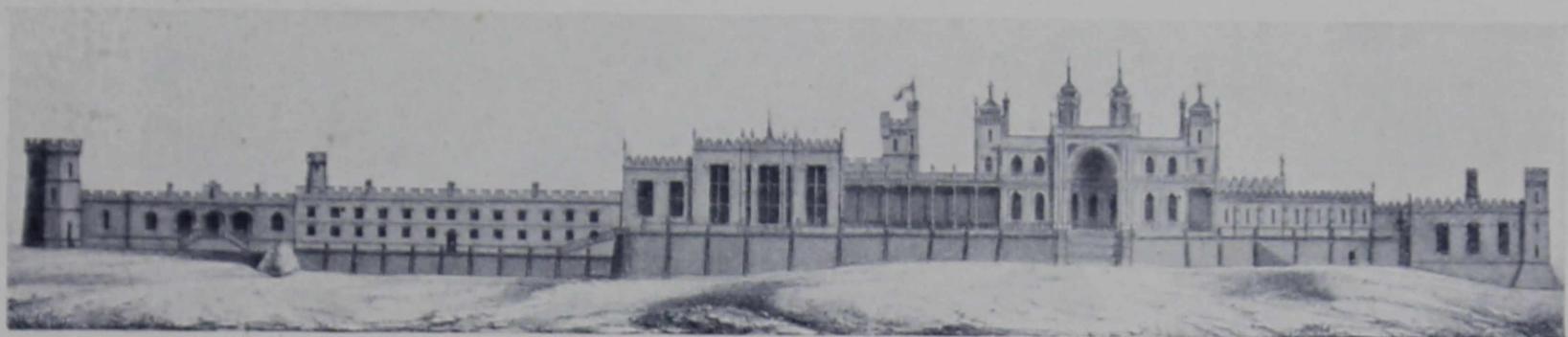
Участие в постройке Алупкинского дворца Эдуарда Блора, сыгравшего большую роль в возрождении готики в Англии в первой половине XIX века, ставит этот дворец в ближайшие отношения к английскому искусству. Увлечение последнего готическим стилем отразилось в архитектуре Алупкинского дворца в его романтических переживаниях английского стиля эпохи Елизаветы Тюдор.

Как и в России, в Англии романтическое движение в искусстве питалось из глубоких социальных источников. Во второй половине XVIII века Англия пережила промышленный переворот, приведший страну к капиталистическим формам производства, и вместе с уходящей феодальной культурой родились, как последние ее зарницы, поэтические грезы о средних веках. В то время, когда во Франции еще безраздельно царил Буше, в Англии появился Вальтер-Скотт—поэт романтизма, произведения которого ввели современное английское общество в мир образов родной старины.

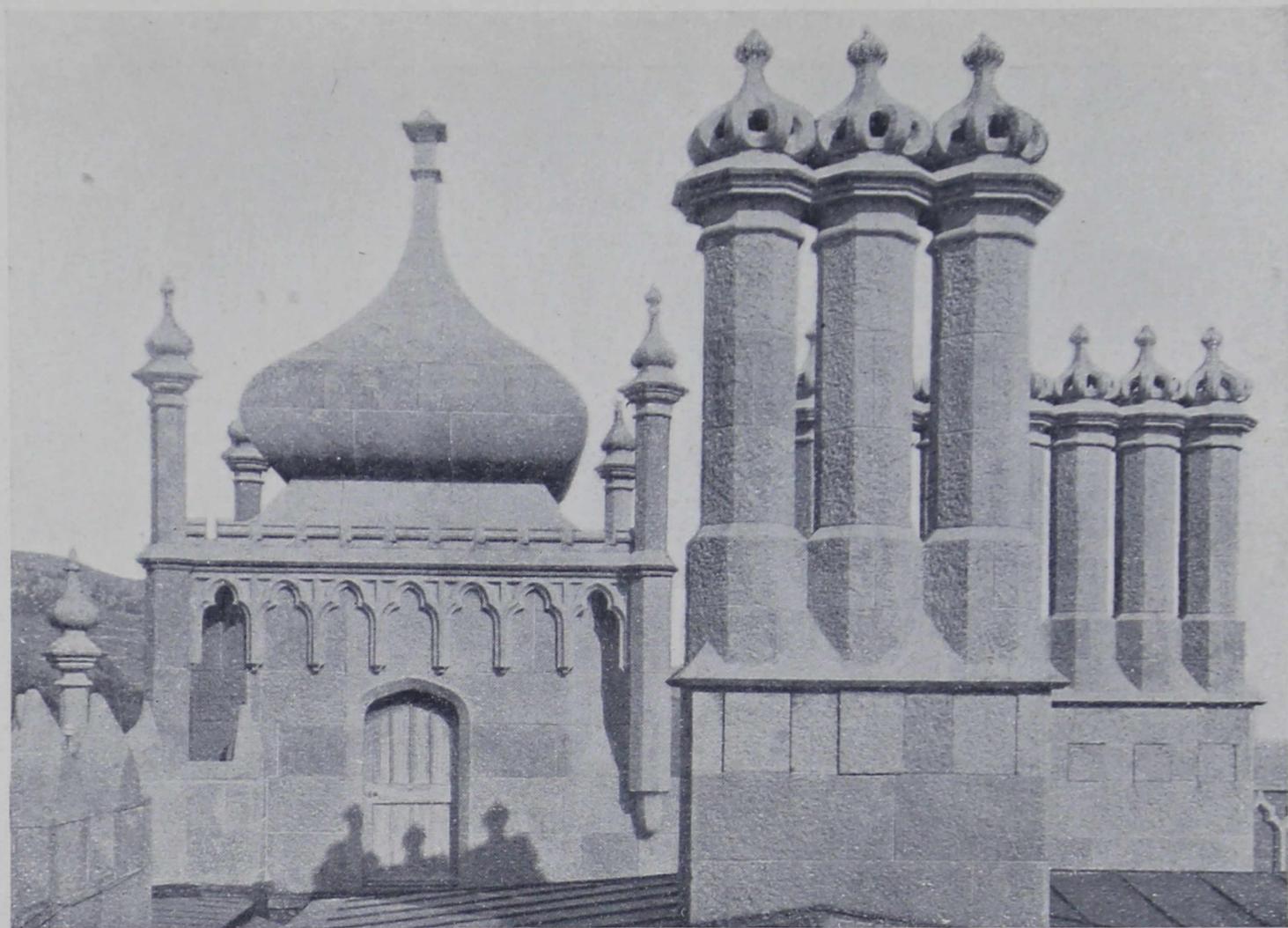
Эти мечты старой феодальной Англии в изобразительном искусстве получили свое художественное оформление в постройках неоготической школы. Подлинным создателем английского неоготического стиля следует считать Горация Вальполя, построившего в его формах между 1760—70 гг. Стравберри Хилл. Во второй же половине XVIII века пионером этого нового движения в Шотландии выступил Вильям Адам. Но даже в начале XIX века готические постройки в Англии и Шотландии представляли эпизодическое явление. Только в 1820-х гг. готика вместе с увлечением Вальтер-Скоттом окончательно завоевывает английское общество и обнаруживает победу



Часовая башня и служебные корпуса



Алупкинский дворец (с чертежей Генри Гонта 1846 г.)
а) северный фасад, б) южный фасад



Деталь башни и труб дворца



Проезд у Шуваловского флигеля

над классическим стилем. Здесь образуется в первой половине этого столетия целая художественная школа неоготических архитекторов во главе с величайшими английскими архитекторами века Ог. У. Пьюджином (1813—1852) и Дж. Дж. Скоттом (1811—1878).

Неоанглийская готика начинается с подражания формам позднего английского готического — „перпендикулярного“ стиля, затем возвращается назад к мотивам более ранней готики, а от нее через все ступени переходит к смешанному стилю английского Возрождения, в котором мы видим значительное влияние декоративных элементов позднего итальянского и немецко-фламандского Ренессанса. В 1860-х годах это движение почти совершенно угасает. В развитии английского романтического стиля первой половины XIX века большую роль имел весьма распространившийся в это время культ памятников старины, приведший к их тщательному изучению и восстановлению. Этой деятельности и посвятил себя, главным образом, Блор.

Эдуард Блор, архитектор и рисовальщик, родился 13 сентября 1789 года в Дерби, в Англии⁵⁸). Уже в свои молодые годы он делает зарисовки для археологического издания Britton'a в Питерборо и Йорке. Позднее Блор принимает участие в реставрационных работах в готических соборах в Питерборо и Глазго, в Ламбет-Паласе, в Виндзорском замке и в реставрации некоторых других памятников средневековой Англии, которые вводят его в круг английской готической архитектуры. Одной из первых самостоятельных построек этого мастера был знаменитый замок Абботс Форд на реке Твид в Шотландии, построенный Блором в 1816 году для Вальтер Скотта.

Несомненно, эти работы, а главным образом сооружение Абботс Форда для Вальтер Скотта, игравшего совершенно исключительную роль в развитии романтического движения в Англии в начале XIX века, выдвинули

Блора в первые ряды зодчих романтического века. Блор становится придворным архитектором Вильгельма IV, а затем королевы Виктории, он состоит архитектором Вестминстерского аббатства и является одним из основателей Королевского Археологического Института в Лондоне.

Это, несомненно, один из наиболее последовательных готических мастеров Англии начала XIX столетия. Единственная не готическая постройка, в которой Блор принимал участие, — Букингэмский дворец в Лондоне, где им был построен классический фасад, мало для него характерна, так как здесь он только заканчивал здание, начатое Нэшем⁵⁹). Один из наиболее строгих романтических мастеров эпохи, Блор уже пользовался признанием у себя на родине в Англии, когда был приглашен М. С. Воронцовым в Крым для построек в Алушке. Романтические вкусы последнего, несомненно, нашли себе в Блоре с его ретроспективизмом яркого выразителя, и выбор этого мастера для сооружения Алушкинского дворца, надо думать, не был случаен.

В Алушкинском дворце Блор рисуется нам романтическим мечтателем, как подлинный сын романтического века, он грезит величественными, монументальными образами, то обращаясь к романтике родной ему Англии, то пленяясь грандиозным пафосом сказочных дворцов и мечетей великих моголов Индии. Но надо отдать справедливость, при этом Блор менее всего думает о копировании каких бы то ни было образцов, стремясь достигнуть самостоятельного эффекта, отвечающего увлекательным грезам людей его времени. И ради этого он не останавливается перед самыми неожиданными и причудливыми сочетаниями. Вместе с тем, Блора никогда не покидает чувство стиля. Поэтому-то мы всегда можем даже в восточных мотивах южного фасада Алушкинского дворца видеть основу всей блоровской художественной изобрета-

тельности—английский архитектурный стиль эпохи Елизаветы, в котором он стремится примирить все столь, казалось бы, разнородные элементы, введенные в архитектуру дворца. Но не всегда Блору удается установить эту равнодействующую, и тогда видна некоторая беспомощность этого мастера связать разнородные детали. Это особенно заметно в центральной части всей его композиции—в южном фасаде Алушкинского дворца, а в его ориентализме постоянно проглядывает слишком поверхностное знакомство с подлинным Востоком, почерпнутое не из непосредственного знакомства с ним, но из современных самому мастеру архитектурных увражей.

Более глубокий и последовательный мастер чувствуется в Блоре, когда он подходит к темам близкой ему английской архитектуры, которая доминирует в постройках Алушки. В общей компановке дворца и в его деталях, нарисованных уверенной рукой, сказывается не только тщательное знакомство и штудии готической архитектуры и памятников раннего английского Возрождения, но и глубокая проникновенность в их подлинную природу. Вот почему таким ароматом старой Англии веет на нас от суровых стен дворца в Алушке, несмотря на весь его нарочитый ориентализм.

Часто мы можем указать прототип, послуживший источником для Блора, но заимствованию им почти всегда придана новая интерпретация, а заимствованный мотив никогда не остается вне связи с общим архитектурным замыслом. В эклектизме блоровской архитектуры, как бы мы к ней ни относились, главным образом, и заключается своеобразная прелесть Алушкинского дворца, придавшая ему совершенно индивидуальное выражение и сделавшая его всецело произведением романтической эпохи первой половины XIX века. В нем Блору удалось создать один из увлекательнейших памятников романтического „стиля

тридцатых годов“, и восторженные отзывы об Алупкинском дворце современников нас не удивляют.

Влияние английской готики, которое характеризует архитектурный стиль Алупкинского дворца, связывает его с целым кругом родственных ему памятников русской архитектуры 1820—30 гг. и прежде всего с группой готических построек этого времени на Южном берегу Крыма. Дворянская колонизация Крыма вызвала здесь довольно интенсивное усадебное строительство, на которое указывают как русские, так и иностранные путешественники начала XIX века — Ан. Демидов, Сен-Совер, Ксавье де-Хелль, и которое не осталось без влияния на него романтических вкусов эпохи. Почти одновременно с Алупкою, в 1830-х годах прошлого века, в английском „готическом“ стиле строятся архитектором Гунтом дом и церковь в „Александрии“ А. Н. Голицына в Гаспре (первоначальный проект дома принадлежит Монферрану). Влияние готики мы видим также в доме и капелле в усадьбе „Софиевке“ Л. А. Нарышкина (позднее Долгоруких) в Мисхоре, в церкви в Алуште, построенной в 1833 году для М. С. Воронцова одесским архитектором Торричели, наконец, в постройках А. С. Голицыной в Кореизе. Любопытен также фантастический проект „готической“ церкви в Ялте архитектора Торричели, сохранившийся в Алупкинском дворце⁶⁰).

В то же время Алупка и Гаспра являются одним из отзвуков общего увлечения готическим стилем в России во второй четверти XIX века, в которое вылились ретроспективные мечтания романтической эпохи. Связанный наиболее ранними своими проявлениями еще с периодом 1820-х годов, к которому относятся первые готические постройки английского архитектора Менеласа в Детском Селе, романтизм в русской архитектуре в следующие десятилетия тридцатых и сороковых годов переживает свой

расцвет, главным образом, в дворцовом строительстве Менеласа и Н. Л. Бенуа в Детском Селе и Петергофе, отчасти же и в усадебных постройках русской знати. Среди последних мы должны упомянуть, рядом с Алупкою и Гаспррой, превосходный архитектурный ансамбль в с. Марфине, подмосковской Паниных, созданный архитектором М. Д. Быковским (1837—38).

Готические тенденции нашли себе наиболее яркое выражение в дворцовой и усадебной архитектуре не случайно, так как социальной почвой для их развития были переживания, свойственные в эту эпоху именно культуре дворянского класса. Этим была обусловлена и та близость архитектурных тем и их оформления, которые мы находим как в романтических постройках Николая I, так и в „готических“ замках Алупки и Гаспры. Как зодчество Менеласа и Н. Бенуа, так и архитектура Алупки и Гаспры вышли из одного источника. Этим источником была английская готическая архитектура.

Преобладание английского влияния является наиболее характерною чертою романтической архитектуры в России эпохи 1820—30 гг. В тех связях, которые она обнаруживает с искусством Англии, в свободном, но вместе с тем и уверенном, подходе к английской готике и архитектуре раннего английского Возрождения, основанном на вдумчивом изучении их образцов, наконец, в высокой художественной культурности самих мастеров, мы видим не только типические особенности русской „готики“ этого периода, но и отличие ее от традиций мастеров „московской“ школы. Зодчие „московской“ школы идут от В. Баженова и М. Казакова и вместе с ними всецело еще связаны с художественной традицией XVIII века и влияниями немецкого барокко.

Влияние Англии, наблюдающееся в русской романтической архитектуре двадцатых и тридцатых годов, не

было, конечно, только результатом участия в русских постройках этой эпохи английских мастеров. Наоборот, их приглашение в Россию явилось следствием того интереса к Англии, который обнаруживается в русском обществе в начале XIX в. О моде на все английское в это время говорят и современники. Достаточно часто в этом случае ссылаются на Ф. Ф. Вигеля. Общеизвестна широкая популярность в этот период английской романтической поэзии, с которой знакомят русское общество В. А. Жуковский, А. И. Тургенев и русские журналы 1820-х годов, в особенности произведений Байрона и Вальтер-Скотта, ставших „властителями дум“ поколения двадцатых и тридцатых годов. А. С. Пушкина называют русским Байроном, Лажечникова — Вальтер Скоттом, а Кюхельбекер сам стремится сблизить себя с автором „Айвенго“. Приехавший же в 1819 году в Россию английский живописец Джордж Дау, запечатлевший в своих портретах целую плеяду русских современников, стал для нас, на ряду с О. Кипренским, самым ярким певцом героических мечтателей этой эпохи.

Увлечение у нас в первой половине прошлого столетия Англией не возникло внезапно. Первые попытки к такому сближению были положены еще в конце XVIII века приглашением Екатериною II в Россию английского архитектора Чарльза Камерона. Благодаря ему, затем был выписан для отделки дворцов Детского Села и Павловска ряд английских каменных дел мастеров, живописцев и скульпторов. Около же этого времени в Петербурге работали модные английские художники Р. Бромптон, Эд. Кунингэм, Дж. Аткинсон и Крокс, вслед за которыми в конце XVIII и начале XIX века приезжали и другие английские художники, правда, немногочисленные и не игравшие, за исключением Дж. Дау, у нас роли. К 1770 году относится также посылка в Англию архитектора Василия Неелова

с сыном для усовершенствования и „смотрения видов и строения древнего и новейшего“. Результатом их поездки явились наиболее ранние в Детском Селе „готические“ постройки Эрмитажной кухни, Арсенала, Красного моста на Лебедином канале и Адмиралтейства.

Увлечение известных кругов русской знати английской художественной культурой в это время развивается на фоне тех чисто экономических отношений, которые как раз во второй половине XVIII века завязались между нами и Англией. Известен рост торговли между Россией и Англией и та роль, которую она приобретает в этот период в хозяйстве и быту русской знати. Повидимому, из этого же источника вели свое начало и симпатии к Англии Воронцовых, являвшихся в XVIII в., вместе с Шуваловыми, Чернышевыми и некоторыми другими русскими фамилиями, крупнейшими представителями помещичьей горнозаводской промышленности, тесно связанной с рынками Англии. Крупным владельцем Верхне-Исетских железных заводов, которые составляли „почти половину его состояния“, был уже Р. И. Воронцов.⁶¹⁾ Эти симпатии у С. Р. Воронцова, поселившегося с 1784 г. в качестве русского посла в Англии, перешли в характер прочной привязанности к этой стране, которая стала второй его родиной, унаследованной и его сыном, владельцем Алупки.

М. С. Воронцов годы своего детства и юношества провел в Англии. Родившись в России в 1782 году и в следующем году оставив ее с семьей отца, назначенного послом в Венецию, а затем в Лондон, он снова увидел родину только в 1801 году, через восемнадцать лет. Юношеские годы, проведенные в Англии, не могли не оставить глубокого следа на наклонностях молодого Воронцова, чему должны были способствовать установившиеся тесные связи его семьи в английском обществе,

которые затем перешли в родственные, благодаря браку Е. С. Воронцовой с Дж. О. Пемброк. Надо ли повторять общеизвестные факты привязанности Воронцова к Англии и его часто смешную претенциозность казаться „лордом Уоронцовым“, на которую указывают современники и которая отмечена в известной эпиграмме Пушкина.⁶²).

Таким образом, Англия с ее еще живыми феодальными традициями и утонченными романтическими переживаниями не только оказала влияние на русский романтизм двадцатых и тридцатых годов, но одновременно явилась также источником романтических настроений и М. С. Воронцова — одного из самых ярких представителей этой эпохи, и в России стремившегося в сущности воскресить любезные ему воспоминания „доброй, старой Англии“.

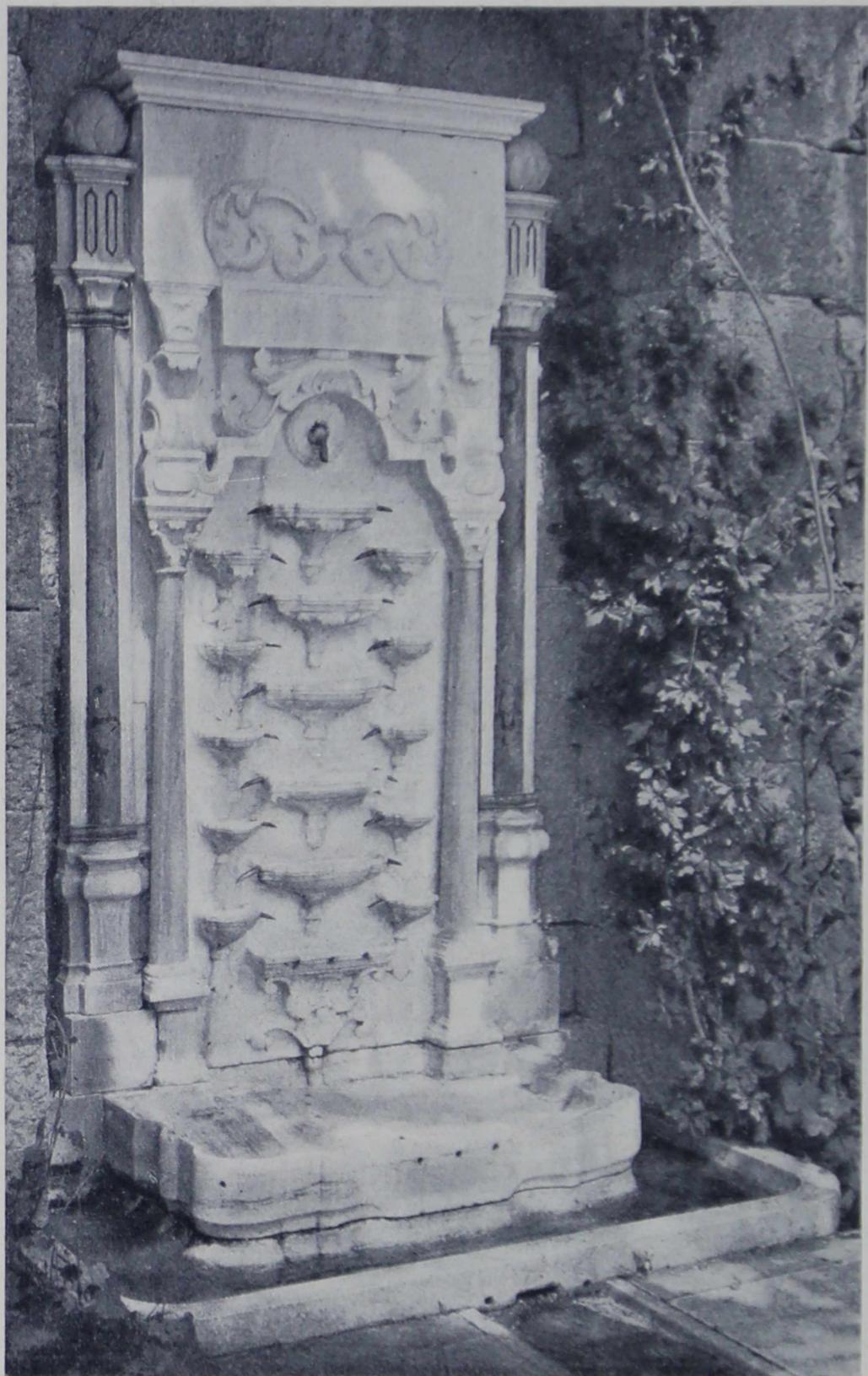
IV

При том чисто ретроспективном подходе, который мы наблюдаем у Блора в архитектурных формах Алупкинского дворца, рассмотрение и характеристика художественного облика последнего невозможна без привлечения в качестве первоисточника памятников раннего английского Возрождения. Английская неоготическая школа в первой половине XIX века, по самым условиям своего возникновения и развития, не могла привести к постановке новых формальных проблем, ограничившись переработкой и приспособлением близких ее вкусам и настроению готических и ранне-ренессансных заимствований к современным условиям быта. Самый характер переработки этих архаизирующих форм у Блора вполне отвечает тому, что мы видим в то же время у современных ему английских архитекторов романтиков.

В 1836 году английским архитектором П. Ф. Робинзоном были опубликованы в Лондоне „Designs for orna-



В. Боннани. Спящий лев



Фонтан слез



Верхний парк в Алушке



Верхний парк в Алушке

mental villas". Помещенные в этом издании рисунки и текст к ним указывают на тот интерес, который английская архитектура в первой половине прошлого века проявляет именно к воссозданию давно отжившего искусства старой Англии, стремясь путем изучения принципов и обобщения художественных форм, отразившихся в готических и ранне-ренессансных постройках Англии, возродить национальное английское искусство. Значительная часть из числа рисунков в названном нами издании Робинзона скомпанована на основании прямых заимствований из английской архитектуры XV—XVI века, что в отдельных случаях подтверждает и сам автор, называя даже свои источники⁶³).

В результате, романтическое движение в английской архитектуре первой половины XIX века хотя и создало свой стиль, но он не был самостоятельным, основной чертой его стал эклектизм, который, как мы указывали, присущ и Блору, одному из наиболее видных представителей этого направления. Только такие сооружения, как Лондонский парламент, построенный в 1836—40 гг. Ч. Берри, вместе с О. У. Пьюджином, выходят из этого уровня. Имеет свои аналогии в современной ему английской архитектуре и Алушкинский дворец. У Робинзона в его „Designs“ помещены рисунки сельского замка и лоджии, стилистически стоящие чрезвычайно близко к Алушкинскому дворцу Блора⁶⁴). Обе эти постройки представляют переработку стиля раннего английского Возрождения эпохи Елизаветы, переживания которого выражены вполне определенно и в архитектуре Алушкинского дворца.

Отказ Блора от более ранних готических форм и обращение его к формам раннего английского Возрождения является вполне логичным и оправданным самим назначением здания. Именно в это время, в XVI веке

в Англии окончательно сложился тип сельского „замка“, характер которого носит Алушкинский дворец. Время Генри VIII и королевы Елизаветы было эпохой зарождения и расцвета английского гуманизма на почве необычайного экономического подъема страны и успехов ее в области международного торгового обмена. После падения Антверпена, Лондон стал одним из крупнейших центров мировой торговли. Начиная с XVI в. в Англии начинается интенсивное развитие производительных сил страны, которая постепенно перестает быть страной сельского хозяйства. Вместе с экономическим происходит и культурный подъем. Посетивший Англию в начале этого столетия Эразм Роттердамский был поражен развитием здесь гуманистических знаний и поэзии.

Параллельно с экономическим и культурным подъемом страны среди английского общества распространяется вкус к утонченности домашнего быта. Зодчество эпохи Елизаветы становится, главным образом, светским, причем изменяется и самый характер построек. Прежний замок феодального типа, господствовавший в английской архитектуре предшествующего века и еще встречающийся в XV столетии, укрепленный и приспособленный к целям защиты, типом которого может служить Гэддон Холл (1542 г.) в Дербишайре, уступает место замкам с обширными замкнутыми, а позднее и открытыми дворами, утратившими уже всякое военное значение и предназначенными служить сельской резиденцией родовой знати. Эта эволюция плана сельских замков в английской архитектуре в течение XVI века постепенно приводит к открытым постройкам, расположенным в плане в форме литер „Е“ и „Н“, которые встречаются в елизаветинское время в конце XVI и в начале XVII века ⁶⁵).

Алушкинский дворец с его довольно сложным и неправильным планом, башнями и суровыми зубчатыми

стенами напоминает еще средневековый замок. Центральная его часть состоит из главного корпуса, обращенного своими фасадами на парадный двор и на Львиную террасу, к которому примыкают библиотечный и столовый корпуса. Продолжение столового корпуса с западной стороны составляет так называемый Шуваловский флигель. С северной стороны дворца, параллельно столовому корпусу и Шуваловскому флигелю, расположены служебные корпуса, образующие отдельный замкнутый двор в виде неправильного многоугольника. Этот второй двор соединяется воротами Часовой башни с парадным двором. Противоположная сторона последнего замыкается другими воротами, через которые ведет въезд во дворец со стороны нижнего Алупкинского шоссе.

Сложный характер плана с замкнутыми дворами, башнями и очень сильной дифференциацией масс сближает Алупкинский дворец с постройками более раннего периода эпохи английского Возрождения. Разбивка его плана и размещение масс ведут нас к упомянутому выше Гэддон-Холлу в Дербишайре и родственным ему замкам первой половины XVI века. С Гэддон-Холлом Алупкинский дворец связывает также и характер обработки некоторых деталей, аналогии которым встречаются в этом английском замке.

План дворца, несмотря на его сложность, весьма логично применен к топографии местности, а его сильно расчлененные массы к окружающему пейзажу. Пейзаж Южного берега Крыма с его горным рельефом, с замыкающей горизонт цепью гор, с одной стороны, и безграничным простором моря, с другой, создает слишком своеобразные архитектурные условия. Северный фасад дворца, обращенный к цепи гор Ай-Петринской яйлы, не допускал широких и открытых перспектив, и строитель дворца остроумно в системе закрытых квадратных и многоугольных дворов, в изломанной линии проезда

создает ряд коротких замкнутых перспектив. Очень характерна, в этом отношении, разбивка парадного двора, единственная открытая сторона которого замыкается на заднем плане стеною Яйлы. Наоборот, противоположный фасад Алупкинского дворца, обращенный к морю, дал возможность показать иной подход к построению архитектурных масс, основанный на широких пространственных отношениях.

Более детальный обзор дворца начнем с центральной его части — парадного двора и окружающих его построек. Въезд во дворец со стороны нижнего Алупкинского шоссе ведет через ворота, в виде арки с лоджиями по сторонам для привратника и дворецкого. Арка въездных ворот дает чудесный декоративный мотив на фоне глубокого плана построек парадного двора, интересны они и по своим формам. Арка типа Тюдоров завершается аттиком, который отделяется от нее узкой горизонтальной тягой. В углах над аркой помещены на фоне ветвей каменные гербы Воронцовых и Браницких. Ворота обрамляют плоские контрфорсы, переходящие в декоративные фиалы по сторонам аттика, который в свою очередь переходит за ними в зубчатый карниз, венчающий лоджии. Мотив аттика и кремальер повторяет обработку аналогичных деталей главного корпуса дворца.

За воротами открывается прямоугольный парадный двор, окруженный дворцовыми постройками, только одна из его сторон, обращенная к террасе верхнего парка, открыта. Противоположную ей сторону занимает главный корпус дворца, выходящего на парадный двор своим северным фасадом. Этот фасад по своему плану, обработке масс и деталям весьма типичен для английской архитектуры елизаветинского времени.

Стиль эпохи Елизаветы Тюдор (1558—1603) вводит нас в сложный круг тех влияний, под воздействием которых

сложилась английская архитектура раннего Возрождения. Весь период обычно характеризуется, как переходное время в английском искусстве от готики к Возрождению, хотя эта характеристика и не исчерпывает сущности явления. Стиль елизаветинской эпохи, более живописный, чем конструктивный, сложился на основе ассимиляции английских готических традиций с влияниями итальянского, а затем нидерландско-немецкого Ренессанса. Хотя итальянские влияния стали проникать раньше, но более интенсивно английское искусство впитывало заимствования, полученные им через немецких и фламандских мастеров. Правда, за немногими исключениями фламандские и немецкие мастера так же, как и итальянцы, принимали участие в английских постройках XVI века, главным образом, в качестве орнаментистов или скульпторов, но они все же содействовали ознакомлению Англии с современными им проектами Ганса Вридеман де-Вриса и трактатами по архитектуре Коммермайера и Венделя Диттерлина, благодаря которым в английскую архитектуру стали вводить элементы немецкого и фламандского Ренессанса. Стиль эпохи Елизаветы развивался на основе этих влияний до самого конца XVI века, пока постройки Иниго Джонса (1573—1651) и Кристофера Рена (1632—1720), следовавших принципам Серлио и Палладио, не привели английскую архитектуру к периоду господства полного итальянизма.⁶⁶⁾

План главного корпуса Алупкинского дворца не имеет определенно выраженного характера, хотя и может быть поставлен в связь с некоторыми планами Джона Торпе, английского архитектора елизаветинского времени, в настоящее время находящимися в музее Сопа (Soane Museum) в Лондоне. Укажем на близкие к плану Алупкинского дворца проекты Торпе, приведенные у Gotch, последние по конструкции восходят к типу планов в виде „Н“

Голланд-Гоуза и Шау-Гоуза. К Голланд-Гоузу близок и план северного фасада Алупкинского дворца.⁶⁷⁾

К английским замкам эпохи Елизаветы ведет нас также обработка масс и декоративные формы этого дворца, в особенности характерно выраженные в его северных фасадах. Хотя ни один из них не может быть назван его прототипом, но такие постройки, как Гэртфильд-Плэс и более ранние Гэддон-Холл (1542) и Сэттон-Плэс (1523—25) могли оказать влияние на стиль Блора⁶⁸⁾. Эти английские замки остались чужды той барочной пышности немецкого и фламандского Ренессанса, которая была принесена в Англию в последней трети XVI века мастерами из Германии и Фландрии, увлекавшимися вычурными проектами Бридемана де-Вриса и Венделя Диттерлина. Хотя Блор довольно широко использовал в орнаментальных частях Алупкинского дворца элементы, сложившиеся в английской архитектуре елизаветинского времени на почве немецких и фламандских источников, но они всегда у него переработаны в более строгих и органических формах, близких английской традиции.

Общий характер разбивки северного фасада Алупкинского дворца с фланкирующими башнями и центральным выступом напоминает Голланд-Гоуз и отчасти Фэлбридж-Холл в Норфольке, проектированный Джоном Торпе, оба они относятся к эпохе Елизаветы⁶⁹⁾. Декорация фасада очень сдержана и сосредоточена, главным образом, в венчающих частях. Фасад не лишен, однако, выразительности, благодаря весьма оживляющим его боковым башням и типичным для английской архитектуры оконным выступам („bay windows“), которые ввела эпоха Тюдоров с целью увеличить доступ света в помещение. Они оказались настолько отвечающими климатическим условиям Англии, что были с трудом оставлены только в XVII веке, чтобы вскоре снова вернуться в англий-

скую архитектуру. Плоскости стен фасада по исходящим углам обрамлены контрфорсами, переходящими выше в фиалы, и узкими горизонтальными тягами. Столь же просто обработаны и окна.

Значительно богаче разработаны венчающие части фасада. Пояс кремальер, завершающий фасад, переходит над его центральным выступом в аттик, который повторяет мотив венчающей части арки дворцовых ворот. Несомненно, источником его является английское искусство, хотя рисунок этих деталей и кажется заимствованным с Востока. Подобный декоративный мотив в различных вариантах встречается в английской архитектуре XVI века, где он был выработан на почве влияний фламандского искусства. Ближайшие аналогии мы можем указать в формах фронтонов английских замков Сэльфорд-Холла в Варвикшайре или Голланд-Гоуза, которые ведут свое происхождение непосредственно от фламандских фронтонных конструкций эпохи Возрождения⁷⁰). Мотив аттика повторяется и в орнаментации входных дверей дворца.

В стиле описанных нами орнаментальных деталей обработаны и боковые башни дворца, заканчивающиеся четырехгранными покрытиями „барочной“ формы, переходящими в небольшие флероны, и окруженные декоративными фиалами. Едва ли источником, откуда могла быть заимствована вычурная форма этих покрытий, было мусульманское искусство Агры и Дели XVII и XVIII в., с которым есть возможность их сближать и которое, как было уже отмечено, не осталось без влияния на архитектуру дворца. Довольно близкая им форма встречается и в английской архитектуре елизаветинского времени, например, в барочных покрытиях башен Голланд-Гоуза и Ричмонда, идущих из Фландрии или Германии, с другой же стороны—она восходит еще к стилю Генри VII⁷¹). Отсюда ведет свое развитие и та весьма распростра-

ненная в английской архитектуре XVI века форма флеронов, которую употребляет Блор в декорации фиалов и дымовых труб Алушкинского дворца ⁷²).

Венчающий карниз боковых башен Алушкинского дворца состоит из кремальер, опирающихся на ряд трехлопастных арочек, мотив которых встречается в XVI веке в Англии в орнаментации деревянных декоративных частей в фахверковых постройках и в обработке оконных переплетов ⁷³). Стилистическая цельность и продуманность конструктивных и орнаментальных частей и монументальность общего облика—вот впечатление, которое оставляет на нас северный фасад Алушкинского дворца.

С противоположной стороны от въездных ворот, парадный двор замыкает прекрасно выисканная в пропорциях и по формам Часовая башня („Tower“), ворота которой соединяют парадный двор со зданиями служб. В то время, как в северном фасаде дворца вполне определенно выражен стиль эпохи Елизаветы, испытавший воздействия со стороны фламандского и немецкого искусства, Часовая башня носит более чистый английский характер. В основе ее лежит обычный тип башни, встречающийся в английской архитектуре XVI века и даже более раннего времени. Ближе всего к ней, нам кажется, стоят ворота Гэддон-Холла, законченного в 1542 году ⁷⁴). Интересно разработан план ворот Алушкинского дворца, в виде двух почти квадратных башен, поставленных под углом, соединяющихся переходом над аркой ворот, и „сторожевой“ башенки, примыкающей под неправильным углом к одной из башен. В сочетании со спокойными массами этот простой план дает чрезвычайно живописный силуэт ворот.

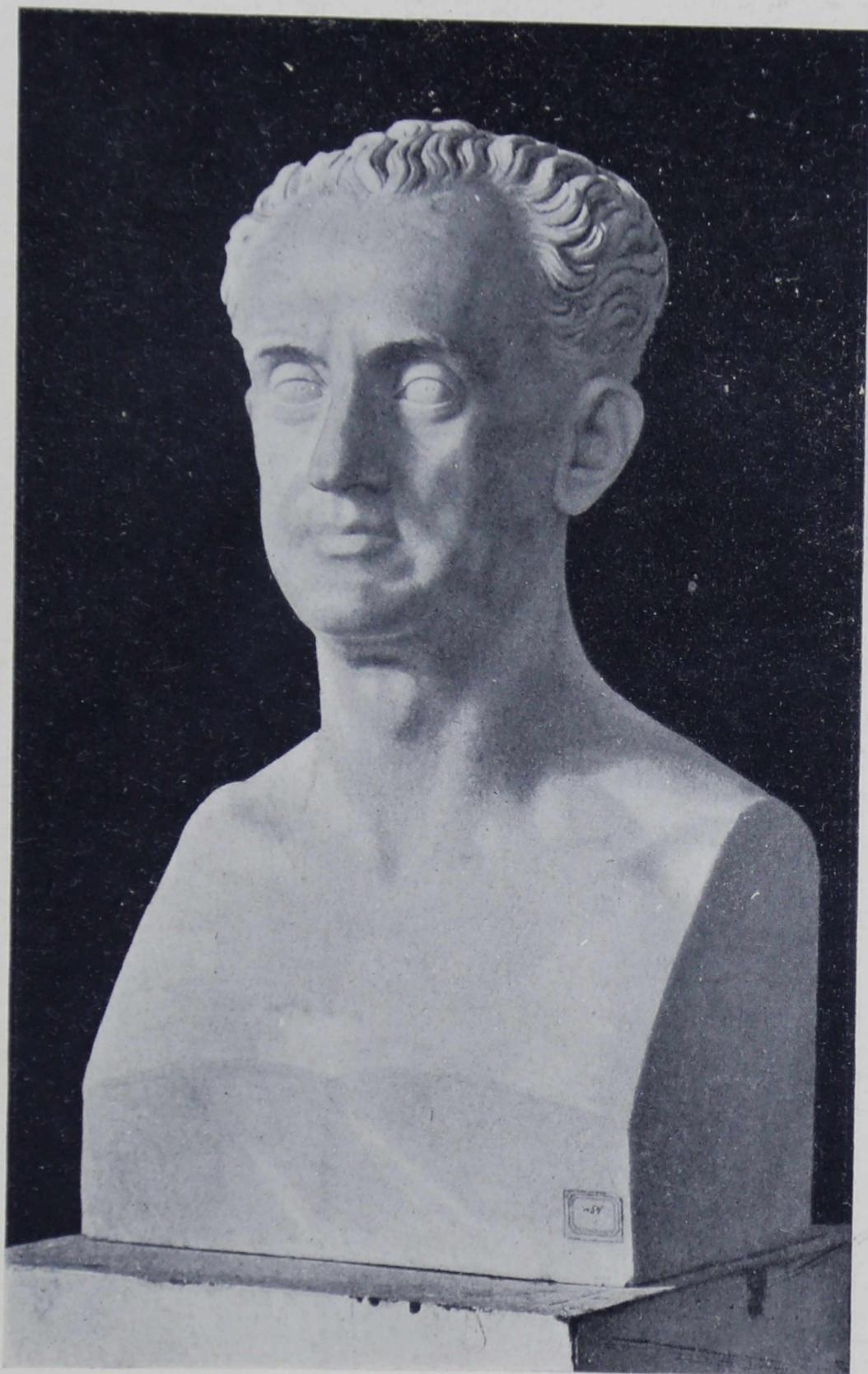
Несколько суровый характер архитектурного ансамбля парадного двора, выдержанного в строгих английских формах, значительно нарушается в южном фасаде Алушкинского дворца. Эта часть дворца примыкает к массивным



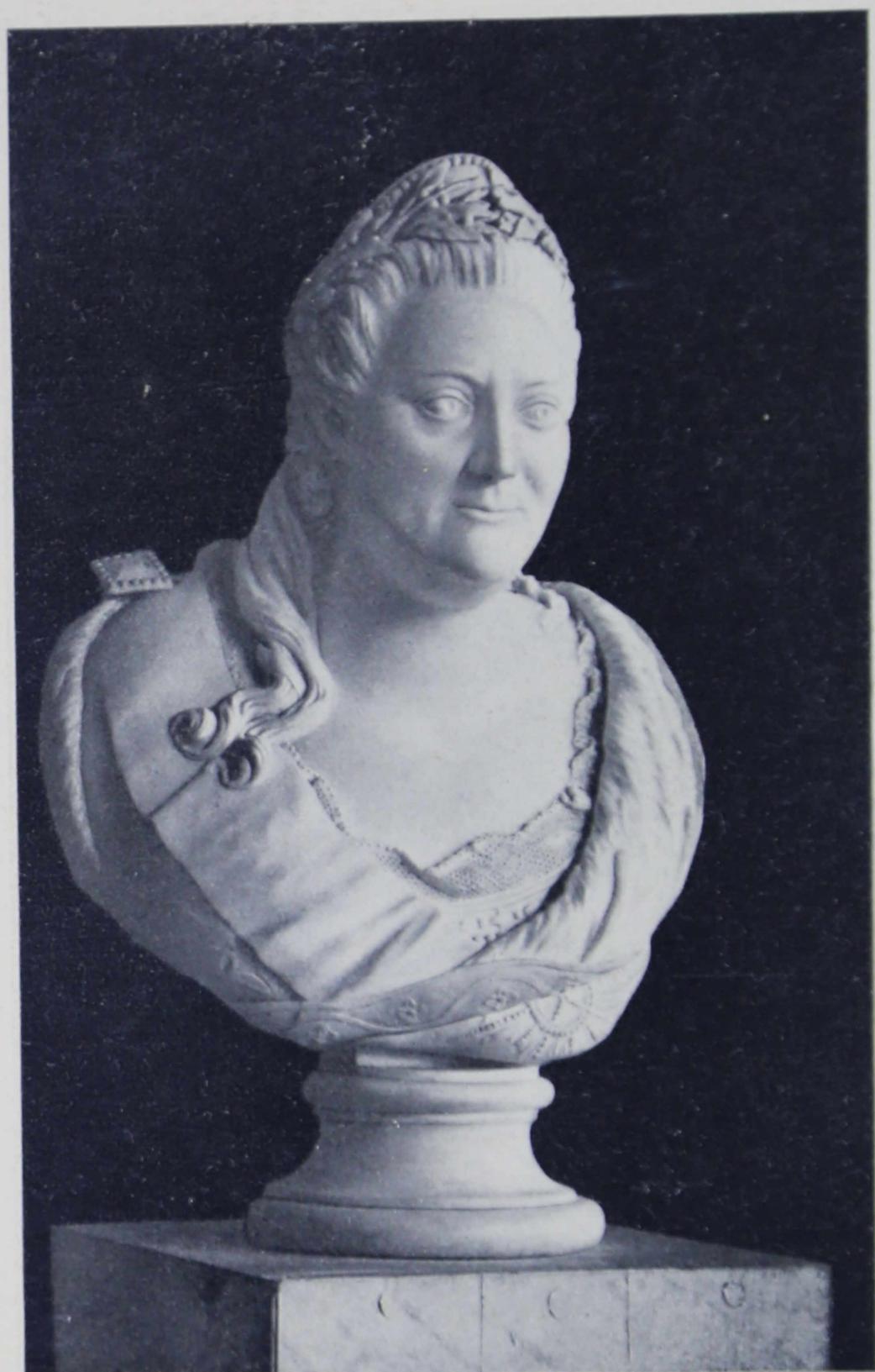
Х. Раух. Блюхер в битве при Каубахе



П. Ф. Томир. Часы, украшенные фигурой Карпо



С. Гальберг. Бюст гр. Джона Ог. Пемброк



И. Эстеррейх. Бюст Екатерины II

каменным террасам, носящим название Львиной террасы. Легкие балконы и выступающие свесы крыш придают ей вид восточного киоска. Центральную часть фасада занимает обширный вход, в виде открытой полуциркульной ниши, украшенной баллюстрадой вверху и стройными башенками по сторонам, за которой неизвестно когда установилось неосновательное название Альгамбры. Широкая каменная лестница соединяет нишу с террасами.

Этот торжественный, чисто восточный вход, несомненно, был навеян Блору грандиозными порталами мечетей и мавзолеев мусульманской Индии. Встречаясь довольно рано в архитектуре Самарканда и Персии, он достигает пышного расцвета в XVII и XVIII веках в постройках великих моголов в Агре и Дели. Прототипом ниши Алупкинского дворца могли послужить портал мавзолея Сафдар-Янга около Дели, сооруженный в 1754 году и являющийся наиболее поздним из памятников эпохи великих моголов, или вероятнее более ранний портал большой мечети в Дели, построенной шахом Джеганом в 1658 году⁷⁵).

В них мы встречаемся с вполне сложившимся типом восточного портала, который состоит из глубокой прямоугольной или полуциркульной ниши, в глубине которой расположены обычно низкие двери, ведущие внутрь здания, и двух фланкирующих башенок. Верх ниши украшен баллюстрадой, как это мы видим в мечети Дели, и повторяется в Алупкинском дворце, или же имеет более сложную декорацию. В Алупкинском дворце все эти элементы были сохранены, но получили английскую обработку.

Форма арки ниши в Алупкинском дворце полуциркульная, слегка подвышенная в центре, встречается и в мавзолее Сафдар-Янга, софиты той и другой, подобно мавританской „зубчатой“ арке, состоят из ряда полуциркульных арочек. Фриз ниши украшен арабеской,

которая представляет шестикратное повторение стиха, содержание которого гласит: „И нет счастья, кроме посланного от бога“.

В фасадах библиотеки, столового корпуса и Шуваловского флигеля мы снова встречаемся с чистыми формами английского Возрождения. Столовый корпус, в котором помещается обширный торжественный зал, дан Блором в типе средневекового английского парадного зала („Hall“), до XVI века обычно выносившегося в отдельное помещение. Иногда это мы видим и позже, как например, в Гэмптон-Корте, который сохранил еще старую разбивку плана готической эпохи.

Архитектура столового корпуса и библиотеки, построенной и проектированной уже Гунтом, стилистически стоит очень близко к северному фасаду дворца и повторяет как его орнаментальные детали, так и их компоновку. Здание библиотеки состоит из двух этажей, в верхнем помещается библиотека, а в нижнем этаже, обработанном арками и крестовыми сводами, столовая. В башне библиотеки раньше находилась астрономическая и метеорологическая обсерватория.

Несколько иной характер в смысле художественной обработки имеет Шуваловский флигель, служивший помещением для приема гостей, и расположенные рядом с ним службы. Служебные корпуса Алупкинского дворца расположены в виде неправильного многоугольника, образующего отдельный замкнутый двор. От Шуваловского флигеля их отделяет живописный узкий проезд, соединяющий парадный двор с Симеизским шоссе, стены которого сплошным зеленым ковром закрывают вьющиеся розы и плющ, среди которых вырастают башни и зубчатые стены дворца. Службы с их кухнями, кладовыми, выездными конюшнями и другими хозяйственными помещениями, наполненными раньше многочисленной челядью,

представляют самостоятельный двор, совершенно почти обособленный от парадной части дворца, служившей жилищем владельца, с которой они сообщались только переходами, переброшенными на арках между дворцом и служебными корпусами, или темными подземными галереями. Внешние стены служебных корпусов с их узкими окнами-бойницами, кремальерами и зубчатыми башнями придают им вид настоящего замка.

План и характер архитектурной обработки служб Алушкинского дворца, естественно, заставляет сближать их со старыми английскими „castle'ями“. Башни служебных корпусов и Шуваловского флигеля еще сохраняют готический тип. Ранний тип, встречающийся в постройках эпохи Генри VIII, передает также обработка кремальер и труб этой части дворца⁷⁶).

Алушкинский дворец отразил, как мы видим, в своих архитектурных формах, на ряду с английской архитектурой, не только сложные влияния, воспринятые и переработанные ею в елизаветинское время, но и некоторые элементы искусства мусульманского Востока, связанные с намерением Блора придать дворцу восточный колорит. В первоначальном проекте Блора (см. акварель в собрании Алушкинского дворца) эти восточные тенденции были выражены еще более сильно. Мы уже высказывали мнение, что форма покрытия боковых башен и тип мерлонов венчающего карниза и аттика главного корпуса дворца намекают на мотивы восточной архитектуры, именно мусульманской архитектуры Индии XVII—XVIII веков. Ту же роль ранее играли башни над лестничными клетками главного корпуса дворца, разобранные в более позднее время, вероятно, уже в 1850 г. Их вид сохранился на чертежах Гунта и на рисунках Бассоли и Гросса, не говоря уже о чертежах Блора. Судя по этим воспроизведениям, башни должны были иметь вид открытых па-

вильонов на подковообразных арках мавританского типа. Они, конечно, еще более подчеркивали раньше в архитектуре Алушкинского дворца ориентацию к Востоку, который все время, видимо, увлекал Блора, пытавшегося даже в формах раннего английского Возрождения эпохи Елизаветы создать иллюзию восточной романтики.

V

Неразрывное целое с Алушкинским дворцом представляют и его парки, раскинувшиеся по сторонам нижнего Алушкинского шоссе. Парки эти разбиты на месте тех садов „между деревней и морем“, которые были приобретены М. С. Воронцовым в 1825 году у алушкинских татар. По времени своего сооружения они современны эпохе постройки дворца, но еще раньше в Алушке существовали сады, устроенные в конце XVIII века кн. Потемкиным, в которых впервые в Крыму были сделаны посадки растений, выписанных из Анатолии и Константинополя.

Точных документальных данных по истории сооружения Алушкинских парков не сохранилось и почти единственным указанием на время их разбивки служат даты постройки фонтанов, в большом числе разбросанных среди парка. Самые ранние из них находятся в старой части парка. Это фонтан „Trilby“ у западной стены нового Алушкинского дворца и фонтан по дороге к старому дому, датированные 1829 годом. Наиболее же поздние надписи на фонтанах Алушкинских парков указывают на 1839 год.

В путеводителе по Крыму Монтандона, вышедшем в 1834 году, упоминаются уже оба Алушкинских парка— Верхний и Нижний, разделявшиеся, как и теперь, дорогою в Мисхор, но, судя по описанию Алушки, помещенному в „Путешествии герцога Рагузского“, бывшего в Крыму в год выхода книги Монтандона, эти парки в 1834 году

еще не были вполне закончены⁷⁷). Посадки в парках Алупки и их устройство, под руководством Кебаха, продолжались даже в 1838 году.

Вид Алупкинских парков на литографиях А. Бигатти и А. Брауна, изданных в Одессе в 1836 и 1846—47 гг., и на акварелях К. Бассоли 1844 года рисуют нам их более дикими и близкими к естественной природе, чем это мы видим в настоящее время⁷⁸). Обширные лужайки перемежались с участками, засаженными группами деревьев. Старый дом, теперь почти закрытый деревьями и сильно разросшимся кустарником, раньше стоял на большой открытой поляне. Монтандон в этом месте указывает цветник. Описание парка этого времени сохранил нам путешественник 40-х годов прошлого века А. И. Демидов⁷⁹).

Работы по разбивке парка велись под руководством немецкого садовника Кебаха, состоявшего „обергертерном“ в Алупке до самой своей смерти, последовавшей в 1850 году. Монтандон отзывается о Кебахе, как знающем и способном садовнике, который „сумел повсюду проявить свой изящный вкус и помочь природе выявить то, что было в ней наиболее интересно“⁸⁰). Едва ли, однако, Кебах был единственным лицом, приложившим свою руку к устройству Алупкинского парка. Та его часть, которая примыкает ко дворцу и носит название Львиной террасы, настолько тесно связана с архитектурным ансамблем Алупкинского дворца, что прямо указывает на участие в ее сооружении Блора и Гунта, строивших и самый дворец. По своему характеру эта часть Алупкинских парков передает совершенно другой садовый тип, чем тот, который мы видим в архитектуре Верхнего и Нижнего парков Алупки. В ней отразился тип итальянских регулярных садов, обязанный своим возникновением Флоренции эпохи Возрождения.

В общих чертах виллы итальянского стиля подражают классическим Плиниевым виллам. Основным элементом их являются террасы, одна или несколько; ими обрабатывается склон возвышенности, на которой расположена вилла. Террасы делятся на отделения, украшенные рощами, аллеями, статуями, вазами и каскадами, особенностью их является также изобилие баллюстрад. На них же помещаются архитектурные садовые сооружения, в виде подражания античным храмам, беседок или крытых виноградных аллей—„пергола“. Перед террасами разбиваются цветники, переходящие в лужайки, окаймленные деревьями.

В XVI веке итальянский садовый стиль проникает в Англию, где итальянцами были устроены около 1540 г. для Генри VIII сады Нонсеча в Серрее. Сады Гэмптон-Корта, другого английского замка этой эпохи, хотя и были разбиты еще в средневековом стиле, но также уже с некоторыми итальянскими деталями. Воспоминанием об увлечении в Англии флорентийскими виллами служат и так называемые „итальянские сады“, представляющие плоские, симметрически разбитые партеры с фонтанами в виде высоких чаш посредине.

Итальянские сады Англии XVI века надо считать тем источником, который послужил непосредственным образцом для разбивки Алушкинских террас, так как они не имеют последовательно выраженного итальянского стиля и указывают скорее именно на такую передачу. Но, благодаря богатому рельефу Алушки, ее террасы все же стоят ближе к итальянским садам Тиволи и Фраскати, чем к их английским подражаниям.

Время сооружения Львиной террасы в Алушке следует, конечно, приурочивать ко времени постройки дворца, для которого она служит основанием, следовательно к 1830—37 гг. На более ранних видах Алушкинского дворца К. Бассоли 1842—44 гг. эта терраса изображается

вполне законченной и в декоративном отношении, за исключением статуй львов, украшающих в настоящее время лестницу, привезенных из Италии, повидимому, между 1844 и 1846—47 гг., так как изображение этих статуй мы впервые встречаем на литографии дворца Ф. Гросса (1846—47 гг.).

Итальянский регулярный парк Алушкинского дворца разбит на нескольких искусственных, последовательно понижающихся, каменных террасах, стены которых поддерживает ряд контрфорсов. Широкая лестница, соединяющая террасы по оси дворца и украшенная мраморными статуями львов, ведет к нише Альгамбры, мотив которой напоминает грандиозную арку исчезнувшей виллы Сакетти и нишу Бельведера. Статуи львов, расположенные по сторонам лестницы, которым обязаны известной долей славы эти террасы, являются произведениями итальянской декоративной скульптуры начала XIX века, вышедшими из мраморных копей Каррары, расцвет которых в первой половине этого столетия еще продолжался.

Первая пара „Бодрствующих львов“, находящаяся у входа во дворец, напоминает очень распространенный тип декоративных статуй львов, украшающих, между прочим, и флорентийскую Loggia dei Lanzi. Среди расположенных ниже статуй обращает внимание „Спящий лев“, работы, как указывает надпись на пьедестале, каррарского мастера В. Боннани. Точными, почти незаметными для глаза, ударами резца мастеру удалось достигнуть изумительного эффекта в передаче сильного и упругого тела, за которым чувствуется крепкий костяк. Холодный материал, силою замечательного мастерства, почти перерожден в организм, кипящий жизнью. Тем не менее, эта статуя не представляет вполне самостоятельного произведения, являясь, вместе с парной ей группой „Пробуждающегося льва“, подражанием или

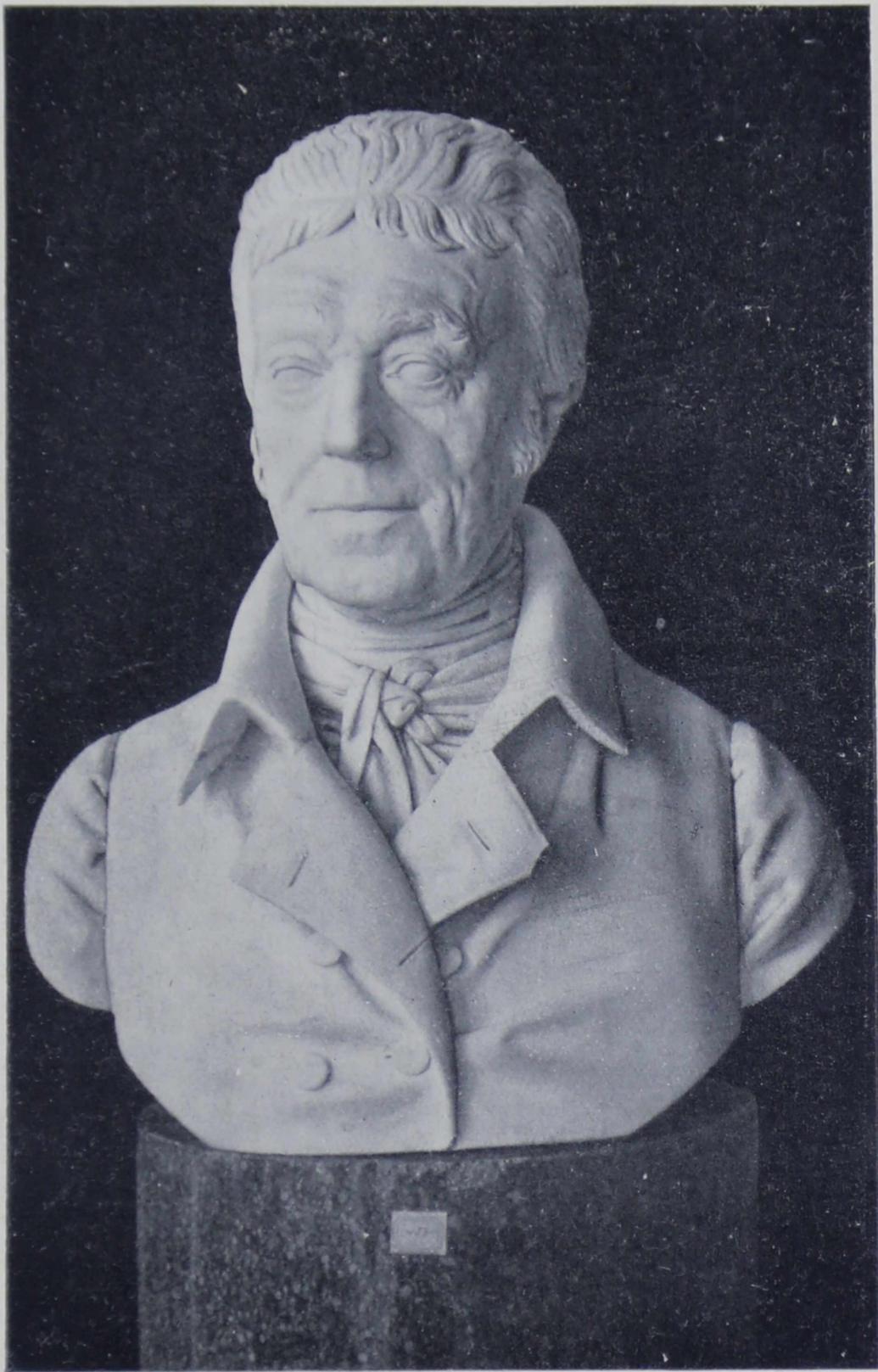
копией знаменитых лежащих львов Антонио Кановы у гробницы папы Климента XIII (1792) в соборе Петра в Риме.

Террасы разбиты со всеми затеями итальянского сада. Верхняя из террас, расположенная перед фасадом дворца, представляет партер, разбитый в духе „итальянских садов“ Англии со всеми его атрибутами—чашеобразными фонтанами, мраморными декоративными вазами и скамьями, симметрически разбросанными среди газонов с цветниками.

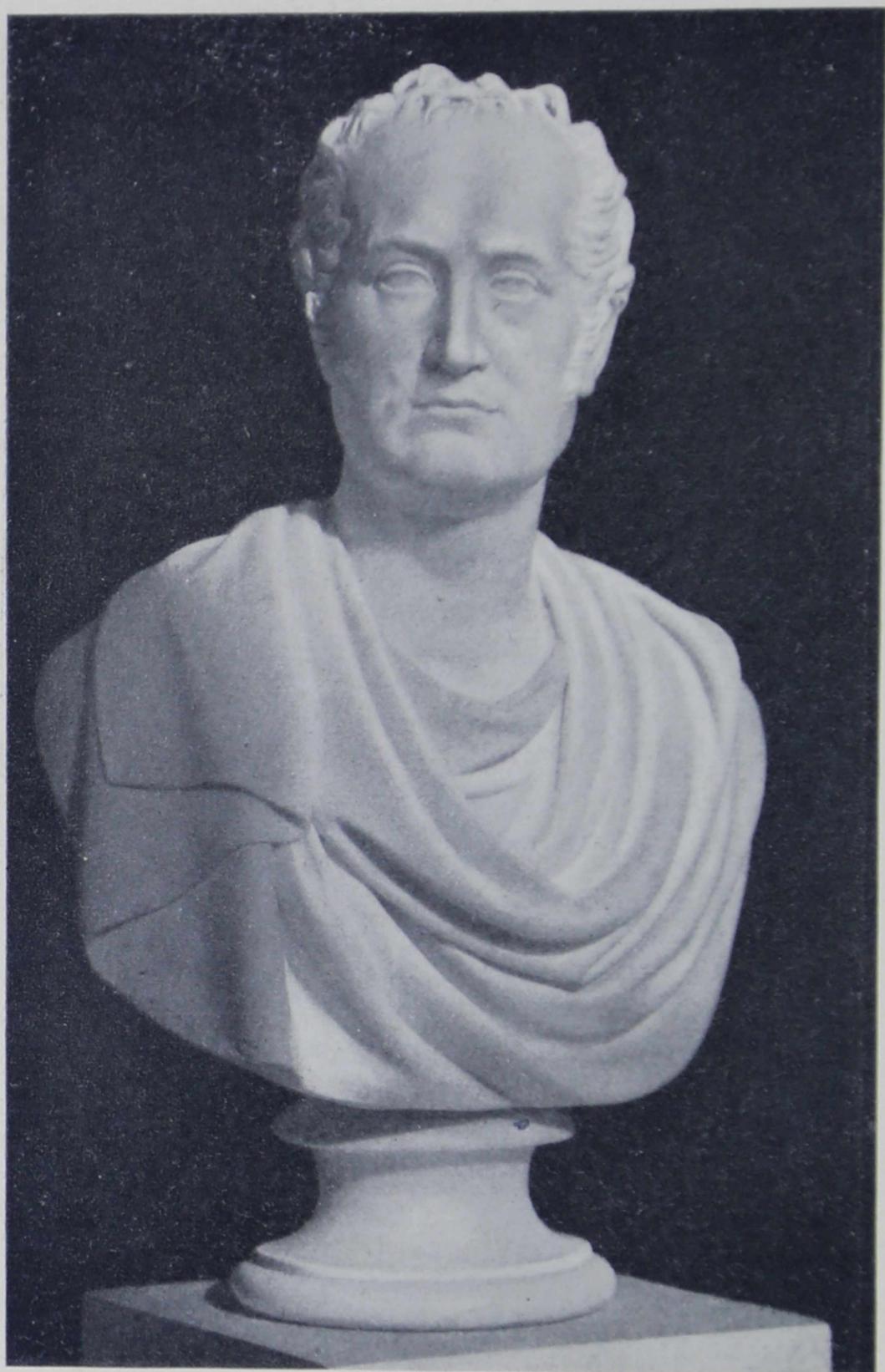
Пространство между террасами занимают древесные насаждения с подстриженными шпалерами из буксуса. Лежащая ниже, вторая терраса заканчивается небольшой рощей магнолий, среди которых из миниатюрной скалы сбегает прозрачный каскад; противоположная ей часть—так называемый „бахчисарайский садик“, примыкает к библиотеке дворца. Здесь на площадке у библиотеки находится мраморный „Фонтан слёз“—подражание известному Бахчисарайскому фонтану хана Крым-Герая, воспетому Пушкиным и Мицкевичем.

Обе террасы окружены, вместо итальянских баллюстрад, низким парапетом из диабазы, украшенным мраморными вазами. По лестнице у здания библиотеки можно спуститься на нижнюю террасу, на которой разбита увитая виноградными лозами „пергола“. В глубине ее интересен небольшой „Фонтан амуров“, украшенный хорошим мраморным барельефом итальянской работы XVIII века.

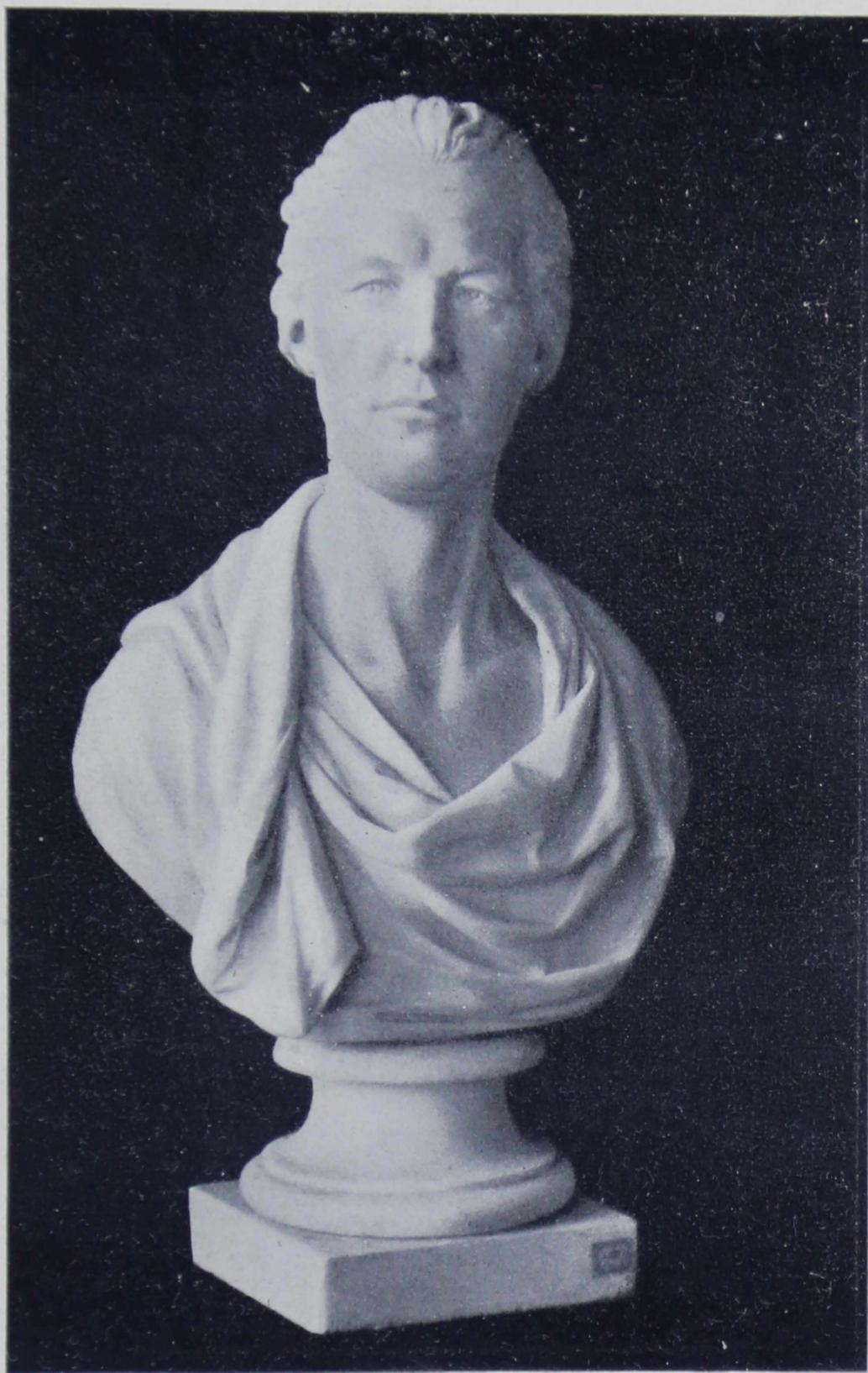
Террасы составляют только незначительную часть обширных Алупкинских парков, в большей своей части носящих характер иррегулярного английского парка. Наряду с прекрасными парками Ливадии, Орианды и более скромным по размеру парком Гаспры, разбитыми иностранцами Деллингером, Россом и Крамером в 1830—40 гг., и более ранним Никитским садом, устроенным в 1812 г. также иностранцами Вальдом и Бродву-



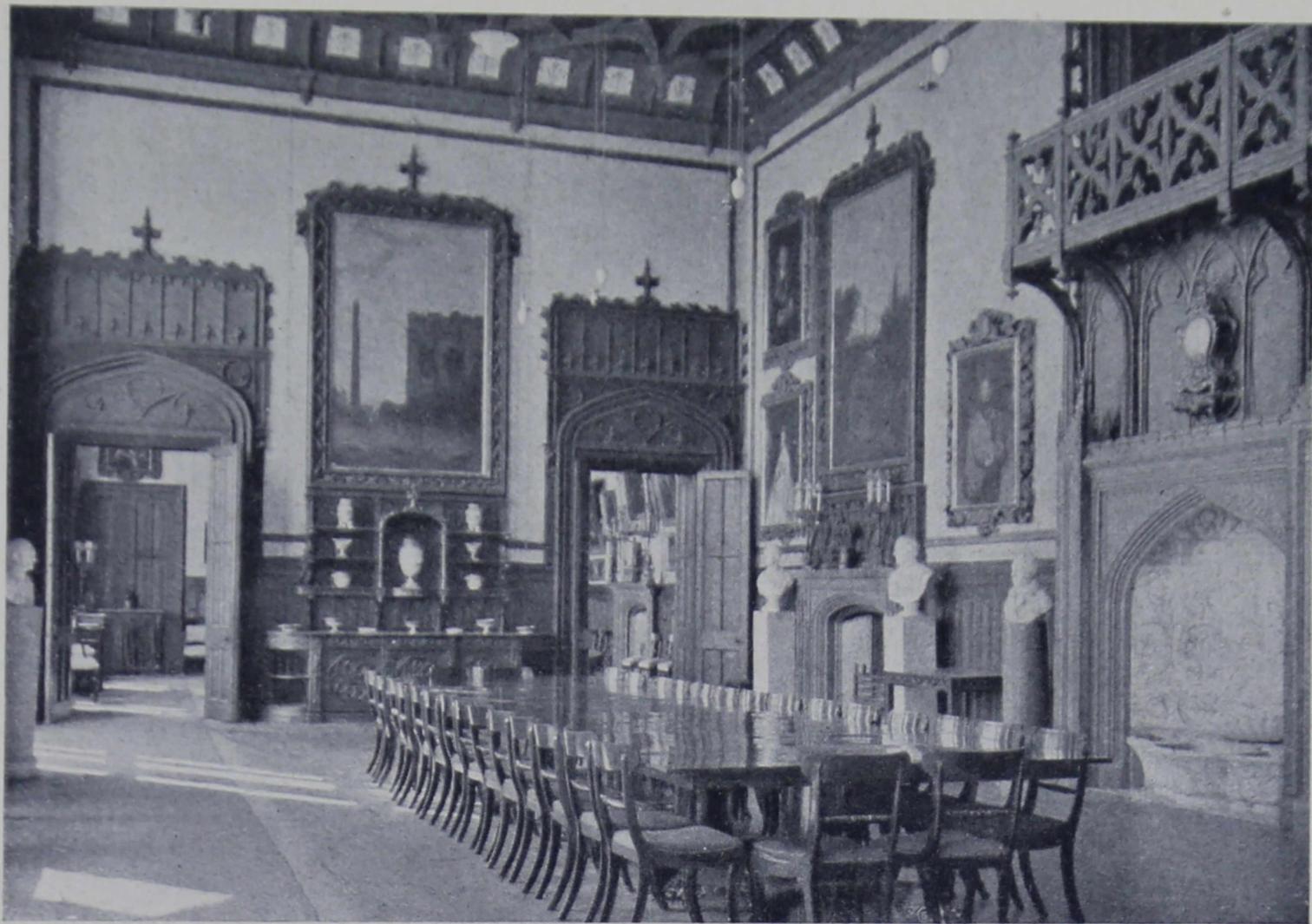
Д. Ф у а й я т ь е. Бюст гр. С. Р. Воронцова



Р. Уэстмакотт. Бюст неизвестного мужчины



И. Ноликенс. Бюст Вильяма Питта младшего



Столовая дворца

дом, Алупкинские парки принадлежат к числу лучших садов пейзажного стиля на южном берегу Крыма⁸¹).

Этот тип садов, впервые получивший широкое распространение в Англии во второй половине XVIII века, если не считать более ранних работ в этом характере Дюфрени во Франции и Вильяма Кента в Англии, отчасти обязан своим возникновением тому же источнику, с которым была связана в Западной Европе и реставрация готики, — зарождению романтизма с его призывом к природе, объявленным Ж. Ж. Руссо. Несомненно также, что на них оказали влияние, но может быть меньшее, чем полагают некоторые, и китайские пейзажные сады, с которыми в середине XVIII века познакомили Англию сочинения Спенса (1743) и Чемберса (1737, 1772). Появившись в Англии, увлечение пейзажным стилем в садовом зодчестве охватывает вслед за тем всю Европу, которая под влиянием духа времени начинает перестраивать в новом стиле даже старые регулярные сады.

Целью, поставленной перед новым стилем, было подражание простоте и естественности подлинной природы, которое было протестом против условностей и строгих архитектурных форм французских регулярных садов XVIII века. Но, в сущности, английские парки, из которых прежде всего должна была быть изгнана всякая неестественность, стали новой условностью. Геометричность плана и строгие архитектурные формы Ленотровских садов сменили искусственно созданные декорации. В парках появились живописные лужайки с разбросанными на них купами деревьев, таинственные гроты „приюты любви и молчания“, меланхолические каскады, осененные развесистыми ветвями, романтические руины. Дикие и заросшие уголки перемежались в новых парках с открытыми и залитыми солнцем полянами. Как общий замысел, так и разбивка отдельных частей парка и теперь оставались

строго продуманными и созданными часто с неменьшей затратой сил и средств, чем старые французские регулярные сады.

Пейзажный стиль английских садов, рассчитанный на равнинный рельеф, в Алупкинских парках приобрел несколько своеобразный характер, приспособленный к условиям их местности, представляющей береговой склон, круто спускающийся к морю, в особенности в Нижнем парке. Поэтому, Верхний парк, с его спокойным рельефом, более характерен для английского садового стиля. Имея прекрасную планировку и разбивку древесных масс, Алупкинские парки бедны архитектурными произведениями, которые так украшают и придают такой своеобразный романтический характер пейзажным паркам Гатчины, Павловска и Кускова—подмосковной Шереметьевых. Здесь нет также больших поверхностей зеркальных озер или заводей светлой реки. Зато в Алупкинских парках редкую декоративность впечатления создает сочетание гор и моря, соединенное с необычайным богатством южнобережной растительности, разнообразие видов которой поражает и в ботаническом отношении делает их самыми замечательными на южном берегу Крыма после Никитского сада. На ряду с местной флорой, в Алупкинских парках очень богато представлены акклиматизированные виды растений средиземноморских стран Европы и западной Азии, Китая и субтропической Америки. Реми еще в 70-х гг. прошлого века указывал до двухсот восьмидесяти растительных видов, представленных в парках Алупки⁸²).

В Верхний парк, расположенный между нижним Алупкинским шоссе и Ялтинской улицей, можно пройти от дворца, поднявшись по лестнице, ведущей в парк со стороны парадного двора. Эта лестница выходит на террасу, искусственно поднятую и укрепленную стеной,

в которой внизу во дворе устроен фонтан. На террасе растут два могучих кипариса, посаженных в 1787 году кн. Потемкиным и являющихся, может быть, единственным воспоминанием устроенных им в Алушке садов. Раньше, как указывает Монтандон, около них была устроена виноградная беседка⁸³). Другой путь в Верхний парк ведет через одни из ворот, расположенных на шоссе.

Этот парк в особенности богат прекрасными хвойными породами, образующими в нем вместе с лиственными мощную и богатую растительность, среди которой выделяются строгие кипарисы и широко раскинувшие свои ветви серебристые платаны. Лучшую и наиболее живописную часть Верхнего парка составляет так называемая Мармонская площадка, получившая свое наименование в честь посещения в 1834 году Алушки маршалом Мармоном, с обширными полянами, с группами гигантских ливанских кедров и пиний. К ней можно пройти от первых ворот со стороны шоссе. Простыми, но строго продуманными сочетаниями хвойных деревьев на фоне лиственных масс здесь естественными средствами достигнута та замечательная архитектурность пейзажа, к которой в регулярных садах XVIII века стремились путем чисто архитектурных построений и сложной обработки древесных форм ножницами садовника. Вблизи площадки, по дороге к Хаосу, расположено несколько прудов, окруженных тенистыми деревьями. Самый большой из этих прудов украшен фонтаном, в виде небольшой конусообразной скалы, выступающей на поверхности воды.

От прудов начинается Хаос, живописные и разнообразные группы скал, среди которых разбит целый лабиринт тропинок, устроены таинственные гроты и разбросаны купы деревьев и кустарников. Хаос привлекает, главным образом, своей несколько мрачной романтичностью, так

контрастирующей с открытыми, залитыми солнцем лужайками Мармонской площадки. В верхней своей части Хаос принимает вид беспорядочно нагроможденных серых камней, за исключением нескольких сосен и непритязательного арбутуса, почти лишенных растительности. Тропинка отсюда приводит к руинам в виде акведука, около которого расположен небольшой каменный павильон, устроенный над Мармонским источником, питающим водою дворец и парк, от которого можно возвратиться ко дворцу.

Нижний парк расположен в виде амфитеатра между шоссе и морем. Общий характер его, за исключением открытых лужаек около Рыбачьей пристани, более дикий, чем Верхнего парка. На ряду с хвойными породами, здесь много вечнозеленых растений и буйно разросся плющ, обросший камни и целыми каскадами ниспадающий с деревьев.

В западной части Нижнего парка находится старый дом, около которого заслуживает внимание простой и строгий по своим формам фонтан 1829 года из белого известняка. Вблизи него, у стены нового дворца находится другой фонтан „Trilby“, с прекрасной прозрачной и обильной водой. По своим формам оба фонтана представляют переработку мотивов татарской архитектуры.

Восточная часть Нижнего парка начинается приблизительно от Рыбачьей пристани, к которой можно спуститься по одной из дорожек, начинающихся у нижнего шоссе. Рыбачья пристань, носившая раньше название „пристани потешных и рыбачьих судов“, представляет небольшую бухточку, образованную живописной группой прибрежных скал, около которой в недавнее время на берегу устроена искусственная каменная терраса. На террасе стоит „Чайная беседка“ — каменный павильон с дорическим портиком. „Чайная беседка“ упоминается уже в описании Алупки у Монтандона, следовательно она была построена

до 1834 года⁸⁴). Вид этой беседки мы встречаем также и на литографиях 1830-х гг.

Несколько далее находится „скала Айвазовского“, от которой начинается так называемый малый Хаос, представляющий картину, немного напоминающую дикий и пустынный Хаос в Верхнем парке, некоторое разнообразие здесь вносит только близость моря. Берег над ним покрыт прекрасной сосновой рощей. Осмотр парка можно закончить прогулкой по тропинке, начинающейся от Рыбачьей пристани в сторону малого Хаоса и Нового Мисхора, с которой открываются разнообразные и живописные виды на море и прилегающую к нему часть парка, за которой иногда среди зелени вырастают башни и постройки дворца, господствующие над нею.

VI

Внутреннее убранство Алушкинского дворца так же, как его внешний облик, отражает дворянский быт тридцатых годов XIX века. Бытовой облик этой эпохи сохранили только парадные комнаты дворца, расположенные в нижнем этаже главного корпуса и в примыкающих к нему зданиях столового корпуса и библиотеки. Все эти помещения в настоящее время вошли в состав выставочных зал Алушкинского музея.

Верхний этаж дворца, в котором помещались жилые комнаты Е. К. Воронцовой и комнаты графа, не сохранили своего прежнего убранства, как и Шуваловский флигель.

Парадные комнаты дворца также, впрочем, не избежали изменений, которые были внесены в их первоначальное убранство в позднейшее время. От него теперь, за исключением немногих отдельных предметов, картин и ценной библиотеки, сохранилась только прежняя деко-

ративная отделка плафонов и стен, так как после смерти С. М. Воронцова в 1882 году художественные собрания и мебель были частью вывезены из дворца вдовою С. М. Воронцова в Ниццу, частью проданы с аукциона. Относительно характера этих собраний и первоначального убранства дворца мы почти ничего не знаем, так как старых описей Алушкинского дворца не сохранилось, каталога же аукциона нам достать не удалось. Полагаться в данном случае на показания современников можно только с очень большой осторожностью. Некоторые из них, как Коль и Жиль, отмечают незначительность первоначального художественного убранства Алушкинского дворца, за исключением столовой, которая в значительной степени сохранила свой облик до настоящего времени⁸⁵). У Коля мы, например, читаем, „что касается до картин, книг, и т. п., которые находятся там (т. е. во дворце. С. III.), то они не представляют ничего особенного“, а между тем нам известно, что уже в его время составлялась библиотека Алушкинского дворца, книжное собрание во всяком случае первостепенного интереса для своего времени, хотя и уступавшее по своему библиографическому значению замечательной Одесской библиотеке М. С. Воронцова с ее известной коллекцией манускриптов.

К этому же времени, т. е. первой половине XIX века, должно быть отнесено и находящееся в библиотеке Алушкинского дворца собрание гравированных портретов XVII—нач. XIX века. Кроме того, в библиотеке дворца сохранился каталог значительного собрания иностранного и русского фарфора, которое постигла, вероятно, общая участь прежних художественных собраний дворца. Мы должны упомянуть также об остатках собрания античных мраморов Алушкинского дворца, на которое проф. М. Ростовцев указывал еще в 1911 году⁸⁶). Вот почти все, что осталось от первоначального убранства дворца.

Дворец оставался после разгрома 1882 г. пустым и необитаемым до самого начала 1900 годов, когда он перешел к последнему его владельцу Е. А. Воронцовой-Дашковой. При ней Алушкинский дворец вновь пополняется мебелью, картинами, мраморами и бронзой, которые вывозятся из дворца Воронцовых в Одессе. Совершенно случайно, дворец, если и не восстанавливает свой первоначальный облик, то, во всяком случае, получает достаточно хорошее и ценное для себя приобретение, реконструирующее бытовую среду его эпохи, так как оба дворца были построены одним и тем же владельцем и почти одновременно, Одесский—архитектором Боффо в 1824—28 гг., Алушкинский—архитектором Блором в 1830—40 годах, и, понятно, должны были отразить одну и ту же бытовую культуру. Так это и было в действительности, в убранстве дворцовых помещений Алушки и Одессы отразились характерные черты одного и того же культурного периода—эпохи „тридцатых годов“ прошлого века. Может быть, принимая во внимание слова Коля⁸⁷), мы даже имеем дело здесь с работами одних и тех же мастеров.

Быт эпохи 1830 годов складывался под непосредственным впечатлением грандиозных событий конца XVIII и начала XIX века, под влиянием великой французской революции 1789 года и бурных гроз наполеоновских войн. После глубоких потрясений, пережитых Европой, отметивших для нее наступление новой эры в социальных отношениях, настала всеобщая жажда покоя, охватившая все круги современного общества. Одновременно с романтизмом уходящей феодальной культуры зарождается идеализация домашнего очага и мещанского благополучия.

Biedermeierzeit—название, которое получила эта эпоха в Германии, явление характерное для всей Европы. Его дух наложил свой отпечаток на целый период 1830-х гг.

и породил в общественном быту новый декоративный стиль. Этот стиль, зародившийся в двадцатых годах XIX столетия в Англии, до сих пор еще не получил одного общего названия для всех его национальных видов и известен: в Германии, где он достиг наиболее пышного расцвета, под именем Biedermeierstil'я, во Франции—это стиль Луи-Филиппа, в России он совсем не имеет специального названия и обычно связывается или с 1830-ми годами или с эпохой Николая I, на которые падает его расцвет. Тем не менее, этот стиль, более живописный, чем конструктивный, своею наиболее характерною особенностью объединяется в одно мощное и типическое явление. Этою особенностью его является стремление к интимности и уюту, сменившим холодный и торжественный стиль Империи.

Мебель эпохи Biedermeier'a, хотя и связана преемственностью со стилем Империи, но связь эта скорее чисто формальная, по своему духу оба стиля являются порождением двух совершенно различных эпох, и стиль 1830-х годов, несомненно, сказал свое самостоятельное слово в истории декоративного искусства. В то время, как грациозный и легкомысленный век Рококо создал убранство гостиных и будуаров, а стиль Империи вызывает в нашем представлении образ величавых и строгих зал, мебель эпохи Biedermeier'a характерна для небольших интимных и скорее провинциальных интерьеров. Став понятным и доступным более широким слоям общества, а не только избранным его кругам, как это мы видим в предшествующее ему время, стиль, несомненно, демократизируется. Это в особенности заметно в России, где „николаевская“ мебель получила чрезвычайно широкое распространение. Стиль „тридцатых годов“—это быт средних людей, хотя он и стал более или менее всеобъемлющим для своей эпохи.



Неизвестный мастер немецкой школы XVI века. Голгофа



Мастер женских полуфигур XVI века. Девушка с книгой



Ф. Поурбус. Портрет мужчины



Ф. Г в а р д и. Архитектурный пейзаж

Дух Biedermeier'a решительно господствует и во внутреннем убранстве Алупкинского дворца. Торжественная обработка стен и плафонов „александрова“ века росписью и лепкой уступает место более интимным буазери и плафонам из темного дуба, убранству стен тканью и бумажными обоями, вносящими в помещение любимый эпохою уют. Мебель утрачивает строгую тектоничность форм и любовь к богатой орнаментации и архитектурным деталям, обращаясь к более простым мотивам и более свободному их соединению, стремясь в гармоническом сочетании пропорций достигнуть покоя масс и передать тот же эффект уюта.

В убранстве Алупкинского дворца стиль 1830 годов отразившийся преимущественно в мебели, переплетается с романтическими реминисценциями английского стиля Тюдоров XVI века, в котором исполнено декоративное убранство стен и плафонов дворца. Дворец дает, главным образом, образцы английской мебели эпохи Biedermeier'a, которая вводит нас в круг английского декоративного искусства конца первой четверти XIX века, когда новый стиль, появившись в Англии, сменяет в ней господство Адама и Шератона, оказавших свое влияние на весь период 1760—1830 годов, который английские исследователи называют эпохою или „веком“ сатинового дерева.

Очень хорошие образцы английской мебели этой эпохи представлены в столовой и бывшей биллиардной комнатах дворца. На ряду с нею мы встречаем в Алупкинском дворце прекрасные экземпляры английской „готической“ мебели 1830-х годов в китайском кабинете, возрождение которой связано также с Англией, английские репродукции того же времени мебели знаменитого Буля в кабинете и русскую мебель Гамбса 50-х годов в кабинете и ситцевой комнате. Менее связывается с общим

характером убранства дворца русская ампи́рная мебель 1820 годов, находящаяся в голубой гостиной.

Большая часть английской мебели Алу́пкинско́го дворца была выполнена в Англии мебельной мастерской C. and W. Baker в Лондоне. На это указывают несколько случайно обнаруженных нами в библиотеке Алу́пкинско́го дворца подписных эскизов мебели этой мастерской, выполненной для Одесского дворца М. С. Воронцова и частью поступившей впоследствии в Алу́пку при вывозе сюда художественных собраний Одесского дворца.

Существующее размещение мебели и развеска картин в залах дворца произведена музеем. В основу его была положена цель, с одной стороны, сохранить общий облик дворца, как памятника русской усадебной культуры 1830 годов, с соблюдением сохранившейся планировки дворцовых помещений, а с другой—самостоятельно выявить на этом фоне художественные собрания дворца. Для этой цели последние были размещены в нескольких группах, иллюстрирующих отдельные эпизоды в развитии русской и западной живописи и отчасти скульптуры. Таким образом, сложился ряд интерьеров в характере тридцатых годов прошлого века, а отчасти примыкающего к нему периода 1820—50 годов, являющихся в то же время экспозиционными залами для собрания живописи и скульптуры. Все позднейшие наслоения в бытовом убранстве дворца, принесенные последующими поколениями владельцев, которые искажали его бытовую среду, были по возможности удалены.

Вестибюль, в который прежде всего вступают, посещая Алу́пкинский дворец, открывает перед нами один из типичных его уголков. Романтические увлечения века, под влиянием которых сложился художественный облик дворца и его внутреннего убранства, наложили свой отпечаток и на это помещение. Архитектура вестибюля по-

вторяет уже знакомые нам перепевы английского искусства XVI века, которое Блор перерабатывает и в своих фасадах Алупкинского дворца, при чем она стоит ближе к более позднему его периоду, к раннему елизаветинскому Возрождению. Весьма характерное для английской архитектуры этого времени широкое применение резного дерева в декоративной обработке внутренних помещений, перешедшее от нее и в английскую готику первой половины XIX века, мы встречаем и в Алупкинском дворце. Строгая и спокойная отделка плафона и панелей стен вестибюля дубовым деревом придает ему характер интимности, которая отвечала вкусам эпохи 30-х годов. Влияние елизаветинского стиля сказывается в типе деревянного плафона, затянутого мулярами, и дубовых панелей, закрывающих нижнюю часть стен.

Стены вестибюля, кроме того, симметрически разбиты проемами окон и дверей, не всегда оправданных практической необходимостью и явно рассчитанных на декоративный эффект. Этот прием декорации комнаты повторяется и в других помещениях Алупкинского дворца. У боковых стен небольшие каминные, обработанные плоской аркой Тюдоров. Все говорит о простой и интимной переработке елизаветинских форм в духе Biedermeier'a. Из предметов убранства вестибюля нет заслуживающих особого внимания.

В проходе из вестибюля на Львиную террасу находятся в достаточной мере интересные произведения персидского композиционного или фигурного шитья из Решта, относящиеся к первой половине XIX века. Эти парные шитые ковры представляют портреты, изображающие, судя по надписи помещенной на них, Фетх-Али-шаха, работы рештского мастера Ага Бузрука. Они являются, повидимому, подарком шаху М. С. Воронцову и относятся к периоду службы последнего на Кавказе. Шах изображен

в рост в застывшей фронтальной позе, облеченный в тяжелые ниспадающие до ступней ног одежды. Оба изображения почти тождественны.

В правой части дворца со стороны вестибюля расположены голубая гостиная, столовая и бильярдная.

Голубая гостиная, ранее носившая название „сераскирской“ комнаты, имела первоначально и другой характер, чем теперь. Описание ее прежнего убранства сохранилось у Ф. Шульца и С. Сафонова в их воспоминаниях о путешествии Николая I в Крым в 1837 году. „Она—говорит Шульц,—носит это имя потому, что все украшения ее стен и потолка и другое убранство выполнены по образцу комнат в доме Сераскир-паши в Константинополе. На лиловом фоне комнаты расположены, в виде барельефа сверху донизу, гирлянды цветов, напоминающие виноград. Пол устлан египетскими циновками. Низкие турецкие мягкие диваны покрыты красным сукном, бархатные подушки на них богато вышиты золотом. В углах и перед окнами почти до потолка поднимаются бананы с их широкими листьями и различные другие редкостные цветы и растения. Для обозрения здесь стоят несколько больших хрустальных ваз с золотыми и серебряными рыбками, подарок гр. Воронцову из Константинополя“⁸⁸).

Теперь почти ничего не осталось от прежнего убранства сераскирской комнаты в Алупкинском дворце, за исключением лепной декорации стен и плафона, которую с большим сомнением можно назвать „восточной“. Находящийся в этой комнате камин из белого каррарского мрамора по своим формам носит стиль английского архитектора XVIII в. Адама⁸⁹).

В этой комнате собраны предметы убранства эпохи Александра I (1801—1825) и портреты XVIII века. Мебель в стиле Империи, белая, украшенная золочением по

левкасу, русской работы 1820 годов, весьма вероятно труд крепостных Воронцова. Здесь же расположено несколько прекрасных экземпляров бронзы начала XIX века.

Пьером Филиппом Томиром (1751—1843) подписаны небольшие часы темной бронзы на подставке из розового мрамора. Полустертая подпись этого знаменитого французского бронзовщика и литейщика, помещенная на циферблате, — „Thomire á Paris“, заставляет отнести их к расцвету его самостоятельного творчества, т. к. эту подпись Томир употреблял только с начала XIX века до 1815 года, отмечая более поздние вещи подписью „Thomire et Compagnie“. Более же ранее его вещи совершенно не имели авторского знака⁹⁰).

Группа, украшающая часы, изображает крылатую Карпо, одну из афинских Гор, которая изображена сидящей на колесе, символизирующем время, с присвоенными ей атрибутами — веслом и рогом изобилия, наполненным плодами. Левым жестом руки она приподнимает повязку, закрывающую глаза. Вся группа привлекает нас, главным образом, великолепным пирамидальным построением композиции, образующим мягкий и спокойный силуэт. Это качество вполне допускает атрибуцию часов к лучшей поре деятельности Томира.

Ледюру принадлежат массивные часы, золоченой бронзы, выполненные им совместно с часовщиком Эмоном, а также парные к ним канделябры, которые характеризуют расцвет стиля Империи. Часы украшены фигурой римского воина, сидящего над развалинами, справа обломок колонны, на которой лежат меч и шлем. Высокое качество чеканки и твердая уверенная моделировка центральной фигуры ставят эти часы в число очень хороших произведений начала XIX в.

Примыкающий к голубой гостиной зимний сад соединяет ее со столовым корпусом дворца. В зимнем саду

наше внимание задерживает, среди обычной поздней итальянской садовой скульптуры, мраморный мужской бюст неизвестного лица работы Дени Фуайятье (1793—1863). На этом скульпторе мы еще будем останавливаться ниже, сейчас же скажем несколько слов относительно изображенного им лица. Бюст относится к самому началу 1820-х гг. и, повидимому, изображает Ксаверия Браницкого, отца Е. К. Воронцовой. Ф. Ф. Вигель, видевший около этого времени Браницкого в его усадьбе Белой Церкви, говорит о нем: „он был человек старый, но образованный и довольно еще любезный, ума весьма посредственного, славился же он безмерным аппетитом, вместе с утонченным вкусом к гастрономии... В молодости же он был веселого нрава, разгульный, буйный, щедрый, с воинственными замашками, с виду казался открытым и прямым, на самом деле был хитер и двоедушен“⁹¹). Этого стареющего буйного и коварного пана, превратившегося в гурмана и сластолюбца, мы, несомненно, видим в прекрасном по своей характеристике портретном бюсте Фуайятье, весьма схожем с известными нам изображениями Ксаверия Браницкого. Бюст имеет на задней стороне надпись: Foyatier 1822. Бюст графа Браницкого 1819 г. указывает в списке работ этого мастера Augay⁹²).

Столовая Алупкинского дворца, напоминающая зал старого английского „castle'я“, является не только наиболее обширным из его помещений, но и наиболее впечатляющим по своей архитектурной обработке и прекрасно найденным соотношениям. От английского Ренессанса до елизаветинского времени, господствующего в других помещениях дворца, здесь мы переходим к более раннему стилю Генри VIII (1509—1547).

Основные декоративные приемы в обработке столовой те же, что и в вестибюле, но пропорции более величе-

ственны и строги, а формы стоят ближе к поздней английской готике. Хотя столовая Алушкинского дворца имеет уже горизонтальное потолочное перекрытие, заменившее систему открытых стропил, господствовавшую в эпоху Генри VIII и еще встречающуюся в Гэмптон-Корте и других английских замках первой половины XVI века, но еще сохраняет свой переходный характер. Потолок затянут деревянными мулюрами, переходящими в деревянные же висячие „замки“ (pendant), которые имеют чисто декоративное значение, но самый характер обработки плафона еще сохраняет свою связь с каменными готическими сводами „перпендикулярного“ стиля. Обработку плафона, довольно близкую потолочному перекрытию столовой Алушкинского дворца, мы можем указать в Гэмптон Корте в его Presence-Chamber⁹³).

Архитектурная декорация стен столовой состоит из деревянной панели, обработанной филенками и небольшим карнизиком, и декоративного убранства дверей и каминов, симметрически разбивающих плоскости стен. Камин имеет тип уже описанных нами каминов вестибюля, за исключением среднего, который представляет собственно фонтан, обработанный в виде камина. Он состоит из фаянсовой ниши и стрельчатой арки, венчающейся зубчатым карнизиком, и двух фланкирующих башенок из диорита. У этой же стены помещается деревянный балкончик для оркестра, соединяющийся мостиком с служебными корпусами. Боковые стены обработаны каждая парными дубовыми дверями с богатыми резными *dessus des portes*'ами.

Описание прежнего убранства столовой, относящееся к 1860-м годам, сохранилось у Е. Маркова в его „Очерках Крыма“⁹⁴). За исключением отдельных предметов, характер убранства столовой теперь значительно изменился, но не утратил своего интереса. В особенности интересны

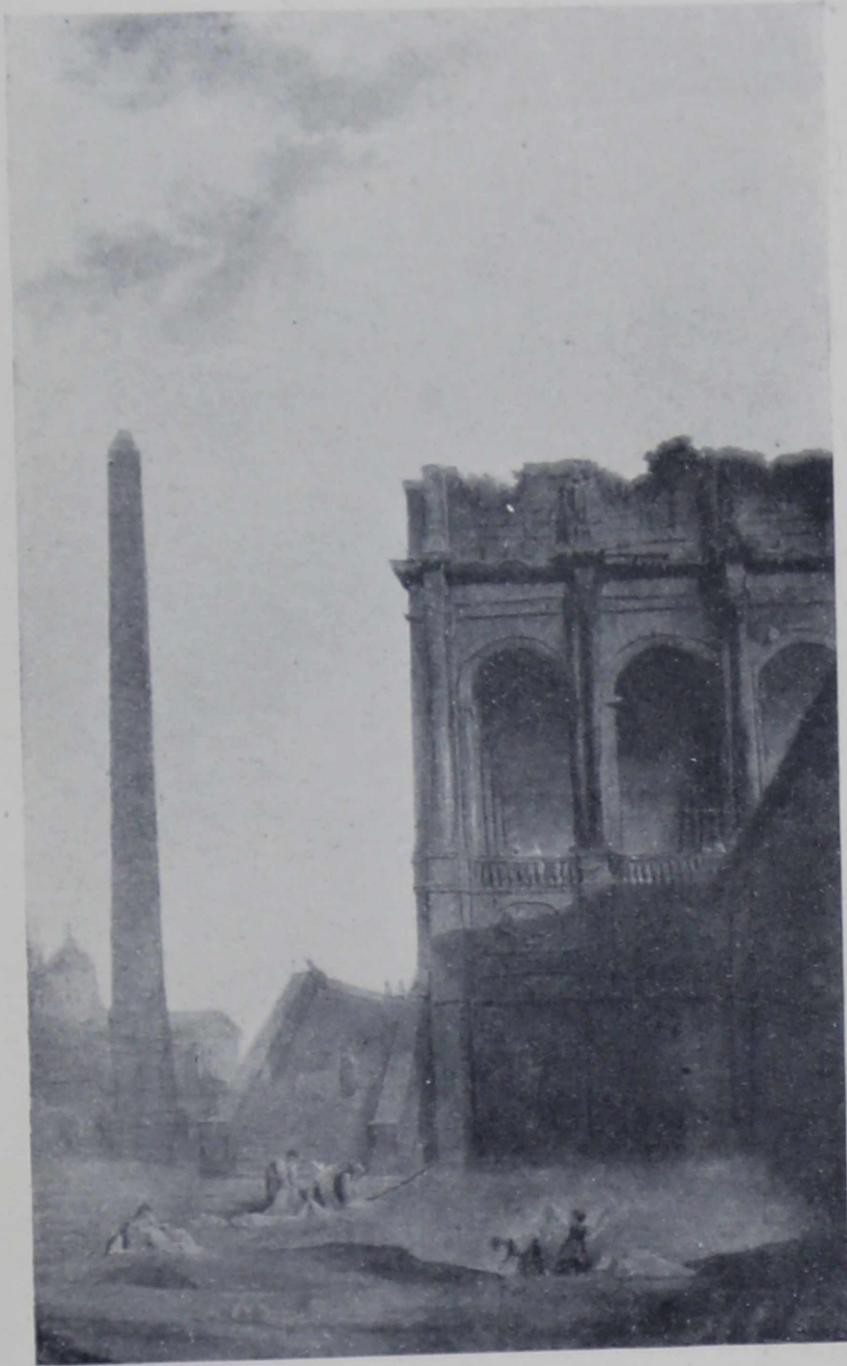
находящиеся здесь экземпляры английской мебели красного дерева 1820—30-х годов — сервант, обеденные столы и стулья. Последние близки по типу к опубликованным у Рег. Macquoid'a и S. Robinson'a. Их простая и удобная форма указывает на влияние поздних образцов английского мастера к. XVIII века Томаса Шератона⁹⁵). В противоположность их спокойному характеру, сервант работы Baker, стоящий у окон, отличается необычайным декоративным богатством. Две пары сильных львиных лап переходят в пышные завитки волют, поддерживающих столешницу, по борту сочно орнаментированную „листьями“. К этому же времени относятся и обеденные столы, происходящие вероятно, вместе с сервантом, из одного гарнитура, исполненного в Англии для Одесского дворца М. С. Воронцова. Стулья же могут принадлежать и местной русской работе, но сделанной по английским образцам. Более поздний характер имеют парные резные серванты из полированного дуба у боковых стен работы мастерской Guignon в Париже, которые можно датировать 1850—60 гг. О них упоминает С. Марков. На сервантах расположен французский фарфор Даготи нач. XIX века — парные декоративные вазы в форме античных кратер и предметы десертного сервиза. Последние относятся к периоду 1810—15 гг., когда эта фарфоровая мануфактура перешла в совместное владение Даготи и Оноре, приняв покровительство имп. Жозефины. Орнаментальный мотив, украшающий предметы десертного сервиза, представляет чередующиеся фигуры сфинксов и лиры. Еще большего внимания заслуживают принадлежащие дворцу несколько образцов фарфора Чельси середины XVIII века (1750—64 гг.) и салатник Мейссенского завода 1740-х годов. Русский фарфор представлен работами б. императорского завода — парными мороженицами эпохи Екатерины II и несколькими блюдами александров-



Джон Б. Пьяцетта. Мадонна с младенцем Христом



Ж. Б. Перроно. Юный скрипач



О. Г. Р о б е р. Б а з и л и к а



Ан. Кауфман. Портрет гр. А. В. Браницкой с детьми

ского времени, из которых особенно интересно одно, изображающее битву при Лейпциге, украшенное по борту веночками, в которых помещены названия тех сражений, в которых принимал участие М. С. Воронцов во время заграничного похода во Францию в 1813—14 гг.

В настоящее время столовая служит одновременно и портретной залой, назначение которой ей было дано, вероятно, уже при первых владельцах. В ней находится собрание семейных портретов Воронцовых и Браницких и небольшое собрание портретной скульптуры конца XVIII и начала XIX века.

Первым с левой стороны мы видим мраморный бюст Вильяма Питта-младшего, работы английского скульптора Иосифа Нолликенса (1737—1822)—мастера, воспитывавшегося вместе с Т. Бэнксом и Дж. Бэконом на античных памятниках, которому выпал жребий вместе с ними совершить переворот в английской скульптуре XVIII века к большей простоте и естественности форм в духе природы и в сторону подражания традициям римской античности. В. Питт, впоследствии один из английских друзей С. Р. Воронцова, памятен благодаря своей борьбе с последним на почве вооруженного вмешательства, готовившегося им в 1791 году, в русско-турецкие отношения, окончившейся победой русского дипломата⁹⁶). Бюст Алушкинского дворца, датированный 1808 годом (подпись: Nollekens F. t. 1808) относится к числу позднейших изображений этого лица, так как Питт умер в 1806 году. Но, несмотря на это, Алушкинский бюст с его характерным надменным выражением отличается тонкой и живой характеристикой стареющего лица талантливого руководителя великобританского министерства. В то же время мы должны отметить бюст Питта, работы Нолликенса, как одно из лучших скульптурных произведений в собрании дворца.

Рядом с бюстом В. Питта должен быть назван мраморный бюст Джорджа Огестеса Пемброк, работы английского скульптора Ричарда Уэстмакотта (1775 — 1856). Если у Нолликенса мы встречаемся с классической традицией конца XVIII века, только что перенесенной на почву Англии, то Уэстмакотт, ученик Ант. Кановы, принадлежит к поколению начала XIX века, отметившему расцвет английской классической школы. Бюст работы Уэстмакотта выполнен уже в том строгом и холодном стиле, который разрабатывается большинством мастеров этой эпохи и который мы объединяем с именами Кановы в Италии и Торвальдсена на севере. Подобно предшествующему, этот бюст также подписан: Richard Westmacott. R. A. Sculptor. MDCCCXXIX.

Французская скульптура того же классического периода представлена именем Дени Фуайятье (1793—1863). Этот мастер, насколько нам известно, почти не представлен в России, хотя он довольно много работал по заказам русских. Фуайятье родился в Бюссьере и первоначальное художественное образование получил у Марена в Ecole des Beaux Arts в Лионе. В 1817 году он переехал в Париж, где был учеником Лемо, под влиянием которого, вероятно, и усвоил себе сухой классический стиль Давида. Известны его работы в этом духе в Тюильерском саду и в церкви Мадлен в Париже и особенно многочисленные его портретные бюсты⁹⁷).

Для семьи Воронцовых Фуайятье было исполнено несколько портретных бюстов, некоторые из них упоминает Лувгау. Все они относятся к самому началу 1820-х годов. Алупкинскому дворцу принадлежат из произведений этого мастера, кроме упомянутого уже нами ранее бюста Ксаверия Браницкого, мраморные бюсты С. Р. и М. С. Воронцовых, мраморный бюст неизвестной молодой женщины, может быть Е. К. Браницкой, и небольшой

бюст ее дочери маленькой С. Воронцовой. Старый С. Р. Воронцов, живший в это время в отставке в Англии, изображен в современном костюме и прическе к XVIII века. Наше внимание в его бюсте привлекают, главным образом, крайне натуралистические тенденции, несколько неожиданные в эту эпоху классических увлечений. Стремление передать дряблость и морщинистые складки старческого лица, подробности костюма, заставляет вспоминать Деннера. Полную противоположность бюсту С. Р. Воронцова, в этом отношении, представляет бюст его сына М. С. Воронцова, только намеченный резцом в своих классических формах.

Нам следовало бы теперь, соблюдая существующий порядок размещения скульптуры во дворце, перейти к работе С. Гальберга, но прежде мы остановимся на мраморном бюсте начала XIX века, считавшемся портретом Е. К. Браницкой, в действительности изображающем Александру Федоровну, супругу Николая I.

Этот бюст находится у противоположной стены столовой у окон. Бюст изображает молодую женщину en face, одетую в легкий греческий хитон. По своему стилю он напоминает ранние женские бюсты немецкого скульптора начала XIX века Христиана Рауха (1777—1857), которому мы решаемся приписывать и бюст Алупкинского дворца. Бюст не имеет ни подписи, ни даты.

Самуилу Гальбергу (1789—1839) принадлежит мраморный бюст И. А. Каподистрии, известного греческого патриота и русского дипломата начала XIX века. Подпись художника, помещенная на задней стороне бюста: С. Гальберг в Риме 1828, относит его к последним годам пребывания Гальберга за границей в качестве пенсионера петербургской Академии, продолжавшегося с 1818 по 1828 год, и ставит его в ряду той серии портретных работ, которая была выполнена им в это время в Риме. Останавливаясь

на портретных работах Гальберга, Н. Н. Врангель в свое время высказал мнение, что все они правдиво, но несколько сухо изображали людей того времени, соблюдая, по выражению современников, „верность лепки, облагороженную точностью рисунка“⁹⁸). Бюст Каподистрии заставляет согласиться с этой характеристикой, но вместе с тем он дает возможность оценить в Гальберге и другое качество — спокойствие и вдумчивость художника, продолжавшего благородные заветы своего учителя Мартоса.

Любопытное произведение не только в художественном отношении, но и для бытовой иконографии, представляет мраморный бюст Екатерины II, работы И о г а н н а Э с т е р р е й х а (1747—1801). Этот мало известный теперь немецкий скульптор, работавший и умерший в России, был в 1790-х годах вместе с итальянцем П. Трискорни весьма популярным мастером в Петербурге⁹⁹). В бюсте Екатерины II Эстеррейха мы встречаемся с редким старческим типом этой, всю свою жизнь молодившейся, императрицы. По времени он должен относиться к последним годам ее жизни. В нем прекрасно подчеркнуто противоречие между наступившей порой физического угасания, выраженного в сгорбленной фигуре и маленькой старушечьей голове, и властным чувством, не желающим признавать над собою прав времени, очень остро переданном в тонкой характеристике холодных глаз и улыбающегося рта, придающих лицу Екатерины гримасу мертвой маски.

Упомянув мраморный бюст Александра I, работы неизвестного мастера начала XIX века, который должен быть оставлен пока без более точной атрибуции, мы закончим наш обзор скульптуры Алушкинского дворца. В ее собрание вошли почти исключительно произведения классической эпохи конца XVIII и начала XIX века, отразившие римскую античную традицию. Торжественный

классический стиль эпохи запечатлел здесь перед нами целую плеяду людей своего времени, хотя и облеченных в однообразную строгую античную позу с неизменной тогой, то ниспадающей тяжелыми складками и окутывающей всю фигуру, то легко наброшенной на одно плечо, но в то же время большею частью нелишенных черт глубокой индивидуальности, подмеченных острой наблюдательностью и сохранивших нам духовный облик людей ушедшего века.

Примыкающая к столовой комната, в которой сосредоточено сейчас собрание старых западных мастеров Алушкинского дворца, первоначально служила биллиардной. Обработка ее деревянными панелями и плафоном аналогична архитектурной декорации вестибюля. И здесь интересна английская мебель „сатинового“ дерева 1820—30 годов, эпохи Biedermeier'a. Стулья по своей форме близки к стульям столовой Алушкинского дворца и, вместе с ними, указывают на влияние позднего стиля Т. Шератона, но характер их декоративной обработки богаче, благодаря бронзовым „заставкам“, которыми инкрустировано дерево. Подобный экземпляр стула начала XIX века приведен у Р. Маскуид'а¹⁰⁰). Несколько иной тип дают диваны и кресла этого гарнитура, с прямоугольными спинками и локотниками, но приемы обработки дерева здесь те же, при чем кроме „заставок“, в орнаментацию их входит меандр, протянутый по борту диванов и окаймляющий их спинки. В таких предметах, как столы, с их архитектурными деталями, еще чувствуются далекие переживания стиля Империи, но формы их переданы вполне уже в духе эпохи.

Рядом с мебелью, в этой комнате заслуживает внимание также бронза, которая может быть разделена хронологически и по своему значению на две группы. К более ранней из них должны быть отнесены декоративные

работы из бронзы начала XIX века. Среди них мы прежде всего отметим прекрасные часы золоченой бронзы в стиле Империи, работы Л. Раврио. Часы украшены группой из панцыря, шлема, ликторских связок копий и других военных атрибутов, на фоне развернутых знамен, и черневыми веночками и „заставками“. На циферблате подпись: L. Ravrio Bronzier. К ним парные канделябры в четыре ножки, работы того же мастера. Их мотив напоминает убранство часов,—это группа трофеев и оружия, расположенная вокруг ликторской связки. Как часы, так и канделябры отличаются очень высоким качеством чеканки и прекрасной компановкой декоративных групп, представляя отличный образец бронзы наполеоновского времени.

Другие, часы, находящиеся на камине, украшенные группой Минина и Пожарского, представляют, повидимому, реплику известных и в свое время популярных часов работы Гамбса. Часы эти исполнены из темной бронзы, на мраморном постаменте, украшенном барельефом, изображающим сцену в Нижнем. К ним парные канделябры типа описанных выше канделябр работы Раврио.

Другую, более позднюю группу составляет бронзовая скульптура 1820—40 годов. Среди нее наиболее примечательна статуя фельдмаршала Гебгарда Леб. Блюхера, работы Христиана Рауха (1777—1857). Это произведение выдающегося немецкого мастера первой половины XIX века, оказавшего влияние на развитие всей современной ему немецкой скульптуры, при том относящееся к периоду расцвета его творчества, заслуживает особого внимания. Оно имеет подпись и дату: C. Rauch. 1827 г. Блюхер изображен в полный рост с жестом предводительствующего вождя, левая рука устремлена вперед, правая сжимает меч. Фигура закутана в плащ, голова обнажена. По типу статуя Алушкинского дворца близка к па-

мятнику Блюхера в Бреславле и должна, повидимому, передавать один из моментов битвы при Кацбахе¹⁰¹).

В стилистическом отношении интересно отметить отразившиеся в этом произведении Рауха черты романтизма. В ней он переходит от классического спокойствия своих ранних работ, например, памятника королеве Луизе, к стремлению передать движение. С целью подчеркнуть мощный порыв, охвативший вождя, Раух не задумывается утрировать пропорции, в особенности подчеркивая жест выдвинутой вперед левой руки, и придает всей композиции беспокойный, неуравновешенный характер. Но, наряду с этими, чисто романтическими чертами, в статуе Блюхера чувствуются еще и переживания классического стиля. Окутывающий фигуру плащ невольно напоминает нам традиционную драпировку в античную тогу.

Подобный же меморативный характер имеет и бронзовая статуя М. С. Воронцова мюнхенского скульптора Бреггера, — эскиз к его памятнику в Одессе, сооруженному в 1863-м году. К этому же времени относится бронзовая аллегорическая группа „Невы“ работы Н. Жака, французского скульптора, работавшего в России, где им были выполнены группы „Геркулес и Неант“ и „Дискобол“, а также памятник Петру I в Кронштадте¹⁰²). „Нева“ характеризует уже, наступающий в середине XIX века, упадок декоративной скульптуры, который сказывается в чрезмерной перегруженности и жесткости композиции. Должна быть отмечена серия бронзовых портретных бюстов, работы Гюйона.

В противоположной стороне главного корпуса дворца расположены — кабинет, ситцевая комната и китайский кабинет, отсюда же через гардеробный коридор и библиотечную лестницу дворец соединяется с библиотекой. Комнаты, расположенные в этой части дворца, за исключением библиотеки, очень невелики по размерам и

составляют его, так сказать, интимную половину. Кабинет сохранил интересные английские бумажные обои середины XIX века, нижняя часть его стен, как и в других помещениях дворца, обработана деревянными панелями. Мебель, находящаяся в кабинете, неоднородна по своему составу. Лучшие ее образцы дают прекрасные экземпляры английской мебели 1830-х годов в стиле французского мастера нач. XVIII в. Буля. К ней относятся библиотечный шкаф, большой диван и круглый стол черного дерева, инкрустированные бронзой. Эскиз стола сохранился среди чертежей мастерской Вакер в библиотеке дворца, что дает возможность приписать ей выполнение и других предметов этого гарнитура. Английские настольные часы в футляре относятся к началу XVIII в. Письменный стол и кресло к нему русской работы 1830-х годов.

Следующая за кабинетом ситцевая комната. Стены ее обтянуты бумажной тканью типа Обюссон, орнаментированной в духе Людовика XV. В своем теперешнем убранстве комната знакомит нас с возрождением во второй четверти XIX века форм эпохи Рококо и Регентства в упрощенной и обобщенной перефразировке, отвечавшей вкусам эпохи Biedermeier'a. Мебель этого характера в России ввела в 1840—50 годах петербургская мастерская Гамбса. К этому времени должна быть отнесена и ореховая мебель типа Гамбса, находящаяся в кабинете и в ситцевой комнате.

Китайский кабинет Алупкинского дворца было бы любопытно рассматривать рядом с его сераскирской комнатой, если бы только последняя сохранилась. В „китайских“ и „турецких“ комнатах этой эпохи вновь возродилась, под влиянием романтического влечения к Востоку, любовь предшествующего века к „китайщине“ и „турецщине“, которая почти за сто лет перед этим увлекла



Т. Лорренс. Портрет гр. Е. С. Воронцовой



Г. Б о н. Портрет гр. М. С. Воронцова

галантное общество середины XVIII столетия. Но от подлинного Востока, их формы стоят так же далеко, как и гротески эпохи Рококо. Людей тридцатых годов Восток привлекал своей экзотичностью, необычайностью, к которой стремились уйти от пресыщения жизнью. „Китайщина“ вносится в быт именно ради отсутствия в ней художественной обыденности, которое стремились найти и в готике. В это время „китайщина“ часто даже переплетается с готикой, самым странным на наш взгляд образом. Примером может служить китайская галерея в Гатчинском дворце. К этому же типу интерьеров принадлежит и китайский кабинет Алупкинского дворца, в котором мотивы английского елизаветинского Возрождения, с сильно, впрочем, италянизированными формами, сочетаются с отзвуками восточного искусства.

По своей декоративной обработке китайский кабинет рядом со столовой представляет один из лучших интерьеров дворца. Чудесное буазери этой комнаты обработано резьбою, в италянизирующих формах которой мы с трудом узнаем элементы „елизаветинского“ стиля, переработанного и натурализованного в духе эпохи Biedermeier'a. Но среди нее есть и подлинные фрагменты итальянской резьбы XVI века. К таковым относятся деревянные разные таблетки, вставленные по фризу, а также кариатиды и горельефные фигуры, украшающие двери. Верхняя часть стен затянута циновками, шитыми бисером и шелками.

Ансамбль китайского кабинета дополняет английская мебель красного дерева эпохи 1830-х годов. В ее орнаментации пышной резьбой с мотивом аканта, поздне-ренессансного характера, переходящего в барокко, соединенном с „готикой“, мы видим отражение тех же форм елизаветинского Возрождения. Но самая тяжелая и конструктивная форма кресел и стульев типична для Англии

1830-х годов. Один из близких им в этом отношении типов мебели указывает Р. Маскуид¹⁰³). Из других предметов убранства в китайской комнате могут быть упомянуты две декоративных бронзовых статуетки французской работы XVIII века и парные вазы конца XVIII века „porcelaines des Indes“. Так называется фарфор, изготовлявшийся фабриками в Китае, главным образом, в Кантоне, находившимися в руках Compagnies de navigation des Indes, и носивший европейские формы¹⁰⁴).

VII

Картинная галерея Алушкинского дворца испытала общую судьбу его художественных собраний. Сведений о первоначальном составе собрания картин М. С. Воронцова в Алушке не сохранилось, можно, однако, думать, что от него до нас дошли только единичные вещи, среди которых можно достоверно отметить четыре больших панно Гюбер Робера, украшающих столовую дворца, упоминаемых среди его собрания еще Жиллем¹⁰⁵). Большая же часть картин и портретов, находящихся теперь в Алушкинском дворце, была вывезена в 1900-х годах вместе с другими предметами убранства из Одесского дома М. С. Воронцова. Многие из них упоминаются в его старых описях.

Одесское собрание Воронцова составлялось, как и большинство известных нам русских барских галлерей, без каких-либо определенных намерений или целей. Приобретали все, что по тем или иным причинам привлекало взор владельца. К этим приобретениям присоединялись портреты, переходившие из рода в род, или заказывавшиеся известным и модным мастерам. Так была собрана большая часть картинных галлерей русских усадеб. По видимому, этим же способом собиралась и картинная

галерея Воронцовых в Одессе, которая была уничтожена с ликвидацией Одесского дома в 1900 гг. одной из наследниц Воронцовского майората Е. А. Воронцовой-Дашковой. Часть картин, среди которых находились работы английских портретистов Роберна, Ромнея, Хопнера и Лоренса, а также произведения Рокотова и Левицкого, была вывезена в Петербургский дом Воронцовой-Дашковой и теперь находится в Эрмитаже, другая же часть этого собрания тогда же поступила в Алушкинский дворец.

Указанные обстоятельства объясняют нам довольно случайный теперь подбор живописных произведений в собрании Алушкинского дворца, в составе которого имеются, однако, произведения первостепенного интереса на которых мы здесь и остановимся. Сложная работа по определению, систематизации и перевеске картин была произведена музеем весной 1925 и 1926 года, при чем была принята во внимание не только цель максимального выявления отдельных живописных произведений, соединенных теперь в связные группы по историко-художественным и формальным признакам, но были учтены и бытовые условия дворца.

В настоящее время собрание картин Алушкинского дворца размещается следующим образом. Старые западные мастера сосредоточены в отдельном зале, бывшей биллиардной комнате. Столовая и вестибюль сохранили свой прежний ансамбль с портретами русских и западных мастеров XVIII—XIX в. В голубой гостиной размещены русские портреты XVIII века. Кабинет отдан русской живописи первой половины XIX века. Остальные помещения не имеют определенно выраженного характера, хотя в ситцевой комнате и китайском кабинете по возможности собраны портретные рисунки и акварели первой половины прошлого столетия.

Среди западно-европейских мастеров в собрании Алупкинского дворца преобладают представители итальянской и нидерландской живописи XVI—XVIII в. Итальянская живопись, как это обычно для русских усадебных галлерей, характеризуется преобладанием более поздних произведений XVII и XVIII века, когда она уже утратила живую традицию в академическом эклектизме, воспитавшемся болонской школой. К более раннему времени относится только портрет Лукреции Борджиа, который представляет старую копию, вероятно XVIII века, с портрета находящегося в галлерее Уффици во Флоренции, приписываемого феррарскому мастеру XVI века Джiovанни Никколо Лутеро, прозванному Доссо-Досси (1479—до 1542).

„Семейство Иосифа и Марии“ неизвестного итальянского мастера является характерным произведением итальянской школы XVII века, утратившей самостоятельный стиль и возведшей в идеал, вопреки мудрому завету Леонардо о последовании природе, подражание старым мастерам, в особенности Рафаэлю и Корреджио. Живописные приемы, возведенные в принцип болонской школой, были подхвачены большею частью мастеров ее времени и широко распространились по всей Италии, сделав имя этой школы у позднейших поколений нарицательным для всей итальянской живописи XVII века.

Идеи, появившиеся в среде мастеров, группировавшихся около Болонской Академии, содействовали образованию параллельного этому течению эклектического направления во Флоренции и в Риме, оставшемся и в это время одним из художественных центров страны. В собрании Алупкинского дворца этой римской школе принадлежит „Клеопатра“ Франческо Фурины (1600—1649), ученика С. Россели, работавшего во Флоренции в стиле Гвидо и Альбани. Сюжет изображает Клеопатру в образе юной

женщины, поражающей себя укусом змеи в открытую грудь. В ее мягкой живописной манере, с лишенными резкости переходами от света к тени, и мечтательной сентиментальности выражены живописные принципы, весьма близкие идеалам болонцев.

С Римом связан и Доменико Роберти. Этот редко встречающийся мастер, представленный в Алупкинском дворце архитектурным пейзажем, оживленным жанровой сценой, — „У фонтана“, насколько нам известно, за исключением названной картины, совершенно не имеет своих произведений в России. Неизвестны также годы жизни Роберти, работавшего в Риме в середине XVIII века. Его римские руины находятся в Дрезденской галлерее¹⁰⁶). Картина Алупкинского дворца изображает уголок Рима с фонтаном, украшенным в нише статуей Минервы, левее виден вдали купол собора св. Петра. У фонтана расположились женщины, моющие белье и пришедшие за водой. По манере и характеру творчества Роберти несколько напоминает Гюбер Робера, но отличается более определенным и твердым рисунком. Роберовскую тональность Роберти возмещает более ярким колоризмом.

Другая группа произведений итальянских мастеров Алупкинского дворца связана с венецианской школой XVIII века. Здесь мы прежде всего встречаемся с Франческо Гварди (1712—1793)¹⁰⁷), которому принадлежат две парные картины маслом, очень небольшого формата, изображающие типичный для этого мастера венецианский архитектурный пейзаж, оживленный миниатюрными фигурками людей. Гварди — один из самых выдающихся, наряду с Тьеполо, представителей расцвета венецианской школы XVIII в. В области своего творчества он примыкает к Мариоски и Каналетто, но его совершенно своеобразный талант, выработал самостоятельную манеру, вероятно не без влияния Тьеполо, а кроме него, может

быть также не без влияния произведений Сальватора Розы и Мариоски. В живописи Гварди можно различать две манеры. От холодного перламутрового колорита одних своих произведений, он переходит иногда к сочным и горячим краскам в других. Последний характер имеют и обе картины Алушкинского собрания, выполненные в острой живописной манере, в которой жирный мазок сочетается с тончайшими лессировками. Рисунок очень свободный, почти эскизный. К сожалению обе картины очень пострадали, как от времени, покрывшего плотным слоем пыли все их поры, так и от бывших реставраций, которые смыли лессировки. Последняя реставрация, как видно из ярлычка, прикрепленного к ним с обратной стороны доски, была произведена в 1912 г., ей подвергся и был безжалостно испорчен кроме них и ряд других, подчас первостепенных работ в собрании дворца.

В венецианской школе круга Джованни Баттиста Пьяцетты (1682—1754) могла сложиться и „Мадонна с младенцем Христом“ Алушкинского дворца. Более точное определение мастера этого прекрасного произведения, без привлечения аналогий из западно-европейских музеев, затруднительно. В ее светлом колорите с преобладанием серых тонов ясно сказывается влияние Тьеполо, которое может дать некоторый путь к установлению имени ее автора. Тьеполо был учеником Пьяцетты и впоследствии оказал на него влияние. С другой стороны, отметим несомненную зависимость типа головы младенца Христа от знаменитого пармского мастера XVI века Корреджио¹⁰⁸).

Италия, этот очаг художественной культуры Европы в эпоху Возрождения, и в XVII-м веке продолжала служить источником, на котором воспитывались художники других европейских стран и куда они с этой целью предпринимали свои художественные путешествия. Многие из

этих художников настолько проникались любовью к Италии, что она становилась впоследствии для них второю родиной. К числу их принадлежит Ян Лейс, „Блудный сын“ которого, находящийся в нашем собрании, стоит скорее ближе к итальянской, чем к фламандской живописи.

Ян Лейс или ван-дер-Лейс родился в конце XVI века в Хёрне (по Сандрарту, приведенному у Олденбурга, в 1570 г.) и был первоначально учеником Н. Гольциуса в Гаарлеме, но главная деятельность художника связана с Венецией, где он и умер в 1629 году (по другим в 1626 году). В Италии Лейс испытал влияние Караваджо, из учеников и последователей которого он был наиболее выразительным и блестящим колористом. Картина Лейса в собрании Алупкинского дворца является одним из вариантов той же темы, которая разработана в произведениях этого мастера находящихся в галлерее Уффици во Флоренции и в Венской Академии¹⁰⁹). В сцене, которая известна под названием „Блудный сын“, изображена оживленная группа мужчин и женщин в богатых костюмах, непринужденно развлекающихся на фоне сельского пейзажа. Фрукты, рассыпанные на земле, и служанка с правой стороны картины, указывают на происходящий пир. Картина Алупкинского собрания написана в широкой, пластической манере, в глубоких и теплых тонах. Свои фигуры Лейс лепит смелыми, густыми мазками. В особенности запоминается сильное сочетание интенсивных тонов красных панталон и белого камзола мужчины с зеленым женским платьем на первом плане. Некоторая чернота в тенях может указывать на влияние Караваджо, если только не является следствием простого потемнения картины от времени.

Ранняя фламандская и немецкая живопись в собрании Алупкинского дворца представлена двумя произведениями

XVI века. По недостатку данных пока не удалось установить атрибуцию первой из этих картин, изображающей „Голгофу“. Но основываясь на живописной манере и стиле данного произведения, можно считать его принадлежащим одному из верхне-немецких мастеров конца XVI или начала XVII века. Извивающиеся фигуры разбойников указывают на влияние живописных форм барокко, принесенных в Германию из Италии, в то время как пейзаж отличается еще довольно наивной передачей, в особенности метелкообразных деревьев слева. С чисто немецким риторизмом трактуется самая сцена Голгофы.

Вторая картина, изображающая „Девушку с книгой“, несомненно, представляет работу фламандского художника XVI века, так называемого „мастера женских полуфигур“. Имя этого анонимного мастера до сих пор остается твердо неустановленным. Вурцбах и Метерлинк считают его ни кем иным, как гентским мастером Лукасом де-Хеере или Минхеере (1534—1584), другие же, как Викгоф, совершенно неосновательно связывают его с Жаном Клуэ, нидерландским придворным живописцем французского короля Франциска I. К нашей картине наиболее близко стоят „Женщина с книгой“, описанная В. Щавинским, и „Пишущая девушка“ из собрания Пакюлли в Париже¹¹⁰). Все эти картины писаны в одной и той же манере и очень близки между собою по своему сюжету. Они обычно изображают молодых женщин, читающих или занимающихся музыкой, большею частью написанных в полуфигуру, откуда происходит и самый аноним мастера. В живописи этот мастер соединяет горячие краски с простым, ясным рисунком.

Нидерландская живопись XVII века, эпохи ее расцвета, произведения которой пользовались широким и заслуженным успехом среди русских собирателей в начале прошлого века, когда должна была составляться и гал-



В. Л. Боровиковский. Портрет гр. А. А. Безбородко



Сильвестр Щедрин. Сорренто



М. Н. Воробьев. Лунная ночь на Неве



А. О. Орловский. Всадник

лерея М. С. Воронцова, теперь представлена в ее собрании очень незначительно. Наибольший интерес здесь среди произведений нидерландцев XVII века представляют „Мужской портрет“ Франса Поурбуса и „Vanitas“ Яна Хеема.

Мужской портрет Франса Поурбуса принадлежит младшему и самому знаменитому из семьи фламандских художников, носивших эту фамилию. Франс Поурбус родился в Антверпене в 1569 или 1570 году и умер в Париже в 1622 году. Он был сыном Франса Поурбуса-старшего, также портретиста, работавшего в Брюгге, и внуком Питера Поурбуса, переселившегося во Фландрию из Утрехта. С 1591 года мы видим его в гильдии св. Луки в Антверпене. Посетив затем Италию, где он работал при дворе в Мантуе, Франс Поурбус остальные годы своей жизни посвятил деятельности в качестве придворного портретиста при дворе французского короля Генриха IV¹¹¹). Портрет работы Поурбуса, находящийся в собрании Алупкинского дворца, изображает мужчину средних лет с окладистой русой бородой, одетого в черный камзол с белым фрезом. Портрет передан в свойственных этому мастеру реалистических чертах. Спокойная живопись, верный и точный рисунок, придают ему характер простоты и жизненности.

Тот значительный интерес, который возбуждает „Vanitas“ Яна Хеема, определяется не только именем художника, но и самой темой картины, которая вводит нас в проблему зарождения в нидерландском искусстве XVII века натюр-морта. Ян-Давидс де-Хеем родился в Утрехте в 1605 году, позднее он работал в Лейдене, куда переселился в 1626 году, с 1636 года мы видим его в Антверпене, где он и умер в 1638 или 1648 году. Хронологически различают в связи с этим три периода в развитии живописного стиля этого мастера. Самые ранние произведения Хеема следуют утрехтской традиции

Астейна, ван-дер-Аста и Босхарта, которая восприняла влияние фламандского искусства, рано проникшее сюда из Фландрии. Следующий затем период в развитии стиля у Хеема совпадает со временем его жизни в Лейдене. Позднее всего, в Антверпене, Хеем вступает в сферу влияния Д. Зегерса и только здесь вырабатывает свой индивидуальный стиль, объединяя фламандские и нидерландские традиции¹¹²).

„Vanitas“, подписанный монограммой I. H. D., относится скорее всего к лейденскому периоду деятельности этого мастера. На это указывает не только стиль произведения, характеризующийся нагроможденностью, которая встречается у Хеема в лейденскую эпоху и которой нет в более поздних его вещах, но и самая его тема. Картина представляет группу различных предметов и цветов, живописно расположенных на фоне колонны и тяжелого красного занавеса, за которым виден пейзаж с угасающим закатом. Вся сцена окутана легкой тенью надвигающихся сумерек. В их тишине чувствуется грусть уходящего дня и тревожное ожидание наступающей ночи. Тихий закат и безмолвные вещи, из-за которых смотрит широко раскрытыми глазницами желтый череп, создают особый мир, живущий своею мистической жизнью. Сложная аллегория сменяет живой и непосредственный реализм, к которому мы привыкли у голландских и фламандских художников XVII века. В „Vanitas“ Хеем первый из них подходит к совершенно новой проблеме в области голландского и фламандского натюр-морта, являясь в данном случае предшественником целого круга художников конца XVII и начала XVIII века, обратившихся в Голландии и Фландрии к натюр-морту, как к средству поведать миру преходимость всех вещей и суетность земного. Указанную тему здесь разрабатывали Коллиэр, Вермеер, Виллинген, Габрон, но выросло и развилось это течение

в творчестве Яна ван-дер-Хейдена на почве Лейдена, старого теологического и ученого центра Голландии. Прелесть этих „Vanitas“ и „Memento mori“ была также близка и понятна лейденским схоластам и теологам, как отягченные всякою снедью столы Снейдерса вызывали чувство радости земного бытия у здорового и сытого фламандского бюргера. В том же Лейдене, конечно, естественнее всего могли возникнуть и первые „Vanitas“ Хеема. Голландской школе XVII века в собрании дворца принадлежит кроме названных произведений также несколько старых копий с картин Я. Вееникса, А. ван дер Неера, А. Гондиуса и др.

Из фламандских мастеров этого периода в собрании Алушкинского дворца находится только один и то более поздний Карель Брейдель. Правда, если не считать двух наивных жанровых сцен, изображающих „Цирульню“ и „Курильщикова“, несколько напоминающих фаунистический жанр Д. Тенирса, где обезьяны забавно трудятся и развлекаются, забравшись в уютную обстановку добрых обитателей Фландрии. Обе эти картины принадлежат к типу тех полуремесленных произведений, имена авторов которых установить невозможно, да и нет надобности, так как главная ценность этих произведений, подобно народному лубку, в их эпичности.

Карель Брейдель (1678—1733) представлен несколькими своими обычными батальными сценами, за которые его прозвали Cavalier или Cavalier d'Anvers. Он был учеником баталиста Питера Эйкенса и пейзажиста Питера Рейсбрака. В свободно и в то же время тонко написанных, почти миниатюрных, этюдах кавалерийских схваток Алушкинского собрания Брейдель, изображает, как и в произведениях Брюссельского музея, сражение между австрийскими и турецкими всадниками.

К началу XVIII века должен быть отнесен также „Портрет Петра I“, подписанный Нейгафом (подпись:

Neugafs Pinxit), вероятно немецким (?) художником, имени которого мы не могли найти в бывших в нашем распоряжении лексиконах. Петр изображен в латах и в бархатном плаще, наброшенном на плечи, левой рукой он опирается на фельдмаршальский жезл. Живопись отличается хорошим, хотя довольно тяжелым колоритом, формы ее еще целиком отражают искусство эпохи барокко.

Помимо Нейгафса, немецкая школа XVIII века представлена несколькими небольшими портретными работами немецких мастеров конца этого столетия. Среди них приятны своим сдержанным тоном и точным, хотя несколько сухим, рисунком два мужских портрета, изображающие неизвестных лиц. Повидимому, Генриху Фюгеру (1751—1818), прославившемуся в ранний период своей художественной деятельности в качестве утонченного портретиста, принадлежит акварельный „Портрет неизвестного в костюме рыцаря“, исполненный в очень тонкой, почти миниатюрной манере и в характерной для этого мастера гамме красок.

Отрывочность впечатлений, которые выносишь из ознакомления с галлереей Алупкинского дворца, сохраняется и тогда, когда мы подходим к картинам французской и английской школы, хотя здесь мы снова встречаемся подчас с отдельными первоклассными произведениями. К числу их с полным правом должен быть отнесен „Портрет Е. С. Воронцовой“ знаменитого английского живописца Томаса Лоренса (1769—1830). Этот портретист, пользовавшийся в свое время исключительным признанием, а позднее считавшийся выразителем упадка в английской живописи после расцвета ее в XVIII веке, в настоящее время снова приобрел вполне заслуженное им значение. Лоренс бесспорно льстил неискреннему вкусу своих современников, и портретист Опи довольно резко отзывается о его портретных работах. „Лоренс,—говорит он

щеголяет своими моделями, а модели его щеголяют Лоренсом". Однако, среди его многочисленных работ имеется не мало выполненных с исключительным мастерством. К ним принадлежит и портрет Е. С. Воронцовой, в котором утонченное чувство стиля соединяется с превосходной живописной техникой. По своей художественной форме этот элегический портрет является отражением романтических увлечений в английском искусстве в начале XIX в., особенно полно выраженных в произведениях Опи. Романтическим настроением полон задумчивый и несколько меланхолический облик гр. Воронцовой, мягко выступающий на темном фоне заднего плана. На плечи ее накинута легкая шаль, перехваченная у талии поясом. Портрет написан широкими жидкими мазками в мягких контурах и чудесной гамме палевых тонов. Своим тонким лиризмом он напоминает лоренсовский портрет м-сс Сиддонс в Лондонской Национальной галлерее. Гравюра с портрета Е. С. Воронцовой, исполненная Фациусом, приведена у Ровинского ¹¹³). Лоренсу может быть приписан в собрании дворца также и „Портрет Дж. О. Пемброк“.

Несколько загадочным со стороны своего происхождения является пока „Юный скрипач“, повидимому, принадлежащий французскому художнику XVIII века Жану Баптисту Перроно (1715—1783). Этот мастер, ученик Натуара и Кара, прославился, главным образом, как пастелист, в которой он создал целый ряд портретов замечательных по технике, но нам известны и его работы маслом и при том носящие жанровый характер ¹¹⁴). Одно из таких произведений Перроно принадлежит, между прочим, Эрмитажной галлерее. Та же фактура, в особенности характерные круглящиеся мазки лба и прямые удлиненные удары кисти на воротнике, которая встречается в Эрмитажной картине Перроно, типична и для живописи картины, находящейся в собрании Алушкинского дворца,

хотя палитра густых и горячих тонов последней, а также стиль ее рисунка, ставят „Юного скрипача“ в близкие отношения скорее к поздней испанской живописи.

Более любопытен, чем привлекателен, холодный и жесткий „Портрет Генриха II“, работы неизвестного французского художника XVI века, может быть одного из мастеров, группировавшихся около нидерландского художника Жана Клуэ (около 1475—1541), работавшего около этого времени при французском дворе Франциска I. Упомянем также „Портрет Е. Р. Воронцовой“, копию с П. Ротари (1707—1763), „Портрет Е. Р. Дашковой“ неизвестного художника конца XVIII века (типа Д. Левицкого) и „Портрет А. Р. Воронцова“, копию с Д. Левицкого.

В столовой Алупкинского дворца внимание останавливают прежде всего четыре громадных панно Гюбера Робера (1733—1808). Имя этого мастера связано с возрождением во французском искусстве в конце XVIII века интереса к классическому прошлому. Робер—поэт античных руин и классического архитектурного пейзажа. Вместе с Буше, которого сменил Робер, он является самым большим декоратором эпохи Людовика XVI. Первым его учителем был скульптор Слодц, долго проживший в Италии, но своею художественной индивидуальностью он обязан исключительно Дж. Панини, знаменитому живописцу римских руин, у которого он занимался в самой Италии, где прожил одиннадцать лет. Впоследствии Робер был приглашен в Россию, но приехать отказался, тем не менее, наши собрания обладают значительным количеством вещей этого мастера¹¹⁵).

Панно, украшающие стены столовой Алупкинского дворца, по словам Жилля, бывшего здесь в 1859 г., происходят из собрания Ф. В. Растопчина, при чем Жилль называет их самыми грандиозными из работ Робера, кото-

рые ему приходилось когда-либо видеть¹¹⁶). В них мы видим обычные для Робера фантастические композиции, представляющие группы классических построек и памятников на фоне итальянского пейзажа. Две из этих картин: „Базилика“ и „Терраса“, подписанные мастером и датированные 1802 годом, представляют, вероятно, работу самого Робера. Они имеют прозрачную воздушность далей и мягкий колорит, напоминающий старинные гобелены. Другие две — „Водопад в Тиволи“ и „Воспоминание о Тиволи“, в которых изображены любимые этим мастером мотивы Тиволи с круглым храмом Сивиллы, могли выйти из его мастерской. Одна из них представляет вариант картины, воспроизведенной А. Трубниковым в „Старых годах“.

Из портретов, расположенных в столовой, самостоятельный интерес имеет только „Портрет А. В. Браницкой“ Анжелики Кауфманн (1741—1807). Ложно-классический стиль этой художницы выработался в Италии, куда та переехала со своей родины в Швейцарии в 1754 году. В Риме она принадлежала к кругу Гёте и Винкельмана. Позднее художественная деятельность А. Кауфманн протекала в Лондоне. Здесь завязалась ее дружба с Рейнольдсом, влияние которого она испытала и в своих произведениях¹¹⁷).

Это влияние сказывается также в портрете Браницкой, в его насыщенной красноватой гамме, столь мало обычной для А. Кауфманн, усвоившей себе нежную и бледную по краскам живописную манеру. Браницкая изображена сидящей в кресле, окруженной детьми, среди которых младшая дочь, положившая голову на колени матери, — будущая Е. К. Воронцова. Характерны для стиля этой художницы удлиненные пропорции и мягкая текучесть волнистых линий рисунка. Своеобразной особенностью ее является также манера писать у всех лиц совершенно оди-

наковые глаза, что мы видим и на портрете Браницкой, эту же особенностью отличается и эрмитажный портрет А. А. Протасовой.

Остальные семейные портреты Воронцовых и Браницких, расположенные в столовой, представляют ряд копий, исполненных в 1847 году в Одессе художницей Луизой Дессеме. К ним относятся копии с эрмитажных портретов С. Р. Воронцова, работы Ричарда Эванса, а также М. С. Воронцова и Е. К. Воронцовой—Томаса Лоренса (1769—1830)¹¹⁸). Своеобразно передана в декоративной манере копия с портрета Д. Г. Левицкого (1735—1822), изображающего Е. А. Воронцову, славившуюся в свое время красотой при екатерининском дворе. Особенно удачно передан мягкий блеск шелка. Вариант этого портрета, датированный 1783 г., находился в Андреевском, бывшей усадьбе А. Р. Воронцова¹¹⁹). Портреты Ксаверия Браницкого, В. К. Браницкого и С. Браницкой представляют посредственные копии с неизвестных нам подлинников второй половины XVIII-го и первой половины XIX века.

В голубой гостиной, обставленной старинной белой с позолотой мебелью в стиле александровского ампира, сосредоточены старые русские портреты XVIII в. Центральное место среди них занимает „Портрет Екатерины II“ Федора Рокотова (1730—1810), являющийся повторением портрета, написанного этим мастером для Екатерины II в 1763 году, находящегося в Гатчинском дворце, или копией, вышедшей из мастерской самого художника. Интересна судьба этого портрета. Он был заказан Екатериной для запорожского войска, затем неизвестным для нас путем попал в церковь с. Покровского, б. Екатеринославской губернии, где был найден и подарен М. С. Воронцову. По своей живописной манере портрет напоминает работы французских мастеров, работавших в се-

редине XVIII века в России и больше других портретиста Луи Токке (1696—1772). Поэтому интересно сопоставить его с портретами М. И. Воронцова и А. К. Воронцовой, представляющими современные копии XVIII в. с работ этого мастера, приехавшего в Россию между 1757 и 1759 годом и оказавшего в это время влияние и на Рокотова. Портрет М. И. Воронцова является копией с портрета, приведенного в издании „Русские портреты“ Николая Михайловича, и вариантом портрета, гравированного Г. Ф. Шмидтом¹²⁰).

„Портрет А. В. Браницкой в саду“ является копией известного портрета Ричарда Бромптона (1734—1783), исполненного в 1781 году и находившегося во дворце Браницких в Белой Церкви. Английский портретист Ричард Бромптон, ученик В. Уильсона в Англии и Рафаэля Менгса в Риме, работал в Петербурге с 1778 по 1783 год, в период краткого увлечения екатерининского общества Англией.

В настоящее время живопись этого мастера не находит высокой оценки, хотя при некоторой сухости колорита она отличается декоративностью общего впечатления. Эта характеристика относится в полной мере и к портрету Браницкой, которая изображена в несколько аффектированной позе, напоминающей женские фигуры Рейнольдса, на фоне сельского пейзажа, слегка облокотившись на пьедестал, украшенный бюстом Станислава Понятовского¹²¹).

Наиболее значительный художественный интерес в этом зале представляет „Портрет А. А. Безбородко“, приписываемый нами В. Л. Боровиковскому (1758—1826), одному из главнейших представителей русской портретной живописи конца XVIII и начала XIX века. Портрет Безбородко всецело стоит еще на почве искусства XVIII века. Тип его напоминает известный портрет того же лица,

исполненный Дж. Б. Лампи в 1791 г. в Яссах и гравированный затем Джемсом Уолькером¹²²). Несмотря на это, живописные приемы, в особенности характерно выраженные в лице, говорят за авторство не Лампи, но Боровиковского, а указанное выше обстоятельство легко объясняется влиянием первого из них на развитие творчества Боровиковского.

Портрет изображает Безбородко в полуфигуру, в лиловом камзоле на фоне зеленого занавеса. Лицо его написано небольшими, почти неощущаемыми глазом мазками и тончайшими лессировками, которые дают незаметные переходы света и прозрачных теней, подчеркивающие твердый и определенный рисунок, несколько сбитый в завитке волос около правого уха. В синеватых, немного мертвых, тенях лица мягко рефлектирует отсвет зеленой занавеси заднего плана. Типичен тяжелый энергичный подбородок и мягкие очертания губ и носа.

Камзол только намечен жидкими мазками, но не проработан, на нем довольно грубовато написаны ленты и орденские знаки, которые Боровиковский передавал обычно блестящие, так же как и мягкий блеск дорогого материала. Это дает повод думать, что портрет остался незаконченным самим Боровиковским и все „доличное“ было выполнено другим мастером.

Последним в ряду портретов этого зала стоит „Портрет Александра I“ работы неизвестного французского художника, может быть Франсуа Жерара (1770—1836), очень близко напоминающий „Портрет Александра I“ работы этого мастера в Версальском музее. Этот портрет служит как бы переходом к вестибюлю с его собранием портретов первой половины прошлого века, в которых запечатлены друзья и современники бывшего владельца Алупки М. С. Воронцова. Они связаны, главным образом, с тою ветвью русского портретного искусства, которая

покровительствовалась Александром I, а затем Николаем Павловичем и которая служит яркой выразительницей общественных интересов дворянского класса в их эпоху.

Наиболее типичным представителем этого искусства в александровское время был английский портретист Джордж Дау (1781—1829), ставший вместе с О. Кипренским певцом эпохи. Ему в собрании Алупкинского дворца принадлежат портреты Александра I и А. Х. Бенкендорфа. Оба портрета выполнены в характерной для этого мастера романтической манере, в мягких, как бы запыленных тонах. Дау, приглашенный в Россию в 1819 г. со специальной целью увековечить героев Отечественной войны 1812 г., покинул ее с наступлением новой эпохи, в 1828 году¹²³).

В николаевское время его сменил немецкий художник Ф. Крюгер и рядом с ним плеяда менее значительных немцев, среди которых встречается и имя В. Голике (ум. в 1848 г.), принимавшего с 1820-х годов участие в выполнении заказа, порученного Дау¹²⁴). В собрании Алупкинского дворца Голике принадлежит холодный портрет Николая I, отражающий влияние Дау. Затянутый в преображенский мундир и белые лосины, Николай I изображен на фоне военного лагеря. Портреты Дау и Голике интересны не только с точки зрения чисто живописных достижений, но, главным образом, благодаря тому отблеску, который на них бросает эпоха. Они ведут нас от мечтательного мистика Александра I, с полуулыбкой загадочного „сфинкса“, к холодному Николаю I, в портрете которого отразилось лицо „клеинмихелевской“ России, превратившейся, по словам современников, в вечный плацпарад.

Францу Крюгеру (1797—1857), придворному прусскому художнику, работавшему в России, принадлежит „Портрет М. С. Воронцова“, поступивший в Алупкинский музей из собрания Ливадийского дворца. Ф. Крюгер

был в России несколько раз, в последний раз посетив ее в 1847 году¹²⁵). К этому времени должен относиться и портрет Воронцова. Кроме указанных выше портретов, в вестибюле находятся хорошие копии с портретов А. Н. Голицына Карла Брюллова (1799—1852) и Я. А. Потемкина Джорджа Дау. Неизвестным мастерам начала XIX века принадлежат портреты И. В. Сабанеева и шведского короля Карла XIV Бернадотта. Последний из них является пожалованием М. С. Воронцову в память совместного участия в заграничном походе во Франции 1814—15 гг.

В кабинете Алушкинского дворца расположено небольшое собрание картин русских художников первой половины XIX века, которое приобретает весьма значительный интерес, благодаря представленным в нем работам Сильвестра Щедрина, Максима Воробьева, Н. и Г. Чернецовых, А. П. Брюллова, А. О. Орловского и Г. Гагарина. Почти все эти художники связаны теми или иными нитями с наиболее ярким явлением в русской живописи первой половины прошлого века,—с романтизмом. В том круге, в котором замыкается собрание русской живописи Алушкинского дворца, отразился может быть случайно, но невольно вызывая на сопоставление, отзвук тех настроений дворянской культуры ранней николаевской эпохи, которые выразились и в расцвете в 1830-х годах романтической „готики“, одним из памятников которой является Алушкинский дворец.

Связанный своими ранними проявлениями с периодом 1810—20 г., романтизм в русской живописи, подобно „готике“, переживает свой расцвет в 30-е годы в творчестве Карла Брюллова. В эту же пору назревает развитие романтического настроения и в русской пейзажной живописи, одним из первых романтиков в которой был Максим Воробьев.

М. Н. Воробьев (1787—1855), ученик Ф. Алексеева и М. Иванова, намеренно задается поэтическими темами, чтобы в них выразить лиризм своего душевного настроения. Творчество этого мастера чуждо бурному героизму Якоба Рейсдаля или Сальватора Розы, в его наивной мечтательности проглядывает не слишком глубокая натура. Воробьева привлекают сентиментальные восходы, закаты и лунные эффекты холодного Петербурга, поэтом которого он стал на ряду с Галактионовым, Мартыновым и более ранним Ф. Алексеевым. „Летняя ночь на Неве“ Алушкинского дворца является очень характерным для этого мастера пейзажем. Картина принадлежит, повидимому, к той же серии петербургских видов, как и недавно опубликованная А. В. Бакушинским „Дворцовая набережная“ 1837 г. из Цветковской Галереи в Москве. Один из вариантов картины Алушкинского собрания, находившийся ранее в Румянцевском музее, датирован 1839 г.¹²⁶). Второй половиной 30-х годов мы считаем возможным датировать и наш пейзаж.

Этот пейзаж изображает вид на Неву в летнюю лунную ночь со стороны Троицкого моста. На широком пространстве реки дремлют прозрачные силуэты кораблей. Полная луна стоит высоко над рекой и только на горизонте виден слабый отсвет зари. Справа у стены крепости расположилась группа рыбаков вокруг костра, красноватый отблеск которого, отражаясь на ближайших предметах, контрастирует с холодным светом луны. Грубоватый рисунок первых планов вполне искупается хорошей передачей перспективы, в которую уходят подернутые маревом городские здания.

Впоследствии М. Н. Воробьев обратился к художественному туризму. Путешествие Воробьева, не содействуя дальнейшему развитию его творчества, оказало влияние на его учеников, которые увлеклись собиранием живописных

видов современной им России. Среди них заметное место занимают братья Григорий (1801—1865) и Никанор (1804—79) Чернецовы. Оба брата очень близки по характеру своего творчества и даже по своей художественной индивидуальности, часто они и работали совместно. Первое совместное путешествие было предпринято ими в 1836 году по Волге, позднее они посетили Италию, Египет, Палестину и Турцию. В начале 1830 годов Никанор Чернецов жил по приглашению М. С. Воронцова в Крыму, где, как говорит отчет Об-ва поощрения художеств, „постоянно занимался своим искусством“. Характер творчества обоих братьев передают нам „Вид Юрьевца Повольского“ Н. Чернецова (1845) и „Караван паломников у стен Иерусалима“ Г. Чернецова, в которых романтическая традиция уже совершенно утрачена¹²⁷). Живопись Чернецовых отражает только внешний облик природы, оставляя нас к ней совершенно холодными и равнодушными.

К романтическому пейзажу нас снова возвращает „Сорренто“ Сильвестра Щедрина (1791—1831)¹²⁸), хотя его романтизм лежит совершенно в иной плоскости, чем у Максима Воробьева. С. Щедрин, учившийся в России у Семена Щедрина и затем у М. И. Иванова, своим творчеством целиком однако связан с Италией, куда он отправился после окончания в 1812 г. Академии и где работал преимущественно в Риме и Неаполе. Излюбленной темой художника здесь стала природа Тиволи и Сорренто, отвечавшая его сильному живописному темпераменту.

От М. Воробьева и его школы С. Щедрина отделяет более глубокий живописный подход последнего к пейзажу. Романтизм Щедрина чисто формального характера, к нему он стремится через красочность и динамическое построение своих пейзажей, которые напоминают по своей архитектуре произведения Жозефа Верне и Сальватора Розы. Эти свойства выражены и в нашей картине, неоднократно

повторявшейся художником, с ее глубоким чувством плэнера и неуравновешенностью композиции живописных масс. В ней особенно хорошо передана радостная ясность утра, рассеянный свет поднимающегося солнца и подернутые легким утренним туманом дали. Эта яркая жизненность пейзажей Щедрина, несмотря на повторяемость темы, всегда сохранит для нас свежесть впечатлений.

Рядом с именем С. Щедрина невольно напрашивается сопоставление А. П. Брюллова (1798—1877) архитектора и рисовальщика, представленного во дворце серией акварельных видов Италии. В первой половине XIX века в Италию стремились очень многие русские художники, достаточно назвать имена О. Кипренского, К. Брюллова, Ф. Бруни и А. Иванова, но никто из них не кажется таким близким по своему настроению к Щедрину, как А. Брюллов. В противоположность Щедрину, отдавшему Италии все свои лучшие годы, А. Брюллов был в ней только в течение своего продолжительного путешествия, предпринятого им по окончании академии в Рим и Неаполь, с целью изучения их древних памятников. К этому периоду и принадлежат рисунки Брюллова, изображающие виды Италии и Сицилии¹²⁹). В них А. Брюллов, оставаясь архитектором, который проглядывает в немного сухом рисунке его пейзажей и в любви к живописным руинам или архитектурным фрагментам, которые он часто помещает в своих пейзажах, умеет подобно Щедрину выразить спокойное и ясное чувство Италии. Его привлекают то тихое и задумчивое Лаго Маджиоре, то величественные руины Агригента с храмом Юноны Луцины, то, наконец, безжизненные пустыни Сицилии, с их белыми городками и одинокими пальмами. Отличный рисовальщик, А. Брюллов передает свои пейзажи в сдержанной, несколько даже однообразной красочной гамме, в которой он только иллюминирует акварели.

Одна из заслуг С. Щедрина и М. Воробьева, что они, в противоположность своим предшественникам, показали в русской пейзажной живописи самостоятельное значение живописной формы. В их творчестве живописное содержание впервые получает более значительную выразительность, чем содержание сюжетное. Аналогичное явление связано и с развитием романтического жанра. В этом отношении, может быть, никто так не характерен, как А. О. Орловский (1777—1832), который, несмотря на свою склонность к рассказу, действует на нас не столько занимательностью своих произведений, сколько силою их живописного выражения.

А. Орловский, выходец из Польши, где он учился у Норблена, переехал в Петербург только в 1803 году. Здесь он нашел свое подлинное призвание, став на ряду с О. Кипренским одним из наиболее ярких представителей русской романтической живописи, не только в своем творчестве, но и в своей личной жизни. Произведения А. Орловского, находящиеся в Алупкинском собрании, относятся к 1810 году, т. е. к периоду расцвета его бурного героического романтизма. Для романтических увлечений этого художника с их тяготением к Востоку характерен полный движения „Всадник“, с четким, как бы отчеканивающим формы рисунком, напоминающий Жерико. Рисунки пастелью „Тройка“ и „Кибитка“, в теме которых Орловский является как бы предшественником Петра Соколова, еще близки к бытовым рисункам иностранных художников в России, но и в них сказывается чисто романтический порывистый, полный темперамента рисунок. Любопытны, как дань начинающему увлечению натурализмом фламандцев, жанровые сценки А. Орловского „Крестьянин в кабачке“ и „Крестьянин с трубкой“ в духе произведений Брувера и Тенирса.

В начале XIX века в России работал в романтическом направлении также французский художник Жан Фран-

суа Жозеф Свебак (1769—1823). Эльзасец по происхождению, он пользовался известностью еще в период своей жизни во Франции. В Петербурге мы видим его с 1815 г. Излюбленная тема произведений Свебака охотничьи или кавалерийские сцены, которую мы видим и в алупкинских „Кавалеристах на привале“¹³⁰). Рядом с А. Орловским и Свебаком слишком сентиментальное впечатление производит на нас „Вакханка“ Н. А. Майкова (1794—1875), художника диллетанта, пользовавшегося однако известным успехом на выставках 1830—1840 годов. В свое время „Вакханка“, в которой можно видеть отражение романтических заветов Прудона, также возбудила успех и была отмечена на петербургской выставке 1837 года, хотя в наше время ее приятный колорит не искупает недостатка или, вернее, отсутствия школы.

То, чего недостает Майкову, — тонкого мастерства рисунка, составляет самую сильную сторону в искусстве Г. Г. Гагарина (1810—1872), который в этом отношении примыкает к таким своим предшественникам, как Ф. Толстой и О. Кипренский. Во время поездки в 1829 г. в Париж, Гагарина очень заинтересовало „движение романтизма в искусстве и литературе, достигшее в то время высшей степени своего развития“, к которому он и примкнул, отдав главную дань своим романтическим увлечениям обширной серией своих кавказских рисунков. К этому периоду его жизни на Кавказе, где Гагарин с 1848 г. состоял при М. С. Воронцове, относится и „Грузинская свадьба“ Алупкинского дворца. Отличаясь свойственной Гагарину утонченностью рисунка, она представляет однако скорее иллюстративный интерес и лишена той пряности Востока, которой отмечены подлинно живописные произведения этого мастера и которая с такой силой, например, выражена в „Баядерке“ Русского музея¹³¹).

Гуаши „Палермо“ и „Московский Кремль“ принадлежат итальянскому художнику Карло Бассоли (1815—1884) с озера Лугано, работавшему в начале 1840-х годов на юге России, главным образом в Крыму, где им была исполнена в 1844 году серия гуашей, изображающих Алупку. Крымские виды этого художника были изданы в 1842 г. литографией Кленова в Одессе, а затем в 1856 г. в Лондоне, где Бассоли некоторое время работал в качестве придворного живописца ¹³²).

Из кабинета мы переходим в ситцевую и китайскую комнаты. В их небольших интимных помещениях собраны сейчас портреты, рисунки и акварели первой половины XIX века.

В ситцевой комнате главное место занимают произведения английских художников Х. Робертсон и Дж. Слэтера. Христина Робертсон была последним из английских мастеров, посетивших Россию, куда она переехала в 1844 году. До приезда в Россию известно ее участие на выставках Лондонской академии с 1842 по 1844 г. У нас Х. Робертсон пользовалась большим успехом, а немногие ее работы признаются лучшими из того, что было оставлено английскими живописцами, приезжавшими в Россию. „Портрет С. М. Воронцовой“ Алупкинского дворца написан в своеобразной манере, напоминающей пастельную технику, в ярких, хотя и гармонических, тонах ¹³³).

Дж. Слэтер, английский портретист, работавший во второй половине XVIII века в Дублине, представлен целой серией отличных портретных рисунков в карандаше, слегка иллюминированных акварелью, подписанных художником и датированных 1808—1812 г. Среди них находятся портреты детей М. С. Воронцова, его племянника лорда Герберта и лэди Дианы Герберт ¹³⁴).

К более раннему времени относится „Портрет М. С. Воронцова“ саксонского художника Людвига Гуттен-

бруна. В 1780-х гг. мы встречаем этого художника в Риме, где он познакомился и с семьей Воронцовых, для которой Гуттенбруном были написаны в 1787 г. портрет Е. А. Воронцовой и картина „Deux filles à la Hamande“. В начале 1790-х г. Гуттенбрун жил в Лондоне, где снова работал для Воронцовых. К этому времени относится и портрет М. С. Воронцова, находящийся в Алупкинском дворце. Позднее этот мастер переехал в Россию, где работал с 1796 года сначала в Петербурге, а затем в Москве¹³⁵). Ему же принадлежит в собрании Алупкинского дворца картина, изображающая английскую артистку Бэнти в роли Победы в спектакле, данном по случаю победы адмирала Хоу, портрет московского митрополита Платона Левшина и несколько копий с картин Корреджио.

Остальные портреты этой комнаты относятся все к эпохе 1820—40-х годов, для которой особенно характерны: „Портрет И. И. Воронцова-Дашкова“ Иосифа Карла Штилера (1781—1858), „Портрет А. К. Воронцовой-Дашковой“ Карла Иоганна Лаш (1822—1888), „Портрет имп. Александры Федоровны“ работы неизвестного художника и копия с „Портрета в. кн. Екатерины Павловны“ Ансельма Франсуа Лагрене (?) (1775—1832), сына знаменитого французского живописца сер. XVIII века Франсуа Лагрене. Несколько интересных акварелей того же времени, среди которых большая часть представляет произведения неизвестных мастеров, завершают убранство ситцевой комнаты. Среди последних любопытен акварельный портрет известной А. С. Голицыной, бывшей владелицы Кореиза, раб. Еубл'я 1838 г. и „Портрет И. И. Воронцова-Дашкова“ Франца Крюгера (1797—1857), исполненный цветными карандашами. Рисунок Крюгера датирован 1844 годом. Рисунки этого мастера, гораздо более привлекательные, чем его официальные портреты, вызывали

сочувственные отзывы и со стороны современников художника, которые находили, что в них „он создал себе свой особенный манер, где с помощью растушевки черных, белых желтых и сероватых карандашей... передавал характер лиц и разнообразный костюм с непонятной верностью“¹³⁶).

Помимо портретов в ситцевой комнате отметим две превосходные миниатюры нач. XIX века, изображающие Ватиканский музей, типичный пейзаж немецкой школы нач. XIX века и две римских ведуты XVIII века (акварель).

В китайской комнате, служившей раньше кабинетом Е. К. Воронцовой, заслуживают особенно внимания портреты, исполненные в миниатюрной технике. Наибольшее число имен и здесь принадлежит английским миниатюристам первой половины прошлого века—Г. Бону, В. Гау и Стэнку. Самое значительное имя среди них представляет Генри Бон (1755—1834), один из самых выдающихся английских эмальеров после Жака Петито, введшего в Англии в XVII веке живопись по эмали.

В начале своей карьеры Бон занимался живописью по фарфору на мануфактурах в Плимуте и Бристоле. Первые его работы по эмали появляются с переездом Бона в 1788 году в Лондон. Уже в следующем году он был избран членом Академии, а с 1800 г. стал придворным живописцем. Благодаря его таланту эмальерное искусство вновь вошло в моду, отдельные произведения Бона ценились очень высоко, достигая 2000 гиней. Число исполненных этим мастером работ по эмали весьма велико, среди них особое место занимают копии с произведений знаменитых мастеров. Одной из таких копий является и „Портрет М. С. Воронцова“ нашего собрания, представляющий копию на эмали с портрета работы Т. Лоренса¹³⁷).

К 30—40 годам прошлого столетия должен быть отнесен миниатюрный портрет маслом на кости, изобража-

ющий М. С. Воронцова и Е. К. Воронцову, неизвестного английского художника первой половины XIX века. Приблизительно в это же время в России жил английский портретист В. Гау, работавший преимущественно в миниатюрной технике акварелью. Ему принадлежат акварельный „Портрет С. М. Воронцовой“, а также „Портрет детей NN“, исполненный жидкой тушью. В. Гау по своей манере напоминает также „Портрет неизвестной девушки“ Стэнка.

Это небольшое собрание портретов будет исчерпано, если мы остановим наше внимание на „Портрете П. А. Шувалова“ французского миниатюриста Эдма Руссо (1815—1868) и отличном „Портрете А. П. Шувалова“ 1844 г. немецкого художника Кельмана, исполненном в широкой и в то же время очень тонкой акварельной технике. „Мужской портрет“, изображающий неизвестного старика, с фальшивой подписью О. Кипренского не заслуживает внимания.

Кроме перечисленных миниатюрных работ, в китайской комнате находятся копия с портрета Е. К. Воронцовой раб. Джоржа Дау и „Портрет С. М. Воронцовой“ работы Кановари, итальянского художника первой половины XIX века, характерный по своему сентиментальному стилю и живописной манере для искусства этого времени.

Обширной гардеробной и библиотечной лестницей дворец соединяется с библиотекой, расположенной в отдельном корпусе. В этих помещениях размещены главным образом копии, большею частью со старых итальянских и фламандских художников XVII—XVIII века. Некоторый интерес представляет среди них серия картин, изображающая анекдоты из жизни Вольтера,—произведение неизвестного французского художника второй половины XVIII в., написанные в широкой живописной, почти эскизной, манере. Едва ли эта серия не вышла из собрания А. Р. Воронцова

или Е. Р. Дашковой, искавших дружбы знаменитого фернейского философа и находившихся с ним в дружественной переписке.

По библиотечной лестнице должно быть уделено внимание картине крепостного художника Воронцовых Григория Лапченко (1804—1879), изображающей „Девушку в темнице“, как произведению, вышедшему из среды крепостных художников и мастеров Воронцовских вотчин и рисунку итальянского художника Винченцо Бриоски (1786—1843) „Хоровод в тереме“.

Заканчивая обзор Алупкинского дворца и его художественных собраний, мы не можем не упомянуть и об его библиотеке, сохранившей почти в неприкосновенности свое книжное собрание со времени возникновения его в 1830—40-х годах. Библиотека состоит в главной своей части из сочинений XVIII века, преимущественно на французском и английском языках. По своему содержанию это книжное собрание обнимает почти весь цикл научных дисциплин того времени от философии и политических знаний до естественных наук, включая также отдел классической литературы XVII—XVIII века. Много изданий относится и к более раннему времени, к XVII и даже XVI веку, среди которых имеются редчайшие в библиографическом отношении издания и инкунабулы. Приблизительно уже с середины XIX века библиотека не пополнялась новыми изданиями, образовав своего рода книжный музей, который весьма полно отражает вкусы и умственные запросы образованных людей дворянского класса в России XVIII-го и начала XIX-го века, воспитавшихся на поклонении идее научного энциклопедизма Вольтера и Ж. Ж. Руссо, с их французскими и английскими предшественниками и последователями.

Библиотека Алупкинского дворца может служить прекрасным источником для изучения русской куль-

туры этого времени, являясь естественным продолжением бытовых коллекций дворца, с которым она неразрывно связана. Наиболее богато в библиотеке представлена политическая литература и мемуары XVIII века, в особенности издания эпохи великой французской революции 1789 года, которая возбуждала такой напряженный интерес к себе в кругах русского дворянского общества, часто соединенный с жесточайшей ненавистью к „якобинской Франции“. В своей записке о французской революции, поданной Безбородко, А. Р. Воронцов писал: „нужно бы сим неистовствам преграду сделать государям. Если сей образ правления и мнимого равенства хоть тень закоренелости во Франции покажет, для других весьма пагубно“. Эта глубокая неприязнь ко всяким проявлениям революционного духа была также ярко выражена и у М. С. Воронцова. Удовольствие, которое он выразил Александру I по поводу казни известного революционера Риэго, получило общую огласку, благодаря эпиграмме Пушкина. Вслед за французскими изданиями XVIII века, количественно идут сочинения по истории Венеции и Англии, перешедшие вероятно частично еще из библиотеки С. Р. Воронцова, естествознание и путешествия XVIII века, художественная литература и периодическая печать начала XIX века.

В состав библиотеки Алушкинского дворца входит также довольно большое собрание гравюр и рисунков с конца XVI до начала XIX века, насчитывающее, включая собрание географических карт, не менее 10,000 листов. Среди этого собрания главное место занимают гравированные портреты государственных деятелей Западной Европы и России, видимо специально собиравшиеся М. С. Воронцовым и составляющие в настоящее время большую часть этой коллекции. В собрании Алушкинского дворца имеется ряд превосходных листов французских гравюров

XVII—XVIII века: Ж. Калло, В. Вайльяна, К. Меллана, С. Ле-Клерка, Ф. Пуальи, нидерландцев и немцев—Э. Седелера, П. Рубенса, П. Соутмана из Гаарлема, Л. Ворстермана, П. де Йоде, Л. Килиана и отличные листы немецких граверов XVIII века В. Кинингера и Г. Шмидта. Очень полно представлена английская гравюра XVIII и начала XIX века резцом, пунктиром и черной манерой, работами Р. Ирлома, В. Грина, Дж. Джонса, Ф. Бартолоцци, Дж. Смита, В. Шарпа, Дж. Кузенса и К. Тернера и в цветных гравюрах Дж. Фиттлера, В. Грина, Ф. Бартолоцци и М. Бови, рядом с которыми следует упомянуть чудесные по своей декоративности листы французского гравера Ж. А. Кордые из его путешествия в Швецию и Финляндию. Почти нет в нашем собрании итальянских гравюр, за исключением нескольких разрозненных офортов Д. Пиранези и Ж. Косты и гравюр резцом Дом. Кунего и Дж. Канале.

Из русских и иностранных граверов, работавших в XVIII и начале XIX века в России, работы которых представлены в собрании гравюр Алушкинского дворца, здесь должны быть упомянуты: Алексей Zubov, X. A. Вортман, И. А. Соколов, Еф. Виноградов, Е. П. Чемесов, Г. И. Скородумов, И. Клаубер, Н. И. Уткин и Т. Райт. В целях ознакомления с этим собранием, достойным самого внимательного отношения к нему, музеем с весны 1926 г. открывается ряд ретроспективных выставок гравюр.

В собрании рисунков большой историко-художественный интерес представляют подлинные архитектурные чертежи Гваренги, Баженова и других знаменитых русских архитекторов XVIII и нач. XIX века, а также чертежи английских и итальянских архитекторов, работавших в 1830—40-х годах при Воронцове в Крыму: Эд. Блора, Вил. Гунта, Эльсона, Боффо и Торричели, в том числе проекты Алушкинского и Ориандского дворцов, рисунки

Ливадии 1860-х г. г. известного немецкого акварелиста Рудольфа Альта и виды Алупки 1844 года итальянского художника Карло Бассоли. Но совершенно исключительное значение имеет замечательное собрание карт М. С. Воронцова, среди которого особенного внимания заслуживает коллекция географических карт XVII—XVIII века герцога де-Мортемара, насчитывающая около 2500 экземпляров французских, итальянских, немецких и друг. карт, затем итальянские портоланы (компасные карты) Средиземного и Черного морей 1515, 1547 и 1558 г. г., карты наместничеств и губерний б. Российской империи XVIII века и значительная коллекция карт Новороссии и Крыма к. XVIII и п. п. XIX века, которая в настоящее время, вместе с богатыми материалами по иконографии Крыма из библиотеки Алушкинского дворца, положена в основу историко-бытового отдела Алушкинского музея. Этот отдел, открывающий с весны 1927 года свою первую выставку по истории усадебного быта в Крыму, должен стать, с ее открытием, научно-исследовательским центром музея, около которого будут сосредоточены работы по изучению помещичьей колонизации и усадебного хозяйства и быта в Крыму в к. XVIII-го и в XIX-м в. в.

ПРИМЕЧАНИЯ

1) Ф. Ф. Л а ш к о в. Исторический очерк крымско-татарского землевладения. ИТУАК № 24, с. 41. Сборник документов по истории крымско-татарского землевладения. Там же, № 35, с. 108.

2) Сборник. Там же, № 26, с. 34. По „Ведомости о селениях Симферопольского уезда 1805 г.“, в Алушке было 37 дворов. Там же с. 88.

3) Зап. Н. С. 1912 г., V, с. I.

4) П. С у м а р о к о в. Досуги Крымского судьи. II. Спб. 1805, с. 196.

5) Архив Воронцова, XXXVII, с. 75—76. Ф. Д. Ревелиоти принадлежало в Крыму 40.000 виноградных лоз и фруктовый сад, он же был владельцем Ливадии, проданной впоследствии Л. С. Потоцкому. Ж. М. В. Д., 1836, XX, с. 29 и 57.

6) Л а ш к о в, ИТУАК, № 24, с. 58—59; Сборник, ИТУАК, № 25, с. 98 и след.; с. 145 и след.; № 26 с. 24 и след. С. А. У с о в. Историко-экономические очерки Крыма. С. 1925, с. 35—36.

7) З О О И Д р. IX, с. 254—255.

8) Н. Н. М о р д в и н о в а. Воспоминания об Н. С. Мордвинове. Спб. 1873, с. 33 и сл.

9) Le prince Ch. de Nassau-Siegen d'après sa correspondance originale inedite de 1784 á 1789. Paris 1893. — Lett. le 3 juin 1787.

10) М. П. Щ е р б и н и н. Воспоминания. М. 1876, с. 4—5.

11) Е. П. К а р н о в и ч. Замечательные богатства частных лиц в России. Спб. 1885, с. 215—223. М. С. Воронцову принадлежало: родового имения в разных губерниях 24.000 душ, благоприобретенного в Херсонской губернии 27.000 десятин. За женою родового в Киевской губернии 7.000 душ, благоприобретенного в Екатеринославской губернии 2.400 душ. З О О И Д р, X, с. 383 прим. В действительности размеры собственности, принадлежавшей Воронцову, были значительно больше, только в 1822 году им было приобретено в Херсонской губернии 57.700 десятин земли. Архив Воронцова, XXXVII, с. 74

12) Письма Фирсова с 1820 по 1825 г. Т. III. Библиотека Алушкинского дворца, см. письма от 11. VII и 12-IX. 1820 г

13) ТВЭО. Ч. LXII, с. 121.

14) Ф. Ф. Вигель. Записки. М. 1865, VII, с. 219.

15) Архив Воронцова, XXXVII, с. 71. Письма Фирсова от 31-X 1825 г.

16) Архив Воронцова, XXXVII, с. 72; XVII, с. 535; Р. А. 1912, кн. VII, с. 386, 390 и 408.

17) Архив Воронцова, XXXVII, с. 74.

18) Там же, XXXVII, с. 76.

19) Р. А. 1912, кн. VII, с. 389.

20) Южнобережское шоссе начало устраиваться в 1824 г. и в 1826 г. было доведено от Симферополя до Алушты (см. надпись на дорожном столбе у шоссе в Симферополе). В 1833 г. велись работы по устройству шоссе до Симеиза и в том же году была начата постройка дороги от Симеиза до Байдар. Од. В. 1833, № 35, с. 137. Старый мол в Ялте был начат постройкой в 1833 г. Там же, 1833, № 71, с. 282. Архив Воронцова XXXVII, с. 99.

21) X. H. de Hell. Les Steppes de la mer Caspienne, le Caucase, la Crimée et la Russie meridionale. II. P.—Str. 1845, p. 437.

22) St. Sauveurs. Excursion en Crimée et sur les Cotes du Caucase, P. 1837, p. 9—10. An. Demidoff. Voyages dans la Russie meridionale et la Crimée executé en 1837. P. 1840. I, p. 298, который называет Алушку—„le chef lieu enchanté de cette noble colonie des châteaux“. Из воспоминаний М. А. Боде. Р. А. 1882 III, с. 123.

23) Письма С. А. Юрьевича. Р. А. 1887, III, с. 185.

24) О Кореизской усадьбе А. С. Голицыной см. А. Бертье-Делагард. Прошлое Кореиза. ИТУАК, № 56. Вигель, у. с. VII, с. 41. Архив Раевских III, с. 225 прим. Вслед за А. С. Голицыной на Южном берегу поселился частью в Кореизе, частью в Мисхоре, Симеизе и Артеке целый ряд близких ей лиц—С. С. Мещерский, Ф. Х. Беркгейм, Т. Б. Потемкина, К. Ф. Нарышкина и др. Архив Раевских III, с. 215 прим. Интересные записки о жизни этого кружка петербургских мистиков и пиетистов в Мисхоре в 30-х годах прошлого столетия оставил Ю. Н. Бартнев. Р. А. 1898, II и III. О южнобережских усадьбах этого времени говорят также С. А. Юрьевич. Р. А. 1887, II, с. 202 и след. и А. И. Казначеев в своих письмах к Ю. Н. Бартневу. Р. А. 1898, I.—О времени постройки дома А. С. Голицыной в Кореизе и А. Н. Голицына в „Александрии“ в Гаспре см. у. Ch. de Besse. Voyages en Crimée etc. en 1829 et 1830.

Р. 1838, р. 239. В. С. Всеволожский. Путешествие через южную Россию, Крым и Одессу. I. М. 1839, с. 62 и письма А. Н. Голицына к А. С. Голицыной. Р. А. 1905, III, с. 404—405 и след.

²⁵⁾ Устройство дачной колонии в Магараче, как и многие другие мероприятия в Крыму, обязано широкому протекционизму, господствовавшему при Воронцове в этом крае, благодаря которому в 1830 годах в Магараче до 200 десятин было роздано русским чиновникам под виноградники. Р. Ст. 1896, I, с. 663 прим. Уже в 1837 году в Магараче было около 40 виноградников. Од. В. 1837, № 37, с. 429.

²⁶⁾ Письма С. А. Юрьевича. Р. А. 1887, II, с. 190—191.

²⁷⁾ Ж. М. В. Д. 1836, № 4 с. 38 и сл.; Лис. С. Х. Ю. Р. 1840, № 46, с. 98 и сл.

²⁸⁾ Лис. С. Х. Ю. Р., там же, с. 90.

²⁹⁾ Письмо к Л. С. Пушкину. Кишинев. 24. IX. 1820 г.

^{29а)} Вид дома Л. А. Перовского в Меласе помещен на литографии А. Вгауп с рисунка Ф. Гросса 1830 гг.; вид дома Д. Е. Башмакова (затем Гурьевой) в Мшатке см. на литографии I. Biggrov 1839 г.; дом в Мшатке был построен в 1824 г.

³⁰⁾ Вигель, VI, с. 106. Ср. также дневник де-Бальмена. В. А. Верещагин. Памяти прошлого. Спб. 1911, с. 161.

³¹⁾ Дондуков-Корсаков. Воспоминания. „Старина и Новизна“. 1905, V, с. 133. Ср. Вигель, VI, с. 92.

³²⁾ Hell, с. 436.

³³⁾ Архив Воронцовых. XXXVII, с. 74.

³⁴⁾ Шербинин, с. 5.

³⁵⁾ А. Маркевич. К истории ханского Бахчисарайского дворца. ИТУАК, 1895, № 23, с. 170—175. В. Гернгросс. Ханский дворец в Бахчисарае. „Старые годы“ 1912, IV, с. 26—27. Demidoff, I, р. 358, Алуштинский почтовый двор, по словам Демидова, был построен „dans le style turc“. Там же, р. 572.

³⁶⁾ С. Н. Montandon. Guide du voyageur en Crimée. Od. 1834, р. 158.

³⁷⁾ Collection de 16 vues de la Crimée dess. et lithogr. chez A. Bigatti. Od. 1836, среди которых находится вид старого дома и мечети в Алушке.

³⁸⁾ Од. В. 1829. № 16, с. 62. Этот тип усадебных построек мы встречаем, кроме Мшатки и Меласа, на которые мы указывали выше (см. прим. 29а), и в более старых помещичьих домах в Крыму, относящихся еще к к. XVIII века, как например, дом Палласа около Симферополя.

³⁹⁾ Архив Воронцовых XXXVII, с. 84 и 88.

40) Voyages du maréchal duc de Raguze en Hongrie, en Transilvanie, dans la Russie meridionale, en Crimée etc. P. 1837, I, p. 318.

41) Montandon, p. 158—160.

42) „La grande salle en pierres de Grunstein, qui communiquera avec la maison par un galerie couverte et presque achevé“. Там же, p. 160 rem.

43) A. Demidoff, publ. par Gihauh Frères. P, 1840. Album tab. 33. — На это же указывают слова Демидова, что Алушкинский дворец, после его окончания в 1837 году представлял „un carré massif“. Demidoff, p. 581.

44) С. Сафонов. Описание пребывания император. фамилии в Крыму в сентябре 1837 г. О. 1840, с. 52. Ein Kaiserzug durch die Krim, frei nach dem Russ. von Frid. Schultz. В. 1857, s. 36. М. П. Щербинин. Биография кн. М. С. Воронцова. Спб. 1858, с. 207. Щербинин. Воспоминания, с. 15.

45) J. G. Kohl. Reisen in Südrussland. Dr. und. Leipz. 1841, I, s. 274.

46) Demidoff, p. 581.

47) Schultz, s. 37.

48) A. von Behr. Meine Reise durch Schlesien, Galicien, Podolien, nach Odessa, der Krim, Konstantinopel und zurück. L. 1834, I, s. 192. S. Sauveur, p. II. Montandon, p. 162.

49) Архив Воронцова, XXXVIII, с. 335.

50) Шмальц. Очерки путешествия в Крым. Ж. М. В. Д. 1840, № 6, с. 456.

51) Всеволожский, с. 75; Jesse. Notes of a Half Pay in search of health: or Russia, Circassia and the Crimea in 1839—40, I, p. 128. Архив Воронцова, XXXVIII, с. 335.

52) „24 вида Крыма, снятых с природы и литограф. К. Бассоли в Одессе“. 1842 г. и литографии А. Браун с рисунков Ф. Гросса. Чертежи южного и северного фасадов Алушкинского дворца В. Гунта литограф. Полем в Петербурге.

53) K. Koch. Die Krim und Odessa. L. 1854, s. 103.

54) Архив Воронцова XXXVIII, с. 109.

55) „His of splendid chateau at Aloupka,— говорит Спенсер,— designed by m-r Blore of London, and erecting under the able superintendance of m-r Hunt, will remain a lasting monument taste“. Edm. Spencer. Travels in Circassia, Krim, Tartary... in 1836. L. 1838, II, p. 3.

⁵⁶⁾ Кооль говорит, что для составления проекта дворца в Алушке „Graf liesz zur Besichtigung der Localität englische Architecten aus London kommen, die darüber nach London mit Zeichnungen und Beschreibungen zurückberichteten und dann erst von dort aus den von einer Gesellschaft Baukundiger angefertigten Plan bekamen“; Kohl, s. 275.

⁵⁷⁾ Архив Воронцова, XXXVIII, с. 323; за постройки в Алушке Гунт получил пенсию в тысячу рублей, он умер в конце прошлого века. Там же, с. 323, прим. 2. О постройке дворца в Орианде и об участии в ней Гунта см. F Rem y. Die Krim in ethnograph., landsch. und hygien. Beziehung. O. und. L. 1872, s. 156. Штакеншнейдер, по словам Реми, воспользовался проектом известного немецкого архитектора Карла Шинкеля (издание последнего см. Entwurf zu dem Kaiserlichen Palast Orianda in der Krim. Von Karl Friedrich Schinkel. V. Auf. B. 1873), об участии Гунта в постройке дома А. Н. Голицына в Гаспре. Р. А. 1905; III, с. 434.

⁵⁸⁾ Биографические сведения об Эд. Блоре см. U. Thieme und F. Becker. Allgemeines Lexikon der Bildenen Künstler. L. 1910. B. IV, s. 138. „The Builder“ 1879. 13. IX.—„Art Journal“ 1879, p. 244. Рисунки Блора находятся в Британском музее в Лондоне. Binyon, Catal. of Drawings in British Museum. I, p. 131.

⁵⁹⁾ J. Fergusson. History of the moderne styles of architecture. L. 1912, p. 127, Thieme-Becker. IV, s. 138.

⁶⁰⁾ О постройках в Кореизе и Гаспре см. прим. 24 и 57; об Алуштинской и Ялтинской церквях и времени их сооружения О д. В. 1833, № 35, с. 137.

⁶¹⁾ Архив Воронцова VIII, с. 32.

⁶²⁾ См. также Дневник А. С. Пушкина. Соб. соч. изд. Суворина. Спб. 1887, IX, с. 19, а Блудова говорила о М. С. Воронцове, что в нем было больше тонкости, чем прямоты, больше ума и меньше привлекательности, „он смотрит настоящим лордом, но без всякой примеси родной беспечности“. Сын М. С. Воронцова—Семен также получил воспитание в Англии в Брайтоне.

⁶³⁾ P. F. Robinson. Designs for ornamental villas. L. 1836; p. 34.

⁶⁴⁾ Там же; pl. 35—39; p. 16.

⁶⁵⁾ A. Michel. Histoire de l'Art. P. 1912. V, p. 336. J. A. Gotch. The growth of the english house. L. and N. Y. s. a.; p. 148 and n. Для типа „Н“ характерен Голланд Гоуз в Кенсингтоне (1607).

⁶⁶⁾ Michel; V, p. 337—341; Fergusson; II, p. 8—19. Armstrong. Grande Bretagne et Irlande. Ars—Una. P. 1910, p. 70—74.

R. Blomfield. A history of Renaissance Architecture in England. 1500—1800. L. 1897; I, p. 3 and n.

⁶⁷⁾ Gotch, p. 146 fig. 100; p. 148 and 150 fig. 102, 104; ср. также фасад Felbrigge—Hall, там же, p. 170.

⁶⁸⁾ Th. Garner and A. Stratton. The domestic architecture of England the Tudor Period. L. 1909. I, p. 18; Ch. Latham. In English House. 1907; p. 68; относительно времени постройки Satton—Place'a u Haddon-Holl'a см. Gotch, p. 305.

⁶⁹⁾ J. Nash. The Mansion of England in the Olden Time. L. 1871, I pl. XVIII. Gotch. p. 170.

⁷⁰⁾ Garner and Stratton; II. pl. CXXX and p. 195. H. A. Tipping. English Homes of the Early Renaissance. Elisabethan and Jacobean Houses and Gardens. L. s. a, p. 263. Nash, I, pl. XVIII; ср. также фронтоны в Westwood'e, там же, pl. XIII.

⁷¹⁾ Nash I, pl. XVIII; II pl. XLIII Garner and Stratton; II, p. 213 235; pl. XLIII; LXI; ср. также pl. LV and LVI u Latham, p. 284.

⁷²⁾ Garner and Stratton, II, pl. LXXXV and LXXXVI.

⁷³⁾ Например, в обработке деревянных частей в Little Moreton Hall'e в Чешайре или в Oskwels Manor'e в Бершайре. Latham, p. 333; подобный же мотив оконных переплетов дают Garner and Stratton I, p. 84 and II. pl. CLIII.

⁷⁴⁾ Garner and Stratton. II. p. 18; о времени постройки Гэддон-Холла, там же, p. 133—137. Ср. также Gathenhouse, там же. pl. CXXXVI.

⁷⁵⁾ G. Le-Von. Les civilisation des Indes. P. 1887; p. 271 et 272. Более ранний тип этого портала дают мавзолей Humayoun (1555) и Тадж-Магал в Агре (1630). Там же, p. p. 601, 577.

⁷⁶⁾ Latham, p. 103. Garner and Stratton I, p. 18.

⁷⁷⁾ Montandon, p. 158 et s.; Voyage duc de Raguze; I, p. 318.

⁷⁸⁾ Архив Воронцова; XXXVIII, с. 336.

⁷⁹⁾ Demidoff; I, p. 582.

⁸⁰⁾ Remy, s. 125. Montandon, p. 158 rem.

⁸¹⁾ Парк в Орианде был разбит английским садовником Россом. Сафонов, с. 45; в Ливадии ботаником Деллингером и садовником Иоахимом Патером; в Гаспре—немецким садовником Крамером. Р. А. 1905; III, с. 423. О Никитском саде см. Зап. Н. С. V, с. 4; описанию Алушкинского парка посвящено несколько строк у В. Я. Курбатова. Сады и парки. 1916, с. 641—648, но оценки его поверхностны, а иногда и ошибочны.

⁸²⁾ Remy, s. 132 und Anlage № 6, s. 234—37.

⁸³⁾ Montandon, p. 160; Remy, s. 132.

⁸⁴⁾ Montandon, p. 161 („d'un beau bâtiment à colonades élevé sur un tertre au dessus de la mer.“). По своей архитектуре этот павильон очень близок к дому Воронцова в Симферополе и к старой Алушкинской церкви, можно поэтому думать, не были ли все они построены одним архитектором—Эльсоном.

⁸⁵⁾ Kohl, s. 275, который говорит о внутреннем убранстве Алушкинского дворца в начале 40-х годов: „Der Speisesaal ist freilich großartig und von gigantischen Dimensionen, allein ich möchte nur darin essen wenn ich ein König oder Heros wäre. Was an Gemälden, Büchern u. s. w. da ist (во дворце. С. Ш.), stellt nichts Besonderes vor“, Jille. Lettres sur le Caucase et la Crimée. P. 1859, p. 467.

⁸⁶⁾ М. Ростовцев. Святилище фракийских богов и надписи бенефициариев в Ай-Тодоре. Спб. 1911, с. 38.

⁸⁷⁾ Kohl, s. 275. О первоначальном „английском“ характере убранства дворца упоминает также Ch. H. Scott. The Baltic, the Black Sea and the Crimea. L. 1854, p. 249.

⁸⁸⁾ Schultz, p. 47; ср. письма С. А. Юрьевича, P. A. 1887; II, 194.

⁸⁹⁾ Ср. камин в Velvet Room в Сэльтреме в Дэвоншайре. Latham, p. 191.

⁹⁰⁾ H. Müller und H. Singer. Allgemeines Künstler-Lexicon. Fr. 1896, IV, s. 409. Верещагин, с. 103—4.

⁹¹⁾ Николай Михайлович. Русские портреты XVIII—XIX века. V, к № 154.

⁹²⁾ L. Aury. Dictionnaire générale des artistes de l'Ecole Française. P. 1882; I, p. 579.

⁹³⁾ Latham, 191.

⁹⁴⁾ Е. Марков. Очерки Крыма. Спб. 1884, с. 418; P. A. 1887; II, с. 193.

⁹⁵⁾ P. Mascuoid. A History of English furniture the Age of Satinwood. L. 1908, fig. 242. S. Robinson. English Furniture. L. 1905, pl. CLVIII, fig. 4. Ср. с ними экземпляры мебели в стиле Шератона, приведенные там же, pl. CLVIII, fig. 3. у Н. Cescinsky. English furniture of the Eight Century. L. 1911. III, fig. 360 (датирован ок. 1800 г.) и G. M. Ellewood. Möbel und Raumkunst in England. 1680—1800. Stt. 1909, p. 155.

⁹⁶⁾ Об отношениях В. Питта и С. Р. Воронцова в 1791 г. см. Архив Воронцова, VIII, с. 20 и след.; P. A. 1876; I, с. 46—50; а также С. Н. Тройницкого. Бюст Ч. Фокса работы Ноликенса

в Эрмитаже. „Сборник Эрмитажа“ 1923; II, с. 91 и след. О Нолликенсе см. G. K. Nagler, Neues allgemeines Künstlerlexicon. M. 1838, X, s. 257,

⁹⁷⁾ Auvray, I, p. 579.

⁹⁸⁾ Грабарь. История русского искусства, V, с. 186—190.

⁹⁹⁾ А. П. Мюллер. Иностранные живописцы в России. „Искусство“, ГИЗ 1925, с. 59.

¹⁰⁰⁾ Masquoid, fig. 239.

¹⁰¹⁾ Nagler; XII, s. 302—7.

¹⁰²⁾ Мюллер, с. 95.

¹⁰³⁾ Ср. Masquoid, fig. 243.

¹⁰⁴⁾ E. S. Auscher. Comm. reconnaitre les porcelaines et les faiences. P. s. a; p. 232—3.

¹⁰⁵⁾ Jille, p. 467.

¹⁰⁶⁾ Catalogue of the Pictures in the R. Gallerie of Dresden. 1912. №№ 456—59.

¹⁰⁷⁾ E. Benezit. Dict. des Peintres, Sculpteurs, Dessin. et Graveurs. P, 1913, II, p. 501.

¹⁰⁸⁾ Brayn's Dict. of painters and engravers. L. 1904. IV, p. 112. Ср. голову младенца Христа в гатчинской картине „Иосиф с младенцем Христом“ Джованни Антонио Пеллегрини. „Старые годы“. 1916, VII—IX, с. 33.

¹⁰⁹⁾ A. Wurzbach. Niederländisches Künstlerlexicon. W. und L. 1906. II, s. 76; Brayn; V, p. 246. R. Oldenburg. Giovanni Lys. R. 1921. „Bibl. d'Arte III.“. См. у Ольденбурга воспроизведение нашей картины (с гравюры), подлинник которой находится в галерее Уффици во Флоренции и повторение в Венской Академии. Там же, tab. VII и p. 8.

¹¹⁰⁾ Wurzbach. I, s. 663—4. „Старые годы“, 1915, VII—VIII, с. 109 (статья В. Щавинского). О Лукасе де Хеере см. также Benezit, II, p. 575—6.

¹¹¹⁾ Wurzbach, II, s. 557.

¹¹²⁾ Там же; I, s. 656. Benezit, II, s. 574. „Старые годы“ 1916, III (статья Д. А. Шмидт).

¹¹³⁾ Brayn. III, p. 188. Д. А. Ровинский. Словарь русских гравированных портретов. Спб. 1886—89; I, с. 531.

¹¹⁴⁾ Auvray. II, p. 243. Müller und Singer. III, s. 409.

¹¹⁵⁾ Auvray. II, p. 391. „Старые годы“, 1913, I (статья А. Трубникова).

¹¹⁶⁾ Jille, p. 467.

¹¹⁷⁾ Benezite, II, p. 761—2; Nagler, VI, s 536—7.

¹¹⁸⁾ Все портреты гравированы Th. Hodgetts'ом, S. Reynolds'ом

и F. Lewis'ом. Ровинский. I, с. 532, 535—6 и 539—40. Портрет М. С. Воронцова воспроизведен в издании „Русские портреты“, II, № 44, подлинник его так же, как и портреты С. Р. и Е. К. Воронцовых находятся в Эрмитаже, повторение портрета М. С. Воронцова принадлежит Одесскому музею. Каталог Одесск. галереи стар. живописи. О. 1924, № 26.

¹¹⁹⁾ „Русские портреты“. II, № 170. С. Дягилеву (Русская живопись в XVIII веке. I, В. Д. Левицкий) этот портрет остался неизвестен.

¹²⁰⁾ „Русские портреты.“ II, № 105. Ровинский. I, с. 533. Этот портрет был на выставке 1870 г. (Каталог Петрова, № 197).

¹²¹⁾ Thieme-Becker. V, s. 56. Портрет воспроизведен в издании „Русские портреты“, II, № 5. Среди вещей, оставшихся после смерти Потемкина, упоминается другой „аллегорический портрет во весь рост гр. А. В. Браницкой, Брунтовым неоконченный“, на ряду с неоконченными портретами того же Бромптона, изобр. Екатерину II и Е. В. Скавронскую, и картину „Ахиллес с центавром“ ЗООИДр. X, с. 473.

¹²²⁾ „Русские портреты“. II, № 9. Ровинский. I, с. 383. Так как Лампи отец и сын приехали в Петербург в 1791 году, портрет Боровиковского следует отнести к 90-м годам XVIII века.

¹²³⁾ Thieme-Becker; VIII, s. 482—3; Вгауан, IV, p. 254. Врангель, Русский музей; I, с. 153. В России Дж. Дау писал также и портреты М. С. и Е. К. Воронцовых. Ровинский, IV, с. 655.

¹²⁴⁾ Н. Врангель. Иностранцы XIX века в России. „Ст. Годы“ 1912, VII—IX, с. 20—21. Мюллер, с. 87. Другой портрет Николая I, раб. В. Голике 1842 г. находится в Кушелевской галерее. Веселовский. Каталог галереи Кушелева-Безбородко. Спб. 1886, с. 73.

¹²⁵⁾ Известен другой портрет М. С. Воронцова раб. Ф. Крюгера, бывший на Таврической выставке под № 1331, ныне находится в Гатчинском дворце-музее. О пребывании Крюгера в России писали: Врангель, с. 18—20; Ровинский, IV, с. 687.

¹²⁶⁾ А. В. Бакушинский. Живопись и рисунки XVIII и XIX века в Цветковской галерее. ГИЗ 1925, таб. 18. Каталог карт. галл. Румянцевского музея 1915, № 128. Биографические сведения о М. Н. Воробьеве см. Врангель. Русский музей, I, с. 121.

¹²⁷⁾ Обе картины подписаны. „Вид Юрьевца“ имеет подпись в левом углу: Н. Чернецов 1845, вторая картина надписана на обороте холста: „Караван паломников (хаджеи при виде открывшихся стен Иерусалима с Яффской дороги). Г. Чернецов 1831“. Биографические

сведения о Чернецовых см. Булгаков. Наши художники. Спб. 1889 II, с. 10.

¹²⁸⁾ Варианты той же картины находятся в Третьяковской галерее в Москве и в Русском музее в Ленинграде. Врангель, III с. 459.

¹²⁹⁾ На одной из акварелей А. П. Брюллова имеется дата 1827 г., в этом году художник ездил в Неаполь и Помпею. Архив Брюловых. Спб. 1900, с. 96. Путешествие А. П. Брюллова в Сицилию относится к 1824 году, там же, с. 52 и след. и с. 76.

¹³⁰⁾ Auvray, II, p. 536.

¹³¹⁾ „Ст. Годы“ 1914, III (статья С. Эрнста). Воспоминания Г. Г. Гагарина о К. Брюллове. Спб. 1910, с. 16.

¹³²⁾ Thieme-Becker, IV, s. 497. Литографии Бассоли см. издание „The beautiful scenery and chief places of interest throughout the Crimea from paintings by Carlo Bassoli. L. 1856“. В музее старой Одессы находятся виды того же художника, изображающие Судак, Бахчисарай и рисунки Бессарабии.

¹³³⁾ Vrayan, IV, p. 254. Портрет С. М. Воронцовой по своей живописной манере близок к портрету Александры Федоровны той же художницы. Врангель. Иностранцы XIX века в России, с. 33.

¹³⁴⁾ Vrayan, V, p. 88.

¹³⁵⁾ Venezit, II, p. 522. Врангель, с. 48—49; его же. Русский музей, I, с. 151.

¹³⁶⁾ „Художественная газета“ 1836, № 11—12, цит. у Врангеля, с. 19—12.

¹³⁷⁾ Thieme-Becker, IV, s. 280. Vrayan, I, p. 165. Портрет М. С. Воронцова имеет на обороте надпись: „Le comte Michel Woronzow. London. Fev. 1824. Painted by Henry Bone...“.

¹³⁸⁾ Биографические сведения о Г. Лапченко см. Врангель, Русский музей, I, с. 237. В Русском музее находится его „Сусанна, застигнутая старцами“, за которую Лапченко в 1842 г. был признан академиком. В Алупкинском дворце находится и другая работа Лапченко „Портрет Булгакова“ (?).

ОПЕЧАТКИ

в подписях к рисункам.

Напечатано:

Следует:

Рис. к стр. 32	Алупкинский дворец (с чертежей Генри Гунта 1846 г.).	Алупкинский дворец (с чертежей Вильяма Гунта 1846 г.).
" " " 48	Х. Раух. Блюхер в битве при Каубахе.	Х. Раух. Блюхер в битве при Каубахе.
" " " "	С. Гальберг. Бюст гр. Джона Ог. Пемброк.	С. Гальберг. Бюст гр. И. А. Каподистрии.
" " " 56	Р. Уэстмакотт. Бюст неизвестного мужчины.	Р. Уэстмакотт. Бюст гр. Джорджа Ог. Пемброк.
" " " 72	Джон Б. Пьяцетта. Мадонна с младенцем Христом.	Джон Б. Пьяцетта. Мадонна с младенцем Христом.
" " " "	О. Г. Робер. Базилика.	Г. Робер. Базилика.
" " " 80	Т. Лорренс. Портрет гр. Е. С. Воронцовой.	Т. Лоренс. Портрет гр. Е. С. Воронцовой.

