

РЕСТАВРАЦИЯ

УДК 72.035

В. С. Торбик, Е. А. Чаликова, О. Ф. Щемелева

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ УБРАНСТВО РОПШИНСКОГО ДВОРЦА (ПО МАТЕРИАЛАМ АРХИВНЫХ ДОКУМЕНТОВ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX в.)

Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9

Статья посвящена характеристике художественного облика и эволюции интерьеров Ропшинского дворца, входящего в один из значительных пригородных усадебных комплексов Петербурга второй половины XVIII–XIX в., большую часть своей истории принадлежащего императорской фамилии. Особое внимание уделяется исследованию внутреннего убранства первой половины XIX в. — периоду, когда окончательно сформировались его архитектурно-пространственные и художественные особенности. Внимание авторов концентрируется на подробном изучении переделок и ремонтов, показывающих последовательные изменения вкусов и моды, характерных для многих бесследно исчезнувших аналогичных усадеб этого времени.

На основе анализа ранее не публиковавшихся архивных документов ведомств, управлявших императорскими дворцами, и редких библиографических источников раскрывается путь создания и эволюции художественной отделки каждого элемента интерьера — потолков, стен, полов, его мебельное убранство. Приводятся материалы и приемы драпировки оконных проемов. Дается характеристика картин и рассматривается методика их развески.

В работе подчеркивается насущная необходимость исследования усадебных интерьеров, так как этот значительный пласт русской культуры, практически уничтоженный в послереволюционные и дальнейшие годы XX–XXI вв., сегодня требует внимательной и профессиональной реконструкции. Библиогр. 32 назв. Ил. 6.

Ключевые слова: Ропша, интерьер, живопись, стены, обои, полы, картины.

ROPSHA PALACE INTERIORS DECORATION. ARCHIVAL RESEARCH OF THE FIRST HALF OF THE NINETEENTH CENTURY

V. S. Torbik, E. A. Chalikova, O. F. Shchemeleva

Saint-Petersburg State University, 7/9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation

The article is dedicated to the artistic appearance and evolution of Ropsha Palace interiors. The palace is the part of a large St.-Petersburg suburban manor complex of the second half of the 18th–19th century. This manor, through most of its history, belonged to the imperial family. Attention is given to the interior decoration of the first half of the 19th century, when image of architecture and interiors was finally formed. The authors pay attention to the detailed study of alterations and repairs. This shows

successive changes of fashion tastes, which are characteristic for many of the missing similar manors of this time.

An analysis of previously unpublished rare bibliographical sources and archival documents of departments of imperial palaces management reveals the way of creation and evolution of each element of the interior: ceilings, walls, floors, furnishing. The article provides materials and methods of draping windows. Also it describes the characteristic of paintings and the technique of their hanging in the rooms.

The paper highlights the need for studies of Manor interiors. This significant part of Russian culture was nearly destroyed after the revolution and subsequent years. Today, it requires careful and professional reconstruction. Refs 32. Figs 6.

Keywords: Ropsha, interior, painting, wall, wallpaper, flooring, paintings.

Ропшинская усадьба, расположенная недалеко от Стрельны, — уникальный памятник истории и культуры России XVIII–XIX вв. В настоящее время усадьба разрушена до основания (рис. 1). Задача исследования такого сложного по структуре



Рис. 1. Ропшинский дворец. Аэрофотосъемка. 2014 г.

усадебного комплекса может быть успешно решена лишь при условии детального изучения каждого его элемента. Цель предпринятой работы состоит в выявлении художественного облика интерьеров усадебного дома (дворца) первой половины XIX в.

История и архитектура усадьбы

В поле зрения Петра I мыза с одноименным названием попадает, когда формируется идея строительства императорских резиденций на южном побережье Финского залива. Возникновение усадьбы относится ориентировочно к 1710–1713 гг. Ее история сложна и многоэтапна. Весь XVIII в. усадьба то переходит к частным владельцам (Головкины, Ромодановские, Орловы), то возвращается в собствен-

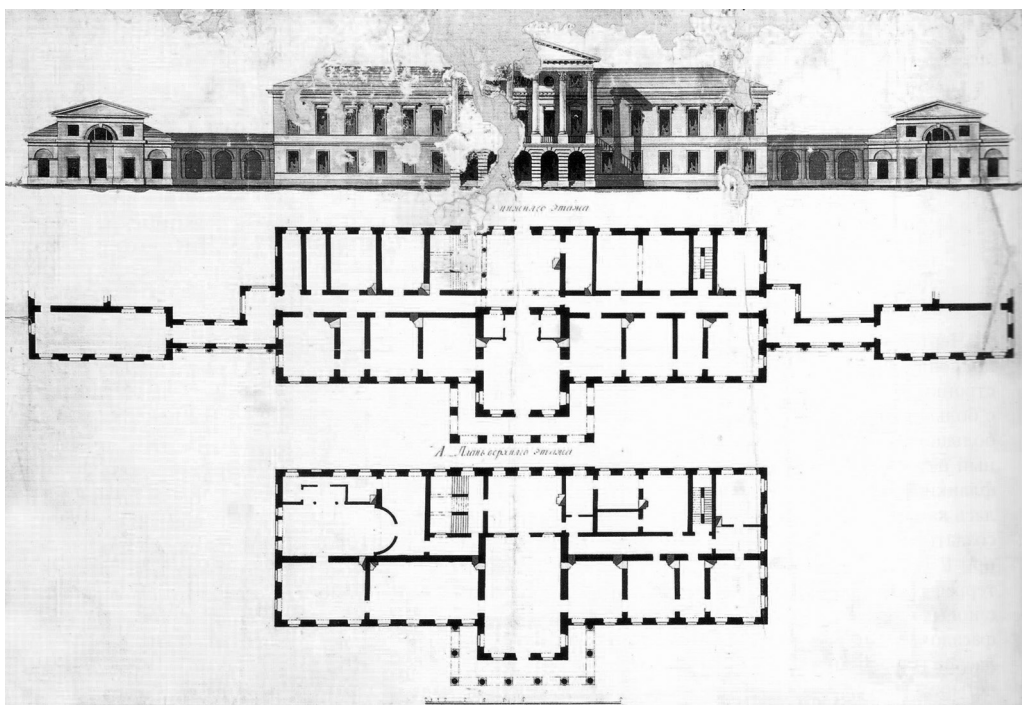


Рис. 2. План Ропшинского дворца. Собрание Гатчинского дворца-музея

ность императорской династии. Первые серьезные работы в ней были начаты по воле Елизаветы I и, возможно, под руководством Ф.-Б. Растрелли [1]. Полномасштабному строительству помешала Семилетняя война, а затем смерть Елизаветы I. Большую часть правления Екатерины II Ропша была в полном запустении и забвении¹. В 1785 г. имение покупает Иван Лазарев² и придает ему тот вид и масштаб, в котором оно существует в XIX в. (рис. 2) [2].

¹ Петр III — российский император в 1762 г. После полугодового царствования свергнут в результате дворцового переворота, возведшего на престол его жену Екатерину II. Умер в Ропше при невыясненных обстоятельствах.

² Лазарев Иван Лазаревич (1735–1801) — один из богатейших людей Екатерининской эпохи, придворный ювелир. С 1764 г. быстро вошел в ближайшее окружение Екатерины II и Павла I. В 1774 г. назначен императрицей Екатериной II советником по восточным делам, затем советником Государственного банка России. Имя Лазарева связано с самым крупным алмазом Российской империи (последнее его название — «Орлов»). При участии Лазарева бриллиант был привезен в Петербург, а в 1774 г. Лазареву была пожалована дворянская грамота. В 1760 г. выкупил у Строгановых ряд заводов в Пермской губернии. Строитель уральских металлургических заводов — чугуноплавильного, железоделательного, медеплавильного. В 1800-е годы созданная им горнозаводская система была основным поставщиком металла в стране. Принимал участие в подготовке проекта воссоздания армянского государства под покровительством России. Добился разрешения и на свои деньги построил церковь Св. Екатерины на Невском пр., 40, в Петербурге. Был заказчиком церкви Иоанна Предтечи в поселке Фряново и вместе с братьями — следующих армянских церквей в обеих столицах: Армянской церкви Святой Екатерины в Санкт-Петербурге, Крестовоздвиженской церкви в Москве. По мнению Ю. А. Дужникова, Павел I, будучи еще наследником престола, возродил ропшинское имение в память об убитом отце. Чтобы избежать гнева Екатерины, он сделал это через подставного владельца — придворного ростовщика и ювелира Лазарева [3].

В 1801 г. Павел I приобретает у Лазарева ропшинскую усадьбу в казну [4]. Долгие последующие годы усадьба не была ни постоянно обитаемой, ни полностью заброшенной, ни кардинально перестроенной: Павел I после покупки воспользоваться ею не успел, а его наследники не испытывали к ней особого интереса. Ее не продавали, поддерживали в жилом состоянии, но никогда не рассматривали как парадную резиденцию. В некоторой степени именно это позволило Ропшинскому имению сохраниться почти в неизменном виде на всем протяжении XIX в., кардинально не меняясь от изменения вкусов, стилей и моды.

Во времена Александра I, который любил Царское Село, усадьба не привлекала интереса владельцев и находилась в относительном запустении. Тем не менее в 1802 г. по повелению императора Луиджи Руска³ составил смету «о производстве строений по мызам Ропши и Кипени» [5, л. 2 об.]. Одновременно в 1804–1805 гг. Руска принимал участие в восстановлении Стрельнинского дворца после пожара и в отделке его интерьеров [6, с. 180–203]. Что на практике, помимо сметы, делалось при участии Л. Руска в Ропше, сказать трудно. Известно, что некоторые элементы архитектурной отделки внутренних помещений Стрельнинского дворца были повторены в Ропше⁴. Сам факт причастности Л. Руска к этому имению делает возможным рассматривать в качестве аналогов с Ропшей несомненные работы архитектора, которые он вел в этот период: в первую очередь отделку интерьеров Таврического и Стрельнинского дворцов.

Новый этап в истории усадьбы наступает при правлении Николая I, любившего Петергоф и уделявшего много внимания его окрестностям. Здесь возникают новые дворцы, спроектированные по последнему слову архитектурной моды, Ропше же отводится роль развлекательной второстепенной резиденции для семейного отдыха, маневров и охот. Николай I дарит Ропшинское имение своей жене Александре Федоровне [9]. Для управления им была образована Собственная Ея Императорского Величества контора.

Оформление интерьеров этого периода зафиксировано прежде всего в описях имущества дворца. Анализ описей 1801 [10], 1833 [11] и 1850 [12] гг. позволяет составить достаточно полное представление как об убранстве интерьеров главного дома, так и об изменениях, в нем производившихся. С момента покупки в казну главный дом усадьбы стали называть дворцом, хотя по сути он им никогда не был, являясь прекрасным примером именно усадебного дома периода классицизма. Описание имущества, составленная при покупке имения в казну в 1801 г., красноре-

³ Луиджи Руска — итальянский каменных дел мастер, архитектор на русской службе (1782–1818). Первое десятилетие XIX в. — расцвет творчества Руска. В 1802 г. после отъезда В. Бренны он был назначен придворным архитектором. Пройдя школу Кваренги и Бренны, Руска показал себя превосходным мастером классицистического интерьера. Именно ему поручались реконструкция, перестройка и отделка заново помещений в крупнейших дворцах столицы — Таврическом (1801–1802), Большом Стрельнинском (1804), Аничковом (1809–1811), Зимнем (1801–1816).

⁴ «Детали архитектурной отделки Стрельнинского дворца, в частности сюжеты десюдепорта над дверным проемом южной стены Танцевального зала, были повторены в Ропше <...> Эти изображения были повторены в десюдепорте над дверным проемом южной стены Танцевального зала дворца Ропши. Композиции десюдепортов над другими дверьми этого зала с медальонами, по сторонам которых размещены колосья и завитки аканта, оплетающие львов, аналогичны десюдепортам голубого зала Стрельнинского дворца, интерьеры которого после пожара 1803 г. также отделялись под руководством Луиджи Руска» [7, с. 321; 8].

чиво говорит о сложном, разумном и красивом решении усадебного комплекса в целом:

Новый каменный дом длиною 25, шириною 8 сажен, крыт железом под зеленую краску, о двух этажах с антресолями <...> К дому, образуя каре примыкали 6 флигелей <...> Каменный дом длиною 42, шириною 4 сажени, покрыт железом под зеленую краску об одном этаже (Большой флигель) <...> конюшня о двадцати пяти стойлах <...> каретный сарай 1 <...> хлебный амбар на сводах на 3 разделения под оным винный подвал <...> скотный двор каменной замком <...> из тесаной плиты рига <...> бумажная фабрика замком каменная каждая сторона по 30 сажень, главный корпус в три этажа, четвертый этаж деревянный <...> каретный сарай из тесаной плиты <...> каменная ранжерея 3 <...> каменная кузница <...> холодная грушевая ронжерея <...> для американских деревьев не большая ронжерея <...> круглый бассейн с колонадами в диаметре 6 сажень. Старая церковь колокольня на два престола. 1й во имя Благовещения Богородицы, 2й Великомученика Дмитрия Солунского, длины 12 ширины 5 сажень, копул покрыт железом, а церковь и колокольня крыты тесом, требуют починки <...> заложенная новая каменная церковь с колокольнею во имя святых апостолов Петра Павла <...> деревянная мукомольная мельница о двух поставах. Фруктовых садов два, и один старый из <...> разных деревьев, огород овощной один <...> При доме в березовых рощах аглинские сады с обделанными дорогами, при оном прудов 6, коналов 4, в которых имеются разных родов рыбы, а имянно стерляди, карпы, форели, судаки, язи, окуни, ерши, кораси и плотва. При оных прудах каменных мостов. Первой из дикого камня и с железною решеткою. Второй из дикого камня с железными брусками третий дикого камня который требует поправки. При пруде и на каналах каскадов 25 [10].

В деле также содержатся сведения о размерах угодий Ропши и Кипени, границ между ними, о крепостных с поименным списком, материалах и инструментах, хранящихся в имении.

Еще при Лазареве, в самом конце XVIII в., Антонио де ла Порто⁵ придал ставшему основным усадебному дому существующий в течение всего последующего времени вид, аналогичный одному из типовых проектов знаменитого итальянского зодчего и теоретика архитектуры Андреа Палладио [13]. Он сохранил композицию Растрелли, однако перестроил здание в классицистическом стиле. К работам в ропшинском имении наряду с Антонио де ла Порто были привлечены архитекторы С. П. Берников, Ю. Фельтен, Е. Т. Соколов [14, с. 6]. Центральный двухэтажный корпус здания соединялся одноэтажными галереями с симметричными боковыми флигелями. Центр фасада дворца, приподнятый до трех этажей, со стороны парка и со стороны двора был выделен ризалитом. Парковый ризалит имел в нижнем ярусе мощную рустованную аркаду, в верхнем — колонный портик. Между первым и вторым этажами проходила карнизная тяга. На уровне третьего этажа центр ри-

⁵ Антонио де ла Порто работал в Петербурге более четверти века. Строительство большого усадебного дома для Лазарева было его первой крупной самостоятельной работой. Здесь он применил известный типовой вариант так называемой «виллы Палладио», который использовал и позже в проектах здания Императорской военно-хирургической академии и дома консула П. Лопеса. В 1793 г. сменил Ф.-А. Лукини на посту архитектора-строителя Воспитательного общества. В 1802 г. возвел лицевой корпус в каре Смольного монастыря поперек проезда к собору на фундаментах расстреливской колокольни (не сохранился, снесен в 1834 г. по приказу Николая I). В 1799–1800 гг. перестроил Воспитательный дом на наб. Фонтанки, 166.

залита акцентировался полукруглым окном, которое фланкировали круглые окна. Центр дворца венчался бельведером, окруженным колоннадой (рис. 3–5).



Рис. 3. Фронтальный вид дворца. Фотоархив ИИМК РАН



Рис. 4. Фронтальный вид парадного подъезда. Фотоархиве ИИМК РАН



Рис. 5. Боковой вид парадного подъезда. Фотоархив ИИМК РАН

В планировке интерьеров, видимо, следуя указаниям заказчика, архитектор отошел от симметрии традиционной «палладианской виллы». Парадная анфилада второго этажа несимметрична: к югу от большого двусветного зала, занимающего центральный возвышенный ризалит, находятся две комнаты, к северу — четыре. Анфилады со стороны парка и со стороны двора разделяет коридор, что было большим новшеством в то время. То есть к прежнему каменному дворцу, у которого разобрали боковые пристройки, добавили с западной стороны такое же здание, отделенное от старых комнат продольным коридором. Оконные проемы в западной стене старого дворца превращены в двери, выходящие в коридор. Число помещений оставлено тем же, но планировка их изменена. Промежутки между окнами восточного фасада стали одинаковыми, что соответствовало традициям классицизма [7, с. 320].

Опись 1833 г. более полно, чем опись 1801 г., раскрывает декоративное убранство интерьеров. Наиболее подробна архивная опись 1850 г., в которой указаны не только изменения планировки, но и предметы художественного убранства: мебель, картины, скульптура, декоративные вазы и фарфоровые сервизы, стеклянная посуда [12; 15; 16]. Внимательное изучение этих документов позволяет составить представление о характере оформления интерьеров, а также проследить эволюцию художественных отделок.

Рошшинский дворец не был предназначен для больших торжеств, поэтому покои были обставлены скромно, без «дворцовой роскоши». Бытовой уклад царской семьи носил здесь неофициальный характер, больших приемов во дворце не устраивали. Покои дворца разделялись на две части: парадную и жилую. Основные парадные помещения располагались в центральном ризалите главного паркового фасада — Картинный зал нижнего этажа и Танцевальный зал верхнего. Центральный вход находился со стороны партера (двора).

Парадная лестница освещалась двумя окнами внизу и тремя — вверху, имела металлические ограждения (железная решетка), стены покрывал «колер с рисовкой». На ступенях лежал ковер зеленого цвета (дорожка)⁶. Лестницу освещала железная люстра, выкрашенная белой масляной краской [12, л. 19 об.]. На том же западном фасаде располагалась служебная лестница на второй этаж. Архитектурная отделка служебной лестницы была лаконична, стены и потолок — простые, оштукатуренные [11, л. 10 об.].

Парадные залы

Танцевальный зал (в описях его именуют — «залом») и фланкировавшие его комнаты занимали основной объем второго этажа. Интерьерам дворца этого времени были свойственны лаконичность и строгость архитектурных решений. В одной из статей М. И. Мильчика приводится описание интерьера Танцевального зала:

До последнего пожара сохранялись характерные для эпохи классицизма карнизы с модульонами, лепные фризы и розетки на потолках <...> по стенам 22 щекотурные пилястры с лепными капителями. Применение ордера в виде полуколонн стало характерно

⁶ «Прутов медных — 49 <...> Пробоев или петель — 93» [12, л. 20 об.]. Пробои — крепление ковродержателя (бронзового прута), монтируются в подступенок лестницы.

для интерьеров как раз в последнее десятилетие XVIII в. (Белый зал Гатчинского дворца А. Ринальди, Белая столовая Павловского дворца Ч. Камерона). Решение танцевального зала отличалось симметрией и уравновешенностью, столь характерными для интерьеров эпохи классицизма. Напротив трех окон, обращенных в парк, — три двери, соединявшие зал с вестибюлем [7, с. 320–321].

Архитектурная отделка подчеркивала доминирующую роль и ценность этого помещения. Штукатурный плафон был покрыт живописью. В описи 1801 г. отсутствуют сведения о его цветовом решении [10, л. 4]. Более подробное описание зала приводится в описи 1833 г. Из нее следует, что полуциркульный свод плафона был расписан. На верхнем ярусе размещались два полуциркульных и четыре круглых окна [11, л. 17 об.]. Торцевые стены между ними были отделаны лепниной и росписью растительного рисунка⁷ (рис. 6). В обработке дверных проемов использовался прием классицистического оформления портала с наддверным карнизом и оформлением проема лепным наличником и порезкой, возможно, иониками⁸. Над дверными проемами располагались лепные десюдепорты с рельефами «по античным мотивам» [7, с. 321].

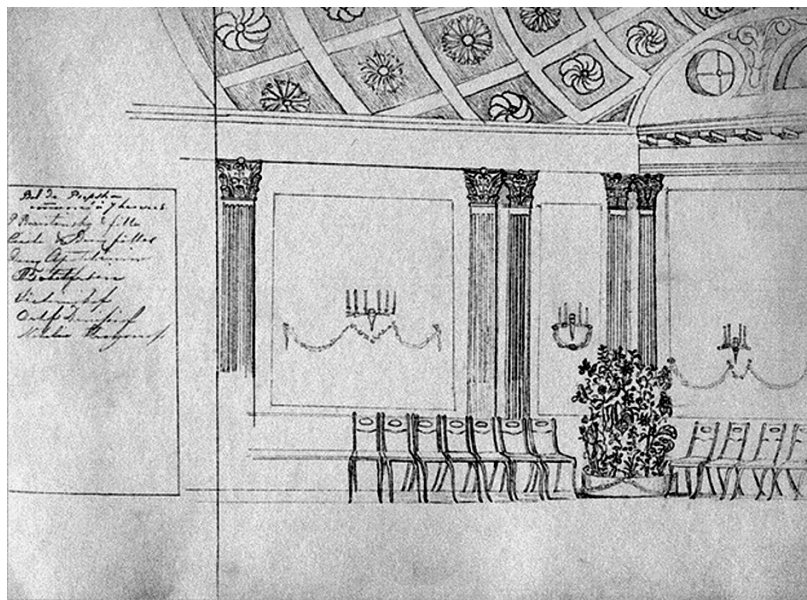


Рис. 6. Танцевальный зал. Рисунок великой княжны Марии Николаевны. ГАРФ (опубликован в каталоге выставки ГМЗ «Царское Село» [17])

В исследовании М. С. Мильчика сообщается также, что с 1801 г. в интерьере Танцевального зала были две штучные печи.

⁷ Рисунок Танцевального зала выполнен великой княжной Марией Николаевной. Любопытным обстоятельством является изображение модильонов на карнизе под окнами торцевой стены «залы» в рисунке великой княжны, однако искажения относительно реального плана помещения не позволяют достоверно судить об их наличии [17].

⁸ Ионики — античный орнаментальный мотив, чередование яйцевидных форм с обращенными вниз стрелками.

Печные изразцы были с фигурами и сценами из античной мифологии — распространенные мотивы в убранстве интерьеров этого времени [7, с. 321].

Зал освещался деревянной золоченой люстрой с хрустальным поддоном «о 36-ти рожках». В простенках располагались 20 деревянных золоченых пятирожковых бра. Особую выразительность своду придавало освещение карниза, на котором были установлены «на досках трубочек из листового железа для свечей — 182» [12, л. 46 об.].

Живописная отделка интерьеров

В интерьерах, отделка которых была практически завершена к 1801 г., основным приемом оформления стен и потолков была окраска или живопись. На первом этаже из четырнадцати комнат живописью были декорированы стены одиннадцати, расписаны были и стены парадной лестницы. Стены трех комнат затянуты шпалерами, одной — обиты ситцем. В интерьерах второго этажа живопись на стенах располагалась в пяти комнатах, в пяти других стены были оштукатурены и окрашены, в четырех — обтянуты холстом под обои. Из приведенного выше описания следует, что отделка этих помещений была достаточно строгая и лаконичная. Полностью окончена она не была. Осталось нерасписанным одно помещение нижнего этажа [10, л. 7]. В описи комнат под номером 3, 4, 6 и 7 указаны «фундаменты под трюмо» [10], т. е. ниши в стене под установку зеркал, и только в описи 1833 г. в них появляются зеркала, «вделанные в стену» [11].

Сохранившиеся документы не дают никаких сведений об авторах, сюжетах и мотивах живописного ансамбля интерьеров Ропшинского дворца. В. В. Антонов делает предположение о том, что Карло Скотти⁹ сотрудничал с архитектором П. Соколовым в конце XVIII в. в Ропшинском дворце, где тогда были написаны новые плафоны [19, с. 74].

О живописной манере К. Скотти пишет В. Ф. Белявская в книге «Росписи русского классицизма»: эти годы в Петербурге, по признанию современников, К. Скотти считался одним из «лучших живописцев для плафонов и расписывания стен. Специалистов по живописи сложных фигурных росписей на стенах в России в эти годы не было» [20, с. 30].

Хотя диапазон творчества К. Скотти довольно обширен и он, по-видимому, одинаково хорошо владел фресковой и масляной, орнаментальной и пейзажной живописью, его главным призванием оставались все-таки аллегорические, мифологические и исторические плафоны маслом, в которых он продолжал с заметным влиянием классицизма традиции позднего барокко. Благодаря своей подготовке и опыту он был в России в области живописного украшения интерьера одним из крупнейших мастеров последней четверти XVIII в., и его творчество знаменовало завершающий этап барочной декорации [19, с. 76].

⁹ Карло Скотти — художник-декоратор (1747–1823), переехал в Россию из Северной Италии. Карло Скотти выполнял живописные работы для Марии Федоровны в Павловском дворце, позже — в Михайловском замке. По словам современников, был одним из «лучших живописцев для плафонов и расписывания стен». На близость К. Скотти к работам в резиденциях Павла и Марии Федоровны указывается в работах В. Ф. Белявской и В. В. Антонова [19; 20].

В документе 1820 г. «О разных починках и поправках в Ропше» «Его Сиятельство изволил приказать Архитектору Лукини переписать “вновь” 26 комнат» [21, л. 9]. В 1821 г. была составлена смета Д. Б. Скотти¹⁰ на живописные работы в Ропшинском дворце на итальянском языке [22, л. 33]. Живопись была переписана живописцем Торичелли¹¹, работавшим по «методу художника Скотти»¹² [22, л. 41, 44, 45].

Предлагая следовать «методу Скотти», представитель заказчика как минимум подтверждает стилистическую близость росписей Ропши с манерой итальянского живописца-декоратора. Анализ архивных источников и литературы [6; 7; 18] позволяет предположить, что живописное убранство Ропшинской усадьбы было аналогично убранству Таврического и Стрельнинского дворцов, оформлявшихся в то же время¹³. Это позволяет рассматривать атрибутированные и сохранившиеся росписи этого времени как аналоги росписей Лазаревского дома.

Из описей следует, что каждая парадная комната получала собственное декоративно-живописное решение. Обычно стены, драпировки и обивка мебели имели один цвет. Об окраске комнат, чей «колер» не указан, можно судить по цвету мебели и занавесей. В связи с назначением помещения была выработана система и манера росписи парадных и личных комнат в зависимости от особенностей интерьера и функционального назначения помещения. Немногочисленные сведения об архитектурной отделке помещений, приводимые в архивных документах, указывают цвет стен и плафонов.

По мнению В. Ф. Белявской, в первом десятилетии XIX в. полностью сложилась система оформления интерьера классицизма в целом. Особенное внимание уделялось отделке стены, противоположной окнам. В центре этой стены ставили камин с зеркалом, иногда располагалась отделенная колоннами ниша. Верхняя часть стены часто украшалась панно с барельефами или росписями. В центре потолка обычно находилась розетка или небольшой плафон с росписями, «написанными яркими или нежными красками» [20]. В конце XVIII — начале XIX в. большинство приемов росписи интерьера остается неизменным: принцип соответствия живописи потолка и стен, принцип архитектурно-художественного ансамбля, идея симметрии, идея чередования орнамента и фигур и т. д.

¹⁰ Джованни Батиста Скотти — выдающийся декоратор зрелого классицизма, сын и ученик Карло Скотти. Характерной особенностью его творческого дарования было мастерское владение рисунком, которое проявлялось в искусном исполнении гризайлей.

¹¹ Фридолино Торичелли — итальянский орнаментальный живописец (1755–1837). Художественный язык росписей Ф. Торичелли близок произведениям Д. Б. Скотти, с которым художник работал в тесном сотрудничестве.

¹² Живопись во дворце «переписана» по «методу Скотти» Торичелли. Говоря о «методу Скотти», имеют в виду «методу» живописца-декоратора Джованни Батиста Скотти. «Летом 1821 деньги за живописные работы выплачены живописцу Фридолино Торичелли (?–1837), который писал “по методу художника Скотти”. Скорее всего, роспись свода танцевального зала, бильярдной и гостиной была исполнена именно им. Здесь применена характерная для него гризайль, имитировавшая четырехугольные кессоны с вписанными в них розетками. Крупнейшим мастером гризайльной живописи был Дж.-Б. Скотти, с которым и работал Ф. Торичелли. Очевидно, упомянутая “метода Скотти” означает технику гризайль» [7, с. 323].

¹³ В период работы в Ропше в 1803–1806 гг. Руска почти одновременно ведет работы по реконструкции и отделке интерьеров Стрельнинского и Таврического дворцов, что позволяет исследователям делать предположения об идентичности приемов [6; 18].

Несмотря на неизменность архитектурно-планировочных решений интерьеров в первой половине XIX в., характер их художественного оформления менялся согласно веяниям моды. Качество строительных и отделочных материалов тоже играло роль в процессе сохранения художественных отделок. При обследовании штукатурки в 1820 г. архитектор Лукини предполагал ее легкий ремонт и восполнение живописи в местах ремонта. Однако состояние штукатурного слоя оказалось настолько плохим, что работы по ремонту живописи были остановлены¹⁴. После ремонта штукатурки плафонная живопись «переписана по методу Скотти»¹⁵, а живопись на стенах не восстанавливалась. Их начинают оклеивать входящими в моду обоями.

В работах по ремонту живописи в 1820-е годы предусматривалось «росписание почти вновь 16 комнат; а в 10 комнатах, где предполагаются обои, подделать плафоны соответственно цвету обоев» [22, л. 19 об., 22 об.]. Это очень важный момент. Обои в те годы были дороже живописи. Гармонизация интерьера по цвету производилась не за счет подбора обоев к цвету живописи, а наоборот. Да и ремонт самой живописи предполагал радикальные меры — «расписать почти вновь». В описи 1833 г. [11] уточняется техника создания клеевой живописи, которая и определяет более низкую цену живописи, чем обоев. Она понижена за счет использования трафаретов: «Потолок росписан по трафарету <...> потолок штукатуренный с трафаретной живописью». Или совсем кратко: «Потолок в трафарете». Встречаются и очень образные выражения применения трафарета: «Стены и потолок оштукатурены, покрыты стены розовым колером, потолок трафаречен тем же колером» или «стены выкрашены бледно желтым колером, потолок протрафаречен» [11, л. 78 об.], «стены выкрашены бледно малиновым колером, потолок протрафаречен тем же цветом» [11, л. 80 об.].

Ремонт плафонной живописи выполнялся только после наклейки обоев, так как колорит живописи зависел от цвета более дорогого материала — обоев: «Подделать плафоны соответственно цвету обоев» [22, л. 19 об., 44, 45]. Документы точно фиксируют последовательность работ — ремонт живописи после наклейки обоев: «Некоторая часть поделок по Ропшинскому Дворцу не доделана по причине остановки живописной работы и именно: по Верхнему этажу Дворца предполагаемых под обои “6” ти комнат оными не оклеены» [24, л. 1].

Оформление стен

В 1801 г. отделка стен оставалась еще предельно лаконичной. Но уже в 1821 г. на Царскосельской обойной фабрике были заказаны обои и бордюры для оклейки стен [22, л. 53]. По описи отделок первого этажа, в 1833 г. живопись на стенах оста-

¹⁴ Рапорт Лукини: «Хотя и предполагал штукатурку исправить только легкой починкою, не трогая живописи, но при начатии работ оказалось, что таковая починка будет сделана напрасно и во все будет не прочна, ибо так худа, что по некоторым комнатам нельзя тронуть не повредив живописи и положенною но оное по смете суммою исправить невозможно» [23, л. 78/1].

¹⁵ «В бытность Его Сиятельства Графа Дмитрия Александровича в мызе Ропша живопись по Дворцу в обоих этажах была окончена, кроме одной залы в нижнем этаже; в верхнем же этаже одну угловую комнату Его Сиятельство изволил приказать Архитектору Лукини переписать вновь, которая работавшим живописцем Торичели и переписана по методу художника Скотти сообразно предполагаемому в сей комнате обоям, равномерно и зала в нижнем этаже дописана по методу художника Скотти» [22, л. 44].

ется только в одной комнате. В четырех комнатах вместо обивок шпалерами и ситцем появились обои — зеленые, малиновые, а в комнате № 6 (каминной) «голубые обои с пейзажем» [11, л. 7 об.]. В интерьерах второго этажа они уже более красочные и разнофактурные: «сиреневые с золотом полосатые <...> зеленые насыпные <...> светло серые цветочные с золотыми звездочками <...> жатые с серебром <...> сиреневые с голубыми цветами <...> желтые насыпные» [11, л. 14 об., 16 об., 18 об., 19 об., 21 об., 23 об.]. Таким образом, в 1833 г. отделка стен стала более декоративной за счет замены клеевой живописи цветными обоями. Прослеживалась тесная связь цветовой гаммы потолка, стен, занавесок и обивки мебели. Комнаты второго этажа были значительно просторнее, имели более богатое и представительное убранство.

В нижнем этаже к 1850-м годам часть комнат была преобразована в просторные квартиры с мужской (с диванами и бюро) и женской (со спальней и гардеробной) «половинами». Эти квартиры располагались по сторонам от вестибюля. В сад выходили окна «хозяйских» комнат, на двор — совсем скромных людских и служебных помещений. К центральному «картинному» залу по сторонам до 1833 г. примыкали две комнаты с уютными диванами, предназначенные для отдыха после прогулки. Позже они стали просто жилыми помещениями.

К 1850 г. обои практически полностью вытеснили иные материалы и технологии в отделке стен. Увеличивается количество синего и малинового цвета в интерьере. Появляются «обои голубого цвета с розовыми цветами <...> голубые обои <...> по белому грунту с синими цветами, зеленого цвета с розанами» [12, л. 1 об., 10 об., 21 об., 47 об.]. В одной из комнат стены были обтянуты «бумажною матереею по голубому грунту с желтыми и черными разводами» [12, л. 42 об.].

Таким образом, интерьеры при сохранении планировочных и архитектурных приемов классицизма обретали на каждом этапе эволюции новые черты, соответствовавшие требованиям моды своего времени.

Полы

Система настилки полов в интерьерах дворца, использования материалов и технологий сложилась к 1801 г. Она предусматривала настилку их соответственной значимости интерьера. Сложный наборный паркет с использованием дуба, березы и красного дерева настелили лишь в четырех центральных парадных помещениях — Танцевальном зале и в примыкавших к ним гостиных. В остальных комнатах парадного второго этажа настлан сосновый клееный пол (т.е. паркет), в коридорах — простые сосновые полы. Площадка первого этажа парадной лестницы выстлана путиловской плитой, второго — дубовым паркетом. Полы первого этажа значительно проще: даже в Картинном зале настланы дощатые полы. В одной из комнат пол был обтянут зеленым сукном [10, л. 5]. К 1833 г. ситуация мало изменилась. Сосновые полы еще в 1825 г. окрасили желтой масляной краской. В этом же году под надзором архитектора Дильдина¹⁶ «починили полы в угольной комнате во втором этаже и Танцевальном зале» [25, л. 49]. В пяти комнатах применили

¹⁶ Дильдин Захар Федорович — архитектор Придворного ведомства, построивший в 1827–1828 гг. дворец великого князя Михаила Павловича в Красном Селе. В 1824–1828 гг. Дильдин перестроил театральный флигель Каменноостровского дворца. Главный архитектор Аничковского дворца, работавший под началом К. И. Росси.

разделку сосновых полов под дуб. К 1850 г. настилы полов не изменились, за исключением опочивальни императрицы и двух угловых комнат окнами в сад и во двор, где появились «полы паркетные цветные с цировкой¹⁷».

Мебельное убранство

К моменту продажи усадьбы в 1801 г. полновесной жизнью жил только Большой флигель, интерьеры которого были оформлены и меблированы в соответствии с требованиями своего времени. Дворец (тогда он назывался «новый каменный дом») к этому времени еще не был обжит владельцами, особенно второй этаж. В его комнатах почти отсутствовала мебель, окна не занавешены, на них, как и на дверях, не были установлены шпингалеты, в дверях не врезаны замки. Предназначенные для установки зеркал ниши в стенах четырех комнат пустовали. Интерьеры первого этажа отличались чрезвычайно скромной обстановкой, из мебели — простые соломенные стулья, крашенные столы и диваны. Однако присутствовали обязательные шашечные столы и ломберный стол красного дерева. В обивке диванов, кресел, стульев использовался зеленый и красный сафьян¹⁸ и брокателль¹⁹. В одной из комнат вдоль трех стен был устроен выкрашенный «под красное дерево» диван с тринадцатью обшитыми малиновым камлотом (шерстяная ткань) подушками и тремя матрацами в таких же малиновых чехлах. Соответственно ее называли диванной комнатой. В ней — мраморный стол, два табурета в ситцевых чехлах [10, л. 6]. В 1833 г. в диванную добавили два «выкрашенных под красное дерево» стула, табуреты и две скамейки под окнами с малиновыми подушками [11, л. 5 об.].

Общая для позднего классицизма тенденция к увеличению количества мебели в интерьере отражена в описи внутреннего убранства дворца 1833 г. [11]. Мебели стало значительно больше. По-прежнему основу меблировки составляют предметы, достаточно простые по оформлению. Вот как отмечен в описи характер меблировки нижнего этажа:

В оном нижнем этаже мебель простого дерева крашенная, но в двух угольных комнатах обита красным сафьяном который от давнего времени полинял и от моли поврежден. В оном же этаже висят 3 стеклянные люстры старинные и ветхие. В двух комнатах окнами во двор, кроме стульев и 2х канапелей, никакой мебели не имеется; канапе же почти развалилось [26, л. 3].

В обстановке Ропшинского дворца не было однородности. Встречались предметы, разные по форме, отделке и материалам. Это было вызвано тем, что для его меблировки никогда специально мебель не заказывали. Ее подбирали в кладовых Гоф-интендантской конторы, расположенных в Таврическом и Знаменском дворцах, или в магазинах конторы. В одной из описей читаем:

Отправлены мною в мызу Ея Величества Ропшу из кладовой Знаменского дворца, старой мебели, а именно: Турецких диванов разной величины обтянутых ситцом, три. Диван простого дерева обтянутый бумажной материей, один. Столов овальных карель-

¹⁷ Цировка — гравировка рисунка резами с последующим заполнением полученных линий шпаклевкой. Чаще всего черного цвета.

¹⁸ Сафьян — кожа мягкой выделки, обычно алого, красного, зеленого, синего цветов.

¹⁹ Брокателль — шелковая ткань с крупным узором (полушелковая с большими цветами). Использовалась для обивки стен и мебели.

ской березы два. Кресел карельской березы восемь, Стул карельской березы один, Кресел красного дерева два [27, л. 53].

Другой документ указывает на характер комплектации интерьеров необходимыми вещами. Они заказывались и привозились для проведения определенного мероприятия: маневров, охоты или приезда в загородный дом. После их окончания вещи сдавались обратно в кладовые, но часть их оставалась во дворце.

Собственная Его Величества Контора, препровождая при сем два реестра, о старых вещах принадлежащих Таврическому Дворцу из коих в первом обозначены те вещи, кои взяты уже из Кладовых того дворца, и употреблялись в Ропшинском Государыни Императрицы Дворце, во время Высочайшего там присутствия, а во втором хранящиеся еще в Таврических кладовых, и предположенных к продаже, но по осмотре оказавшихся с починкою годными для употребления в Ропшинском Ея Величества Дворце [28, л. 2].

В Ропшинский дворец, как и сегодня на дачу, привозили добротную, красивую для своего времени, но уже вышедшую из моды мебель.

В делах архива достаточно много сведений о комплектации мебельного убранства дворца предметами, которые были отправлены на склад при очередной передаче интерьеров постоянных резиденций, например: «Старинный шкаф из Знаменского дворца перевезти в Ропшинский и поставить в бильярдной комнате» [29, л. 43]. Мебель из кладовых подбирали под стать достаточно простой мебели дворца. Точное свидетельство подхода к отбору предметов выражено в докладной графа Шувалова, поданной после осмотра мебели, хранящейся в Таврическом дворце:

При чем Граф Шувалов присовокупляет, что большая часть той старой мебели, ныне находится с позолотою, которая по сей причине к мебели Ропшинского дворца не подходит, а потому если есть еще какая либо мебель, подобная отобранной без позолоты, ненужная Гоф-Интендантскому ведомству, то дозволить выбрать еще из оной сколько возможно будет [30, л. 13].

Окраска мебели предполагала качественную подготовку, так как кроме окраски в определенный цвет часто применяли разделку под дорогие породы дерева. «Столов простого дерева, выкрашенных красной краской, с большими мраморными досками — 2» [12, л. 8 об.]. «Зеркало составное, рама простого дерева окрашенное белой краскою — 1» [12, л. 10 об.]. «Зеркало в простой раме выкрашенное под красное дерево» [12, л. 11 об.]. «Диван выкрашен кофейной краской обит желтой бумажной материей» [12, л. 16 об.]. «Кресло выкрашенное под орех» [12, л. 19 об.].

К 1850 г. мебельровка дворца сложилась в соответствии с требованиями моды того времени. Комнаты оказались наполнены, а порой и переполнены мебелью. В соответствии с теми же требованиями в обивке мебели, как и в драпировке оконных и дверных проемов, применяют материалы плотных темных цветов. Среди них красный, малиновый, темно-малиновый, фиолетовый. Следуя режиму экономии, для обивки мебели этого неглавного среди других пригородных дворца использовали и перекрашенные ткани. Как следует из документов, ткани чаще всего перекрашивались в любимые синий или малиновый цвета.

В Ропшинский дворец. Материи белой перекрашенной в желтый цвет — 40 арш. Старой малиновой материи перекрашенной в тот же цвет — 60. Малинового борту шелкового перекрашенного — 35. Бархата голубого старого перекрашенного — 35. Материи

малинового цвета перекрашенной из старой в тот же цвет — 40 $\frac{3}{4}$. Бархату голубого перекрашенного из старого в синий цвет — 30. Ситцу по белому фону с разноцветными букетами, выписанного из Парижа от фабриканта Бреунариуса из числа 171 $\frac{1}{2}$ арш. 140 арш. Ковра нового с малиновой оттенкою — 20 арш. [31, л. 73].

Основу мебелировки дворца в 1850-х годах составляла мебель красного дерева. Древесина ореха довольно часто использовалась в мебели классицизма. Однако в период эклектики он занимает доминирующее положение. Структура его древесины, прочная и вязкая, лучше всего отвечала требованиям причудливых форм рококо. Вогнуто-выгнутые линии форм предметов этого стиля лучше всего могли быть выполнены именно в этом материале. Он прочно вошел в моду еще с 1840-х годов. Древесина ореха довольно дорогая, поэтому большое распространение получают разделки под орех. В интерьерах почти в каждой комнате можно встретить предметы «простого дерева, окрашенные под орех». Также добавилось большое количество мебели красного дерева. В парадных резиденциях она начала выходить из моды, соответственно, занимала свое место в отдаленной загородной резиденции. Мебель для сидения в интерьерах этого загородного дома-дворца чаще всего выполнена из березы и окрашена. Для обивки сидений и спинок использовали плетение камышовой тростью или ткани (брокатель, комлот, ситец). Среди мебели, попавшей во дворец, встречались предметы неожиданные и сложные по форме и художественному оформлению. Они указаны в описи 1850 г.:

Стол круглый на одной ноге в китайском вкусе писан по черному грунту золотом, вверху по белой земле нарисована гирлянда цветов — 1 [12, л. 55 об.]. Туалетный стол с зеркалом в раме карельской березы, с обеих сторон с золоченой бронзой и двумя бронзовыми жирандолями, каждая о двух свечах, наверху стола доска голубая стеклянная [12, 60 об.]. № 4 Комната кабинет Императрицы, стол круглый красного дерева на одной ноге с 3мя внизу шарами, вверху под стеклом из дерева резная работа, изображающая плющ и виноград [12, л. 48 об.].

Меблировка интерьеров Ропшинского дома-дворца, даже с учетом специфики его функционального предназначения, в полной мере отражала общие стилевые тенденции в отношении как форм мебели, так и ее роли в сложении облика интерьера.

Драпировка оконных проемов

Как уже отмечалось выше, в 1801 г. оконные проемы второго этажа вообще не были оформлены. Отсутствовали занавеси и в комнатах первого этажа, расположенных по дворовому фасаду. По парковому же фасаду во всех помещениях, кроме двух служебных комнат, т. е. в семи комнатах, оконные проемы были оформлены драпировками, чаще миткалевыми занавесями и тафтяными, ситцевыми драпировками или «брокательевыми драпри»²⁰. Цветовые же характеристики занавесей были указаны только в двух помещениях.

²⁰ В пяти из них оконные проемы оформлены миткалевыми занавесями, в комнате № 7 — ситцевыми.

К 1833 г. дворец полностью обрел жилой вид. Драпировками оформлены оконные проемы обоих этажей. Во многих комнатах первого этажа сохранялись миткалевые занавеси, появились шторы из фламского²¹ полотна. В документах подробно описывается оформление оконных проемов в парадных помещениях второго этажа с указанием цвета штор и занавесей, чаще всего это белый, зеленый, бланжевый²². Один раз упоминаются голубого цвета драпри, желтый подзор и малиновая занавесь. Появились занавеси и шторы из шелковой материи, часто на белой шелковой подкладке (для того чтобы создавать колористическое однообразие со стороны фасада), а также маленькие комлотовые²³ занавески и шторы. В качестве карнизов использовались «вызолоченные палки, розетки и стрелы». В изготовлении занавесей и портьер, как и в обивке мебели, начинают применять кисти, бахрому и агромант.

К 1850 г. оформление оконных проемов усложнилось. Стали использовать занавеси, шторы, полузанавески. Драпировки отличались многообразием форм: различные типы драпировок из тканей различной фактуры могли оформлять одно окно в разных комбинациях. Упоминаются коленкоровые шторы, шторы из тафты, полосатые коленкоровые занавеси, кисейные занавеси, а также подзор голубого бархата, суконные занавеси, полумериносовые²⁴, шелк, тафта²⁵, фламское полотно. Именно в этот период вошли в моду занавеси цветного ситца. Ситцы одного цвета и рисунка применялись в обивке мебели, драпировке оконных и дверных проемов. В этот период резко возросло их цветовое многообразие.

Угловой кабинет окнами во двор. На стенах цветные обои, на окнах — белые кисейные занавеси, шторы малиновой тафты на подкладке и полузанавески зеленой тафты [12, л. 65 об.].

Более разнообразными стали карнизы. Наряду с золочеными «палками или погонами» (так называли штоки, по которым двигались занавеси, укрепленные на кольцах) появились «палки или погоны» красного и орехового дерева, а также бронзовые (их называли медными) погоны. Наряду с золочеными розетками применялись бронзовые. Несмотря на то что при меблировке Ропшинского дворца и оформлении элементов его интерьера использовались уже бывшие в употреблении иных императорских зданий вещи, их размещение, количество и общая гармонизация выдерживались в рамках модных веяний своего времени.

Картины в интерьерах дворца

Картины в интерьере XIX в. воспринимаются как неперемнная часть его художественного убранства. Количество картин строго соответствует эстетическим установкам своего времени. В начале XIX в. только несколько полотен висели в Картинном зале дворца. В описи 1833 г. встречается уже около десяти работ, а к 1860 г., в соответствии с новыми взглядами на характер художественного убранства ин-

²¹ Фламское полотно (от названия страны — Фландрия) — тонкий равендук (плотная льняная ткань, парусинный холст).

²² Бланжевый — бежевый, телесный цвет.

²³ Комлот — темная плотная шерстяная или хлопчатобумажная ткань.

²⁴ Полумериносовые — полушерстяная ткань.

²⁵ Тафта — ткань полотняного переплетения из туго скрученных нитей шелка или хлопка.

терьера, их количество многократно увеличивается. В описи 1860 г. приведен подробный список картин, находившихся во дворце [15, л. 1–43]. Описи картин по интерьерам дают очень важную информацию о характере их экспонирования. Основу собрания картин дворца составляли произведения, являющиеся собственностью Александры Федоровны. Однако было несколько картин из Эрмитажа. Картины подбирались для каждой комнаты с одним сюжетом, одного размера. В качестве примера можно привести сюжетный перечень живописных работ Картинного зала: две собаки, стерегущие убитую дичь, две собаки, стерегущие зайца, собака, подкрадывающаяся к двум куропаткам, и собака, нашедшая уток с утятами. Все картины одного размера, примерно 127×140 см, написаны художником Гроотом. В гостиной четыре пейзажа, два из них изображают вид города Палермо, а также натюрморт — ваза с букетом цветов и картина со сложным названием «Молодая вдова с ребенком, пришедшая на могилу мужа». В уборной комнате картины, изображающие сцены фламандской жизни. В коридоре тринадцать картин, написанных на жести, небольшого размера, примерно 44×40 см, с изображением молодых девушек: девушка с маской, девушка с письмом в руке, девушка с букетом цветов, девушка с веером в руке, девушка с птичкой в руке, девушка, поднимающая маску, девушка, держащая руку у подбородка. Также любили итальянские сюжеты, например в первой уборной второго этажа были развешены картины одного размера, очень схожие по сюжету: итальянки, отдыхающие после жатвы, итальянка с мальчиком, итальянское семейство у камина, итальянка, смотрящая на играющих детей, итальянское семейство, отдыхающее в поле, девочка, спящая на траве. Особенно популярны были пейзажи.

Увеличение количества вещей в интерьере относится напрямую и к приемам развески картин. Теперь они плотно занимают плоскость стены. Минимальное количество картин в комнате — четыре. Картины по сюжетам подбираются с точки зрения соответствия интерьеру и вкусам его владельца. Все разнообразие популярных для своего времени сюжетов отражено в одной из описей картин Ропшинского дворца.

Кроме написанных маслом на холсте, встречаются картины на жести, а также акварели, пастели, литографии, гравюры и росписи на фарфоре. Среди авторов российские и зарубежные художники. Во дворце много картин кисти Гау, Айвазовского, Воробьева, Майкова, Чернецова, Веллера, Фридриха, Грубаса и других. Кроме оригинальных есть копии с Рафаэля — Св. фамилия (Madonna), написанная Гейнером, и молящаяся Божия Матерь работы Сверчкова [15, л. 38].

Члены царской семьи часто брали в загородные дворцы, наверное, любимые картины из основной коллекции Эрмитажа. При перемещении картин в загородные дворцы было разработано положение, которое определяло его порядок²⁶.

Необходимо отметить, что в описи 1833 г., в которой учитывается даже оконный и печной «прибор», часто не указаны осветительные приборы: люстры, бра, торшеры, канделябры (для которых иногда ставили мраморные пристенные столики). Также мы не находим конкретных сведений о других картинах, кроме больших «казенных» в центральном зале, о коврах, которые покрывали бы простой краше-

²⁶ «Художественные произведения помещаются, по назначению, в Загородные Дворцы, выносятся куда-либо оттуда и вообще перемещаются с одного места в другое не иначе, как по полученным Начальником Отделения предписаниям от Г. Обер Гофмаршала» [32, л. 3].

ный пол в спальне и диванной, а также о вазах, комнатных часах, посуде и спаль-ных принадлежностях²⁷. В то же время из описей следует, что все эти предметы привозились для приглашенных на периоды временного (военные смотры, пикники, охота) или сезонного (летнего) пребывания во дворце членов императорской семьи.

Термин «дворец» присвоен усадебному дому Ропшинского имения условно, по статусу владельца. По существу, он был задуман и создан как усадебный дом. Таким он и оставался в XIX в. Даже в «императорский период» отделка внутренних помещений дворца была проста и вместе с тем весьма выразительна. Усадьба, как видно из проектов, описаний и сохранившихся фрагментов, в сумме архитектурных и ландшафтных элементов, слагающих ее облик, требует дальнейшего детального изучения каждого элемента для успешного проведения восстановительных работ.

Литература и источники

1. Мильчик М. И., Наумова А. И. Дворец в Ропше. Реставрация памятника архитектуры XVIII в. // Строительство и архитектура Ленинграда. 1971. № 5. С. 25–28.
2. РГИА. Ф. 880. Оп. 4. Д. 38. 1788.
3. Дужников Ю. А. Ропша: Историко-краеведческий очерк. 2-е изд., доп. Л.: Лениздат, 1973. 112 с., ил.
4. РГИА. Ф. 558. Оп. 1. Д. 1117. 1801–1802.
5. РГИА. Ф. 1338. Оп. 1. (13/70). Д. 46. 1806.
6. Горбатенко С. Б. Архитектура Стрельны. СПб.: Европейский дом, 2008. 376 с., ил.
7. Мильчик М. И. Ропшинский дворец — забытый памятник архитектуры XVIII в. // Невский архив: Историко-краеведческий сборник — III. СПб.: Athenem-Феникс, 1997. С. 305–323, ил.
8. Архив ГИОП. Инв. № 220 — Васильева Н. И. Стрельна. Большой каменный дворец и Конюшенный дом. Историческая справка. Л., 1949.
9. РГИА. Ф. 515. Оп. 29. Д. 1025. 1826.
10. РГИА. Ф. 468. Оп. 45. Д. 367. 1801–1826.
11. РГИА. Ф. 515. Оп. 29. Д. 1012. 1833.
12. РГИА. Ф. 515. Оп. 29. Д. 1020. 1850.
13. Палладио А. Четыре книги об архитектуре / пер. с итал. И. В. Желтовского; под ред. А. Г. Габричевского. Факсимил. изд. М.: Архитектура-С, 2014. 352 с., ил.
14. ОР РНБ. Собрание Михайловского. 1860. Q 400 — Стригутский И. Исторический очерк Ропши.
15. РГИА. Ф. 515. Оп. 8. Д. 2069. 1860.
16. РГИА. Ф. 515. Оп. 8. Д. 2068. 1860.
17. Урок рисования: Каталог выставки / ГАРФ, ГМЗ «Царское Село»; под ред. И. К. Бота. СПб.: Петроний, 2006. 144 с., ил.
18. Малиновский К. В. Семья Руска в Санкт-Петербурге и окрестностях. СПб.: СЦДБ, 2003. 207 с., ил.

²⁷ «Г-ну зрителю Ропшинского Ея Величества Дворца Ковалеву. Его Сиятельство Господин Гофмаршал изволил приказать, доставленные в прием Вам, из Собственного Его Величества Дворца, в Ропшинский дворец по случаю Высочайшего присутствия, нижеследующие вещи, оставить там для постоянного употребления, а именно: чернильниц хрустальных каж. о трех вставках пять, занавесок оконных на вздержках к окнам одиннадцать, к ним погонов железных шесть, матрасов разных тридцать шесть, подушек кроватных пятьдесят, кроватей березовых тринадцать, ватерклизетов комнатных два, кресел ночных красного дерева три, кресел березовых ночных семь, шкафчиков умывальных красного дерева шесть, ширм красного дерева шесть, небольших зеркал в рамах красного дерева разной величины пять, занавесей кисейных к окнам обшитых бумажною бахромою, с косяками и фестонами сорок штук» [27, л. 57].

19. Антонов В. В. Живописцы-декораторы Скотти в России // Русское искусство второй половины XVIII — первой половины XIX в. / под ред. Т. В. Алексеевой. М., 1979. С. 69–180.

20. Белявская В. Ф. Росписи русского классицизма / под. ред. Г. Г. Гримма. Л.; М.: Искусство, 1940. 120 с., ил.

21. РГИА. Ф. 1338. Оп. 1 (13/70). Д. 292. 1820.

22. РГИА. Ф. 1338. Оп. 1 (13/70). Д. 318. 1825.

23. РГИА. Ф. 1338. Оп. 1 (13/70). Д. 306. 1820.

24. РГИА. Ф. 1338. Оп. 1 (13/70). Д. 347. 1822.

25. РГИА. Ф. 1338. Оп. 1 (15/72). Д. 3. 1825–1826.

26. РГИА. Ф. 1338. Оп. 1 (13/70). Д. 277. 1819.

27. РГИА. Ф. 1338. Оп. 3 (58/121). Д. 74. 1848.

28. РГИА. Ф. 1338. Оп. 3 (61/124). Д. 96. 1853–1854.

29. РГИА. Ф. 1338. Оп. 3 (59/122). Д. 193. 1849–1850.

30. РГИА. Ф. 470. Оп. 2 (106/540). Д. 372. 1848.

31. РГИА. Ф. 1338. Оп. 3 (60/123). Д. 27. 1848.

32. РГИА. Ф. 515. Оп. 8. Д. 1959. 1858–1860.

References

1. Mil'chik M. I., Naumova A. I. Dvorets v Ropsha. Restavratsiia pamiatnika arkhitektury XVIII v. [Palace in Ropsha. Restoration of architecture monument of the XVIII century]. *Stroitel'stvo i arkhitektura Leningrada* [Construction and architecture in Leningrad], 1971, no. 5, pp. 25–28. (In Russian)

2. RGIA. F. 880. Op. 4. D. 38. 1788 [Russian State Historical Archive. Stock 880. Inventory 4. Record 38. 1788]. (In Russian)

3. Duzhnikov Iu. A. *Ropsha: Istoriko-kraevedcheskii ocherk* [Ropsha. Local history essay]. 2nd ed., dop. Leningrad, Lenizdat Publ., 1973. 112 p., ill. (In Russian)

4. RGIA. F. 558. Op. 1. D. 1117. 1801–1802 [Russian State Historical Archive. Stock 558. Inventory 1. Record 1117. 1801–1802]. (In Russian)

5. RGIA. F. 1338. Op. 1. (13/70). D. 46. 1806 [Russian State Historical Archive. Stock 1338. Inventory 1. (13/70). Record 46. 1806]. (In Russian)

6. Gorbatenko S. B. *Arkhitektura Strel'ny* [Architecture of Strelna]. St. Petersburg, Evropeiskii dom Publ., 2008. 376 p., ill. (In Russian)

7. Mil'chik M. I. Ropshinskii dvorets — zabytyi pamiatnik arkhitektury XVIII v. [Ropsha Palace. A Forgotten architectural monument of XVIII century]. *Nevskii arkhiv: Istoriko-kraevedcheskii sbornik — III* [Nevsky archive: Local History collection III]. St. Petersburg, Athenem-Feniks Publ., 1997, pp. 305–323, ill. (In Russian)

8. *Arkhiv GIOP. Inv. № 220 — Vasil'eva N. I. Strel'na. Bol'shoi kamennyi dvorets i Koniushennyi dom. Istoricheskaia spravka* [Archives of GIOP. Inventory 220 — Strelna. Great Stone Palace and Stable House. Historical reference]. Leningrad, 1949. (In Russian)

9. RGIA. F. 515. Op. 29. D. 1025. 1826 [Russian State Historical Archive. Stock 515. Inventory 29. Record 1025. 1826]. (In Russian)

10. RGIA. F. 468. Op. 45. D. 367. 1801–1826 [Russian State Historical Archive. Stock 468. Inventory 45. Record 367. 1801–1826]. (In Russian)

11. RGIA. F. 515. Op. 29. D. 1012. 1833 [Russian State Historical Archive. Stock 515. Inventory 29. Record 1012. 1833]. (In Russian)

12. RGIA. F. 515. Op. 29. D. 1020. 1850 [Russian State Historical Archive. Stock 515. Inventory 29. Record 1020. 1850]. (In Russian)

13. Palladio A. *Chetyre knigi ob arkhitekture* [Four Books on Architecture]. Transl. from Ital. by I. V. Zheltovskii; ed. by A. G. Gabrichevskii. Faksimil. izd. Moscow, Arkhitektura-S Publ., 2014. 352 p., ill. (In Russian)

14. OR RNB. *Sobranie Mikhailovskogo. 1860. Q 400 — Strigutskii I. Istoricheskii ocherk Ropshi* [Historical survey of Ropsha. OR RNB. Collection of Mikhaylovskiy. 1860. Q 400]. (In Russian)

15. RGIA. F. 515. Op. 8. D. 2069. 1860 [Russian State Historical Archive. Stock 515. Inventory 8. Record 2069. 1860]. (In Russian)

16. RGIA. F. 515. Op. 8. D. 2068. 1860 [Russian State Historical Archive. Stock 515. Inventory 8. Record 2068. 1860]. (In Russian)

17. Urok risovaniia: Katalog vystavki. GARF, GMZ «Tsarskoe Selo» [Drawing lesson. Catalogue of the exhibition. GARF, GMZ “Tsarskoye Selo”]; ed. by I. K. Bot. St. Petersburg, Petronii Publ., 2006. 144 p., ill. (In Russian)
18. Malinovskii K. V. *Sem'ia Ruska v Sankt-Peterburge i okrestnostiakh* [Rusca family in St. Petersburg and its suburbs]. St. Petersburg, STsDB Publ., 2003. 207 p., ill. (In Russian)
19. Antonov V. V. Zhivopistsy-dekoratory Skotti v Rossii [Scotty Painters and decorators in Russia]. *Russkoe iskusstvo vtoroi poloviny XVIII — pervoi poloviny XIX v.* [Russian art of the second half of XVIII — first half of XIX century]. Ed. by T. V. Alekseeva. Moscow, 1979, pp. 69–180. (In Russian)
20. Beliavskaia V. F. *Rospisi russkogo klassitsizma* [Russian classicism interior paintings]. Ed. by G. G. Grimm. Leningrad; Moscow, Iskusstvo Publ., 1940. 120 p., ill. (In Russian)
21. RGIA. F. 1338. Op. 1 (13/70). D. 292. 1820 [Russian State Historical Archive. Stock 1338. Inventory 1(13/70). Record 292. 1820]. (In Russian)
22. RGIA. F. 1338. Op. 1 (13/70). D. 318. 1825 [Russian State Historical Archive. Stock 1338. Inventory 1(13/70). Record 318. 1825]. (In Russian)
23. RGIA. F. 1338. Op. 1 (13/70). D. 306. 1820 [Russian State Historical Archive. Stock 1338. Inventory 1(13/70). Record 306. 1820]. (In Russian)
24. RGIA. F. 1338. Op. 1 (13/70). D. 347. 1822 [Russian State Historical Archive. Stock 1338. Inventory 1(13/70). Record 347. 1822]. (In Russian)
25. RGIA. F. 1338. Op. 1 (15/72). D. 3. 1825–1826 [Russian State Historical Archive. Stock 1338. Inventory 1(15/72). Record 3. 1825–1826]. (In Russian)
26. RGIA. F. 1338. Op. 1 (13/70). D. 277. 1819 [Russian State Historical Archive. Stock 1338. Inventory 1(13/70) record 277. 1819]. (In Russian)
27. RGIA. F. 1338. Op. 3 (58/121). D. 74. 1848 [Russian State Historical Archive. Stock 1338. Inventory 3(58/121). Record 74. 1848]. (In Russian)
28. RGIA. F. 1338. Op. 3 (61/124). D. 96. 1853–1854 [Russian State Historical Archive. Stock 1338.o.3(61/124).record 96. 1853–1854]. (In Russian)
29. RGIA. F. 1338. Op. 3 (59/122). D. 193. 1849–1850 [Russian State Historical Archive. Stock 1338. Inventory 3(59/122) record 193. 1849–1850]. (In Russian)
30. RGIA. F. 470. Op. 2 (106/540). D. 372. 1848 [Russian State Historical Archive. Stock 470. Inventory 2(106/540). Record 372. 1848]. (In Russian)
31. RGIA. F. 1338. Op. 3 (60/123). D. 27. 1848 [Russian State Historical Archive. Stock.1338. Inventory 3(60/123). Record 27. 1848]. (In Russian)
32. RGIA. F. 515. Op. 8. D. 1959. 1858–1860 [Russian State Historical Archive. Stock 515. Inventory 8. Record 1959. 1858–1860]. (In Russian)

Статья поступила в редакцию 20 июня 2015 г.

Контактная информация

Торбик Владимир Сергеевич — кандидат искусствоведения; vtorbik@mail.ru

Чаликова Елизавета Анатольевна — ст. преподаватель; echalikova@mail.ru

Щемелева Ольга Федоровна — магистр реставрации; olgaveinger@mail.ru

Torbik Vladimir S. — PhD; vtorbik@mail.ru

Chalikova Elizaveta A. — Senior Lecturer; echalikova@mail.ru

Shchemeleva Olga F. — Master of restoration; olgaveinger@mail.ru