

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего
образования
«Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина»

На правах рукописи

Мишуровская Оксана Евгеньевна

**ШИНУАЗРИ И НЕОМАВРИТАНСКИЙ СТИЛЬ
В РАМКАХ ЭВОЛЮЦИИ РУССКОГО АРХИТЕКТУРНОГО
ОРИЕНТАЛИЗМА XVIII–XIX ВЕКОВ**

Том I

Специальность 5.10.3. – Виды искусства (изобразительное и декоративно-
прикладное искусство и архитектура)

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
Боровская Елена Анатольевна,
доктор искусствоведения,
профессор кафедры русского искусства
Санкт-Петербургской академии
художеств имени Ильи Репина

Санкт-Петербург

2025

Оглавление

Том I

Введение	4
Глава 1. Общекультурные и художественные предпосылки развития ориентализма в эпоху Просвещения и романтизма	26
1.1 Истоки шинуазри как ведущего восточного стилистического направления в интерьерах России и Франции XVIII века.....	28
1.2 Эволюция ориентализма в контексте романтизма: от вымышленного Востока к научному ориентализму.....	38
1.3. Формирование неомавританского стиля на стыке ориентализма и историзма.....	44
Глава 2. Стил ь шинуазри: от европеизации дальневосточных мотивов и символики – до национальных художественных вариаций	62
2.1. Художественные жанры стиля шинуазри в интерьерах	62
2.2 Особенности развития русского шинуазри и интерпретаций зооморфной символики.....	78
Глава 3. Неомавританский стиль: европеизация русского интерьера и архитектуры XIX века через призму ориентализма	99
3.1 Развитие неомавританского стиля во Франции в период колониальной экспансии.....	100
3.2 Творческий вклад выпускников Императорской Академии художеств в развитие неомавританского стиля и «алгамбризма» в России	112
3.3 Неомавританский стиль в русском интерьере XIX века – от дворцового к буржуазному.....	133
3.4. Петербургская архитектурная школа и распространение неомавританского стиля в границах России	156
Заключение	170
Список источников и литературы	179
Список публикаций по теме диссертации	205

Приложение 1. Краткий обзор биографических данных и творческой деятельности архитекторов, упоминаемых в данной исследовательской работе.	207
Приложение 2. Сравнительный анализ историко-культурных предпосылок формирования шинуазри и неомавританского стилей и их основных стилистических особенностей.....	214

Том II

Список иллюстраций.....	3
Альбом иллюстраций.....	18

Введение

Настоящая диссертация посвящена исследованию истории формирования двух ориентальных стилей в России – шинуазри и неомавританского стилей, а также их архитектурно-художественных особенностей в убранстве интерьеров и оформлении экстерьеров зданий с учетом влияния европейских культурных течений эпохи Просвещения и романтизма.

Актуальность темы исследования. Актуальность диссертационной работы обусловлена необходимостью комплексного изучения преемственности и эволюции архитектурного ориентализма в России – от начала его активного развития в первой половине XVIII века до наивысшего утверждения во второй половине XIX века через призму ориентальных стилизаций шинуазри и неомавританского стилей.

Одним из актуальных вопросов исследования стало выявление и анализ исторических первоисточников, отражающих становление и развитие этих ориентальных направлений в оформлении интерьеров и архитектурных объектов в контексте развития ведущих культурных течений Просвещения и романтизма.

В истории искусств развитие ориентализма проходит два основополагающих этапа. Первое стилистическое направление архитектурно-художественного ориентализма, получившее развитие в XVIII веке, было тесно связано с ведущим культурно-философским течением того времени – эпохой Просвещения. В результате активного интереса к китайской культуре в европейском сознании формируется множество «фантаσμαгорических» представлений в отношении этой отдаленной, малоизученной цивилизации. В ведущие европейские стили проникают китайские мотивы, формируя новое стилистическое направление шинуазри, которое наиболее ярко раскроется в рамках форм рококо с широким спектром жанров в декоративно-художественном оформлении. В этой связи одним из актуальных аспектов исследования стала разработка классификации жанров шинуазри на основе сохранившихся и воссозданных декоративно-художественных композиций в интерьерах.

В числе актуальных направлений исследования особое внимание было уделено изучению особенностей стилистических приемов художественного оформления, сформировавшихся в результате синтеза европеизированной восточной эстетики и русской художественной традиции. Этот синкретизм Востока и Запада, характерный для русского архитектурно-художественного ориентализма, способствовал формированию отличительных национальных интерпретаций, к числу которых можно отнести зооморфные мотивы шинуазри. В этой связи актуальным направлением работы стало проведение анализа и раскрытие символично-сюжетного содержания отдельных зооморфных мотивов и способов их адаптации к художественным особенностям национальной культуры на примере сохранившихся аутентичных, а также восстановленных интерьерных убранств и архитектурных памятников.

Второе стилистическое направление архитектурно-художественного ориентализма связано с XIX веком в рамках развития романтизма, к которому примыкали такие важные культурные течения, как историзм и ориентализм. Неомавританский стиль стал ведущим историческим ориентальным направлением, который соотносился с главными европейскими культурными направлениями – романтизмом и средневековым историзмом, благодаря чему получил широкое распространение в оформлении интерьеров и архитектурных сооружений периодов историзма и эклектики как в Европе, так и особенно в России.

Одним из актуальных положений данного диссертационного исследования стало введение условного авторского определения этапов развития ориентализма, что позволило уточнить хронологические и стилистические границы данных художественных явлений: «первый ориентализм» соотносится с периодом Просвещения XVIII века; «второй ориентализм» развивался в рамках романтизма и сопутствующих культурных течений историзма и эклектики. Кроме того, «второй ориентализм» XIX века, с одной стороны, сохраняет преемственную связь с «первым ориентализмом» через поиск восточного экзотизма, а с другой – соотносится с экспансией европейских государств на Ближний Восток. Восток в контексте «второго ориентализма» приобретает более широкое значение: он

определяется не столько географическим, сколько культурным измерением и ассоциируется со странами, сильно отличающимися бытом и традициями от европейских.

Также, комплексное изучение и сравнительный анализ ряда интерьеров и архитектурных памятников обусловили обращение к примерам европейской художественной традиции и, в частности, к искусству Франции как ведущему образцу художественного стилеобразования на протяжении XVIII и XIX веков. Такой подход существенно расширил картину художественного исследования этих периодов, позволив углубить понимание эстетических процессов определенных эпох и особенно тех, что связаны с активным развитием ориентализма.

Кроме того, актуальность исследования обусловлена необходимостью изучения творчества ряда русских архитекторов XIX века посредством анализа их стипендиатских работ, выполненных в период пенсионерских поездок. К таким материалам относятся акварельные и графические перспективные архитектурные виды, орнаментальные мотивы мавританской архитектуры, эскизы декоративно-прикладных предметов в неомавританском стиле, а также модели и слепки залов Альгамбры, хранящиеся в Научно-исследовательском музее Российской академии художеств. Эти изученные архивные источники позволили значительно расширить понимание о проделанной стипендиатами работе, а также о процессах художественной жизни этого исторического периода в целом.

Актуальность работы соотносится с постоянно растущим научным и практическим интересом исследователей к истории развития ориентальных направлений в отечественном интерьере и архитектуре. По этой теме систематически проводятся научные конференции, выставки, разрабатываются новые художественные альбомы, создаются реставрационные проекты с целью воссоздания и реставрации исторических архитектурных объектов. Актуальность диссертационного исследования также обосновывается постоянно растущей потребностью реставрации архитектурных памятников для их дальнейшего сохранения. В этой связи привлечение новых архивных материалов, связанных с творчеством архитекторов, статьи отечественных и зарубежных искусствоведов,

исторические фотографии, реставрационные проекты позволили значительно расширить корпус источников по указанной теме, а также раскрыть новые данные о процессе предыдущих реставраций и реконструкций отдельных ориентальных интерьеров.

Степень научной разработанности проблемы

Историю изучения ориентальной темы в русском интерьере в контексте общеевропейского влияния можно условно подразделить на два периода.

Первый этап интереса связан с именами исследователей конца XIX – начала XX века. Среди работ в основном представлены труды, носящие описательный характер дворцов и интерьеров, стилизованных в восточном вкусе, а также обобщенные исследования, посвященные истории и культуре Востока, становлению и развитию отношений России между восточной и европейской культурами.

Наиболее плодотворным периодом научного осмысления обозначенной темы стала вторая половина XX века вплоть до настоящего времени, связанная с появлением многочисленных отечественных и зарубежных исследований, посвященных широкому кругу вопросов архитектурных стилей и их развитию в интерьере и облике архитектурных сооружений. Кроме того, в этот период наблюдается возрождение интереса к эклектике и переоценка ее роли в развитии интерьера и архитектуры XIX века. В этой связи выходят новые исследования, связанные с изучением разных исторических стилей и методов их создания.

Изучение ориентальных стилей многопланово и находится на стыке смежных научных областей, связанных с философией, литературой, с развитием ориентализма в живописи, декоративно-прикладным искусством, а также с общей историей развития архитектуры. Такая многоаспектность обусловила обращение к литературе разного характера.

В качестве методологической базы выступают фундаментальные труды отечественных исследователей по истории архитектуры, интерьера и стилевым

направлениям, среди которых ведущая роль принадлежит Н. И. Брунову¹, И. А. Бартеневу и В. Н. Батажковой^{2 3}, Е. А. Борисовой⁴, Е. И. Кириченко^{5 6}, Б. М. Кирикову^{7 8}, А. В. Иконникову⁹, В. Г. Лисовскому¹⁰, А. Л. Пунину¹¹, Д. О. Швидковскому¹². Обширный фактический материал, основанный на архивных данных о дворцовых интерьерах в стиле шинуазри, представлен в публикациях отечественных теоретиков русской культуры и искусства А. Н. Бенуа¹³, А. И. Успенского^{14 15}. В указанных трудах описываются художественные особенности «псевдокитайских» интерьеров, а также приводятся исторические сведения о творчестве отдельных архитекторов и художников. Обзор архитектурных особенностей дворцов и интерьеров, в том числе и в стиле шинуазри, представлен в работах А. И. Иконникова¹⁶, А. С. Дахновича¹⁷, Д. А. Кючарианца¹⁸, В. Г.

¹ Брунов Н. И. Очерки по истории архитектуры: в 2-х т. Т. 1. М.: ЗАО Центрополиграф, 2003. 400 с.

² Бартенев И. А., Батажкова В. Н. Очерки истории архитектурных стилей. М.: Изобразительное искусство, 1983. 384 с.

³ Бартенев И. А., Батажкова В. Н. Русский интерьер XVIII-XIX веков. М.: Сварог и К, 2000. 124 с.

⁴ Борисова Е. А. Русская архитектура в эпоху романтизма. Рос. Акад. наук, Гос. ин-т искусствоведения. СПб.: Дмитрий Буланин: ГИИС, 1997. 314 с.

⁵ Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830-1910-х годов. М.: Искусство, 1982. 399 с.

⁶ Кириченко Е. И. Архитектурные теории XIX века в России М.: Искусство, 1986. 344 с.

⁷ Кириков Б. М. 100 памятников архитектуры Санкт-Петербурга. СПб.: Белое и черное, 2000. 255 с.

⁸ Кириков Б. М. Архитектура Петербурга конца XIX – начала XX века. Эклектика. Модерн. Неоклассицизм. СПб.: Коло, 2006. 448 с.

⁹ Иконников А. В. Историзм в архитектуре. М.: Стройиздат, 1997. 559 с.

¹⁰ Лисовский В. Г. Архитектура России XVIII – начала XX века. Поиски национального стиля. М.: Белый город, 2009. 567 с.

¹¹ Пунин А. Л. Архитектура Петербурга середины XIX века. Л.: Лениздат, 1990. 351 с.

¹² Швидковский Д. О. История архитектуры стран Европы XIX столетия. М.: Архитектура-С, 2020. 384 с.

¹³ Бенуа А. Н. Китайский дворец в Ораниенбауме // Художественные сокровища России. 1901. № 10. С. 196-201.

¹⁴ Успенский А. И. Императорские дворцы: в 2-х т. Т. 2. М.: Печ. А. И. Снегиревой, 1913. 557 с.

¹⁵ Успенский А. И. Китайский дворец в Ораниенбауме // Художественные сокровища России. 1901. № 10. С. 183-195.

¹⁶ Иконников А. И. Китайский театр и «китайщина» в Детском Селе. М.–Л.: Гос. изд. Изобразительных искусств, 1931. 39 с.

¹⁷ Дахнович А. С. Ораниенбаум. Дворец-музей XVIII века. М.–Л.: Гос. изд. изобразительных искусств, 1932. 50 с.

¹⁸ Кючарианц Д. А. Художественные памятники города Ломоносова. Л.: Лениздат, 1985. 174 с.

Клементьева¹⁹, А. Д. Марголис²⁰. Исследование Н. И. Архипова 2016²¹, основанное на архивных источниках, вводит в научный оборот новые сведения и факты о творчестве русских и зарубежных мастеров, принимавших участие в строительстве и оформлении Большого Петергофского дворца и дворца Монплеизир в Петергофе.

Не теряют актуальности работы В. В. Згуры²² и Б. П. Деннике²³, посвященные китайской архитектуре и ее влиянию на архитектурную практику в Европе. Ряд публикаций, посвященных исследованию культурных и торговых русско-китайских отношений, включая стиль шинуазри, представлен отечественными исследователями-искусствоведами в «Трудах Государственного Эрмитажа»: живой интерес представляют статьи М. Н. Кречетовой²⁴, Т. Б. Араповой²⁵, М. Л. Меньшиковой^{26 27}.

Востребованными для работы стали диссертационные работы, посвященные стилю рококо, таких авторов, как И. А. Воротько²⁸, Н. М. Шелегович²⁹, И. В.

¹⁹ Клементьев В. Г. Китайский дворец в Ораниенбауме. СПб.: Блиц, 1998. 102 с.

²⁰ Марголис А. Д. Дворцы Санкт-Петербурга. Великие дворцы мира. М.: Слово, 2003. 520 с.

²¹ Архипов Н. И. Исследования по истории Петергофа: сб. научных трудов. СПб.: ГМЗ «Петергоф», 2016. 591 с.

²² Згура В. В. Китайская архитектура и ее отражение в Западной Европе. М.: РАНИОН, 1929. 45 с.

²³ Денике Б. П. Китай. М.: Изд. Всесоюзной Академии архитектуры, 1935. 122 с.

²⁴ Кречетова М. Н. Из истории торговых отношений России и Китая в XVII–XVIII веках // Труды Государственного Эрмитажа. Т. 2. Ч. 1. Культура и искусство античного мира и Востока. Л.–М.: Искусство, 1958. С. 226–238.

²⁵ Арапова Т. Б. Китайские изделия художественного ремесла в русском интерьере XVII – первой четверти XVIII века. (К истории культурных контактов Китая и России XVII–XVIII вв.) // Труды Государственного Эрмитажа. Т. XXVII. Культура и искусство народов Востока. 9. Л.: Искусство, Ленинградское отделение, 1989. С. 108–116.

²⁶ Меньшикова М. Л. Китайские резные лаки XIV–XVII вв. в собрании Эрмитажа // Труды Государственного Эрмитажа. Т. XXVII. Культура и искусство народов Востока. 9. Л.: Искусство, Ленинградское отделение, 1989. С. 96–107.

²⁷ Меньшикова М. Л. Увлечение Китаем и стиль «шинуазри» в Петербурге в середине – второй половине XVIII в. Ораниенбаум // 300 лет Петергофской дороге. 300 лет Ораниенбауму. История. Реставрация. Музеефикация: сб. статей по матер. науч.-практ. конф. ГМЗ «Петергоф», 2011 / Под ред.: О. С. Капполь. СПб.: Европейский дом, 2012. С. 270–278.

²⁸ Воротько И. А. Феномен рококо в культуре европейского Просвещения: автореф. дис. ...канд. культурологии: 24.00.01. М., 2012. 23 с.

²⁹ Шелегович Н. М. Художественный феномен рококо в контексте стилиевой эволюции европейской архитектуры XVIII века: автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.04. СПб., 2004. 32 с.

Капустиной³⁰. Следует также отметить монографию С. М. Даниэля³¹, в которой стиль рококо анализируется в широком культурном контексте.

Весомый вклад в подготовку работы сыграла группа источников зарубежных исследователей, среди которых актуальность сохраняют работы французского историка А. Кордьё³², посвященные контактам Франции и Китая в XVIII веке; тему восприятия китайской культуры и развитие эстетики шинуазри во Франции изучала Е. А. Белевич-Станкевич³³. Развитие художественного жанра «сенжери» во французском декоративном оформлении исследовали Н. Гарнье-Пель³⁴ и Б. Марэ³⁵.

Становлению и эволюции шинуазри в общеевропейском контексте посвящена работа Д. Джекобсон³⁶ и В. Алерак-Филдинг³⁷. Исследователи Д. Портер³⁸ и С. Слобода³⁹ проводили анализ шинуазри как одного из ведущих экзотических направлений XVIII века, акцентируя внимание его влияния на социально-культурные и экономические процессы Англии. Ж. Маркс⁴⁰ изучал шинуазри в Южных Нидерландах в тесной связи с французским влиянием в рамках Просвещения. Эволюцию этапов развития шинуазри в Италии исследовала Ф. Морена⁴¹. Определенный интерес представляет диссертационное исследование М.

³⁰ Капустина И. В. Рококо: этапы развития и проблемы стиля. Опыт Франции и Германии: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.04. М., 2004. 26 с.

³¹ Даниэль С. М. Рококо: от Ватто до Фрагонара. СПб.: Азбука-Классика, 2010, 336 с.

³² Cordier H. La Chine en France au XVIII^e siècle. Paris : Henri Laurens, Editeur, 1910. 140 с.

³³ Belevich-Stankevich H. Le goût chinois en France au temps de Louis XIV. Genève: Slatkine, 1910. 272 p.

³⁴ Garnier-Pelle N. Les singeries de Chantilly. Paris : In fine édition d'art, 2021. 96 p.

³⁵ Marret B. Portrait de l'artiste en singe. Les singeries dans la peinture. Paris : Somogy Editions d'Art, 2001. 128 p.

³⁶ Джекобсон Д. Китайский стиль. М.: Искусство – XXI век, 2004. 239 с.

³⁷ Alayrac-Fielding V. Chinoiseries et regards croisés entre la Chine et l'Europe aux XVII^e et XVIII^e siècles // Rêver la Chine [sous-direction V. Alayrac-Fielding]. Tourcoing: Invenit, 2017. 287 с.

³⁸ Porter D. The Chinese Taste in eighteenth-century England. Cambridge University Press, 2013. 230 с.

³⁹ Sloboda S. Chinoiserie: commerce and critical ornament in eighteenth-century Britain. Manchester : Manchester University Press, 2014. 238 p.

⁴⁰ Marx J. De la Chine à la chinoiserie. Échanges culturels entre la Chine, l'Europe et les Pays-Bas méridionaux (XVII^e-XVIII^e siècles) // Revue belge de Philologie et d'Histoire. 2007. 3-4. С. 735-779.

⁴¹ Morena F. Chinoiserie: the evolution of the oriental style in Italy from the 14th to the 19th century. Firenze: Centro Di, 2009. 326 p.

С. Максимовой⁴² в котором автор исследует художественное явление шинуазри в европейском декоративно-прикладном искусстве.

Следует отметить научный интерес со стороны молодых китайских исследователей к русской вариации шинуазри в интерьере и садово-парковом оформлении. Интерес представляют работы Пин Пинфань⁴³, Ян Чжи⁴⁴, Дуань Юйнун⁴⁵, Ву-Ю Фанг⁴⁶.

Китайскую живопись и влияние культуры Востока на Запад исследовала в своих трудах Е. В. Завадская⁴⁷. В монографии М. А. Неглинской⁴⁸ изучается не только культурная традиция цинского стиля, но и феномен шинуазри, формировавшийся в самом Китае в рамках экспортного запроса в соответствии с вкусами европейского потребителя.

Развитие взаимоотношений России с восточными странами в широком контексте освещалось в трудах В. В. Бартольда⁴⁹. Проблематику развития и восприятия ориентализма в Западной Европе исследовал американский ученый Э. В. Саид⁵⁰.

Для понимания особенностей мавританского наследия в Испании ключевыми источниками стали издания отечественных исследователей Т. П. Каптерева⁵¹, А.

⁴² Максимова М. С. Искусство шинуазри в контексте европейской художественной практики XVIII столетия: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.04. СПб., 2009. 22 с.

⁴³ Пин П. Художественная интерпретация традиционной живописи Китая в декоративном убранстве интерьеров пригородных дворцов Санкт-Петербурга: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.04. СПб., 2009. 26 с.

⁴⁴ Ян Ч. «Китайская тема» в творчестве Санкт-Петербургских архитекторов и декораторов XVIII–XIX веков: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.04. СПб., 2008. 23 с.

⁴⁵ Дуань Ю. Особенности развития древнекитайского зодчества и влияние его образов на архитектуру и садово-парковое искусство Санкт-Петербурга и его пригородов: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.04. СПб., 2007. 23 с.

⁴⁶ Ву-Ю Ф. Стилистические тенденции «шинуазри» в русском искусстве второй половины XVIII века: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.04. СПб., 2000. 15 с.

⁴⁷ Завадская Е. В. Восток на Западе. АН СССР. Ин-т. востоковедения. М.: Наука, 1970. 127 с.

⁴⁸ Неглинская М. А. Шинуазри в Китае: цинский стиль в китайском искусстве периода трех великих правлений (1662–1795). М.: ИВ РАН, 2015. 467 с.

⁴⁹ Бартольд В. В. История изучения Востока в России и в Европе. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1911. 282 с.

⁵⁰ Саид Э. В. Ориентализм. Западные концепции Востока. СПб.: Русский мир, 2016. 639 с.

⁵¹ Каптерева Т. П. Искусство Испании: Средние века. Эпоха возрождения. Очерки. М.: Изобразительное искусство, 1989. 385 с.

Ю. Каптикова и Д. В. Богдановой⁵². Среди зарубежных трудов следует выделить первые издания, посвященные мавританской архитектуре и декоративному убранству таких авторов, как А. де Лаборд⁵³, Ж. де Пранжи⁵⁴, Ж. Гури и О. Джонс⁵⁵. Последние сборники приобрели особую популярность в XIX веке, став ведущими методическими образцами для подражания мавританскому стилю в европейском контексте.

В последние годы научный интерес отечественных историков искусства, архитекторов и музейных специалистов все больше обращен к вопросам становления и истории развития неомавританского стиля в отечественном интерьере и архитектуре, а также к изучению творческого наследия архитекторов, работавших в данном историко-художественном направлении. В этой связи заслуживает внимания исследование И. О. Андроновой⁵⁶, посвященное широкому спектру ориентальных направлений в русском интерьере в рамках второй половины XIX – начала XX века. Интерес представляют ряд публикаций, освещающих широкий круг вопросов, связанных с изучением мавританского стиля и его стилизацией в России. Среди таких работ следует отметить статью Т. С. Коробовой⁵⁷, Н. Н. Воробьевой⁵⁸. В публикации Кондратенко Л. И. и Е. А.

⁵² Каптиков А., Богданова Д. Мавританская архитектура Испании. Мусульманские памятники. Мудехар. Екатеринбург: TATLIN, 2015. 153 с.

⁵³ Laborde A. de. Voyage pittoresque et historique de l'Espagne par Alexandre de Laborde: en 2 v. V. 2. Paris : Imp. Pierre Didot l'ainé avec des caractères de Bodoni, 1812.

⁵⁴ Prangey G. de. Monuments arabes et moresques de Cordove, Séville et Grenade : dessinés et mesurés en 1832 et 1833. Paris: Veith et Hauser, 1836. 130 p.

⁵⁵ Goury J., Jones O. Plans, elevations, sections, and details of the Alhambra from drawings taken on the spot in 1834 by the late M. Jules Goury and in 1834 and in 1837 by Owen Jones with a complete translation of the arabic inscriptions, and historical notice of the kings of Granada, from the conquest of that city by the arabs to the expulsion of the moors, by Mr. Pasquale de Gayangos. Vol. I. London : O. Jones, 1842.

⁵⁶ Андропова И. О. Восточная тема в русском интерьере второй половины XIX – начала XX века. Опыт реконструкции: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.04. М., 2008. 30 с.

⁵⁷ Коробова Т. С. «Мавританский стиль» в интерьерах дворцов и особняков второй половины XIX – начала XX века на примере Петербурга и Москвы // Россия – Восток. Контакт и конфликт мировоззрений: материалы XV Царскосельской научной конференции: сб. научных статей: в 2 ч. Ч. I. СПб.: ГМЗ «Царское Село», 2009. С. 245-257.

⁵⁸ Воробьева Н. Н. Памятники испано-мавританского искусства собрания Государственного Эрмитажа в контексте русской культуры XIX века // Новое искусствознание. 2020. №. 2. С. 13-31.

Савиновой⁵⁹ авторы исследуют историю создания «альгамбрской» коллекции архитектором П. К. Нотбеком. В настоящее время коллекция моделей и слепков частично хранится в Научно-исследовательском музее РАН. Долгое время она оставалась вне поля зрения отечественных и иностранных исследователей и лишь частично описывалась в историческом некрологе⁶⁰.

В последние годы зарубежные исследователи проявляют повышенный интерес к истории развития неомавританского стиля в интерьерном убранстве в России в связи с многочисленными сохранившимися уникальными образцами интерьеров периода эклектики, а также с неисследованными архитектурными альбомами выпускников Императорской Академии художеств, посвященными мавританскому стилю. В этом отношении из зарубежных авторов живой интерес представляют последние работы исследовательницы К. Кауфман^{61 62 63}. Кроме того, актуальность представляет также коллективное зарубежное издание, посвященное комплексному исследованию мавританской архитектуры и возрождению ее архитектурных форм в европейской культуре XIX века⁶⁴.

В современном искусствознании значимую роль играют смежные исследования. В этой связи интерес представляет коллективная монография российско-испанских исследователей, посвященная дипломатическим, экономическим и культурным отношениям между Испанией и Россией⁶⁵.

⁵⁹ Kondratenko L., Savinova E. The history of the Alhambra models collection in Russia // The power of symbols. The Alhambra in the global perspective [eds: Francine Giese, Ariane Varela Braga]. – Bern: Peter Lang AG, 2018. – P. 319-326.

⁶⁰ Биографические сведения о членах Академии и вообще художниках, умерших в 1875-1878 гг. СПб.: Тип. Императорской Академии наук, 1879. С. 40-42.

⁶¹ Kaufmann K. Building «Moorish Wonders»: Alhambrisme in Tsarist Russia // The power of symbols. The Alhambra in the global perspective [eds: Francine Giese, Ariane Varela Braga]. Bern: Peter Lang AG, 2018. С. 327-338.

⁶² Kaufmann K. Neo-Moorish ceilings. On the models and materiality of Russian Alhambrismo // Mudejarismo and Moorish revival in Europe. Cultural negotiations and artistic translation in the Middle Ages and 19-th century Historicism [edited by F. Giese]. Leiden-Boston: Brill, 2021. С. 490-510.

⁶³ Kauffman K. Taking the Alhambra to St. Petersburg. Neo-Moorish Russian architecture and interiors 1830-1917. Berlin/Boston: W. de Gruyter GmbH, 2023. 312 p.

⁶⁴ Mudejarismo and Moorish revival in Europe. Cultural negotiations and artistic translation in the Middle Ages and 19-th century Historicism [edited by Francine Giese]. Leiden-Boston: Brill, 2021. 728 p.

⁶⁵ Испания и Россия: дипломатия и диалог культур. Три столетия отношений. España: diplomacia y dialogo de culturas. Tres siglos de relaciones [отв. ред. О. В. Волосюк]. М.: Индрик, 2018. 928 с.

Испанское влияние на русскую культуру XIX века было исследовано в работе С. А. Амельченковой⁶⁶.

Межкультурное взаимодействие, синтез восточных и западных традиций в иберийской культуре рассмотрены в работах Э. В. Качкаровой⁶⁷, И. С. Рыбкина⁶⁸, Б. В. Бофис⁶⁹. К трудам общего востоковедческого характера по истории становления и развития культуры Аль-Андалуса в Испании относятся исследования И. Ю. Крачковского⁷⁰.

Творчество архитектора Р. Контрераса (R. Contreras), неразрывно связанное с реставрацией Альгамбры и созданием реплик ее интерьеров, подробно рассмотрено в статье А. Г. Переса⁷¹.

Развитие интереса к культуре восточных стран, а также к культурному наследию испано-мавританской Андалузии отражено в письменных свидетельствах отечественных и зарубежных писателей, публицистов, путешественников XIX века: в мемуарах и путевых заметках А. Н. Бежецкого⁷², В.

⁶⁶ Амельченкова С. А. Испанское влияние на русскую культуру в XIX веке: автореф. дис. ...канд. культ.: 24.00.01. М., 2008. 25 с.

⁶⁷ Качкарова Э. В. Становление иберийской культуры как синтез восточных и западных традиций (период раннего средневековья): автореф. дис. ...канд. культ.: 24.00.01. М., 2011. 23 с.

⁶⁸ Рыбкина И. С. Мусульманская Испания как феномен средневекового культурного синтеза: автореф. дис. ... канд. культ.: 24.00.01. М., 2005. 26 с.

⁶⁹ Beaufils V. B. L'expression de la culture de l'eau dans l'Alhambra : poids de la réalité et pouvoir de l'imaginaire [Thèse]: II. V. [Эл. ресурс] / Bénédicte Vicente Beaufils. Université Rennes, 2008. HAL theses. URL : <https://theses.hal.science/tel-00401425> (дата обращения : 23.09. 2022).

⁷⁰ Крачковский И. Ю. Арабская культура в Испании. М.-Л.: Изд-во Акад. Наук. СССР, 1937. 32 с.

⁷¹ Péres A. G. Reconstructing the Alhambra: Rafael Contreras and architectural models of the Alhambra in the nineteenth century [Эл. ресурс] // Art in Translation. URL: <https://www.scinapse.io/papers/2738383406> (дата обращения: 12.07. 2022).

⁷² Бежецкий А. Н. Путевые наброски. В стране мантильи и кастаньет за Пиренеями – Мадрид – Севилья – Гренада – Биарриц – Париж. СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1884. 252 с.

П. Боткина⁷³, В. И. Немировича-Данченко⁷⁴, Д. Л. Мордовцева⁷⁵ Г. А. Де-Воллана⁷⁶, П. Мериме⁷⁷, Т. Готье⁷⁸.

Литературные произведения русских и европейских авторов с художественным описанием интерьеров, а также исторических памятников стали еще одним дополнительным источником для анализа: А. С. Пушкин⁷⁹, М. Ю. Лермонтов⁸⁰, А. Дюма⁸¹.

Существенное значение в подготовке диссертационной работы имели выставочные проекты и подготовленные к ним каталоги с изобразительными и литературными ссылками, всесторонне отражающие культурно-исторические эпохи XVIII и XIX веков: «Pagodes et dragons: exotisme et fantaisie dans l'Europe rococo, 1720-1770» (musée Chernuschi, musée des Arts de la ville de Paris, 2017); работы французских ориенталистов XIX века демонстрировала выставка «L'Orient des peintres, du rêve à la lumière» (musée Marmottant Monet, 2019); экспозиционный материал, повествующий об увлечении китайской культурой и ее отражении в русском искусстве, был представлен на выставке «Воображаемый Восток. Китай "по-русски" . XVIII – начало XX века» (ГМЗ «Царицыно», 2015-2016). Среди других выставок следует упомянуть «От Китая до Европы. Искусство исламского мира» (Государственный Эрмитаж, Музей-заповедник «Казанский кремль», 2008); «Во дворцах и шатрах. Исламский мир от Китая до Европы» (Государственный Эрмитаж, 2008).

Одним из немаловажных исторических источников для анализа архитектурных памятников, интерьеров и методов их решения стал широкий

⁷³ Боткин В. П. Письма об Испании. СПб.: Тип. Э. Праца, 1857. 449 с.

⁷⁴ Немирович-Данченко В. И. Очерки Испании: из путевых воспоминаний: в 2-х т. Т. 2. М.: Тип. Е. Гербек, 1888. 485 с.

⁷⁵ Мордовцев Д. Л. По Испании: Путевые арабески. СПб.: Тип. Н. А. Лебедева, 1884. 292 с.

⁷⁶ Де-Воллан Г. А. По белу свету. Путевые заметки: в 2-х ч. Ч. 1. Испания. Египет. Цейлон и Индия. СПб.: Общественная польза, 1894. 371 с.

⁷⁷ Mérimée P. Lettres d'Espagne. Bruxelles : Ed. Complexe, 1989. 174 p.

⁷⁸ Gautier T. Voyage en Espagne. Paris : Garnier-Flammarion, 1981. 445 p.

⁷⁹ Пушкин А. С. Путешествие в Арзрум. Сочинения: в 3-х т. Т. 3. Проза. М.: Худож. лит., 1986. 620 с.

⁸⁰ Лермонтов М. Ю. Стихотворения. Поэмы. Драма. Проза. М.: Аст-Пресс, 1999. 734 с.

⁸¹ Dumas A. Le Compte de Monte-Cristo. Barcelone : Gallimard, 2022. 1260 p.

диапазон дореволюционных периодических изданий: «Зодчий», «Архитектурные мотивы», «Архитектурный музей», «Всемирная иллюстрация», «Старые годы», «Художественные сокровища России», «Вестник изящных искусств». Эти издания включают множество исторических фотографий, а также сведений об этапах строительства и оформления архитектурных объектов, содержат интересные цитаты и выдержки авторов XIX века.

Среди изданий советского периода следует выделить периодические издания «Архитектурное наследство», «Строительство и архитектура Ленинграда», в которых приводится немало сведений о реконструкции архитектурных памятников и истории их создания.

Значимым материалом для исследования стали архивные фонды Научно-исследовательского музея Российской академии художеств (НИМ РАХ), Центрального государственного архива научно-технической документации Санкт-Петербурга (ЦГАНТД СПб), Центрального государственного исторического архива Санкт-Петербурга (ЦГИА СПб), Российского государственного исторического архива (РГИА), а также ознакомление с архивными статьями государственного музея-заповедника Петергоф. В состав архивных документов вошли переписка, отчеты о стипендиатских поездках за границу, реставрационные проекты, архитектурные проекты интерьеров, эскизы декоративно-прикладных предметов в ориентальном стиле, акварельные работы стипендиатов, а также рукописи статей искусствоведов (М. А. Тихомировой), художника (Н. М. Зиновьева).

Объектом исследования являются интерьеры и архитектурные объекты, в том числе и недостаточно изученные, выполненные в различных ориентальных вариациях стиля шинуазри и неомавританского направления, созданные русскими и зарубежными архитекторами и художниками-декораторами начиная с первой половины XVIII – конца XIX века.

Составной частью исследования стал ряд архивных документов: реставрационных проектов, акварельных и графических работ, а также предметов декоративно-прикладного искусства и их эскизов в ориентальной стилистике.

Предмет исследования – процесс становления и эволюции ориентализма в русском интерьере и художественно-эстетическом облике архитектурных объектов на примере шинуазри и неомавританского стиля в XVIII–XIX веках с учетом общеевропейского, в большей степени французского влияния. Основываясь на творчестве отдельных архитекторов и художников-декораторов, исследовались национальные, стилистические особенности и средства художественной выразительности шинуазри и неомавританского стиля в России, а также их формы адаптации в соответствии с национальной спецификой.

Цель диссертационной работы заключается в комплексном искусствоведческом исследовании, направленном на изучение стилистических особенностей шинуазри и неомавританского стиля в рамках становления и развития различных этапов архитектурного ориентализма («первого» и «второго» ориентализмов) в русском интерьере и архитектурном оформлении. Особое внимание уделяется влиянию общеевропейской, в частности французской, художественной и архитектурной традиции XVIII и XIX веков, оказавшей значительное воздействие на русское архитектурное и декоративно-прикладное творчество этого периода.

В соответствии с целью исследования определены следующие задачи:

- выявить источники, изучающие ориентальную тему в интерьере и архитектурном оформлении, опираясь на хронологическую реконструкцию развития и эволюции шинуазри и неомавританского стилей;
- обосновать последовательность смены художественных увлечений экзотическими ориентальными стилями на рубеже XVIII–XIX веков с учетом как зарубежного, так и отечественного художественно-исторического контекста;
- проанализировать культурные и исторические предпосылки проникновения восточных стилизаций (шинуазри и неомавританского стилей) из Европы в Россию как одной из форм европеизации русской культуры;
- исследовать стилистические особенности русского шинуазри, а также иконографию отдельных зооморфных и растительных интерпретаций и их

отличительные черты со ссылкой на влияние китайской и французской художественной практик;

– изучить и проанализировать факты из учебной и творческой деятельности стипендиатов и выпускников Императорской Академии художеств, а также их вклад в становление и развитие неомавританского стиля, в частности, «альгамбризма» в русской архитектурной практике;

– выявить особенности русских неомавританских стилизаций в сопоставлении с французскими аналогами с учетом общественно-исторического контекста, творческого подхода архитекторов и использованных художественных ориентиров;

– описать и ввести в научный оборот впервые выявленные изобразительные материалы;

Хронологические рамки исследования

Формальные хронологические границы исследования относятся к первой половине XVIII век в связи со значимым преобразованием идейно-эстетических установок в русской культуре и проникновением западноевропейского влияния, которое принесло с собой увлечение восточной изобразительной системой. Верхней хронологической датой является конец XIX века – время смены эстетических парадигм, стилистических ориентаций и формирование новых архитектурных стилей.

Географические границы исследования обусловлены местоположением объектов изучения и включают Россию в границах XIX века, западноевропейские страны – Францию и Испанию – и регион Кавказа, в частности Грузию. Основное внимание уделяется анализу сохранившихся и воссозданных интерьеров и архитектурных памятников Санкт-Петербурга и его пригородов ввиду особого значения Санкт-Петербурга как столицы Российской империи в XVIII-XIX веках, которая была ключевым ядром расположения художественных и архитектурных учебных заведений, что делало ее ведущим центром создания и распространения ориентальных направлений.

Гипотеза

Интерьеры и архитектурные сооружения в ориентальной стилистике явились результатом воздействия одновременно как восточного, так и западноевропейского влияния на русскую культуру и представляли одну из форм ее европеизации. В процессе освоения и эволюции шинуазри и неомавританского стилей в России указанные ориентальные стилизации приобрели национальные, стилеобразующие особенности и способы воплощения, став самобытным явлением в оформлении интерьеров и архитектурных объектов в России.

Методология исследования базируются на изучении и осмыслении научных трудов зарубежных и отечественных авторов по теории и истории искусств, архитектуре, декоративно-прикладному искусству. В данном исследовании привлечен и рассмотрен корпус архивных материалов, на основе анализа которых строятся выводы диссертации.

Методика исследования

Изучение эволюции ориентальных стилизаций на примере шинуазри и неомавританского стилей в убранстве интерьеров и внешних формах архитектурных памятников базируется на комплексном и междисциплинарном подходе. Учитывая многоаспектность исследования, были использованы следующие подходы:

– Одним из значимых методов искусствоведческого исследования явился метод историко-художественной реконструкции, который позволил воссоздать историко-культурный контекст требуемой эпохи и реконструировать в ней деятельность отдельных архитекторов и художников, обозначить их идейно-эстетические установки, проследить эволюцию творческого метода на примере малоизвестных произведений⁸².

– Историко-культурологический метод позволил осуществить комплексное исследование эволюции восточных стилей в русском интерьере в контексте

⁸²Боровская Е. А. Историко-художественная реконструкция как метод искусствоведческого исследования // Искусствоведение и художественная педагогика в XXI веке: программа III междунар. науч.-практ. конф. с эл. науч. школы для молодых ученых. Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. СПб.: 2011. С. 87-96.

европейского влияния, учитывая культурно-исторические течения – Просвещение, романтизм, историзм и эклектику, а также установить взаимосвязи между ними.

– Для изучения стилистических приемов, а также анализа иконографии, композиций, колорита и техники исполнения был использован формально-стилистический метод.

– Метод классификации, основанный на хронологическом и типологическом принципах, позволил выделить жанровое разнообразие декоративно-художественных форм шинуазри, а также провести типологию интерьеров и архитектурных сооружений, выполненных в неомавританском стиле.

– Метод сравнительного анализа и поиска аналогов применялся с целью выявления сходств и различий между архитектурными объектами и декоративным оформлением интерьеров, а также для установления художественных и стилистических связей в их решении.

– С целью раскрытия образно-символического содержания ряда художественных зооморфных интерпретаций в работе применялся также иконологический метод.

– Эмпирический и описательный методы применялись в ходе натурного обследования архитектурных памятников искусства XVIII–XIX веков.

Источниковедческую базу исследования составили изобразительные и документальные материалы, искусствоведческая литература, архивные рукописи статей, научно-историческая и художественная литература, труды по философии, энциклопедии отечественных и зарубежных авторов.

Изобразительные материалы, использованные в работе, принадлежат ведущим музеям, таким как Государственный Русский музей (Санкт-Петербург), Государственный Эрмитаж (Санкт-Петербург), Музей декоративного искусства (Париж), Лувр (Париж), Музей изящных искусств По (Франция).

Литературные источники – монографии, диссертационные исследования, альбомы, каталоги, сборники статей, публикации в научных журналах, энциклопедии, хранящиеся в Российской национальной библиотеке (Санкт-Петербург), в библиотеке Национального института истории искусств (Париж).

Использовались неизданные архивные материалы – изобразительные и документальные, хранящиеся в Научно-исследовательском музее Российской академии художеств (НИМ РАХ), в Центральном государственном архиве научно-технической документации Санкт-Петербурга (ЦГАНТД СПб), в Центральном государственном историческом архиве Санкт-Петербурга (ЦГИА СПб), в Российском государственном историческом архиве (РГИА).

Научная новизна диссертационного исследования заключается в том, что впервые:

- проведен целенаправленный обзор и анализ отечественных и зарубежных источников, связанных с развитием ориентальных направлений в интерьере и архитектурном оформлении;
- введены в научный оборот определения «первый ориентализм» и «второй ориентализм» как условная периодизация ориентальных стилизаций в период Просвещения и романтизма;
- предложена авторская репрезентация жанров шинуазри в декоративно-художественном оформлении русских интерьеров XVIII столетия;
- представлен системно-исторический анализ генезиса и развития двух этапов ориентального влияния в русском архитектурно-художественном искусстве через становление и эволюцию шинуазри и неомавританского стиля;
- для каждого изучаемого периода проведен анализ обозначенных стилей в сопоставлении с отдельными европейскими аналогами;
- раскрыто символично-сюжетное содержание зооморфных символов (дракона, феникса – Жар-птицы) в декоративных решениях русского шинуазри;
- впервые охарактеризованы, проанализированы и введены в научный оборот изобразительные материалы, связанные с творчеством ряда архитекторов, выпускников Императорской Академии художеств: А. И. Кракау, Ю. О. Дютеля, П. К. Нотбека, К. К. Рахау, К. К. Кольмана, П. А. Уткина. Раскрыты малоизученные стороны их творчества и роль в развитии неомавританского стиля и «альгамбризма»;

- в ходе исследования уточнена и дополнена типология построек и интерьеров в неомавританском стиле;
- обосновано культурно-историческое значение шинуазри и неомавританского стилей как своеобразных форм европейского влияния на русскую архитектуру XVIII–XIX столетий;
- уточнены и обновлены термины, связанные с ориентальными направлениями, а также предложены авторские варианты терминологии, касающиеся шинуазри и неомавританского стиля;

Положения диссертации, выносимые на защиту:

1. В контексте эпохи Просвещения художественно-эстетическое направление шинуазри сформировалось как одно из ведущих течений «первого ориентализма» XVIII века, французская иконография которого широко заимствуется в общеевропейской архитектурной практике, включая русские интерьеры и парковые сооружения в стиле барокко и рококо.
2. Романтизм в единстве с историзмом стали основой для формирования «второго ориентализма» и способствовали развитию неомавританского стиля как ведущего исторического ориентального направления в оформлении русских интерьеров и архитектурно-художественных решений экстерьеров XIX века.
3. Синкретизм китайской декоративной иконографии с европейскими сюжетами и мотивами обусловил формирование широкой стилистической вариативности шинуазри в оформлении интерьеров. В авторской классификации орнаментально-сюжетных мотивов шинуазри, в оформлении интерьеров, были выделены следующие жанры: воображаемый Китай в европейских галантных сценах и аллегориях, орнаментально-рокайльный, зооморфный, идеализированная природа, повествовательный жанр как синтез европейского и китайского бытия.
4. Зооморфные мотивы в орнаментальной иконографии русского шинуазри XVIII века являются синтезом русских художественных традиций с восточноазиатскими и западноевропейскими заимствованиями и отражают при этом целый ряд характерных национальных особенностей.

5. Неомавританские стилизации в оформлении интерьеров прошли эволюцию от романтически-эkleктических интерпретаций до точного воспроизведения мотивов орнамента и архитектурных фрагментов в контексте развития «научного ориентализма» и становления «альгамбризма» как одной из форм неомавританских стилизаций во второй половине XIX века.

6. Стипендиаты Императорской Академии художеств, изучавшие испано-мавританское наследие в Андалузии, внесли весомый вклад в развитие «научного ориентализма» и в приобретение независимости русской архитектурной школы от иностранных источников.

7. Развитие архитектурного ориентализма явилось одной из форм европеизации русской культуры в XVIII и XIX веках.

Теоретическая значимость исследования

Материалы диссертационного исследования раскрывают новые аспекты становления, эволюции и преемственности шинуазри и неомавританского стилей в русском архитектурном ориентализме в контексте влияния ведущих европейских культурно-эстетических течений XVIII и XIX веков.

Кроме того, диссертация способствует более полному теоретическому осмыслению творческого мышления мастеров шинуазри, а также архитекторов, работавших в неомавританском стиле в России; методов формообразования в русском интерьере, а также взаимосвязи и отличительных черт отечественного и европейского (французского) искусства.

Введение в научный оборот совокупности памятников архитектуры, акварелей и графических работ содействуют формированию более полной искусствоведческой картины обозначенных периодов. Результаты работы содержат новые научные положения, которые могут быть использованы в последующих искусствоведческих исследованиях, ориентированных на изучение ориентальных интерьеров и экстерьеров архитектурных сооружений XVIII–XIX веков.

Практическая значимость результатов исследования

Результаты предлагаемого исследования могут быть использованы специалистами-искусствоведами для подготовки учебных программ, лекционных курсов, семинарских занятий по истории искусств в высших и средних учебных заведениях.

Содержащиеся в диссертации выводы могут быть также применены в научно-исследовательской работе, подготовке статей и других научных публикациях, связанных с изучением ориентальной темы.

Впервые опубликованные изобразительные материалы могут быть использованы в атрибуционной и экспертной деятельности искусствоведов, архитектурно-художественной реконструкции, в музейной практике для подготовки выставочных проектов.

На основе собранного фактического материала возможно также создание справочных трудов, краеведческой литературы, каталогов для развития культурно-туристической деятельности.

Достоверность результатов и основных положений исследования и обоснованность научных положений обусловлена методологической целостностью диссертации, основанной на сборе и анализе значительного объема источников на русском и иностранных языках, включая архивные материалы, натурные обследования архитектурных и музейных объектов в соответствии с выбранными методами исследования.

Апробация результатов исследования

Основные положения диссертации были изложены автором в восьми научных публикациях. Пять статей опубликованы в журналах, включенных в Перечень рецензируемых научных изданий ВАК Министерства образования и науки Российской Федерации.

Отдельные аспекты диссертации были представлены в докладах и сообщениях на четырех российских и международных научно-практических конференциях: VII всероссийская научно-практическая конференция «Культурное пространство: генезис и трансформации» (Санкт-Петербургский государственный институт культуры, 11-12 октября 2022); Международная научно-практическая

конференция «Месмахеровские чтения 2024» (Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, 21-22 марта 2024); IV международная научно-практическая конференция «Диалоги о защите культурных ценностей. Алферовские чтения» (Уральский государственный архитектурно-художественный университет имени Н. С. Алферова, 23-24 мая 2024); XI международная научная конференция «Актуальные проблемы теории и истории искусства» (Санкт-Петербургский государственный университет, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Государственный Эрмитаж, 14-19 октября 2024).

Структура и объем диссертации обусловлены целью и задачами исследования. Диссертационное исследование состоит из двух томов.

Первый том включает введение, три главы, разделенные на разделы, заключение, список использованной литературы, содержащий 249 наименований, а также два приложения: Приложение 1. Краткий обзор биографических данных и творческой деятельности архитекторов, упоминаемых в данной исследовательской работе. Приложение 2. Сравнительный анализ историко-культурных предпосылок формирования шинуазри и неомавританского стилей и их основных стилистических особенностей.

Второй том содержит список иллюстраций и альбом иллюстраций, насчитывающий 164 изображения.

Основной текст работы составляет 178 страниц, объем Приложения 1. - 7 страниц, объем Приложения 2. - 2 страницы, объем списка и альбома иллюстраций составляет 102 страницы. Общий объем диссертации – 317 страниц.

Глава 1. Общекультурные и художественные предпосылки развития ориентализма в эпоху Просвещения и романтизма

В европейской культуре повышенный интерес к Востоку проявляется со второй половины XVII – начала XVIII века и достигает полного расцвета в XIX веке. Ориентализм этого периода (от лат. *orient* – восток) олицетворял увлечение восточной культурой и ее условную интерпретацию, нацеленную на воссоздание в европейском контексте. Репрезентация ориентализма нашла широкое отражение в литературе, живописи, архитектуре, декоративно-прикладном искусстве, моде, создавалась в театральных постановках.

«Первый ориентализм» XVIII века получил значимое развитие в рамках культурно-философского течения Просвещения и тяготел к странам Дальнего Востока – Японии, Китаю, Сиаму, а также затрагивал культуру Турции, Индии и Персии.

«Второй ориентализм», сформировавшийся в русле идейно-художественного направления романтизма, в отличие от ориентализма XVIII века, соотносился преимущественно со странами арабо-мусульманской традиции Ближнего Востока. Наряду с экзотической составляющей, унаследованной от «ориентализма Просвещения», в «ориентализме романтизма» постепенно развивается научный подход, продиктованный стремлением глубже познать ближневосточные культуры.

К явлению ориентализма в рамках взаимодействия Запада и Востока обращался американский исследователь Э. В. Саид в труде «Ориентализм. Западные концепции Востока»⁸³. Автор анализировал ориентализм как целостное явление, акцентируя внимание на положении, что в основу европейского ориентализма легли противоположные культурные традиции между Западом и Востоком. Именно такая дихотомия традиций легла и в основу европейского экзотизма в XVIII и XIX веках.

⁸³ Саид Э. В. Ориентализм. Западные концепции Востока. СПб.: Русский Мир, 2006. 636 с.

Э. В. Саид также связывал понятие ориентализма с западным стремлением подчинения Востока. Следуя историческому развитию, именно колониальные экспансии послужили второй волной увлечения восточной культурой в XIX веке, а в основу экзотических интерпретаций ориентализма легли иррациональные формы Востока в сравнении с Западом, проявление условного деспотизма на фоне европейского гуманизма, а неизменность восточного бытования в сравнении со стремительно меняющейся европейской цивилизацией вызывала восторженный интерес в европейской среде.

Что касается России, то она всегда занимала промежуточное положение между Азией и Европой. Начиная с реформ Петра I, Россия стремилась утвердиться в европейской культуре. С течением времени европейские элиты начинают воспринимать Россию как часть Европы, но с определенными ограничениями. Хотя Российская империя географически располагалась на востоке Европы, она чаще соотносилась с северной державой, что было обусловлено расположением ее столицы в Санкт-Петербурге. Примечательно, что Османская империя, Персия, Аравийский полуостров рассматриваются в России как восточные страны, хотя территориально по отношению к России они расположены на юге и юго-западе.

Следует отметить, что понятие ориентализма эволюционирует в XIX веке, охватывая более обширные территории, которые географически не всегда соотносились с Востоком, но в то же время представляли культуры, отличные от европейского христианского мировосприятия. Ярким примером такого представления стала средневековая мавританская культура Пиренейского полуострова. Исторически возникшая на юго-западе Франции и Европы, в европейском восприятии она относилась к Востоку.

Изучение сохранившихся литературных и архитектурных свидетельств средневековой мавританской культуры Иберийского полуострова в рамках развития «второго ориентализма» XIX века становится востребованным направлением не только в среде исследователей-ориенталистов, но и среди писателей, архитекторов, мастеров декоративно-прикладного искусства. Обращение к средневековому мавританскому наследию отражало влияние

ведущих культурных течений конца XVIII – начала XIX века, сводившееся к трем главным направлениям – романтизму, историзму и ориентализму.

1.1 Истоки шинуазри как ведущего восточного стилистического направления в интерьерах России и Франции XVIII века

Эпоха Просвещения (фр. *siècle des lumières*) обусловила повышенный интерес к Востоку. Просветительское движение выдвигало на первый план разум как первичный источник знания, основанный на фактах и рациональном познании мира для развития науки и ознакомления с новыми культурами вне христианского миропонимания.

Первые христианские миссии иезуитов сыграли важную роль в открытии Китая для Европы и заложили основы китаеведения. Служба при восточных дворах, изучение восточных языков и письменных источников позволили «иезуитам-востоковедам» создать первые письменные труды, которые на протяжении длительного времени оставались главными источниками информации о восточной культуре для европейской публики. Так, на основе исчерпывающего материала предшественников французский историк-востоковед, монах Ордена иезуитов Ж.-Б. Дюальд (Дю Гальд) (J.-B. Du Halde, 1674-1743), в 1735 году подготовил описание Китая, которое в течение полутора столетий наряду с «Назидательными и любопытными письмами» (1702–1776) (фр. *Lettres édifiantes et curieuses*) стало наиболее популярным изданием в библиотеках Европы. В XVIII веке ориентальная мысль, поддерживаемая просветителями, проникает в литературу, философию и театральные постановки: Ш. Л. де Монтескье пишет эпистолярный роман «Персидские письма» (1721); в трактате «О духе законов» (1748) автор излагает свои взгляды о формах правления, в том числе и в Китае. Во многих произведениях к теме Китая обращается также и Вольтер. Популярность приобретает, в том числе и в России, театральная пьеса «Китайский сирота» (1755); в «Опыте о нравах и духе народов и основных исторических фактах от Карла Великого до Людовика XIII» (1756) Вольтер излагает свой взгляд на китайскую

философию, восхваляет правоту китайского правления в противовес политическим и религиозным институтам своего времени⁸⁴. Популярность идей французских просветителей в значительной степени повлияла на распространение интереса к китайской культуре и формам ее правления также и в России.

Ознакомление с культурой Китая стало не единственным источником восточного увлечения в XVIII веке. Культура Османской империи стала еще одним популярным направлением ориентализма, получившим определение на французский манер «тюркери» (фр. *turquie* – туречина)⁸⁵. В отличие от России, которая всегда соперничала с османами, Франция была союзницей Турции с 1536 года, что позволило ближе ознакомиться с этой страной, которая во французском понимании ассоциировалась одновременно с влиятельным восточным союзником и ориентальной экзотикой. Благодаря ранним посольским миссиям во Франции появляются увражи, такие как «Сборник Ферриоля» (*Recueil Ferriol*) (1714)⁸⁶, иллюстрирующий колоритные турецкие персонажи, одежду, предметы быта и оригинальное убранство интерьеров. В этом сборнике уже хорошо представлены силуэты турчанок, например «Отдыхающая турчанка на софе после бани» или «Курящая турчанка на софе», которые в дальнейшем лягут в основу прообразов одалисок для европейских художников⁸⁷.

Со ссылкой на турецкую культуру ставят театральные пьесы и пишут музыкальные произведения. Театральным пьесам придавали восточный характер, перенося их действие на Восток. В комедии «Солиман второй или Три султанши» (1761) французский автор Ш. С. Фаварт (*Ch. S. Favart*) обращается к турецкой теме в комическом ключе, высмеивая турецкие традиции в сравнении с «просвещенной»

⁸⁴ Дубровская Д. В. Китай формирует Европу: от мифа к стилю. Кн. I / Монография. Ин-т. востоковедения РАН. М.: ИВ РАН, 2003. С. 131.

⁸⁵ Williams H. *Turquie : une fantaisie européenne du XVIII siècle*. Paris : Gallimard, 2015. 240 p.

⁸⁶ Moronville J. *Le Recueil Ferriol (1714) et la mode des turqueries // Dix-huitième siècle*. 2012. № 1. P. 425-446.

⁸⁷ Le Hay J. *Recueil de cent estampes représentant différentes nations du Levant gravées sur les tableaux peints d'après nature en 1707 et 1708 par les ordres de M. de Ferriol ambassadeur du roi à la Porte; et mis au jour en 1712 et 1713 par les soins de M. Le Hay [Эл. пецупс]*. Paris : chez Basan Graveur, 1714. pl. 45, 46. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53000003j/f248.item> (дата обращения: 19.04.2023).

Францией⁸⁸. В комедию «Мещанин во дворянстве» (*Bourgeois-Gentilhomme*, 1670) Мольер включает «церемонию турок», которая на первый взгляд кажется сатирической насмешкой над обычаями и культурой Османской империи, однако автор обращается к тюркери как к иносказательному способу критического отношения к французскому обществу и его нравам того времени. Для музыкального сопровождения «церемонии турок» французский композитор Ж.-Б. Люлли (J.-B. Lully, 1632-1687) пишет знаменитый Турецкий марш.

Во второй половине XVIII века направление тюркери становится популярным в главных видах искусства и в России. Одновременно с заимствованием фривольной французской интерпретации ознакомление с турецкой культурой в России проходило и прямым путем вследствие ряда военных кампаний в период правления Екатерины II. Память об этих событиях сохранилась в ряде памятников славы в Царском Селе: Чесменская (1770), Морейская (1771) колонны, Кагульский обелиск (1772) архитектора А. Ринальди, Башня-руина (1773) архитектора Ю. М. Фельтена.

В этой связи влияние турецкой культуры оставило особенно заметный след в среде русского дворянства, которое проявилось в коллекционировании трофейного оружия для турецких кабинетов (с расширением территорий в Средней Азии и на Кавказе к коллекциям добавятся азиатские и кавказские образцы), заимствованием образцов турецкой одежды (халаты, шаровары) и головных уборов (тюрбан, феска), мебели (диван), ковров, курением чубучных трубок османского типа, приготовлением турецкого кофе и использованием специй «à la turque» (фр. – по-турецки). В русском интерьере турецкая тема соотносилась преимущественно с мужской половиной (кабинеты, бильярдные, курительные комнаты), в то время как во Франции интерьерные убранства в стиле тюркери имели двойственный характер и могли предназначаться как для представительниц прекрасного пола, так и для мужчин. Ярким примером этой тенденции был Турецкий будуар во дворце

⁸⁸ Фавар III.-С. Солиман второй или Три султанши. Комедия в трех действиях. М.: Театральная Тип. Христофора Клавдия, 1785. 140 с.

Фонтенбло (1777), созданный по проекту декораторов братьев Руссо (J.-H. Rousseau., J.-S. Rousseau) (рис. 1).

Невзирая на широкую популярность турецкой темы в разных видах искусства и особенно в оформлении дворцовых интерьеров и дворянских усадеб, среди восточных экзотических культур весомое влияние в рамках «первого ориентализма» XVIII века оказали формы китайской культуры. Развитие морских и наземных торговых путей стимулировали импорт восточных товаров, и в особенности китайских. Китайские изделия олицетворяли многогранные свидетельства экзотики древней и малоизученной культуры с богатым наследием, сложным языком и письменностью, часть которой хотели заимствовать европейцы. Стремление имитировать методы и формы создания фарфора, лаков и шелков стали причиной основания новых мастерских и нововведений в производствах.

Китайские мотивы, видоизмененные в составе ведущих стилей барокко и рококо, получили французское определение «шинуазри» (фр. *chinoiserie* – китайщина). В XVIII веке развивается новая концепция эстетического восприятия. Гибкая система форм барокко и главным образом рококо с легкостью позволяла включать новые гибридные формы ориентальных экзотических мотивов и в особенности разные вариации шинуазри.

Изысканные стилевые приемы французского шинуазри в сочетании с виртуозными техниками воспроизводства материалов в разных видах искусства, включая декоративно-прикладные предметы (лаки, фарфор, шелка), оформление архитектурных интерьеров, получили общеевропейское признание и стали ведущими экспортными образцами не только для европейских стран, включая Россию, но и для самого Китая.

Начиная с Ренессанса, идет процесс постепенного отдаления от христианской культуры через обращение к греко-римской традиции. В эпоху Просвещения во французской архитектурной практике все ярче стала проявляться тенденция к обновлению архитектурных форм и отходу от греко-римского влияния в сторону барокко и рококо.

Повышенный спрос на обладание малодоступными образцами китайского фарфора и лаков стал одной из главных причин их имитации с дальнейшим утверждением направления шинуазри в рамках ведущих европейских стилей. В XVIII веке шинуазри стало наиболее распространенной интерпретацией художественной традиции Востока через призму европейского восприятия. В декоративно-прикладном искусстве и оформлении интерьеров эстетика французского варианта шинуазри была ведущим образцом для большинства европейских стран. С усвоением главных стилистических линий французского шинуазри в каждой из европейских стран формируются свои отличительные художественные особенности и вариации этого направления.

Интерьеры, стилизованные в китайском вкусе, на протяжении XVIII века в России соотносились преимущественно с дворцовой архитектурой и сводились к оформлению китайских лаковых и фарфоровых кабинетов, будуаров, спален. Во Франции интерьеры, стилизованные в китайском вкусе, были не только прерогативой высшего дворянства, но и получили распространение среди представителей буржуазных слоев общества в особняках типа «отель партиюлье» (фр. *hôtel particulier*).

Одна из наиболее ранних типологий интерьерного убранства в китайском вкусе – лаковые кабинеты (залы). Стены таких кабинетов облицовывали лаковыми панно с замысловатыми сюжетными сценами, которые прорисовывали золотом и серебром в сочетании с разными пигментами на черном и красно-коричневом фонах. Такие лаковые покрытия придавали интерьерам большую декоративность за счет многочисленных неповторяющихся сюжетных сцен и значительно приближали убранство к оригиналам китайских интерьеров с лаковым убранством. Для декорирования стен лаковых кабинетов широко применялись оригиналы китайских лаковых ширм, а недостающие фрагменты создавали местные художники и мастера, которые к середине XVIII века уже превосходно имитировали технику китайских лаков и их стилистические особенности росписи. Исходя из этого принципа, в России были оформлены Западный и Восточный китайские кабинеты в Большом Петергофском дворце (1766-1767) по проекту

французского архитектора Ж.-Б. Валлен-Деламота (J.-B. Vallin de la Mothe, 1729-1800). Панелями китайского лака с красным фоном и черно-золотым рисунком был оформлен лаковый кабинет особняка дю Шателе в Париже, построенный архитектором М. Шерпителем (M. Cherpitel, 1736-1808) в 1770-1771 годах.

Общую стилистику шинуазри дополняли подлинными старинными китайскими вазами с мерцающим блеском фарфора, лаковыми изделиями и мебелью, декоративно-прикладными предметами шинуазри. Например, Китайский зал Большого Царскосельского дворца (1783), созданный по проекту архитектора Ч. Камерона (Ch. Cameron, 1745–1812), украшали панно коромандельского лака, которые покрывали почти полностью все стены зала. Главное убранство зала составляли редчайшие образцы старинного китайского фарфора в сочетании с мебелью, спроектированной самим архитектором, и предметами, стилизованными под Китай, созданными европейскими и отечественными производителями (рис. 2).

В подражание фарфоровым изделиям Китая создавали также фарфоровые комнаты. Голубые и пастельные стены таких интерьеров покрывали рокайльным орнаментом из фарфора или позолоченными деревянными арабесками в сочетании с азиатскими и европейскими декоративными мотивами. Стены украшали консоли-подставки с группами фарфоровых изделий. В этой стилистике был выполнен Фарфоровый кабинет Кательной горки в Ораниенбауме архитектором А. Ринальди (A. Rinaldi, 1762–1774).

Шелка и обои стали еще одним приемом оформления убранств в стиле шинуазри. Китайскими шелками или их европейскими аналогами, шитыми и расписными, украшали стены будуаров, спален, гостиных. Так, например, стены Малого китайского кабинета в Китайском дворце в Ораниенбауме в настоящее время декорированы воссозданным по первоначальным образцам шелком с изображением яркой флоры с экзотическими птицами и насекомыми, олицетворяющими идеализированную природу шинуазри. Учитывая длительные сроки доставки и высокую стоимость китайских подлинников, ткани, имитирующие китайские образцы, часто расписывали местные художники. В дальнейшем стилизованные в китайском вкусе драпировки приобретают

мануфактурные формы производства и распространяются по всей Европе как замена китайским оригиналам. Одними из самых популярных стали французские лионские шелка, в том числе стилизованные в шинуазри, посредством которых создавали целые ансамбли, покрывая ими стены, мебельные гарнитуры, ширмы и каминные экраны.

В основе имитации китайских декоративных форм, используемых для орнамента лаковых панелей, шелков и обоев, лежал синтез стилистических приемов и орнаментальной символики Китая с европейскими художественными мотивами и аллегориями.

Азиатский бестиарий (дракон, феникс) стал одной из важнейших составляющих иконографии шинуазри, которую европейские художники постоянно дополняли и преобразовывали.

Соединение анималистического жанра «сенжери» (с фр. *singerie* – обезьяний стиль) с мотивами шинуазри стало еще одним проявлением причудливой декоративной программы «китайщины» в интерьерах дворцов и особняков. Ярким примером сочетания шинуазри с сенжери стали панно французского художника К. Гюе (Ch. Huet, 1700-1759) в парадном Большом кабинете (будуаре) с изображением обезьян (*Grande Singerie*) (1737) во дворце Шантийи (*château Chantilly*) (рис. 3). Включенные в витиеватую пластику позолоченного рокайльного орнамента сюжеты панно, главные действующие фигуры в которых – обезьянки, передают жизнь и увлечения аристократов XVIII века на фоне экзотических мотивов шинуазри и утонченного окружения.

Утвердившись во внутреннем убранстве, псевдокитайские интерпретации из внутренних интерьеров переходят во внешние формы дворцово-парковых сооружений. В малых архитектурных формах стилизации шинуазри нашли отражение в многочисленных павильонах, чайных домиках, беседках, зверинцах, птичниках (птичник по проекту французского архитектора и мастера садово-парковой архитектуры Ж.-Б. Леблона (J.-B. Le Blond, 1679-1719) в Летнем саду в форме индокитайской пагоды). Парки украшали причудливыми мостиками с китайскими павильонами, статуями азиатских идолов, пагодами, а для прогулок по

водным каналам создавали лодки наподобие джонок, оформленные стилизованными драконами. Ансамблевые сооружения нашли отражение в создании китайских деревень и городков в дворцовых парках.

В Россию направление шинуазри приходит в рамках общеевропейского увлечения. В этой связи исследователь русского шинуазри А. И. Иконников справедливо писал: «Подражание искусству Китая Россия XVIII века воспринимает, как готовую идеологическую форму, из Западной Европы»⁸⁹.

В стремлении преобразовать традиционную культуру, по инициативе Петра I в Россию приглашают иностранных мастеров, опыт и знания которых позволят освоить новые стилистические приемы оформления интерьеров и методы архитектурного строительства⁹⁰. Так, один из первых образцов шинуазри был создан в результате совместной работы иностранного мастера «лакирных дел» голландца Г. ван Брумкорста (H. van Brunkhorst) и русских иконописцев, которые оформили Лаковый кабинет в загородном дворце Монплеизир (фр. *mon plaisir* – мое удовольствие) (рис. 4).

Во второй половине XVIII века в России создаются лучшие образцы интерьеров и садово-парковых сооружений со ссылкой на китайско-европейские заимствования. Направление шинуазри широко использовалось в оформлении интерьеров императорских дворцов в окрестностях Санкт-Петербурга: в Петергофе (Монплеизир, 1714-1723), в Большом Петергофском дворце (1715-1725, 1745-1755); в Ораниенбауме (Дворец Петра III, 1758-1762), в Китайском дворце Екатерины II (1762-1768), а также в убранстве павильона Кательной горки (1807-1808)); в Царском Селе (Екатерининский дворец, 1743-1756). Кроме того, в Царском Селе тема шинуазри нашла отражение в строительстве Китайского театра (1777-1779) архитекторов А. Ринальди и В. И. Неелова, ансамбля Китайской деревни (1782-1796) по проекту Ч. Камерона и В. И. Неелова, а также в многочисленных малых архитектурных формах, среди которых сохранились беседка с мостиком Большой

⁸⁹ Иконников А. И. Китайский театр и «китайщина» в Детском Селе. М.–Л.: Гос. изд. Изобразительных искусств, 1931. С. 5.

⁹⁰ Андреева Е. Второе европейское путешествие Петра I и приезд французских мастеров в Петербург // *Quaestio Rossica*. 2018. Т. 6. № 1. С. 114-129.

каприз (1770-1774) работы В. И. Неелова и И. К. Герарда, Скрипучая беседка (1778-1786) Ю. М. Фельтена, В. И. Неелова.

С отходом эстетики галантного рококо стиль шинуазри находит применение и в формах раннего русского классицизма. Аналогичный процесс наблюдался и в других европейских странах. Например, во Франции мотивы китайского декоративного искусства использовались в формах французского неоклассицизма (стиль Людовика XVI). Пример сочетания классицистических приемов с элементами «повествовательного шинуазри» хорошо представлен на примере Китайской голубой гостиной (1783) Екатерининского дворца, в которой яркие краски китайского шелка вносили разнообразные акценты в сдержанные формы классической архитектуры⁹¹ (рис. 5).

Таким образом, среди многообразия восточных стилизаций, которые практиковались в период «первого ориентализма» XVIII века, для оформления интерьеров одним из преобладающих направлений стал подстиль шинуазри.

Как и все ориентальные направления, шинуазри обладало экзотизмом, который основывался на новизне и культурном отличии от европейской традиции. Красочность и простота, на первый взгляд, китайских сюжетов, а также изысканная утонченность и блеск фактуры фарфора, лаков не только очаровали европейский эстетический вкус, но и стали причиной поисков новых форм производства, имитирующих китайские изделия.

Мотивы псевдокитайского декоративного языка развиваются в прикладном искусстве, постепенно переходят в оформление интерьеров, используются в дворцовом строительстве, в малых архитектурных формах парков и садов. Многогранность применения шинуазри обусловила создание целых интерьерных ансамблей в единой стилистической линии с добавлением китайских изделий из фарфора и лаков, которые выступали важными аутентичными связующими компонентами между европейской и азиатской культурами в одном пространстве.

⁹¹ Гладкова Е. С., Емина Л. В., Лемус В. В. Город Пушкин. Историко-художественные памятники. Л.: Лениздат, 1961. С. 72.

В отличие от классического наследия, которое хорошо понимали аристократия и буржуазия, обладая необходимой образованностью и знаниями, отвлеченные сюжеты китайских мотивов в большинстве случаев воспринимались поверхностно, что отчасти отражало нравы общества XVIII века, которые сводились к концепции легкого и галантного эстетического удовольствия.

Энигматические зооморфные существа многовековой китайской культуры, жанровые сцены повседневной жизни людей в экзотических костюмах, легкие архитектурные формы павильонов и пагод, процессы ремесел и сцены сельской жизни составили основу изобразительного репертуара иконографии шинуазри.

На рубеже XVIII-XIX веков с растущим преобладанием классицистических форм наблюдается постепенный отход от эстетики шинуазри в пользу других ориентальных направлений, получивших развитие в рамках романтизма в XIX веке.

1.2 Эволюция ориентализма в контексте романтизма: от вымышленного Востока к научному ориентализму

Фрагментарные проявления моды на стилизации шинуазри сохранялись вплоть до конца XIX века. В начале XIX века европейское увлечение Востоком меняет географическое направление и преимущественно ориентируется на ближневосточные страны и их культуру. Одна из причин возрождения интереса к ориентальной теме была связана с развитием культурно-философского течения романтизм (фр. *romantisme*), принципы которого, в отличие от Просвещения, выстраивались на отказе от прогрессивных ценностей рационализма в пользу чувственных и духовных проявлений личности. Средневековый период истории переоценивается романтиками и приобретает особый вес в культурном развитии человечества. Параллельно влиянию романтизма XIX век был связан с интенсивным освоением ближневосточных территорий в рамках колониального расширения. В результате прямых контактов со странами Ближнего Востока в европейских странах формируется научный подход к изучению этих малоосвоенных культур.

В этом отношении стала показательной кампания в Египет Наполеона I Бонапарта (1798). Невзирая на военные поражения, с точки зрения научных открытий учеными и исследователями, которые входили в состав этой экспедиции, ее можно рассматривать как успешную. Издание во Франции многотомного труда «Описание Египта» (фр. *Description de l'Égypte*)⁹² и расшифровка древнеегипетских иероглифов французским востоковедом Ж.-Ф. Шампольоном (J.-F. Champollion, 1790-1832) положит начало не только научному освоению Ближнего Востока. Египетский поход стал для Франции первой попыткой укрепиться в мусульманском мире и близко соприкоснуться с реалиями Ближнего Востока,

⁹² *Description de l'Égypte, ou, recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française publiées par les ordres de sa Majesté l'Empereur Napoléon le Grand: en 23 vol. Paris : Imprimerie impériale, 1809-1822.*

стимулировав развитие ориентализма в разных видах искусства на европейской почве.

Ближневосточные страны, с сохранившимся традиционным укладом жизни, яркими этническими типами, своеобразным архитектурным наследием, стали богатым источником форм и образов для европейской литературы, живописи и архитектуры.

Художественные произведения, отражающие культуру Ближнего Востока, часто носили условно-вымышленный характер авторов, как, например, в ориентальной теме одалисок Ж. Энгра (J. A. D. Ingres, 1780-1867) «Турецкие бани» (1863). С развитием популярности посещения стран Магриба и Алжира, которые стали главными направлениями для французских художников, писателей, архитекторов с 1830-х годов, рядом с «воображаемым востоком» формируется «восток реальный», увиденный самими авторами произведений, – как, например, в полотне

Э. Делакруа (F. V. E. Delacroix, 1798-1867) «Алжирские женщины» (1834), в котором автор передает более реалистичную интерпретацию восточных одалисок после пребывания в Марокко.

На историю восточных стран ссылаются в своих произведениях и писатели-романтики Г. Флобер (G. Flaubert, 1821-1880) в романе «Саламбо» (1862), Ж. де Нерваль (G. de Nerval, 1808-1855) описывает свои путешествия в «Сценах восточной жизни» (1848), «Путешествии на Восток» (1851).

Общеввропейскую тенденцию ориентализма хорошо отразил французский писатель А. Дюма в романе «Граф Монте-Кристо» (1844-1846). Одноименный главный герой после долгого пребывания на Востоке заимствует не только обычаи и традиции далекой страны, но и преобразует интерьеры своего парижского особняка в восточном вкусе. Писатель подробно описывает интерьеры парижской знати, где Восток представлен в разных формах на примере особняка молодого де Морсера: «...японский фарфор, восточные ткани, венецианское стекло, оружие всех стран; <...>. Стены здесь были увешаны произведениями современных художников. <...> были арабские всадники Делакруа в длинных

белых бурнусах, с блестящими поясами, с вороненым оружием; кони бешено грызлись, а люди бились железными палицами; были акварели Буланже – «Собор Парижской Богоматери», изображенный с той силой, которая равняет живописца с поэтом; <...>; были страницы, вырванные из восточного альбома Доза, – карандашные наброски, сделанные им в несколько секунд, верхом на верблюде или под куполом мечети»⁹³.

Из вышеприведенной цитаты можно сделать следующие выводы: во-первых, обращение автора к восточной теме являлось свидетельством проявления моды на восток в Париже 1840-х годов, и в этом смысле писатели того времени являются ценными источниками для изучения ориентализма. Во-вторых, в описании комнаты парижского дворянина прослеживаются три проявления ориентализма, соответствующие трем этапам его развития: собирательство предметов Востока разных стран и цивилизаций, унаследованное от XVIII века; присутствие ориентализма в интерьерах благодаря живописи, сформировавшей образ страстного и диковатого мусульманского востока, как показано в картине Э. Делакруа «Встреча мавританских всадников» (1834); и, наконец, стремление к научному познанию арабских средиземноморских стран. Упоминание восточного альбома А. Доза (A. Dauzats, 1804-1868) носит целенаправленный характер, так как художник много путешествовал по восточным странам с разными миссиями и был автором многочисленных иллюстраций для книг, в том числе и для научного издания «Сирия, Палестина, Иудея в историческом, археологическом, этнографическом, описательном и художественном изучении»⁹⁴ барона И. Тейлора (I. J. S. Taylor, 1789-1879) и Л. Рейбо (L. Reybaud, 1799-1879), которых Доза сопровождал на Ближнем Востоке.

⁹³ Dumas A. Le Compte de Monte-Cristo. Barcelone : Gallimard, 2022. С. 459. Цитата по-французски: «porcelaines du Japon, étoffes d'Orient, verroteries de Venise, armes de tous les pays du monde (...). Ce salon était tapissé des œuvres des peintres modernes ; (...) il y avait les cavaliers arabes de Delacroix, aux longs burnous blancs, aux ceintures brillantes, aux armes damasquinées, dont les chevaux se mordaient avec rage, tandis que les hommes déchiraient avec des masses de fer ; (...) des croquis arrachés à l'album du voyage d'Orient de Dauzats, qui avaient été crayonnés en quelques secondes sur la selle d'un chameau ou sous le dôme d'une mosquée ».

⁹⁴ Taylor I., Reybaud, L. La Syrie, la Palestine et la Judée, considérées sous leurs aspect historique, archéologique, ethnographique, descriptif et pittoresque. Ouvrage orné de cent soixante gravures sur

Франция как культурная европейская модель художественных и интеллектуальных течений была ведущей западноевропейской страной, оказывающей влияние на Россию. Показательно, что «офрануженное» русское дворянское сословие в первую очередь знакомилось со знаменитыми произведениями восточных авторов на французском языке ⁹⁵.

Освоение французской ориенталистики параллельно с поступательным расширением территорий Российской империи послужило стимулом к созданию самостоятельных литературных и художественных произведений на восточные темы, получивших кульминационное развитие в XIX веке. Кавказ, Крым и Средняя Азия для представителей русского дворянства, проходивших там службу, олицетворяли «русский Восток», а личные контакты с народами и их культурой позволили ориентальной мысли ярко раскрыться в произведениях таких русских писателей, как А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, Л. Н. Толстой.

А. С. Пушкин в контексте влияния романтизма и собственных наблюдений на «русском Востоке» развил восточную тему в его знаменитой поэме «Бахчисарайский фонтан» после пребывания в Крыму в 1820-х годах. В 1829 году он совершает путешествие на Кавказ по случаю похода русских войск против Османской империи. О нем писатель рассказывает в записках «Путешествие в Арзрум», в которых уделяет большое внимание «азиатской роскоши»: в частности, он описывает «роскошные» тифлисские бани и рассказывает о своем «посещении» действующего турецкого гарема («харема турецкого паши»), заключая: «таким образом, видел я харем: это удалось редкому европейцу. Вот вам основание для восточного романа» ⁹⁶.

acier, dessinées par MM. Dauzats, Mayer, Cicéri fils, et gravées par MM. Finden, premiers artistes de Londres. Paris : au bureau central des dictionnaires, rue Des Filles-Saint-Thomas : chez éditeur rue Saint-André-Des-Arts 58, 1839. 599 p.

⁹⁵ Каганович С. Л. Некоторые особенности русской ориентальной поэзии первой трети XIX века (формирование стилевой традиции) // Русская литература и Восток. (Особенности художественной ориенталистики XIX–XX вв.) / Под ред. Э. А. Каримова. Ташкент: Изд. Фан, 1988. С. 6-7.

⁹⁶ Пушкин А. С. Путешествие в Арзрум. Сочинения: в 3-х т. Т. 3. Проза. М.: Худ. лит., 1986. С. 459.

В России литературные произведения и ориентальная живопись, посвященные «русскому Востоку», носили не только оттенок романтизма. Часть произведений отражали увиденные события, связанные с территориальным расширением Российской империи в XIX веке. События на Кавказе и в Средней Азии, а также традиционное бытование этих народов освещали в своих живописных произведениях В. В. Верещагин («У дверей мечети», 1873), Н. Н. Каразин («Вступление русских войск в Самарканд 8 июня 1868 года», 1888).

Восточные предметы, привезенные из турецких кампаний, Кавказа и Средней Азии, постепенно становятся частью повседневного быта высшего дворянства XIX века. Эта тенденция хорошо прослеживается в поэме Ю. М. Лермонтова «Тамбовская казначейша» (1837). В описании одного из героев автор подчеркивает его восточный тип одежды – «персидский архалук», а среди предметов упоминает «узорный бисерный чубук» как проявление уже укоренившейся моды на восток⁹⁷.

В восточной стилистике создавали комнаты в особняках русского дворянства. Один из таких интерьеров описывает М. Ю. Лермонтов в романе «Княгиня Лиговская» (1836): «Драпировка над окнами была в китайском вкусе. На полу разослан был широкий ковер, разрисованный пестрыми арабесками; другой персидский ковер висел на стене, и на нем развешаны были пистолеты, два турецкие ружья, черкесские шашки и кинжалы, подарки сослуживцев, когда-то погулявших за Балканом»⁹⁸. Смешение восточных убранств в одном пространстве отражало общую тенденцию развития оформления интерьеров и архитектурных форм во второй половине XIX века, тяготеющих к разнообразным проявлениям эклектики.

Утверждению ориентализма в России способствовало также основание школ с изучением восточных языков, что в дальнейшем стало значимым посылом для развития «научного ориентализма». В России появляются отечественные переводы без посредничества европейских языков. В этой связи русский востоковед В. В.

⁹⁷ Лермонтов М. Ю. Стихотворения. Поэмы. Драма. Проза. М.: Аст-Пресс, 1999. С. 266.

⁹⁸ Там же, С. 590.

Бартольд (1869-1930) писал: «В XIX веке изучение Востока сделало в России, может быть, еще более значительные успехи, чем в Западной Европе»⁹⁹.

В заключение следует отметить, что формирование «второго ориентализма» было обусловлено рядом факторов, среди которых основополагающими стали течение романтизма и обращение к культурам Ближнего Востока. В этом отношении Д. С. Лихачев (1906-1999) справедливо писал, что смена стилей в искусстве сопровождалась всегда «возникновением нового взгляда на мир, появлением нового мировоззрения»¹⁰⁰.

В связи с тем, что поколение романтиков придавало значение каждому этапу развития мировой культуры, одним из связующих звеньев романтизма стало также направление историзма, которое повлияло на растущий интерес к историческим стилям средневекового периода, в том числе и ориентального характера, к которым относили искусство мавров Пиренейского полуострова средневекового времени: «Это был период осознания линейности, векторности, необратимости времени, осознание каждого этапа истории культуры в его неповторимости (невозвратности) и своеобразии и одновременно – период настойчивых попыток проникнуть в закономерности исторического процесса, логику его развития»¹⁰¹.

В этой связи историк архитектуры А. Л. Пунин писал, что романтизм был прямым следствием исторического мышления, которое определяло «путь развития общества и культуры как единого процесса, в котором каждое звено имело свое определенное историческое значение»¹⁰².

Таким образом, непосредственное соприкосновение с ориентальными культурами привело к стремлению глубже понять их историческое развитие, что, в свою очередь, повлияло на формирование научного подхода к изучению этих восточных стран.

⁹⁹ Бартольд В. В. История изучения Востока в России и в Европе: Лекции чит. в Имп. С.-Петерб. ун-те. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1911. С. 203.

¹⁰⁰ Лихачев Д. С. Великий путь. Становление русской литературы XI–XVII веков. М.: Современник, 1987. С. 30.

¹⁰¹ Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830-1910-х годов. М.: Искусство, 1978. С. 51.

¹⁰² Пунин А. Л. Архитектура Петербурга середины XIX века. Л.: Лениздат, 1990. С. 28.

Новое восприятие истории видоизменяет подход к разным видам искусства, включая архитектуру, тем самым способствуя становлению эклектики.

1.3. Формирование неомавританского стиля на стыке ориентализма и историзма

Отличительной особенностью XIX века явилось отсутствие ведущего стиля и, как следствие, обращение к архитектурным стилям прошлого, среди которых отводилось значимое место восточной традиции. В этом смысле можно согласиться с историком искусств И.-А. Буа (Y.-A. Bois): «XIX век можно назвать эклектичным, если допустить, что ссылки на искусство прошлого составляют его основное средство: даже самый рационалистический из тогдашних теоретиков, Э. Э. Виолле-ле-Дюк (E. E. Viollet-le-Duc, 1814-1879), считал себя обязанным взять готику в качестве примера и отлить свои революционные концепции каркаса в соборные схемы»¹⁰³. Аналогичное мнение высказано и у историка архитектуры Е. И. Кириченко: «Архитектурный стиль XIX века можно определить как эклектику в том смысле, что он предполагает возможность использования любых форм прошлого в любых сочетаниях»¹⁰⁴.

Первоначально определение эклектики (от др.-греч. ἐκλεκτός – выбирающий) относилось к философии и обозначало соединение разнородных идей и теорий философской школы Потамона из Александрии, который назвал свою школу эклектической. Для истории искусств определение и концепцию эклектики заимствует в 1764 году немецкий ученый И. И. Винкельман (J. J. Winckelmann, 1717-1768) для уточнения мотива, который уже встречался в предыдущей художественной историографии. Точные временные рамки развития эклектики, как и для многих других стилей, установить довольно сложно. Хотя во второй половине XIX века эклектика достигает наивысшего расцвета в силу отсутствия

¹⁰³ Bois Y.-A. *Éclectisme, architecture* [Эл. ресурс] // Encyclopædia Universalis. URL: <https://www.universalis.fr/encyclopedie/electisme-architecture> (дата обращения : 23.07.2022).

¹⁰⁴ Кириченко Е. И. *Русская архитектура 1830–1910-х годов*. М.: Искусство, 1978. С. 38.

ведущего стиля. Следовательно, в развитии истории искусств проявления эклектики можно было наблюдать в разные периоды. Например, в XVIII веке увлечение Китаем с последующим формированием шинуазри, в русле главного стиля рококо – можно рассматривать одним из признаков проявления эклектики. В этом отношении искусствовед, историк архитектуры В. В. Згура (1903-1927) утверждал, что «китайщина» была «первой искрой», ставшей «ярким пламенем эклектики в середине XVIII века»¹⁰⁵. Стремление к синтезу различных культурных и художественных элементов посредством эклектических сочетаний с использованием восточных мотивов проявлялось и в более ранних исторических эпохах. Так, на территории Испании в период с XII по XVI век на основе сочетания художественных приемов мавританского, готического и ренессансного стилей развился стиль «мудехар» благодаря синтезу двух культур – мусульманской и европейской. Но более всего направление эклектики стало характерным для зодчества и оформления интерьеров второй половины XIX века, когда архитекторы ориентировались на использование разных исторических стилей прошлого: неоренессанс, необарокко, неорококо, неоготика, неомавританский стиль, псевдорусский, неовизантийский и другие, соединенные в одном архитектурном сооружении.

Западноевропейская средневековая культура трубадуров и труверов, дополненная загадочным символическим стилем готики, сыграла ключевую роль в формировании архитектурного языка эклектики. Архитектурные формы готики и ее символы усиливали романтическое восприятие окружения, вместе с тем А. В. Иконников справедливо пишет о поверхностном использовании некогда значимых символов: «Символическое содержание форм исторических стилей не было общеизвестным, как некогда – значение символов классицизма; его игнорировали. Воспроизводимая форма лишь изображала саму себя и порождала ассоциации с тем временем, которое представляла. Символ, как форма, несущая идеи и понятия, не соотносимые с ее очертаниями, в архитектуре второй половины XIX в. не

¹⁰⁵ Згура В. В. Китайская архитектура и ее отражение в Западной Европе. М.: РАНИОН, 1929. С. 34.

встречается. Его место заняла аллегория – своего рода иероглиф, где визуальное и вербальное соотнесены напрямую»¹⁰⁶.

Во Франции к определению эклектики впервые обратился в 1817 году французский философ, историк, создатель доктрины эклектизма В. Кузен (V. Cousin, 1792-1867) как к способу сочетания разных философских систем с целью объединения их истинных идей и создания единой завершенной научной системы. В России определение XIX века как эклектического впервые дано в 1837 году русским литератором, критиком Н. В. Кукольников (1809-1868) на страницах «Художественной газеты»¹⁰⁷, в которой автор констатировал, что «стиль нашего времени – эклектический»¹⁰⁸.

Начало развития эклектики условно принято считать с 1820-1830-х гг., когда во Франции и России преобладание канонов классицизма заметно утрачивается. Этот факт подчеркивался и русским писателем Н. В. Гоголем, который уже в начале 1830-х гг. в статье «Об архитектуре нынешнего времени» писал: «Какая бы ни была архитектура – гладкая, массивная египетская, огромная ли, пестрая индусов, роскошная ли мавров, вдохновенная ли и мрачная готическая, грациозная ли греческая – все они хороши, когда только они приспособлены к назначению строения; все они будут величественны, когда только истинно постигнуты»¹⁰⁹. Признавая уникальность каждого архитектурного стиля, Н. В. Гоголь не только допускает разностороннее использование исторических стилей в соответствии с подходящим назначением, но и призывает глубже изучать каждый стиль, чтобы понять его историческое развитие для правильного применения в архитектуре Нового времени.

¹⁰⁶ Иконников А. В. Историзм в архитектуре. М.: Стройиздат, 1997. С. 188.

¹⁰⁷ Кукольник Н. В. Новые постройки в Петергофе // Художественная газета. 1837. № 11-12. С. 176.

¹⁰⁸ Цит. по: Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830-1910-х годов. М.: Искусство, 1978. С. 38.

¹⁰⁹ Гоголь Н. В. Об архитектуре нынешнего времени. Полное собрание сочинений Н. В. Гоголя с жизнеописанием писателя, портретами, рисунками, относящимся к его жизни и 32 отдельными картинами художника В. А. Табурина / Под ред. В. П. Быкова. М.: СПб.: Изд. пост. Е. И. В. тов. М. О. Вольф, 1910. С. 73.

Отсутствие ведущего стиля замещалось множеством исторических неостилей вплоть до 1890-х годов, когда на смену эклектике постепенно приходит модерн. Сложность периодизации архитектуры XIX века подчеркивают многие исследователи. В этом отношении французский искусствовед Л. Баридон (L. Baridon) отмечает: «Обращение архитектуры к истории дало чрезвычайно разнообразное наследие, тем более что промышленная революция породила новое общество, новых заказчиков и новые программы. <...> Каждая из них могла получить отдельное стилистическое оформление. Во второй половине века разные стили соединялись в одних и тех же зданиях, породив феномен, который Ф. Луае (F. Loyer)¹¹⁰ назвал «синтетической эклектикой». Ж.-Л.-Ш. Гарнье (J.-L.-Ch. Garnier), вероятно, был одним из наиболее осведомленных его представителей вместе с Л.-О. Буало (L.-A. Voileau). Такой исторический синтез, участвующий в смешении стилистики, разработанной в предыдущие десятилетия, в итоге усложняют задачу историка, смешивая на одних и тех же фасадах разные представления об истории, ее разных стилях и периодах»¹¹¹.

Учитывая сложность вопроса, западные исследователи часто предпочитают проводить широкую периодизацию, разделив XIX век на две части. В первой половине XIX века преобладает историзм, а вторая половина отмечена «синтетическим эклектизмом» и расцветом рационализма. Другие предлагают разделить его на три части, соответствующие трем поколениям: первое поколение, апеллирует «к античности, чтобы лучше ее ниспровергнуть, второе поколение <...> – это историзм, торжествующий в союзе с рационализмом. Последнее, относящееся к синтетическому эклектизму и к пророкам модернизма, появляется с 1860-х годов»¹¹².

¹¹⁰ Луае Ф. (Loyer F.) французский историк искусств и архитектуры. Автор книг: «Век промышленности» (Le siècle de l'industrie (1983)), «История французской архитектуры: от революции до наших дней» (Histoire de l'architecture française. De la Révolution à nos jours (1999)).

¹¹¹ Baridon L. L'historiographie de l'architecture du XIXe siècle: périodiser l'historicisme? // Perspective. Actualité en histoire de l'art. 2008. № 4. С. 727-728.

¹¹² Там же, С. 729.

Кроме сложности периодизации эклектики и ее этапов развития в XIX веке, обращение к множеству исторических заимствований тесно связывает эклектику с историзмом.

В научной литературе встречаются разные мнения о направлении эклектики, а также о ее взаимосвязи с историзмом. В этой работе автор не преследует цели определения наиболее правильной концепции эклектики и историзма, однако следует учитывать плюрализм мнений в отношении этого вопроса. Историк и теоретик архитектуры А. В. Иконников трактовал историзм в широком понимании, который существует уже длительное время в истории искусств и впервые берет начало с обращения к греко-романской античности в период Ренессанса. В то же время ряд исследователей искусства и архитектуры придерживаются мнения, что историзм не тождественен эклектике. В этом случае в архитектуре историзма видят стремление к чистоте заимствованного стиля прошлого (неоренессанс, неороманский, неоготический, необарокко, неорококо), в то время как архитектура эклектики подразумевает соединение разных стилей в одном архитектурном произведении, как в общеизвестном примере периода Наполеона III Оперы Гарнье во Франции. Некоторые историки искусства считают, что историзм обозначен как часть эволюции периода эклектики¹¹³.

Смена культурного мировоззрения и применения на практике многообразия заимствуемых стилей приводит к становлению двух направлений эклектики – академического и антиакадемического. «К первой относятся все варианты «классицистических стилей» – «неогрек», «ренессанс», «барокко», «рококо», поздний классицизм. Во второй различаются романтическое («готика»), национальное («русский стиль») и рационалистическое направления»¹¹⁴.

В этом отношении показательной явилась работа известного русского архитектора классицистической школы А. П. Брюллова (1798-1877), который в

¹¹³ Интересная позиция на эту проблематику у Е. И. Кириченко, которая считала историзм одним из этапов развития эклектики и выделяла следующие периоды: зарождение эклектики (1800-1810-е гг.), зрелая романтическая фаза эклектики (1820-1840-е гг.), угасание эклектики и развитие архитектуры историзма (1850-1860-е гг.), полный расцвет историзма (1870-1890-е гг.).

¹¹⁴ Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830-1910-х годов. М.: Искусство. 1978. С. 75.

своем архитектурном творчестве продемонстрировал отход от старой классической школы к разнообразию стилевых вариаций. В своей стилизаторской работе архитектор переосмысливал не только самые разнообразные периоды европейского архитектурного наследия, но также обращался к восточной средневековой традиции посредством создания неомавританских стилизаций.

В рамках историзма и эклектики ориентализм нашел новые формы выражения на протяжении всего XIX века. Одной из ведущих ориентальных стилизаций, нашедшей всеобщее признание как в России, так и за ее пределами, стала интерпретация исторического мавританского стиля средневековых мавров Пиренейского полуострова. Русские архитекторы, первоначально находясь под влиянием ведущих западноевропейских архитектурных течений, постепенно выработали собственные методы воссоздания мавританского Востока в архитектуре и интерьере.

Идейно-художественное направление романтизма, составляющей частью которого стали историзм и ориентализм, способствовало возрождению интереса к средневековой культуре мавританского наследия Пиренейского полуострова.

Придавая значимость каждому этапу развития истории, романтики подчеркивали ценность каждого периода и связанных с ним особенностей и отличительных характеристик. Вместе с тем мавританское наследие Испании, привнесенное на Иберийский полуостров арабами и берберами после завоевания ими полуострова в VIII веке, выделялось среди других исторических стилей своей средневековой периодизацией, богатым и малоизученным ориентальным содержанием, а также историческим трагизмом изгнания мавров после Реконкисты и исчезновением этой культуры с Пиренейского полуострова. Развита идеализация романтиками истории мавританского средневековья, сохранившиеся литературные и немногочисленные архитектурные свидетельства этой экзотической культуры стали богатым источником для распространения условного мавританского востока в литературе, живописи, архитектуре и декоративно-прикладном искусстве.

Один из первых теоретиков русского романтизма О. М. Сомов (1793-1833) к числу основателей романтизма относил мавров: «Первый народ, имевший поэзию романтическую, был неоспоримо арабы, или мавры. Народ сей в эпоху кратковременного своего господства в Европе воспользовался едва ожившими тогда науками и искусствами сей части света, сделал в них быстрые успехи и, к славе своей, первый показал европейцам, что можно иметь поэзию народную, независимую от преданий Греции и Рима»¹¹⁵.

Обращение к средневековой мавританской культуре Испании символизировало для романтиков не только образный временной уход в прошлое, но и реальное пространственное отдаление от стремительно развивающихся буржуазно-промышленных реалий XIX века в европейском обществе.

Географическое положение и история Андалузии символизировали смешение европейской и восточной традиций, сильно отличавшихся от других европейских культур. Кроме сохранившихся образцов мавританской архитектуры Андалузия притягивала также своим традиционным укладом жизни, особым мировосприятием, отражавшим влияние мавританского прошлого, и отсутствием установок развитого промышленного общества.

Известный русский публицист В. П. Боткин (1811-1869), путешествуя по Пиренейскому полуострову, в путевом очерке «Письма об Испании» отмечал значительное влияние Востока на формы бытования местного населения Андалузии: «Мавританский элемент не только оставил глубокие следы в Андалусии: он сросся здесь со всем, его чувствуешь и в народных напевах фанданго, и в языке, и в обычаях, и в привычках»¹¹⁶.

Ведущим архитектурным образцом средневекового мавританского наследия стала крепость Альгамбра (от араб. аль -Хамра – «красная», XIII-XIV). Основание Альгамбры связано с первым эмиром Гранады Ибн аль-Ахмаром (1238-1273),

¹¹⁵ Сомов О. М. О романтической поэзии. Статья II // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: в 2-х т. Т. 2. М.: Искусство, 1974. С. 550.

¹¹⁶ Боткин В. П. Письма об Испании. СПб.: Тип. Э. Праца, 1857. С. 117.

однако сохранившиеся сооружения относятся преимущественно к XIV веку¹¹⁷. Внутренние сооружения и дворики Альгамбры очаровывали посетителей утонченной ориентальной архитектурой, овеянной ореолом многочисленных легенд, связанных с соперничеством династий и печальным изгнанием мавров после Реконкисты. В путешествие по Испании совместно отправлялись писатели и художники, и каждый посредством своего мастерства передавал увиденное. Так, в 1846 году известный французский писатель А. Дюма путешествовал по Испании в сопровождении художников Л. Буланже и Э. Жиро. Позже в путевых заметках «Из Парижа в Кадис» (1847-1848) он передал свои впечатления об Альгамбре и местных жителях Гранады. Дюма с поэтическим восторгом отзывается об архитектуре Альгамбры и неоднократно фантазирует на тему мнимого присутствия мавританского духа в ее уцелевших интерьерах, подчеркивая, что, оказавшись в Миртовом дворике <...>, можно помолодеть на пять веков и навсегда оставить Запад ради Востока¹¹⁸.

Вслед за писателями и художниками под влиянием смены эстетических парадигм и формирования «антиакадемического» мировосприятия в рамках романтизма мавританское наследие начинают изучать архитекторы. Формы мавританской архитектуры не соответствовали общепринятым канонам классицизма и, как следствие, вписывались в общий контекст романтического восприятия с их развитым средневековым историзмом и ориентализмом.

Историк архитектуры А. Л. Пунин синтез романтизма, историзма и ориентализма охарактеризовал следующим образом: «Соединяя мировоззренческие принципы историзма с романтическим увлечением стариной и экзотикой, эстетика тех лет призывала современников стать духовными наследниками всех богатств человеческой культуры, созданных и Западом, и Востоком»¹¹⁹.

В сравнении с турецкими и китайскими восточными стилизациями, интерпретации которых пользовались широкой популярностью и воссоздавались в

¹¹⁷ Каптерева Т. П., Виноградова Н. А. Искусство средневекового востока. М.: Дет.лит, 1989. С. 66.

¹¹⁸ Dumas A. De Paris à Cadix: Impressions de voyage. Paris : Somogy édition d'art, 2021. P. 152.

¹¹⁹ Пунин А. Л. Указ. соч. С. 28.

предыдущих столетиях, становясь составной частью ведущих стилей, мотивы мавританской архитектуры представляли новое, малоизученное ориентальное направление, ранее не практиковавшееся в искусстве европейского интерьера, за исключением направления мудехар в Испании.

Практический интерес к мавританской архитектуре со стороны художников и архитекторов стал основанием для посещения Андалузии с целью создания полотен на исторические сюжеты, проведения обмеров испано-мавританских памятников, копированию орнаментов, архитектурных фрагментов и созданию сборников.

Так, в первой половине XIX века к одним из первых популярных изданий, в том числе и в России, с изображениями Альгамбры и других испанских памятников ислама относилась работа французского художника, историка Ж. де Пранжи (J.-Ph. G. de Prangey, 1804-1892) «Арабские и мавританские сооружения в Кордове, Севилье и Гранаде, с зарисовками и обмерами в 1832 и 1833»¹²⁰. Работе де Пранжи предшествовала публикация французского путешественника А. де Лаборд (A. L. J. de Laborde, 1773-1842) под названием «Живописное и историческое путешествие по Испании»¹²¹, включавшая объемные гравюры, в том числе и с изображениями альгамбрской архитектуры и садов. Детальному изучению планов, фасадов и фрагментов орнамента с обзором надписей и историческими введениями была посвящена работа французского и английского архитекторов Ж. Гури (J. Goury, 1803-1834) и О. Джонса (O. Jones, 1809-1874) под названием «Планы, фасады, разрезы и детали Альгамбры», которая долго время оставалась ведущим пособием для европейских архитекторов. Следует отметить, что Ж. де Пранжи одним из первых использовал и возможности дагерротипов, что значительно упрощало фиксацию орнаментов и архитектурных фрагментов залов. С развитием калотипии появляются первые фотографии залов Альгамбры Ж. Лорана (J. Laurent, 1816-1886) и Г. де Бокора (G. de Beaucorps, 1825-1906) (рис. 6).

¹²⁰ Prangey G. de. Monuments arabes et moresques de Cordove, Séville et Grenade: dessinés et mesurés en 1832 et 1833. Paris : Veith et Hauser, 1836-1839. 130 p.

¹²¹ Laborde A. de. Voyage pittoresque et historique de l'Espagne par Alexandre de Laborde: en 2 t. T. II. P. I. Paris : Pierre Didot l'aîné avec des caractères de Bodoni, 1812. 163 p.

Накопленный материал архитекторы начинают использовать на практике для создания ориентальных интерьеров и украшения экстерьеров со ссылкой на мавританскую эстетику в рамках эклектики. На начальном этапе, отмеченном сильным романтическим влиянием, неомавританские интерпретации носили эклектический характер и могли включать одновременно сочетание нескольких восточных стилей, таких как персидский, турецкий, византийский и другие.

Стремясь добиться новых ярких решений, мотивы мавританской эстетики объединяли также с историческими европейскими стилями, среди которых были средневековая готика и древнерусские архитектурные формы. Примеры таких архитектурных фантазий для украшения жилищ и парков представлены в сборнике «Собрание полезных рисунков» (1845) К. Шрейдера. Так, один из проектов павильона в неомавритано-готическом стиле связывал в одном архитектурном объекте не только противоположные эстетические направления средневекового Востока и Запада, тем самым отражая свободу творческого выбора архитектора в русле эклектики, но и выражал синтез главных течений своего времени – романтизма, ориентализма и историзма. В отличие от неоготического стиля, копирование форм которого приводило к «схематичному подражанию готических источников», неомавританский стиль, напротив, выигрывал за счет бесконечных вариаций орнаментов, полихромии и архитектурных деталей, которые можно было бесконечно сочетать и варьировать в полихромии.

Принимая во внимание развитие «научного ориентализма» во второй половине XIX века, влияние романтизма ослабевает, и при создании стилизаций в неомавританском стиле наблюдается тенденция к попыткам точного исторического воспроизведения орнаментальных мотивов и отдельных архитектурных фрагментов первоисточника. В связи с широкой популярностью воспроизведения декоративных и архитектурных мотивов дворца Альгамбры от обобщенного определения «неомавританский» стиль формируется более узкое определение – «альгамбризм». Полихромные арабески, арочные своды, украшенные ажурной резьбой, сталактиты, тонкие сдвоенные колонны Альгамбры

стали главными элементами воспроизведения этой легко узнаваемой художественно-архитектурной эстетики.

Для учебных целей заказывали копии мавританских архитектурных моделей и декоративных фрагментов. Общеввропейским спросом пользовались изделия испанского архитектора и реставратора Альгамбры Р. Контрераса (R. Contreras, 1824-1890). Одна из таких коллекций была приобретена Императорской Академией художеств и в настоящее время хранится в Научно-исследовательском музее при Российской академии художеств в Санкт-Петербурге. Большинство моделей Контрераса представляли собой двумерные и трехмерные изображения, сделанные из гипса, алебаstra или древесины (рис. 7, 8, 9). Изделия Контрераса использовали не только для учебных целей, каждый из приезжающих в Альгамбру мог приобрести модели залов и дворигов крепости, обратясь в архитектурную мастерскую, о чем писал в своих воспоминаниях русский путешественник, публицист, дипломат Г. А. Де-Воллан¹²².

В фонды академии слепки мавританских орнаментов приобретали также и во Франции. В настоящее время в Научно-исследовательском музее Российской академии художеств в Санкт-Петербурге хранятся ряд слепков с логотипом на металлической пластине Центрального союза декоративных искусств (Union centrale des arts décoratifs (UCAD)), выполненных в формовочном ателье в Париже.

С развитием востоковедения и изучения арабских языков все больше уточнялось значение магометанских изречений и символов, используемых в мавританской архитектуре. Для придания исторической и стилистической достоверности оригиналы таких изречений копировались и воспроизводились архитекторами в пространствах неомавританских интерьеров. В отдельных примерах оформления по желанию заказчика или зодчего некоторые цитаты переводились даже востоковедами с русского языка на арабский и вкраплялись в общую канву неомавританского оформления, выполняя одновременно декоративную и смысловую функции.

¹²² Де-Воллан Г. А. По белу свету. Путевые заметки: в 2-х ч. Ч. 1. Испания. Египет. Цейлон и Индия. СПб.: Общественная польза, 1894. С. 61-62.

Следует отметить, что утверждение научного подхода к изучению исторических стилей совпадает с развитием промышленного производства, значительно упрощавшим методы строительства и оформления. Такой «симбиоз исторических установок и рационалистических тенденций»¹²³ соединял многообразие художественных решений с целесообразной объемно-пространственной организацией интерьеров и зданий, что значительно расширило типологию неомавританских интерьеров и сооружений.

Первые стилизации мавританской архитектуры Андалузии в интерьерах эклектики, предназначенные для передачи восточной роскоши и неги, которые так превозносились романтиками, соотносились с небольшими пространствами в виде ванных комнат и интимных будуаров во дворцах и особняках представителей высшей аристократии. К ранним образцам в России относится работа русского архитектора А. П. Брюллова – Мавританская ванная комната в Зимнем дворце, изображение которой сохранилось в акварели русского художника, мастера интерьерных портретов (фр. *portrait d'intérieur*) императорских резиденций Э. П. Гау (Е. Нау, 1807-1887) (1870).

Восточная традиция курения трубок и кальянов, а также значительное увлечение табаком во второй половине XIX века среди различных социальных слоев послужили основанием для создания в стиле «неомореск» (фр. *néo-mauresque*) курительных помещений или кальянных. Особую популярность такие помещения приобретают не только в аристократических дворцах, но и в интерьерах представителей новой успешной русской буржуазии. Курительная комната в особняке русских предпринимателей и владельцев кожевенной мануфактуры Брусницыных в Санкт-Петербурге (Кожевенная линия, 27, 1884-1886), работы архитектора А. И. Ковшарова (1848-1927) до настоящего времени остается наиболее ярким примером интерпретации русского «альгамбризма».

Неомавританская гостиная с роскошным колоритом Альгамбры за счет применения разнообразных отделочных материалов, комбинацией ярких цветов с

¹²³ Кириков Б. М. Архитектура Петербурга конца XIX – начала XX века. Эклектика. Модерн. Неоклассицизм. СПб.: Коло, 2006. С. 24.

позолотой, обилием восточных узоров и архитектурных фрагментов становится одной из наиболее распространенных типологий убранств и нередко составной частью престижных парадных интерьеров особняков. Гостиная графини Ю. П. Самойловой в имении Графская Славянка работы архитектора А. П. Брюллова (1832-1834), представляла собой один из ранних примеров этой восточной интерпретации, изображение которой сохранилось в акварели неизвестного художника (рис. 10). Неомавританские гостиные были созданы в особняках русского композитора, автора музыки государственного гимна Российской империи А. Ф. Львова (Караванная улица, 22, СПб., 1841, архитектор А. К. Кавос); М. М. Устинова (Моховая улица, 3; СПб., 1875-1876, архитектор В. А. Шретер); лесопромышленника, купца первой гильдии И. Ф. Громова (Дворцовая набережная, 8., Мраморный переулок, 1., СПб., 1875-1879, архитектор К. К. Рахау); (Мраморный переулок, 1., Миллионная улица, 7., СПб., 1876-1879); фрейлины двора З. Д. Скобелевой (Н. П. Румянцева) (Английская набережная, 44., Галерная улица, 45, СПб., 1882-1884, архитектор А. А. Степанов); в особняке графа А. Д. Шереметева (Кутузовская наб., 4., Шпалерная ул., 18., Кричевский пер., 2, СПб., 1883-1885, архитекторы В. А. Пруссаков, В. Г. Тургенев, А. И. фон Гоген, Д. Д. Зайцев); коллежского советника Н. В. Спиридонова (Фурштатская улица, 58, СПб., 1895-1897, архитектор В. Ф. Свиньин); промышленника С. П. фон Дервиза (Галерная улица, 33; СПб., 1885-1890, архитектор П. П. Шрейбер); во дворце князей Юсуповых (Набережная реки Мойки, 94, СПб., 1891-1899, архитектор А. А. Степанов); в интерьерах особняка поздней эклектики Т. Э. Сильванской (В. А. Слепцова) (Большая Конюшенная, 9, СПб., 1899-1902, архитектор Л. Л. Фуфаевский).

Ориентальные средства мавританской архитектуры использовал Г. А. (Э) Боссе (Bosse Harald Julius von., 1812-1894) для отделки спальни в особняке штабс-ротмистра И. В. Пашкова (Департамент уделов, 1857) (Литейный проспект, 37-39, СПб., 1841-1845). К настоящему времени в бывшей Мавританской спальне

сохранились полуциркулярная арка алькова на тонких колонках и резные двери с характерным мавританским орнаментом¹²⁴.

К необычным типологиям интерьеров в стиле «неомореск» можно отнести Мавританский рабочий кабинет (Лиговский проспект, 62, 1869-1872) владельца чугунолитейного и механического завода Ф. К. Сан-Галли (1824-1908). Учитывая состоятельность заказчика, строительство особняка и его оформление было поручено академику архитектуры, профессору Императорской Академии художеств К. К. Рахау (1830-1880). Предназначение интерьера определило использование сдержанного цветового оформления с вкраплением позолоты для изящных мавританских деталей и орнамента. Неомавританские кабинеты были оформлены также в особняках сенатора, промышленника, коллекционера А. А. Половцова (Большая Морская улица, 52, СПб., 1835, архитекторы Н. Ф. Брюллов 70-е гг., М. Е. Месмахер последний этап реконструкции 80-е гг.); А. С. Меншикова (Английская набережная, 54, СПб., 1873, архитектор К. К. Рахау). Сохранился также неосуществленный проект Мавританского кабинета работы Г. А. Боссе для дома М. В. Кочубея¹²⁵.

Типология Мавританской парадной столовой была создана прекрасным знатоком стилей, архитектором А. И. Кракау (1817-1888), в особняке крупного российского банковского финансиста, промышленника, барона А. Л. Штиглица (Английская набережная, 68, 1859-1862), который позже перейдет во владение Великого князя Павла Александровича. В оформлении этого зала А. И. Кракау смог воссоздать великолепие мавританской эстетики, которую подробно изучал в деталях во время своего стипендиатского пребывания в Альгамбре. Общий вид и полихромия красок этого мавританского интерьера прекрасно переданы в акварели Л. О. Премацци (L. Premazzi, 1814-1891). Кроме того, сохранились черно-белые фотографии, на которых мавританский зал как раз представлен в его исторической функции парадной столовой, приготовленной для приема посетителей (рис. 11).

¹²⁴ Андреева В. И. Гаральд Боссе. СПб.: Коло, 2009. С. 129.

¹²⁵ Там же, С. 116.

Эстетика неомавританского стиля выходит за рамки интерьеров и начинает применяться в оформлении экстерьера архитектурных сооружений, функциональное назначение которых широко варьировалось от городских управ, театров до доходных домов. К редким примерам художественно-архитектурного решения в стиле «неомореск» со ссылкой на прямые заимствования орнаментальных мотивов Альгамбры во внешнем и внутреннем оформлении относится доходный пятиэтажный дом князя А. Д. Мурузи (Литейный проспект, 24, 1874-1877) архитекторов А. К. Серебрякова (1836-1905), П. И. Шестова (1847-1915), Н. В. Султанова (1850-1908)¹²⁶ (рис. 12). Ориентальные элементы мавританского стиля в сочетании с кирпичной кладкой использовал и архитектор В. А. Шретер для четырёхэтажного доходного дома статского советника, доктора медицины Г. Ф. Вучиховского (проспект Римского-Корсакова, 33, СПб., 1877).

Обращаясь к подлинным прообразам Востока, мавританскую культуру нередко ассоциировали с традицией восточных бань. В Санкт-Петербурге, в Банях братьев Егоровых (Малый Сампсониевский проспект 5-7, 1903), построенных по проекту архитектора А. А. Максимова, одно из моечных помещений было оформлено в неомавританском стиле (рис. 13). Неомавританские стилизации были использованы при оформлении помещений Хлудовских бань в Москве, построенных в 1881-1890 годы, по проекту архитекторов С. С. Эйбушитца (1851-1898) и Л. В. Кекушева (1862-1917) (Театральный переулок, 3). К числу поздних примеров оформления ванных комнат в неомавританском стиле относятся интерьеры, выполненные архитектором французского происхождения Н. И. де Рошфором (1846-1905) для представителей императорского дома Романовых: в Императорском охотничьем дворце в Беловежской Пуще (1889-1894) (рис. 14) и в Александровском дворце (1896) (рис. 15).

Необычная интерпретация деревянной городской купальни в изысканном неомавританском вкусе (1892) была создана архитектором А. Р. Бахом (1853-1937) в Царском Селе (рис. 16).

¹²⁶ Кобак А., Лурье Л. Дом Мурузи. СПб.: Изд. Папирус, 1996. С. 15-18.

Архитектурные мотивы мавританского стиля применялись в оформлении дворцов и курортных вилл Крымского побережья. В условном арабо-мавританском стиле был построен дворцово-парковый ансамбль Дюльбер (пгт. Кореиз, Алушкинское шоссе, 1, 1895-1897) архитектором Н. П. Красновым (1864-1939) для Великого князя Петра Николаевича. Влияние неомавританских стилизаций было заметно также и в строительстве казино, кафе и ресторанов. Ресторан «Мавритания», построенный купцом 2-ой гильдии И. Ф. Натрускиным в 1895 году по проекту архитектора П. П. Зыкова (1821-1887) в Петровском парке в Москве, стал одним из эмблематичных общественных заведений в восточном вкусе для времяпрепровождения и отдыха московской знати и буржуазии (рис. 17).

Сооружения культового назначения стали еще одним направлением в заимствовании мавританских декоративных и архитектурных форм. В особняке Барятинских (ул. Чайковского, 46-48) архитектор Г. А. Боссе в память о М. Ф. Барятинской спроектировал домовую церковь Марии Магдалины (1858-1861). Для внутреннего оформления, за исключением иконостаса, архитектор выбрал неомавританский стиль с включением сталактитов и стеклянных звезд в куполе (рис. 18). Вероятно, такая архитектурная фантазия была продиктована желанием владельца особняка.

Частные культовые сооружения в неомавританском стиле были исключением в архитектурной практике XIX века. В то же время мавританские архитектурные заимствования нашли самые разнообразные формы применения в оформлении синагог как в России, так и за рубежом. К показательным образцам такой архитектуры относится Большая хоральная синагога в Санкт-Петербурге (Лермонтовский проспект, 2, 1883-1893), работы архитекторов Л. И. Бахмана (1830-1896), И. И. Шапошникова (1833-1898), А. В. Малова (1841-1901). Восточный колорит синагоги подчеркивают многочисленные стрельчатые и подковообразные арки, а также применение в отделке резьбы, изразцов, цветных витражей и типичного приема чередующихся полосок из красного и белого кирпича.

В малых архитектурных формах мавританская тема раскрылась в строительстве садовых и парковых павильонов. Популярность этого направления подтверждают сохранившиеся проекты архитекторов в НИМ РАХ, среди которых можно отметить архитектурные чертежи деревянного летнего Мавританского павильона для Екатерингофского парка архитектора французского происхождения О. де Монферрана (H. L. A. R. de Montferrand, 1786-1858) (рис. 19, 20); проект Мавританского павильона (1854) для паркового сооружения архитектора А. А. Щедрина (1832-1892) (рис. 21).

Невзирая на однотипный набор художественно-выразительных средств мавританского искусства и запрет изображения живых существ, бесконечные вариации растительной и геометрической орнаментики в фактуре гипса, кожи, металла, мрамора, древесины, а также разнообразная расцветка деталей, фонов и архитектурных фрагментов способствовали созданию широкой типологии интерьеров и экстерьеров в стиле «неомореск».

Развитие неомавританского стиля в архитектуре интерьера оказало влияние и на декоративно-прикладное искусство. С начала XIX века формы мавританской керамики со стилизованным растительным орнаментом и бирюзовым цветом завораживали европейских художников. Ряд мануфактур и частных мастерских начинают специализироваться на производстве мавританской керамики. Так, появляются образцы ваз в стиле «неомореск» на Императорском фарфоровом заводе (рис. 22). Реплики ваз Альгамбры производила парижская мастерская французского керамиста Т. Дека (Th. Deck, 1823-1891). Одна из таких работ была представлена на Всемирной выставке в Лондоне (1862), исполнение которой не уступало виртуозности лучших андалусских керамистов (рис. 23). Учитывая, что подлинных образцов мавританской керамики сохранилось очень мало, копии ваз в стиле «неомореск» пользовались большим спросом для украшения неомавританских интерьеров с целью усиления исторической образности пространства.

В заключение отметим, что отношение к памятникам исламской Андалузии меняется в XIX веке. Интеллектуальный и эстетический интерес к культуре

средневековых мавров Испании породил разнообразные формы неомавританских интерпретаций. Развитие романтизма и взаимопроникающие течения историзма и ориентализма позволили выделить неомавританский стиль в самостоятельное ориентальное историческое направление, воспроизведение которого не подчинялось ни одному из европейских стилей, а существовало как самостоятельное стилистическое направление в рамках эклектики. Архитектурно-художественное наследие Альгамбры становится главным образцом неомавританских стилизаций и выделяется в самостоятельное направление «альгамбризма», воссоздание которого в убранстве интерьеров становится наиболее востребованным и почетным для их владельцев.

Развитие «научного ориентализма» стало еще одним важным фактором, повлиявшим на подробные исследования этой средневековой ориентальной архитектуры, что способствовало переходу от обобщенных стилизаций к воспроизведению точных копий фрагментов мавританской архитектурно-художественной эстетики в архитектуре, интерьере и прикладном искусстве.

В истории искусств обращение к мавританскому стилю средневековой Испании в рамках «второго ориентализма» представляет собой редкий пример ориентального направления, утверждение которого было поддержано ведущими европейскими культурными течениями Нового времени, отраженными в триаде романтизма, историзма и ориентализма.

Глава 2. Стиль шинуазри: от европеизации дальневосточных мотивов и символики – до национальных художественных вариаций

2.1. Художественные жанры стиля шинуазри в интерьерах

Эстетика стиля шинуазри достигает наивысшего расцвета в художественных формах салонного стиля рококо за счет неразрывного слияния с его главными формами декоративного орнамента, в основе которых лежала витиеватая линия раковины морского гребешка, изогнутые завитки цветов и лент, выющаяся листва.

О развитии и внутренней взаимосвязи шинуазри с ведущими стилями барокко и рококо Д. Джекобсон писал следующее: «Для барокко шинуазри был лишь новомодным веянием, но отнюдь не главным средством выразительности. Мастеров эпохи барокко привлекала только его внешняя экзотическая сторона, в то время как приверженцы нового стиля рококо чувствовали глубинную внутреннюю связь с шинуазри, его близость к новому мироощущению»¹²⁷. В основе такого мироощущения лежали яркая театрализованность, мимолетность впечатлений от галантных празднеств и постоянная смена настроений и декораций.

Художественный стиль рококо затрагивает архитектуру в меньшей степени, вместе с тем особенно ярко проявляется в декоративно-прикладном искусстве, интерьере, живописи, а также в садово-парковых сооружениях. В этом отношении Л. А. Саккетти (1852-1916) справедливо отмечал, что «настоящими мастерами этой эпохи были вовсе не архитекторы, а скорее ювелир, табакерочный и опохальный живописец»¹²⁸.

В отличие от классической традиции, в которой смысл знаков и символов строго регламентировался греческим и римским наследием, «... идея "Китая" была мобильной и несла в себе ассоциацию с альтернативной моделью древности и

¹²⁷ Джекобсон Д. Китайский стиль. М.: Искусство – XXI век, 2004. С. 60.

¹²⁸ Саккетти Л. А. Прелестное в искусстве // Архитектурный музей Императорской Академии художеств. 1902. № IX. С. 98.

цивилизации, которая варьировалась от варварской до неопределенной»¹²⁹. Такая гибкость в восприятии китайской культуры, в контексте декоративной программы рококо, способствовала постоянному обновлению декоративного языка ведущего стиля за счет включения новых ориентальных художественных форм, к которым относились и китайские декоративные мотивы.

Свобода в выборе орнаментальных мотивов и взаимопроникающее объединение китайской и европейской тем позволили создание гибридного европейского стиля «на китайский манер», который завоевал общеевропейское признание. Шинуазри становится эстетической формой выражения ориентальной ветви рококо, которая особенно ярко проявилась во Франции, давшей наиболее яркие образцы для подражания. В этой связи исследователь влияния китайской культуры в Европе О. Л. Фишман писала, что, например, «В Германию шинуазри проникло как часть “стиля Людовика XIV”, и почти все проявления шинуазри первой четверти XVIII века носили на себе французский отпечаток»¹³⁰.

Значимый вклад в распространение эстетики шинуазри принадлежал французским художникам-декораторам А. Ватто (A. Watteau, 1684-1722), Ф. Буше (F. Boucher, 1703-1770), Ж. Пильману (J.-B. Pillemen, 1728-1808), К. Гюе (Ch. Nue, 1700-1759), работы которых стали образцами для европейских художников-декораторов, в том числе и для тех, которые работали в России.

Новые формы азиатско-европейского орнаментального языка распространялись в художественной среде посредством альбомов с гравюрами, которые служили образцами для оформления декоративно-прикладных предметов, тканей, интерьеров, архитектурных сооружений, в том числе и малых форм.

В этой связи на основе анализа сложившихся общих иконографических мотивов автор предлагает выделить наиболее распространенные жанры шинуазри, нашедшие широкую популярность в убранстве интерьеров в псевдокитайском вкусе в Европе и России.

¹²⁹Sloboda S. *Chinoiserie: commerce and critical ornament in eighteenth-century Britain*. Manchester: Manchester University Press, 2014. P. 123.

¹³⁰ Фишман О. Л. *Китай в Европе: миф и реальность (XIII–XVIII вв.)* СПб.: Петербургское востоковедение, 2003. С. 402.

Отражая настроение галантного века, условно-китайские художественные композиции с отвлеченными образами передавали фантазийное представление о китайской культуре и быте, включая ее курьезные восточные персонажи. Так, в картине «Трапеза китайского императора» (1742) художник Ф. Буше обращается к теме бытования китайского императора и иллюстрирует его трапезу в окружении аристократических придворных в экзотическом саду. Сюжетную линию композиции дополняют элементы самобытной китайской культуры, которые представлены фарфором, яркими шелками, зонтиками, беседками. При этом одежда и прически придворных персонажей не соответствовали точным китайским реалиям и часто представляли свободные сочетания ориентальных и европейских традиций (рис. 24).

В Китайском дворце в Ораниенбауме, в Китайской опочивальне и в Большом китайском кабинете росписи плафонов созданы в аналогичном жанре шиуазри. В Китайской опочивальне живописец венецианской школы Я. Гуарана (J. Guarana, 1720-1808) выполнил роспись декоративного панно на тему «Китайское жертвоприношение» (1760-е гг.). В овальной композиции автор представил аллегория жертвоприношения, главными действующими лицами которой являются условные китайские персонажи. Так же, как и Ф. Буше, художник дополняет сюжетную линию рядом экзотических атрибутов (зонтик, опахало, жертвенник). Фантазия художника не ограничивается бытовыми экзотическими элементами и распространяется на включение в живописное обрамление образов разных животных – слона, льва, лошади, свиньи и грифонов, изображения которых,

вероятно, носили ассоциативный характер с традиционными символическими китайскими представлениями¹³¹ (рис. 25).

В Большом китайском кабинете Я. Гуарана создает живописную аллегория под названием «Союз Европы и Азии» (1760-е гг.), олицетворяющую взаимодействие двух противоположных культур. Стилистические приемы этой аллегии отсылают к европейской художественной школе классицизма. Вместе с тем сочетание в единой композиции европейских и ориентальных силуэтов, дополненных экзотическими атрибутами в виде фарфора, шелков, азиатских зонтиков, указывает на стилистику галантного шинуазри. Интересно отметить, что художник Я. Гуарана, как и Ф. Буше, для экзотических пейзажей варьирует растительность и не ограничивается только южными пальмовыми деревьями (рис. 26).

В «воображаемом Китае» по-европейски шинуазри выполняло роль собирательного понятия, которое синтезировало наряду с китайскими и европейскими заимствованиями мотивы из других восточных культур (Турции, Персии). Такой подход свидетельствовал не о поиске чистой азиатской интерпретации, а скорее о преобладании экзотизма над достоверностью копирования с оригиналов.

Многофигурные художественные интерпретации с условными китайскими композициями, перекликающиеся с французскими придворными галантными сценами и пасторальями, стали главной тематической линией «воображаемого Китая» и пользовались большим спросом в живописи для интерьера.

Еще одной тематической линией «воображаемого Китая» стали художественные изображения отдельных восточных персонажей, представляющих различные сословия и виды деятельности: китайские мудрецы, отождествляющие эпоху Просвещения; дворцовые придворные; воины; уединенные музыканты на лоне природы; садовники; рыбаки – все они составляли обширный регистр

¹³¹ Бортникова Е. А. Живопись Якопо Гуараны в интерьерах императорских дворцов [Эл. ресурс] // Венецианцы в Петербурге: материалы научной конференции, 2022. URL: https://www.academia.edu/93018202/Живопись_Якопо_Гуарана_в_интерьерах_императорских_дворцов (дата обращения: 11.11. 2023).

псевдокитайских образов шинуазри (рис. 27-31). Например, однофигурные композиции А. Ватто характеризуются легким оттенком меланхолии на фоне пасторальных пейзажей. Благородные очертания силуэтов в ниспадающих драпировках отсылают к влиянию классицистических приемов. Экзотичность своих образов автор усиливал названиями на китайский манер: *Viosseux* – китайский музыкант, *Kouane Tsaï* – китайский садовник, *I Gen* – китайский врач. Интересной особенностью китайских персонажей были также атрибуты, связанные с их деятельностью: у музыкантов – необычные инструменты, у садовников – причудливые вазы и корзины с диковинными растениями, у воинов – особые доспехи.

Прототипы фантазийных китайских фигурок стали прообразами и для передачи одной из наиболее распространенных европейских аллегорий – пяти чувств: зрения, слуха, обоняния, вкуса и осязания. В каждой из аллегорий художники представляли курьезные восточные персонажи с экзотическими атрибутами, по-разному воздействующими на человеческую природу восприятия.

Так, на живописных панелях Ж. Пильмана, олицетворяющих слух и обоняние, автор представляет широкий набор предметов, отсылающих к этим двум чувствам. Музыканты, играющие одновременно на нескольких инструментах, олицетворяют аллегорию слуха, тогда как обоняние связано с молодой женщиной, окруженной вазами с цветами. Парфюмерная горелка, от которой исходит облако дыма, служит еще одним источником аромата в этой композиции. Кроме предметов, отражающих аллегорию чувств, важным изобразительным средством становится одежда персонажей в классической традиции. Разноцветные ткани, облегающие изящные силуэты, акцентируют жесты фигур и подчеркивают роскошь восточного шелка (рис. 32).

Композиции с восточными персонажами служили образцами для фарфоровых изделий, использовались в рисунках тканей, а также украшали интерьер: ими декорировали наддверники (десюдепорты) (фр. *dessus de porte*), размещали в медальонах над зеркалами и в простенках.

Орнаментально-рокайльный жанр стал еще одной разновидностью интерпретации шинуазри в искусстве оформления интерьерных пространств. Исходя из анализа стилистических особенностей и композиционных приемов, эти работы характеризовались наиболее развитыми орнаментальными линиями рококо. Одним из ярких представителей этого направления был французский художник-декоратор Ж. Пильман. Следуя основной линии рококо, в основе таких композиций часто лежал силуэт раковины, от которой цепочкой развивалась художественная тема в сплетении с экзотичными растениями, китайскими беседками и павильонами, трельяжными решетками, вазами, фантастическими животными и птицами. Составляющей частью композиций становились миниатюрные китайские персонажи, которые вплетались в цветочные и архитектурные орнаменты композиций. Балансирующие с китайскими зонтиками на тонких мостиках, сидящие на подставках-консолях, слегка придерживаясь за трельяжную решетку, фигуры шинуазри демонстрировали зрителям свою ловкость в обрамлении рокайльного орнамента. В таких композициях отсутствовал отсыл к придворным галантным сценам, а также стремление копировать привозимые из Китая первоисточники. Художники полагались на собственную фантазию, создавая бесконечные вариации китайских силуэтов, устремленных вверх по легким дорожкам и лестницам, окаймленные растительными арабесками.

Тема воды и лодок многократно обыгрывалась в рисунках орнаментально-рокайльного шинуазри. В цветочном обрамлении рокайля источники воды изображались в виде стремительных рек, падающих каскадов, с перекинутыми через них грациозными мостиками с беседками и павильонами (рис. 33).

Потоки воды придавали динамику таким композициям, что вполне соответствовало эстетике вечного движения стиля рококо. Кроме того, тема воды и лодок переплетается с разнообразной деятельностью китайских прообразов, ловящих рыбу сачками в водопадах или неводами с лодок в реках (рис. 34).

Орнаментально-рокайльный жанр шинуазри стал исходным образцом для украшения облицовочных панелей интерьеров, декоративно-прикладных предметов, музыкальных инструментов, мебели, а также усиливал моду шинуазри

в малых архитектурных формах парков и садов, где возводили легкие китайские беседки, павильоны, чайные домики, птичники. Для парковых каналов создавали китайские мостики и лодки, декорированные драконами и другими фантастическими животными.

Миниатюрные, орнаментально-рокайльные композиции шинуазри были рассчитаны на созерцание с близкого расстояния с целью рассмотрения красочных мотивов растений и цветов, а также домысливания сюжетов с экзотическими персонажами.

Зооморфные декоративные мотивы представляют собой еще одним распространённый жанр в интерьерах шинуазри, в основе которого лежит традиционная китайская культура, связанная с изображением зооморфных существ, которые обладают глубоким символическим значением и тесно связаны с религиозно-философскими представлениями. К наиболее значимым относили изображения дракона и феникса. Заимствуя орнаментальные мотивы из китайской культуры, художники-декораторы отходят от точного копирования дальневосточных оригиналов и вырабатывают свое видение зооморфных существ в китайском вкусе. Фантастические птицы, драконы, экзотические обезьянки становятся частью вымышленных композиций шинуазри.

Система изображения птиц заслуживает особого прочтения в интерпретациях шинуазри. На фоне цветущей растительности птицы с разноцветным оперением и причудливыми очертаниями часто изображаются попарно, «в диалоге», придавая ощущение оживленности рисунку (рис. 35). Их формы представляют довольно фантазийный характер и нередко имеют змеевидные хвосты, олицетворяя переходящую метаморфозу птицы в дракона, как это представлено в ряде вариаций шинуазри Ж. Пильмана (рис. 36).

В Стеклярусном кабинете Китайского дворца птицы выступают главными действующими фигурами стеклярусных панно. Сцены взаимодействия пернатых вероятнее всего отсылают к аллегорическим формам придворной жизни, тонкости

которых подробно описывала Екатерина II в своих автобиографических записках¹³² (рис. 37). Богатая плодами растительность чередуется с обыденными садовыми атрибутами, рыболовными снастями, вазами с цветами и отсылает зрителя к невидимому присутствию человека (рис. 38, 39). Легкий оттенок эстетики шинуазри достигается за счет включения в панно трельяжных решеток, зонтиков, замысловатых архитектурных форм китайских беседок, мостиков и пагод (рис. 40, 41).

Примечательно, что в отличие от французских мотивов, где у основания рокайльного обрамления панно представлена в большинстве случаев раковина в форме гребешка, в Стеклярусном кабинете морская раковина приобретает самые разнообразные очертания, завуалированные под формы трельяжных подставок, гирлянды растений и даже птичьего гнезда (рис. 42).

Сходная иконография стеклярусных панно с отдельными образцами работ Ж. Пильмана дала отечественным историкам искусства основание предполагать о наличии французского влияния на иконографию панно Стеклярусного кабинета¹³³.

Новое художественное выражение в контексте шинуазри получило зооморфное направление «сенжери» (фр. *singerie* – обезьяньи выходки, шалости). Включение обезьянок в декоративный орнамент было характерно для стиля рококо. Так, французский художник-декоратор Ф. Пильман (Ph. Pillement, 1684-1730)¹³⁴, работавший при петербургском дворе в России в 1717-1725 годы, в Морском кабинете дворца Монплеизр, в орнаментально-флоральный орнамент плафона под названием «Обезьяньи забавы» включил фигурки маленьких экзотических обезьянок (рис. 43), которые имели исключительно декоративный характер рококо.

Близкие по повадкам и морфологическому строению человека, эти причудливые существа наряду с декоративной функцией служили и для передачи

¹³² Записки императрицы Екатерины Второй. Репринтное воспроизведение издания 1907 года. М.: Орбита, 1989. 748 с.

¹³³ Ключарианц Д. А. Художественные памятники города Ломоносова. Л.: Лениздат, 1985. С. 116.

¹³⁴ Андреева Ю. С. Живопись Филиппа Пильмана в контексте «европеизации» русской культуры // Вестник ЮУрГУ. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2019. Т. 19. № 2. С. 81.

аллегорий, имитируя человека в разных видах его деятельности: концерты, охота, будуарные беседы и пасторальные сцены (рис. 44). С развитием шинуазри фигурки «сенжери» приобретают китаизированные формы и становятся частью европейской аллегии в передаче способов поведения и образа жизни человека с оттенком карикатурного или шутовского характера.

Такие жанровые сцены «сенжери», совмещенные с мотивами шинуазри, сохранились в декоративном убранстве интерьера Большого кабинета обезьян (*Grande Singerie*) (1737) в замке Шантийи (*château de Chantilly*), в котором художник К. Гюе (Юэ) (*Ch. Huet*, 1700-1759) создал целую серию живописных композиций, среди которых особенно выделяется «Аллегория алхимии» (*Allégorie de l'alchimie*). Можно предположить, что декоративная программа некоторых панно этого интерьера отсылает к традиционным европейским сюжетам, таким как аллегии четырех частей света или пяти чувств, с интерпретацией обезьянок в китайском вкусе, характерной для западноевропейской художественной традиции. Например, на панно под названием «Азия» (*l'Asie*) представлена жанровая сцена, в которой раскачивающемуся восточному персонажу в гамаке аккомпанируют обезьянки на музыкальных инструментах в стилизованных китайских костюмах (рис. 45).

В России в убранстве интерьеров тема «сенжери» не нашла такого широкого применения, как во Франции. Тем не менее, изображения маленьких обезьянок представлены в Фарфоровом кабинете Кательной горки в Ораниенбауме, где они, помимо декоративной функции, также выполняют прикладную роль подставок-консоль для фарфоровых статуэток (рис. 46).

В художественном контексте шинуазри «сенжери» часто выполняло декоративную функцию, лишённую аллегорической значимости. В этом случае фигурки обезьянок вплетались в цветочно-лиственный орнамент рококо в сочетании с китайскими пагодами и зонтиками, трельяжными решетками, экзотическими предметами утвари. Данная вариация «сенжери» характеризовалась отсутствием явно выраженного сюжетного составляющего, при этом основной акцент был сделан на декоративной эстетике, сочетающей изображения

экзотических элементов с характерными для рококо текучими, динамичными линиями и орнаментальными формами.

Жанр идеализированной природы шинуазри характеризуется ярким внешним восприятием природы с изображениями на шелке или обоях красочной стилизованной растительности, на фоне которой главными объектами повествования выступают птицы, растения и насекомые. Среди цветущих кустарников порхают экзотические птицы, легкокрылые бабочки, жуки, напоминающие драгоценные камни и множество других причудливых насекомых. Колористическое и видовое многообразие растений и птиц предоставляло широкие возможности варьировать палитру цветов и оттенков этих художественных орнаментов, создавая бесконечные их сочетания.

Декоративную систему птиц, растений и насекомых заимствовали для шинуазри из жанра китайской живописи цветов и птиц (кит. хуаняо-хуа), которая заключала в себе не только декоративную систему, но и широкий набор благопожелательных символов. В самом Китае этот жанр окончательно утвердился к концу правления династии Тан (618-907) и характеризовался множественностью приемов и богатством живописного видения. Такие растения, как бамбук, дикая слива «мэйхуа» с нежно-розовыми и белыми цветами, хризантемы, цветы пиона, орхидея, а также птицы – журавли, фазаны, сороки – на шелковых обоях, экспортируемых на Запад, для европейцев выступали лишь декоративными составляющими, тогда как в Китае они обладали глубоким символическим значением. Растение бамбука, стебель которого легко гнется, но не ломается, олицетворял принципиальных, но гибких конфуцианских мужей; цветение сливы символизировало благородную чистоту, а живые соки, сохранявшиеся в деревьях и в лютый мороз, были знаком выносливости; пионы с обильными и пышными цветами символизировали богатство и высокое положение; фазан, благодаря его постоянству и твердости, олицетворял верность, в то время как сорока предвещала

счастье или удачу¹³⁵. Восточная система изображения цветов, птиц и растений подробно отражена в ряде трактатов китайских авторов. Так, например, трактат о живописи орхидей – «Книга орхидей» – был написан в период Мин теоретиком искусства Ли Жи-хуа¹³⁶. Крупнейшим мастером изображения цветущей дикой сливы (кит. мэйхуа), а также теоретиком этого жанра был чаньский монах Чжун-жэнь (XII в.)¹³⁷. Невзирая на свое глубокое символическое и философское содержание, в западноевропейском мире китайская программа «цветов и птиц» была воспринята как гибкая система, которую художники-декораторы с легкостью меняли и дополняли новыми мотивами растений, птиц, насекомых, что привело к утрате значительной части символических связей и формированию «стилизованного садового шинуазри», пестрящего самыми разнообразными растениями, птицами и насекомыми. Такая разновидность декоративного шинуазри стала чрезвычайно популярной для росписи шелковых тканей, обоев, каминных экранов, ширм, предназначенных для будуаров, спален и гостиных.

Жанр «идеализированной природы шинуазри» с характерным использованием ярких сочетаний экзотических цветов и птиц нашел широкую востребованность в европейских интерьерах, что демонстрируется на картине Ф. Буше «Дама за туалетом» (*La Toilette*, 1742). В этом художественном произведении особенно выделяются два элемента интерьера – каминный экран и ширма, которые, ярко акцентируясь на фоне изысканного убранства будуара, подчеркивают экзотическую природу, характерную для данной вариации шинуазри (рис. 47).

Непринужденная сцена картины со светской дамой, занятой приготовлениями к выходу в свет, сочетается с ярко-желтой ширмой, декоративная иконография которой изобилует цветущими кустарниками, среди которых порхают разноцветные птицы. Центральное место ширмы в композиции полотна демонстрирует популярность этого жанра шинуазри в аристократических и

¹³⁵ Rawson J. Ornament as system: Chinese birds-and-flower design. [Эл. ресурс] // The Burlington magazine. 2006. Vol. 148. № 1239. URL: <https://www.burlington.org.uk/archive/article/ornament-as-system-chinese-bird-and-flower-design> (дата обращения: 29.09.2021).

¹³⁶ Завадская Е. В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. М.: Искусство, 1975. С. 255.

¹³⁷ Там же, С. 260.

буржуазных интерьерах будуаров XVIII века периода рококо, который в значительной степени ассоциировался с женской половиной.

Аналогичная вариация шинуазри с изображением птиц, растений и насекомых в обрамлении золоченой резьбы рокайля была воссоздана в расписных шелковых обоях интерьера Китайской гостиной Александра I в Большом Царскосельском дворце (рис. 48). Изначально интерьер Китайской гостиной был создан по проекту Ф.-Б. Растрелли в 1752-1756 годах с шелковой обивкой стен и росписью акварельными красками в китайской манере¹³⁸. В описаниях путеводителя «Царское Село» (1911) С. Н. Вильчковского (1871-1928) также подчеркивается великолепное дополнение к оформлению этого интерьера в виде многочисленных китайских и псевдокитайских предметов. Так, в гостиной была «мебель в вычурном ложно-китайском вкусе, времен императрицы Елизаветы; на столах особенно ценный китайский фарфор – синие вазы и малиновая чаша...»¹³⁹ (рис. 49). Художественно-декоративная тематика «идеализированной природы шинуазри» применялась и для оформления Малого китайского кабинета в Китайском дворце в Ораниенбауме (1762-1768). В настоящее время стены Малого китайского кабинета декорированы воссозданным шелком, расписанным в китайском вкусе с яркими контрастными изображениями птиц, цветов и бабочек (рис. 50). Характеру отделки этого кабинета соответствует и его внутренне наполнение в стиле шинуазри, представленному мебельным гарнитуром с аналогичной шелковой обивкой. Как и в эпоху Екатерины II, китаизированную стилистику кабинета дополняют не только декоративно-прикладные предметы шинуазри, но и подлинные китайские изделия, такие как лаковая мебель и фарфор.

Эстетическая притягательность жанра «идеализированной природы шинуазри» нашла широкую востребованность не только для оформления убранств периода барокко и рококо, но и привлекала также мастеров периода классицизма

¹³⁸ Дворец трактуемы как музей. Царскосельские интерьеры в автохромах 1917 года. [альбом] / Авторы текста и аннотаций И. К. Ботт, В. Ф. Плауде, худ. Е. П. Гаврилов. СПб.: Аврора, 2010. С. 30.

¹³⁹ Вильчковский С. Н. Царское Село. Репринтное воспроизведение издания 1911 года. СПб.: Титул, 1992. С. 93.

(неоклассицизма), эклектики и пользуется спросом вплоть до настоящего времени у современных художников и дизайнеров интерьеров.

Повествовательный жанр шинуазри как синтез европейского и китайского бытия представляет еще одну эстетическую разновидность шинуазри, основанную на художественном изложении сцен, взятых как из китайской, так и европейской культурной традиции, включая изображения уникальных ремесленных процессов, таких как шелкоткачество, фарфоровое производство, а также выращивание чайной культуры, риса наряду с изображением сцен охоты и повседневной жизни.

Копируя оригинальные китайские источники, европейские мастера стремились передать основные этапы процессов производства одного из выбранных ремесел, находя в их представлении не только эстетическое, но и познавательное содержание для зрителя¹⁴⁰. Последовательную цепочку таких нарративных сцен наносили на шелковые ткани или обои и украшали ими стены интерьера.

Китайский декоративный шелк с художественной росписью на тему производства фарфора вызывал в начале XVIII века особенный интерес у европейцев. Технология производства фарфора в Китае на протяжении долгого времени хранилась в тайне, что придавало китайским фарфоровым изделиям исключительную ценность. Именно по этой причине сюжет процесса производства и продажи фарфора нашел художественное воплощение во многих интерпретациях шинуазри на основе оригинальных китайских источников, которые привозились в Европу.

Так, например, в Национальной библиотеке Франции¹⁴¹ хранятся китайские альбомы, датируемые XVIII веком; на страницах, покрытых шелком, тушью

¹⁴⁰ La Chine à Versailles: art et diplomatie au XVIIIe siècle : [exposition, Château de Versailles, 27 mai – 26 octobre 2014] / [organisée par l'Établissement public du château, du musée et du Domaine national de Versailles]; [sous la direction de Marie-Laure de Rochebrune]. Paris : Somogy, Éditions d'art, 2014. P. 174.

¹⁴¹ Fabrication et commerce de la porcelaine: [album]. Chine, XVIII. 26 p. [Эл. ресурс] / Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52504111z/f85.item> (дата обращения: 29. 04. 2025)

изображены различные редкостные китайские производства и ремесла, включая продажу произведенной продукции китайскими торговцами (рис. 51).

Вероятно, подобные нарративные сцены из таких альбомов послужили образцами для оформления обоев Китайского кабинета (Кабинета китайцев) (1761) королевы Франции, супруги короля Людовика XV, М. Лещинской (1703-1768) в Версале¹⁴². Живописные полотна были выполнены пятью художниками Королевского кабинета: Кокере (Н.-Ph.-В. Coqueret), Фреду (J. M. Frédou), Де Ла Рош, (J.-Ph. De La Roche), Превост (J.-L. Prévost), Жора (E. Jaurat), которые вдохновлялись привезенными из Китая источниками. Из множества повествовательных сцен зритель знакомится с правдоподобными образцами китайской архитектуры (китайскими торговыми лавками с фарфором, беседками для игр), костюмами разных сословий, пейзажами, а также процессами приготовления чая, торговли на ярмарке в Нанкине, занимательными играми и другими видами деятельности в курьезном контексте (рис. 52-54). Эти живописные обои передают не только экзотическую сторону жизни китайцев, но и частично передают рациональный дух XVIII века с его стремлением к новым открытиям и торговым связям.

Интересный образец «островного» фантазийного повествовательного жанра шинуазри представлен на фрагменте декоративной ткани в сборнике А. Дюпон-Обервиля (A. Dupont-Auberville) «Орнамент тканей»¹⁴³, художественное авторство которой приписывается Ж. Пильману. В отличие от обоев Китайского кабинета М. Лещинской, живописная иконография которых носит довольно правдоподобный характер в отношении китайских реалий, в живописи Пильмана фантазия художника очевидно преобладает над достоверностью. На фрагменте полотна изображено множество не связанных между собой разнообразных повествовательных сцен на островках среди воды и в лодках.

¹⁴²Bastien V. Le cabinet des Chinois de la reine Marie Leszczyńska [Эл. ресурс]// Le Magazine de Proantic – 16 авг., 2020. – URL: <https://www.proantic.com/magazine/le-cabinet-des-chinois-de-la-reine-marie-leszczynska/> (дата обращения: 08.09.2023).

¹⁴³ Dupont-Auberville A. Art industriel. L'ornement de tissus: recueil historique et pratique. Paris : Ducher et Cie, 1877. P. 333.

Фантастический характер пильмановских композиций подчеркивают причудливые формы экзотических растений с красочными плодами и цветами. На фоне стилизованных растений непрерывно варьируются мелкие островные композиции, на которых изображены фарфоровые сервизы, лягушка, ловящая летающих насекомых, а также китайцы, собирающие цветы и ягоды. Особый интерес представляет детализация крупных насекомых, которые нередко по размерам превосходят даже китайских персонажей (рис. 55). Аналогичная иконография насекомых встречается в орнаментальных композициях лаковых панно шинуазри во дворце Петра III в Ораниенбауме работы русского мастера «лакирных» дел художника Ф. Власова (1726-1782) и других русских мастеров (рис. 56).

Повествовательный жанр шинуазри широко применялся в России для оформления дворцовых интерьеров. В большинстве случаев стены интерьера в китайском вкусе полностью покрывали шелковыми китайскими расписанными обоями, сменяющиеся повествовательные сцены которых простирались по всему периметру пространства.

Так, для восточной стилизации парадной Диванной (Опочивальня) Екатерины II работы архитектора Ю. М. Фельтена (G. F. Veldten, 1730-1801) заказали шелк с традиционными нарративными китайскими рисунками. В настоящее время на восстановленном покрытии стен сцены разворачиваются свитком по периметру помещения, знакомя зрителя с обыденными занятиями китайцев на фоне лаконичных азиатских пейзажей (рис. 57).

Во второй парадной Опочивальне (Коронной) тематика шелковых обоев была как раз связана с одним из наиболее распространенных китайских ремесел – производством фарфора, секрет которого долгое время не могли узнать европейцы¹⁴⁴.

¹⁴⁴ Мельникова Н. В. Китайские ткани в убранстве русских дворцовых интерьеров в XVIII–XIX веках // Россия – Восток. Контакт и конфликт мировоззрений: материалы XV Царскосельской научной конференции: сб. научных статей: в 2 ч. Ч. I. СПб.: ГМЗ «Царское Село», 2009. С. 360.

К категории повествовательного шинуазри можно отнести воссозданную декорацию плоскости стен Китайской голубой гостиной в Екатерининском дворце, в основу которой легли расписные сцены охоты на шелке. Оформление гостиной было исполнено по проекту мастера русского классицизма Ч. Камерона (1745-1812) в 1783 году.

На фоне светло-голубого шелка с условным горным пейзажем и цветущей растительностью представлены сцены охоты. Фрагментарность пространства на островные сцены и перспективное отклонение позволяют представить одновременно множество сюжетов, разворачивающихся свитком по поверхности стен интерьера с насыщенной художественной выразительностью (рис. 58, 59).

Интересно отметить, что лепной позолоченный фриз интерьера из стилизованных римских светильников и завитков аканта свидетельствовал о преобладании классицистической традиции в убранстве интерьеров эпохи Камерона. В то же время архитектор, соединяя элементы классической архитектуры с дальневосточными мотивами, продемонстрировал сохранившуюся востребованность китайской эстетики в таком большом стиле, как классицизм¹⁴⁵.

В Царскосельском дворце китайская тема нашла отражение в оформлении стен Опочивальни императора Александра I (арх. Ф.-Б. Растрелли) шелковой тканью с акварельными рисунками, изображающими сцены из жизни маньчжуров¹⁴⁶. Представление об интерьере, который не сохранился, дает акварель Л. Премацци (Опочивальня императора Александра I, 1855 г.) и описания С. Н. Вильчковского.

Повествовательный жанр шинуазри передавал обыденные занятия китайцев, разные виды производства и сельскохозяйственной деятельности, ритуалы и праздники, одновременно знакомя зрителей с пейзажным окружением, предметами быта и труда, архитектурным своеобразием домов и храмов. За отсутствием или недостаточностью расписных оригиналов, а также в случае их длительных

¹⁴⁵ Лемус В. В. Дворцы и парки города Пушкина: Лицей, Екатерининский дворец, Камеронова галерея, Екатерининский парк, Александровский дворец и парк. Л.: Аврора, 1986. С. 46.

¹⁴⁶ Вильчковский С. Н. Указ. соч. С. 93-94.

поставок, шелковые китайские обои расписывались местными художниками в России.

Композиции в тематике «повествовательного шинуазри» иллюстрировали не только художественные фантасмагории европейских художников: в отдельных примерах было стремление наиболее близко приблизиться к оригиналам. В таких случаях художники использовали альбомы, привезенные из Китая и других восточных стран.

В заключение отметим, что были охарактеризованы наиболее значимые художественные жанры шинуазри, применявшиеся для оформления интерьеров в период барокко, рококо и классицизма (неоклассицизма). Каждая из этих вариаций представляет собой наглядный пример ассимиляции китайской культурной традиции в европейское художественное пространство в рамках доминирующего стиля.

Необходимо также добавить, что вышеописанные вариации могут принимать и смешанные формы, сочетая в себе одновременно широкий спектр разнородных декоративных мотивов и сюжетов, что было обусловлено отсутствием строгих канонов и творческой свободой европейских художников.

Представленная типология жанров шинуазри, сформированная на заимствованиях из китайской и европейской культур, нашла широкое применение и в интерьерах русского шинуазри. Наиболее интересные характеристики в русском шинуазри приобрели зооморфные интерпретации, синтезировав в единые образы китайские, западноевропейские и русские элементы, отражающие культурное и стилистическое взаимодействие различных традиций.

2.2 Особенности развития русского шинуазри и интерпретации зооморфной символики

В XVIII веке проведение петровских реформ явилось результатом активного сближения с европейской культурой, под влиянием которой в русскую национальную традицию перенимаются ведущие западноевропейские

художественные и архитектурные направления, а вместе с ними и увлечение Востоком и его декоративно-прикладным искусством. В то же время географическая протяженность и промежуточное положение между Азией и Европой обеспечивало России самостоятельные экономические и культурные взаимоотношения с Азией и Дальним Востоком.

С XVII века русские купцы осуществляли меновую торговлю, поставляя караванами меха, а взамен получали шелка, фарфор, мускус, драгоценные камни и другие высоко ценимые товары¹⁴⁷. Посольские и торговые отношения позволили ближе соприкоснуться с китайской культурой, страна которой считалась закрытой и сложной для понимания. Наиболее известными стали миссии и посольства Ф. И. Байкова (1654-1657), Н. Г. Спафария¹⁴⁸ (1675-1678), Ф. А. Головина (1689), Е. Избранта (1692–1694), посольство Л. В. Измайлова (1719-1721); последние побывали с визитом при дворе императора Канси (период правления 1662-1722 гг.)¹⁴⁹. Большая часть дипломатических даров и предметов китайского производства из Китая оставались в императорских резиденциях и во дворцах приближенных.

В сохранившихся до наших дней описаниях царского дворца Алексея Михайловича (1629-1676) в Коломенском под Москвой упоминается «постав», расписанный красками «на китайское дело»¹⁵⁰. Безусловно, сейчас трудно определить, чьей работы был этот «постав» (китайской, русской или западноевропейской), однако очевидно, что в убранстве дворцов уже встречались предметы в «китайском вкусе». В XVIII веке благодаря быстро набирающему популярности употреблению чая успешно развивается так называемый «чайный путь» из Китая в Россию, по которому ввозили не только разные сорта чая, но и

¹⁴⁷ Ржанов Н. Китайский чай. М.: Тип. Ф. Готье, 1856. С. 12-14.

¹⁴⁸ Дубровская Д. В. Миссия иезуитов в Китае. Маттео Риччи и другие (1552-1775). М.: Крафт+ИВ РАН, 2001. С. 155-158.

¹⁴⁹ Меньшикова М. Л. Увлечение Китаем и стилем шинуазри в Петербурге в середине – второй половины XVIII века Ораниенбаум // Проблемы сохранения культурного наследия XXI век: 300 лет Петергофской дороге. 300 лет Ораниенбауму. История. Реставрация. Музеефикация: сб. науч. ст. ГМЗ «Петергоф», 2011 / Под ред. О. С. Капполь. СПб.: Европейский дом, 2012. С. 271.

¹⁵⁰ Чаев Н. А. Описание дворца царя Алексея Михайловича в селе Коломенском. М.: Унив. Тип. Катков и К, 1869. С. 19.

разнообразные китайские изделия¹⁵¹. Караванный маршрут Великого чайного пути, который проходил по территории Китая, Монголии и России, был вторым по торговому обороту после Великого шелкового пути. Они оказывали огромное влияние на экономическое и культурное развитие России и Европы и были главными источниками поступления товаров из Поднебесной.

Вторым важным источником распространения китайской моды в России явился европеизированный псевдокитайский стиль шинуазри, который получил распространение в рамках стиля барокко и рококо в XVIII веке. Период правления Петра I (1682-1725) стал временем активной ориентации России на европейские заимствования. Отныне русская знать стремилась следовать европейскому вкусу, в том числе в формах архитектурных сооружений и их внутреннем убранстве. Во дворцах петровского барокко среди европейских заимствований появляются примеры оформления интерьеров в псевдокитайском вкусе.

В России создание первых убранств в стиле шинуазри связано с привлечением европейских художников и архитекторов, которые проектировали императорские дворцы и обучали русских мастеров и художников европейскому языку архитектуры и декора. Европейская архитектура и декоративно-прикладное искусство, довольно сильно отличавшиеся от русской, воспринимались первое время с определенной степенью экзотизма, и шинуазри органично вписывалось в этот контекст. Кроме западноевропейских образцов шинуазри со стилизованными на европейский манер восточными сценами бытия и экзотическими животными и птицами, для европейских, а позже и русских художников-декораторов и зодчих были доступны подлинники азиатских образцов (фарфоровые и лаковые изделия, ткани, обои), которые позволяли наглядно ознакомиться с китайской символикой из первоисточников. Таким образом, в России процесс освоения «китайщины» на начальном этапе представлял бинарный характер и сочетал одновременно прямое дальневосточное и европейское влияния, на которые впоследствии наслоились русские формы культурного восприятия и художественного воспроизведения.

¹⁵¹ Субботин А. П. Чай и чайная торговля в России и в других государствах. СПб.: Изд. А. Кузнецов, 1892. С. 286.

Такое межкультурное соотношение привнесло свои особенности в выработку русского шинуазри. Традиционная китайская иконография отличалась большим разнообразием символических зооморфных изображений, которые с увлечением заимствовались европейскими и русскими мастерами. В этой связи особый интерес вызывает изучение художественных интерпретаций наиболее значимых для китайской традиции зооморфных символов, таких как дракон и феникс, в оформлении русских интерьеров шинуазри.

Степень осмысления китайских символов и декоративных мотивов остается недостаточно изученной. Однако можно утверждать, что в течение XVIII века, с развитием европейского увлечения китайской философией, в декоративно-прикладном искусстве вместо поверхностного восприятия постепенно вырабатывается более осмысленный подход к отдельным зооморфным и растительным символам благопожеланий, внешним композиционным и художественно-образным решениям.

Китайское искусство имеет богатую древнюю традицию, впитавшую в себя несколько философско-религиозных вероисповеданий – конфуцианство, даосизм и буддизм. Сложная система знаков и символов этих вероисповеданий нашла широкое отражение в китайском искусстве. Среди зооморфных существ наиболее значимыми стали дракон и феникс.

Китайский дракон объединяет в себе черты разных животных, позволяя варьировать способы драконоподобных изображений. Согласно общепринятому описанию дракона внешним видом он напоминает змею, имеет голову верблюжьё с рогами оленя и ушами вола; глаза у него круглые, все тело покрыто рыбьей чешуей, лапы тигра, когти ястреба. Может растягиваться и сжиматься, имеет способность изменяться. Одно из наиболее древних значений дракона – олицетворение китайского императора, поэтому изображения дракона помещали на императорском троне и одеждах правителя – «драконовом одеянии», а также его предметном окружении. В этой связи для китайской традиции дракон являлся в высшей степени благодатным зооморфным существом, что объясняет их большое разнообразие по символическим характеристикам, цвету и назначению. В

декоративно-прикладном искусстве и архитектуре Китая изображение дракона всегда было символично и связано с предметом. Например, музыкальные инструменты украшали драконом «Цю-ню», а силуэт дракона «Чих-вен» из-за тяги к воде изображался на мостах и крышах домов как оберег от пожаров; дракон «Суан-ни», олицетворявший огонь, часто встречался на курильницах¹⁵².

В отличие от китайской культуры, в русской и западноевропейской христианской традиции дракону приписывали воплощение злой силы. Самым ярким примером стал образ святого Георгия, побеждающего дракона (рис. 60).

С завоеванием татарских ханств (взятие Казани, 1552) и освоением Сибири русские уже были знакомы с азиатской интерпретацией дракона задолго до моды на «китайщину», появившуюся в XVIII веке. В самой России дракон с положительной коннотацией даже использовался в официальной символике как символ власти. Например, печать Казанского приказа, существовавшего с 1560-х до 1708 года, изображала коронованного дракона (рис. 61).

Позже герб Казанской губернии изображал также черного дракона, имеющего, однако, много общего с образом черной птицы (рис. 62).

В XVIII веке изображение китайского дракона становится наиболее частым заимствованием для оформления интерьеров в стиле шинуазри в царских резиденциях пригородов Санкт-Петербурга. Художественными интерпретациями дракона украшали композиции лаковых створок для обшивки стен, изображали на шелковых обивочных тканях, обоях, воспроизводили в лепнине на падугах потолков, в живописи на плафонах, выливали в бронзе, рисовали на изразцовых плитках. Формы дракона использовали для декорирования фасадов архитектурных сооружений, а также в самых разнообразных малых архитектурных формах паркового оформления.

В Большом Петергофском дворце и Китайском дворце в Ораниенбауме в интерьерах шинуазри прослеживается единая линия стилевых приемов в

¹⁵² Поляков Е. Н., Кочерыгина К. Б. Образ священного дракона в искусстве древнего Китая // Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. 2009. № 2. С. 24-29.

украшении китайских кабинетов золотыми драконами. Восточный характер этим кабинетам придавали и другие азиатские заимствования – от различных образов естественных и фантастических животных, птиц, растений вплоть до использования китайских иероглифических орнаментов.

В Большом Петергофском дворце французский архитектор Ж.-Б. Валлен-Деламот (J.-B. M. Vallin de la Mothe, 1729-1800) для Екатерины II проектирует Западный и Восточный китайские кабинеты (1766-1769). В основе оформления кабинетов лежали чернолаковые ширмы китайской работы. Китайскую тему кабинета дополнили изображениями фантастических драконов в лепнине кабинета и потолочной живописи.

Десюдепорты Западного китайского кабинета украсили двумя симметрично расположенными позолоченными драконами с расправленными крыльями, которые тянутся лапами к диску солнца (рис. 63).

Изображения этих драконов в золотом цвете находят отклик в древней традиции Китая, согласно которой желтый цвет символизирует императорскую власть, а сами китайские императоры называли себя «сынами неба» и «настоящими драконами». Также считалось, что дракон в сочетании с другими фантастическими существами, например с фениксом, приносит благополучие¹⁵³.

В плафонной живописи этого же кабинета присутствует еще одна разновидность стилизации этого фантастического существа. На красном фоне изображен ошетилившийся дракон с отблесками золотой чешуи, на этот раз без крыльев, с длинным изгибающимся хвостом. Извергающий пламя, по гибкости тела он напоминает крупную змею (рис. 64). Контрастный цвет и изгибы дракона хорошо гармонируют с восточным орнаментом интерьера. Разные образцы фантастических драконов в одном пространстве кабинета показывают, что мастера знали об их разнообразии в китайском искусстве и старались их творчески варьировать.

¹⁵³ Веселовский Н. И. Китайские символы в предметах украшений // Сборник археологических статей. СПб.: Типография В. Ф. Киршбаума, 1911. С. 2-3.

К сохранившимся образцам русского шинуазри XVIII века принадлежит ряд интерьеров Китайского дворца в Ораниенбауме (1762-1768), созданных для Екатерины II по проекту придворного архитектора итальянского происхождения А. Ринальди (A. Rinaldi, 1709-1794). В отделке дворца под общим руководством архитектора участвовали итальянские живописцы-декораторы, а также русские мастера и художники¹⁵⁴.

Оформление Малого и Большого китайских кабинетов отличает фактура и цветовая гамма¹⁵⁵. В то же время в построении декоративного убранства эти кабинеты объединяет наличие разнообразных гибридных форм драконов. В дополнение к позолоченным драконам на потолке – центральную розетку паркета Малого китайского кабинета украшает стилизованный дракона, играющий с жемчужиной (рис. 65). Очевидно, что этот декоративный элемент не только придавал кабинету экзотический характер, но и демонстрировал интерес Екатерины II к восточной тематике, связанной с традиционными символами власти, могущества и гармонии. В композиции с изображением дракона с жемчужиной прослеживается связь с мифологией восточного дракона, на шее которого традиционно изображалась жемчужина – эмблема солнца. В ней заключалась сила дракона, а если ее похищали, чудовище становилось беспомощным¹⁵⁶.

Стены Большого китайского кабинета облицованы панно из ценных пород дерева (карельская береза, палисандр, персидский орех, амарант, самшит) с инкрустацией пластинами из слоновой кости. Композиции панно декорировали галантными сценами из жизни китайцев на фоне пейзажа (рис. 66). Отличительной особенностью этих панно стало наличие архитектурных сооружений, в очертаниях которых угадываются архитектурные формы русских церквей и светских сооружений XVIII века (рис. 67). Включение элементов европейской архитектуры

¹⁵⁴ Записки Императорского Археологического института / Под ред. А. Успенского. М.: Печатная А. И. Снегиревой, 1913. Т. 24. С. 813.

¹⁵⁵ Анциферов Н. П., Брюллов Б. П. Окрестности Ленинграда: [путеводитель] / Под ред. Б. Брюллова, М. Сергеева. М.–Л.: Гос. изд., 1927. С. 125-126.

¹⁵⁶ Символы, знаки, эмблемы: энциклопедия / Под ред. В. Л. Телицина. М.: Локид-Пресс, 2003. С. 146.

в восточные пейзажи и жанровые сцены, подчеркивало в отдельных примерах условность и фантазийность трактовки «Китая» в придворном искусстве XVIII века.

Как и в Малом кабинете, в оформлении плафона Большого кабинета использованы зооморфные символы, иконография которых объединяет в себе элементы китайского дракона и фантастической птицы, давая новый гибридный образ шинуазри. Эти парные гибридные драконы, расположенные по углам композиции плафона «Союз Европы и Азии», символически поддерживают своими крыльями идею «союза», повернув друг к другу пасти и переплетаясь змеевидными хвостами (рис. 68). Центральное расположение драконов на плафонах, падугах, карнизах, с одной стороны, подчеркивало их важное символическое значение, связанное с олицетворением силы и власти, с другой, усиливало декоративное решение интерьера в стиле шинуазри.

Примеры драконов в китайских кабинетах дворца показывают, что заимствованные образы произвольно выдумывались художниками в стремлении наделить их наиболее характерными изобразительными чертами, свойственными китайской художественной традиции и символике. При неизменности наиболее типичных характеристик фантастических драконов, мастера варьируют их формы и способы воспроизведения – в лепнине, резьбе, литье, лаковой миниатюре, монументальной живописи, садовой скульптуре. С одной стороны, разнообразная интерпретация этого фантастического существа в интерьерах дворцов соотносилась с китайской традицией олицетворения абсолютной императорской власти, с другой стороны, украшение драконами архитектурных форм в садово-парковом оформлении могло иметь чисто декоративное предназначение или выполнять функцию драконов-оберегов, которых размещали на крышах павильонов, мостах, фонтанах.

В противоположность Китайскому дворцу Екатерины II, во дворце Петра III (1758-1762) в убранстве интерьеров шинуазри изображения драконов не

встречаются¹⁵⁷. Скорее всего, сюжетные линии композиций и символический подтекст интерьеров отражали предназначение двух дворцов: дворец Петра III проектировался архитектором Ринальди для личного пользования Великого князя Петра Федоровича до его коронации и являлся частью потешной крепости. В отличие от дворца Петра III, строительство Китайского дворца Екатерины II совпало с началом ее правления и «... имело актуальный политический подтекст, связанный с задачей семиотической легитимации права на престол»¹⁵⁸. С конца XVII века китайский стиль ассоциируется европейскими правителями с идеей монархической власти. «Европейские монархи действительно очень часто использовали образ Китая как проявление своего политического авторитета. <...> Китайский декор некоторых комнат в замке [Шенбрунн в Вене] позволил австрийским правителям утвердить свою монархическую власть, используя визуальную риторику власти, ассоциируя свою идентичность с китайской императорской идентичностью»¹⁵⁹. Аналогичного мнения придерживается и Ж. Маркс, говоря об «идеологической» предпосылке в отношении использования Людовиком XVI китайского искусства: «...было известно, что китайские предметы пришли из огромной империи; король Франции мог представлять себя в роли Сына Неба»¹⁶⁰.

У Екатерины II была двойная потребность в признании ее императорского титула: с одной стороны, титул императора, принятый российскими государями во времена Петра I, оспаривался европейскими дворами; с другой стороны, Екатерина, немецкая принцесса, вступившая на престол в результате государственного

¹⁵⁷ Можно предположить, что в состав интерьера дворца могли входить предметы и мебель с изображением фантастических драконов. В настоящее время в спальне дворца демонстрируется секретер (фр. *secrétaire*), выполненный по заказу Петра Федоровича в 1759 году в мастерской Ф. Кондора в Санкт-Петербурге. Белая лаковая поверхность украшена росписью в характере шинуазри с изображениями дракона и Жар-птицы.

¹⁵⁸ Никифорова Л. В. Романовские кельи в Костромском Ипатьевском монастыре: музей в сценариях власти Российской монархии // Вестник СПбГУ. 2009. Сер 6. № 2. С. 200.

¹⁵⁹ Alayrac-Fielding V. Chinoiseries et regards croisés entre la Chine et l'Europe aux XVII et XVIII siècles // *Rêver la Chine* [sous-direction A. Alayrac-Fielding]. Tourcoing: Invenit, 2017. P. 167.

¹⁶⁰ Marx J. De la Chine à la chinoiserie. Échanges culturels entre la Chine, l'Europe et les Pays-Bas méridionaux (XVII et XVIIIe siècles) // *Revue belge de philologie et d'histoire*. Tome 85. Fasc. 3-4. 2007. P. 740.

переворота против законного суверена, стремилась утвердить легитимность своего императорского титула в самой России. Более того, под влиянием французского мыслителя Вольтера Екатерина II интересовалась китайской философией и, в частности, конфуцианством, видя в этом китайском учении источник мудрого государственного правления. Таким образом, в рамках стиля шинуазри Китайского дворца изображения драконов указывали не только на стремление к модной экзотической роскоши, но и на желание укрепить легитимизацию правления Екатерины II и прославить абсолютную императорскую власть, наивысший расцвет которой пришелся на конец XVIII века. По утверждению Л. В. Никифоровой, начиная с «семиотической реформы» Петра I «каждый монарх <...> имел в своем распоряжении два значимых языка власти – триумфальный европейский (петербургский) и благочестивый [православный] (московский)»¹⁶¹. Можно сказать, что стиль шинуазри выступает своего рода как третий иносказательный язык олицетворения власти, который заимствуется в Европе и в то же время позволяет апеллировать к символике Китайской империи.

Воссозданные зооморфные стилизации представлены в одном из первых Лаковых кабинетов дворца Монплеизр (1719-1722), изначально созданного для хранения «порцелиновой посуды». Под руководством голландского мастера лаковых дел Г. Брумкорста (?-1744) росписью 94 чернолаковых панелей для облицовки стен занимались русские художники Перфилий Федоров и Иван Тихонов с учениками. Известно, что все они в прошлом, до вызова на царскую службу, занимались иконописанием¹⁶². В XVIII веке китайская стилизация этой «лаковой каморы» была настолько искусно исполнена, что долгое время она считалась подлинной восточной работой¹⁶³.

К настоящему времени из декоративной облицовки Лакового кабинета уцелело одно большое панно среднего яруса с изображением «охоты на оленей»;

¹⁶¹ Никифорова Л. В. Романовские кельи в Костромском Ипатьевском монастыре: музей в сценариях власти Российской монархии // Вестник СПбГУ. 2009. Сер 6. № 2. С. 199.

¹⁶² Архипов Н. И. Исследования по истории Петергофа: сб. научных трудов. СПб.: ГМЗ «Петергоф», 2016. С. 241.

¹⁶³ С момента создания «Лаковый кабинет» называли по-разному: изначально просто «Лаковая камора», затем «Японский кабинет» и «Китайский кабинет».

одна вторая часть большого панно среднего яруса с изображением «птиц в облаках» и два средних панно нижнего яруса с изображениями «деревьев и кота», «тритонов и травы»¹⁶⁴, остальные были воссозданы мастерами Палеха. Изучение подлинников показало, что роспись выполняли на липовых досках в темперной технике, используемой для написания икон. Выбор палехских мастеров для воссоздания кабинета в технике живописи лаковой миниатюры стало продолжением традиции обращения к наследникам иконописного искусства: «Такую работу могли выполнить только мастера, тесно связанные с традициями старорусской лаковой живописи и владеющие ее техникой. Поэтому естественно было обратиться к мастерам Палеха, непосредственным наследникам этой исторической школы, которые взяли на себя выполнение такой задачи»¹⁶⁵.

Многообразие сюжетов на каждой из стен (западной, восточной, северной и южной) разбили на три регистра. Верхние (малые панно) декорировали птицами и гибридными зооморфными изображениями, в иконографии которых наиболее ярко проявилась фантазия художников-декораторов в соединении китайских и русских заимствований для создания фантазийных форм. Средние (большие панно) расписали нарративными сценами по принципу свитковых изображений, на общепринятые темы шинуазри, связанные с сельскими работами по сбору урожая, ужением рыбы, охотой, церемониальными сценами из жизни китайцев императорской эпохи. Нижние (малые панно) посвятили изображениям домашних и диких животных, птиц, рыб в сочетании с европейскими цветочными композициями. На нижних панно восточной стены представили домашних животных, соседствующих в повседневной жизни с человеком, таких как собака, пасущиеся козы и другие. Примечательна иконография на дверях Восточной стены

¹⁶⁴ ЦГАНТД СПб. Ф. 440. Оп. 1-1. Ед. хр. 229. История воссоздания живописных панно китайского кабинета Монплезира в Петродворце. Л. 15.

¹⁶⁵ ЦГАНТД СПб. Ф. 488 Специальные научно-реставрационные производственные мастерские. Оп. 3-28. Ед. хр. 288. Нижний парк Дворцово-паркового ансамбля Петродворца. Дворец Монплеzir (восточная часть Нижнего парка). Проект реставрации Центрального корпуса («Голландский домик») дворца Монплеzir в Нижнем парке Петродворца. Отделка стен Лакового кабинета. Л. 4.

изображенных птиц, имеющих характеристики птицы феникса, дракона и Жар-птицы (рис. 69).

В развертке верхних панно северной стены парящие в облаках птицы словно взирают свысока на сцены повседневной китайской жизни больших панно центрального регистра. Свитковые композиции (больших панно) характеризуются разнообразием архитектурных сооружений в виде утонченных беседок, мостиков, павильонов. Изображения мифических птиц проникают и в иконографию повседневных бытовых сцен, как, например, в центральном регистре северной стены, в котором стилизованная птица парит над шпилем псевдокитайского сооружения. Природный ландшафт построен по принципу чередования холмов, рек, деревьев, среди которых часто встречаются стилизованные ивы и другие фантазийные растения и цветы (рис. 70).

Интересна по своему содержанию развертка южной стены. Следуя общепринятой иконографии Лакового кабинета, малые лаковые филенки над окнами украшены парящими в облаках птицами. В центральном регистре между окнами изображена сцена охоты на ланей. Сцены охоты были всегда популярны в европейской декоративной традиции, поэтому в шинуазри они нашли самые разнообразные формы выражения, в которых художники часто объединяли китайские и европейские сюжетные заимствования. В этом сюжете все сконцентрировано на динамике происходящего действия: вихрящиеся облака, бушующая растительность, стремительная смена ландшафта, скачущие всадники на лошадях, преследующие добычу, а трубящий в горн китаец придает сцене ассоциативность с охотничьей европейской традицией. Панно нижнего регистра продолжает тему охоты центрального, в котором скачущая лань словно ускользнула от преследования охотников. В малых панно изображения животных чередуются со статичными композициями ваз с цветами в европейской стилистике (рис. 71).

Орнаментальная окантовка лаковых панно выполнена из тонких деревянных рамок в стиле рококо. Примечательно, что основание окантовки панно со сценой охоты выполнено в форме парных драконов, от которых плетутся извилистые

линии рокайльного обрамления. Это довольно редкий прием изображения драконов в основании орнаментального плетения рамок, в большинстве случаев использовался мотив раковины – гребешка или цветов.

Построение пространства в композициях больших панно (особенно западной стены) решено по вертикальному принципу за счет ритмического чередования сцен (от низа кверху). Аналогичные приемы прослеживаются и в работах художника-декоратора Ж. Пильмана (рис. 72).

В художественном облике Лакового кабинета палехский художник В. Н. Смирнов (1927-2021) выполнил современную интерпретацию дракона (рис. 73). В основе создания таких мифологических интерпретаций художники Палеха обращались к иконографическим методам петровской эпохи, о которых искусствовед М. А. Тихомирова писала: «Во время работы над воссозданием лаковых панно авторы придавали китайским драконам, взятым с оригиналов, менее зловещие характеристики, однако при этом сохраняли восточную форму и экзотичность»¹⁶⁶. Автор данной композиции не стал наделять дракона хищными характеристиками, а придал ему скорее игривые, сказочные черты из русского эпоса, вместе с тем для визуальной стилизации образа художник использовал отдельные китайские зооморфные элементы: крупное чешуйчатое тело, скрученный в кольцо змеевидный хвост с кисточкой, черные крылья, голову и клюв птицы. Рядом с драконом на лаковой филенке изображена птица в полете, по облику напоминающая феникса. Стилизованные изображения дракона и птицы феникс в этом примере перекликаются, поскольку живописец наделил дракона головой птицы, а фениксу присвоил змеиное тело дракона. Интересно, что в древней китайской культуре существовали гибридные формы феникса и дракона, но впоследствии эти символы окончательно разделились.

В дворцовых интерьерах в китайском вкусе кроме драконов распространены были композиции с изображениями «огненной птицы». Мифологический образ птицы феникс (в переводе с греч. – красный, багряный) сформировался в

¹⁶⁶ Тихомирова М. А. Возрождение Монплезира // Декоративное искусство СССР. 1958. № 11. Ноябрь. С. 30-32.

культурном сознании многих стран. Со времен античности огненная птица символизирует «возрождение из небытия»: феникс сгорает в огне, а потом перерождается.

В Китае изображение феникса (кит. фенхуан) считается вторым по значимости после изображения дракона и представляет огненную стихию. Описание внешнего облика феникса представлено следующим образом: «...спереди феникс напоминает лебедя, со спины – цилиня, у него шея змеи, хвост рыбы, окраска дракона, туловище черепахи и петушиный клюв»¹⁶⁷. Птица обладает пятицветным оперением. Феникс садится только на дерево у-гунь, питается семенами бамбука и водой чистых источников. Однако этот иконографический норматив в художественной практике традиционного Китая соблюдался не всегда.

В восточнославянской и русской культуре птице феникс соответствует образ Жар-птицы. Она олицетворяла возрождение и бессмертие, которые после принятия христианства соотносились с воскресением и вечной жизнью. Золотой цвет Жар-птицы ассоциировался с теплом и солнечным светом. Ее часто изображали со стилизованным хохолком, она излучает свет, живет в райском саду и питается золотыми яблоками. Образ Жар-птицы глубоко укоренился в культурной традиции русского народа и нашел разностороннее применение в декоративно-прикладном искусстве, живописи, литературе, издательском деле¹⁶⁸ и музыке (балет Игоря Стравинского «Жар-птица»)¹⁶⁹. Схожее символическое содержание этих двух мифологических птиц способствовало их разностороннему художественному применению и интерпретации в искусстве русского шинуазри.

Примеры интерпретаций, которые стилистически можно соотнести с «огненной птицей» (фениксом – Жар-птицей), представлены в лаковых композициях дворца Петра III. До настоящего времени в убранстве дворца

¹⁶⁷ Сомкина Н. А. Историческая морфология китайского феникса // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2008. № 4. Ч. II. С. 289.

¹⁶⁸ Образ Жар-птицы использовали для названия литературно-художественного журнала, издававшегося русской эмиграцией в 1921-1926 гг. в Берлине и Париже.

¹⁶⁹ В 1910 году состоялась премьера однократного балета Игоря Стравинского «Жар-птица» (*L'Oiseau de feu*).

сохранилось более 200 подлинных лаковых панно XVIII века, исполнение которых приписывается русским мастерам Ф. Власову, Я. Герасимову и Ф. Данилову.

Русский историк, исследователь дворцовых интерьеров А. И. Успенский, опираясь на описи и архивные документы, в своем исследовании об этом дворце писал следующее: «...лакирного дела мастер Власов украшает “лакирной работой” двери, панели и коробки во дворце, используя следующие материалы: маламенталь разных сортов, умру, листовое золото, крепкий спирт, кармин, гумионит, мастику, льняное масло, терпентин виницейский, янтарь»¹⁷⁰. Широкий набор перечисленных компонентов для создания лаковых панелей, в том числе и местного происхождения, подтверждал освоение этого мастерства на русской почве. В дальнейшем известно также, что Ф. Власов декорировал китайской росписью ткани для покрытия интерьера опочивальни в Китайском дворце Екатерины II. Умение оформлять разные материалы в стиле шинуазри (лаковые панели, шелка, фарфор) указывает на усвоение русскими мастерами не только художественной стилистики жанров шинуазри, но также на расширение и совершенствование техник их создания, что позволяло при необходимости заменять восточные оригиналы и европейские образцы шинуазри на отечественные аналоги.

Облицовочные панно дворца Петра III расписаны повествовательными композициями в стиле шинуазри с созданием большого разнообразия фантазийных форм птиц, насекомых и растений. В основу отдельных композиций легли также сцены бытия, полные гармонии и созерцания, находившие отклик в китайской философии. Среди изображений панно интерес представляют стилистические интерпретации золотой птицы, смысловой и образный параллелизм которых можно провести с русской Жар-птицей. Художественно-образные решения золотой птицы представлены на двух лаковых панелях дворца: на первой золотая птица изображена восседающей на дереве над китайским павильоном (рис. 74), на второй панели стилизованная птица с хохолком представлена в симметричном

¹⁷⁰ Успенский А. И. Петергоф, Ораниенбаум и Гатчина. М.: Московское Товарищество, 1913. С. 34-35.

полете с бабочкой (рис. 75). Декоративные композиции в обоих примерах дополнены свободно трактованными в китайской теме изображениями человеческих фигур и архитектуры.

Образ Жар-птицы получил широкое распространение в росписи декоративно-прикладных предметов и мебели. Так, например, бюро, выполненное в мастерской Конрада, содержит ряд элементов стилистики шинуазри, которые отсылают к русской художественной традиции. Среди стилизованных изображений птиц особенно выделяется фигура птицы, визуальные характеристики которой, близки к очертаниям сказочной русской Жар-птицы (рис. 76, 77).

Следует отметить, что наряду с птицами в декоративную программу лаковых панно включено разнообразие фантазийных бабочек, жуков, стрекоз и других курьезных насекомых. Можно предположить, что изображения бабочек выполняли исключительно декоративное предназначение. В то же время бабочка по-китайски произносится «ху-дэ», а взятый отдельно иероглиф «дэ» означает долгую жизнь, поэтому, невзирая на краткое существование бабочки, она стала олицетворением долголетия. Таким образом, изображение бабочек на разных предметах, в том числе и на лаковых панно дворца, могло быть пожеланием красоты и долголетия. Однако неизвестно, были ли русские заказчики и исполнители знакомы с этим символическим значением. Вероятнее всего, изображение крупных бабочек, схожих с тутовыми шелкопрядами, ассоциировалось у русских мастеров с вековой китайской традицией производства шелка.

Для росписи панно золотой цвет являлся исходным в сочетании с другими цветами и оттенками (черный, коричневый, красный, охра). Техника и умение писать золотом была хорошо знакома русским иконописным мастерам, которые применяли ее для написания отдельных элементов в иконе. Кроме того, в композиционном решении лаковых панно следует отметить условный объем пространства и изображений. В некоторых примерах изображения насекомых представлены в таких крупных формах, что их размер превосходит или сопоставим с размером птиц (рис. 78). Эти необычные соотношения в композиционном

построении отсылают к особенному восприятию перспективы в китайском искусстве, которую художники с легкостью воспроизводили в стиле шинуазри.

Своеобразия пространственной композиции не были чужды русским мастерам в связи с особенностями иконописной перспективы, названной согласно теории П. Флоренского «обратной перспективой»¹⁷¹.

Современные воссозданные зооморфные интерпретации, стилистически сходные с образом Жар-птицы, представлены и в Большом Петергофском дворце Восточного китайского кабинета. Частью орнаментальной программы плафона стали стилизованные изображения четырех птиц с разноцветным оперением, колорит которых построен на сочетании зеленого, оранжевого, красного и желтого цветов. Восточную стилизацию усиливает золотой восточный орнамент по краям четырехлистного плафонного оформления. В китайской декоративной традиции часто встречается прием изображения птиц в полете, вместе с тем насыщенное многоцветие, прорисовка деталей и изящная удлиненность форм тяготеют к образу сказочных русских Жар-птиц лаковой миниатюры (рис. 79).

Сходные зооморфные вариации, объединяющие черты феникса – Жар-птицы, были выполнены палехскими художниками в Лаковом кабинете дворца Монплеизир. Дверные панно Лакового кабинета декорированы стилизованными изображениями парных птиц в полете, одновременно соединяющими в себе стилистические заимствования китайского феникса и русской Жар-птицы. Гибридный образ мифической птицы изображен с широко расправленными крыльями, изогнутой змеиной тонкой шеей и извилистым хвостовым оперением. Золотой цвет и утонченность форм носят черты русской Жар-птицы, вместе с тем удлиненное змееподобное тело находит отражение в истоках китайской культуры (рис. 80, 81). В отношении одного из лаковых панно под названием «Журавли» художника А. В. Борунова, М. А. Тихомирова отмечала: «Изображения журавлей были найдены на кайме китайского ковра начала XVIII века, находящегося в экспозиции Эрмитажа. В этом лаковом панно «художник чуть изменил хвостовое

¹⁷¹ Florenski P. A. La perspective inversée. Paris : Allia, 2013. 96 p.

оперение и форму головы журавлей, изобразил их в стремительном полете – и родились новые фантастические птицы, имеющие черты и китайских журавлей, и жар-птиц из русской сказки»¹⁷² (рис. 82). В процессе восстановления Лакового кабинета художники Палеха применяли методы и приемы, аналогичные петровской эпохе, которые сводились к неповторимости сюжетов и обращению к первоисточникам Китая XVII – начала XVIII веков из музейных коллекций Ораниенбаума и Эрмитажа, затем художественные зооморфные образы Китая творчески перерабатывали, создавая синкретические формы современной интерпретации шинуазри.

Лаковый кабинет отличается своей контрастной цветовой гаммой, в которой преобладают насыщенные черный, красный и золотой цвета. Как в русской, так и в китайской культурных традициях красный цвет имеет важное символическое значение. В цветовой символике Китая красный символизирует власть. Например, Юаньский (XIII-XIV вв.) красный резной лак разных оттенков представлял императорский стиль. Шкатулки из красного лака с изображениями драконов для хранения печатей, настенные блюда, панно – составляли обширную императорскую коллекцию¹⁷³. Использование красного цвета в интерьере восходит также к древней русской традиции и носит положительную коннотацию (в старорусском языке «красный» синоним «красивого»).

Образно-художественные вариации птиц в сочетании с элементами шинуазри представлены в Стеклярусном кабинете (подлинная отделка 1760-х гг.) Китайского дворца в Ораниенбауме. Особенностью комнаты стали стеклярусные панно, вышитые синелью, предположительно девятью русскими девушками-золотошвейками под руководством француженки мадам де Шен¹⁷⁴.

Серебристо-сияющие стеклярусные панно украшены составными композициями с изображениями экзотических птиц в сочетании с китайскими

¹⁷² Тихомирова М. А. Возрождение Монплезира // Декоративное искусство СССР. 1958. № 11. Ноябрь. С. 31.

¹⁷³ Бянь Ц. Иконография образа дракона в традиционном декоративно-прикладном искусстве Китая: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.04. СПб., 2022. С. 22.

¹⁷⁴ Воронов М. Авдотья Логинова и другие // Нева. 1979. № 6. С. 219.

архитектурными формами пагод и беседок для усиления оттенка экзотичности художественного облика интерьера. Некоторые исследователи полагают, что в основе сюжетов панно – рисунки французского художника-орнаменталиста XVIII века Ж. Пильмана, известного своими композициями в стиле шинуазри¹⁷⁵. Визуальные образы экзотических птиц отсылают к идеализированному миру природы, в то время как отдельные садовые атрибуты, рыболовные снасти и вазы с сорванными цветами служат зрителю напоминанием о невидимом присутствии человека в этом «Эдеме» растений и птиц. В экспрессивном характере отдельных птиц и в их взаимодействии с другими пернатыми прослеживается не только декоративное содержание, но и условный аллегорический смысл, предположительно связанный с жизнью высшей знати при дворе, который описывала в своих воспоминаниях Екатерина II.

Образно-художественные зооморфные мотивы характерны для большинства интерьеров, оформленных в стиле шинуазри.

Аристократический вкус в XVIII веке значительно привлекала декоративная составляющая китайских мотивов и зооморфных существ, которые ценились за свою новизну и экзотичность. Ознакомление с китайской философией, а вместе с ней и с наиболее значимыми зооморфными китайскими символами, позволяет предположить, что зооморфные интерпретации имели не только декоративное значение в оформлении убранств интерьеров, но и ассоциировались с их символическим значением, в особенности это относилось к таким популярным китайским изображениям, как дракон и феникс.

Изображение дракона стало одним из наиболее популярных фантастических зооморфных образов в интерьерах шинуазри. В оформлении китайских кабинетов русского шинуазри мифические драконы как по форме, так и цветовой характеристике сохраняли свои основные черты оригинального источника с незначительными вариациями. Изображения драконов прежде всего использовали в качестве декоративного элемента. Символическое содержание китайских

¹⁷⁵ Дахнович А. С. Ораниенбаум. Дворец-музей XVIII века. М.–Л.: Гос. изд-во изобразительных искусств, 1932. С. 26.

драконов в подражание китайским традициям заимствуется в интерьерах стиля шинуазри в основном для прославления российских самодержцев и императорской власти, в меньшей степени их используют как символы-обереги в малых парковых архитектурных формах.

Вторым значимым заимствованием, наиболее часто встречающимся в декоративной системе шинуазри, является образ феникса. В интерпретации этого фантастического существа наиболее ярко проявился творческий талант и индивидуальность русских мастеров. В ряде интерьеров в китайском вкусе изображения феникса сводятся к художественному синтезу дракона и феникса, феникса и Жар-птицы. Учитывая схожие символические интерпретации феникса и Жар-птицы, русские мастера перерабатывают и адаптируют этот образ, часто тяготея к полному заимствованию самобытного символа русского эпоса.

Для русских художников и мастеров стилистическими источниками для подражания были подлинные предметы декоративно-прикладного искусства Дальнего Востока (Лаковый кабинет, Монплеизр) и западноевропейские образцы шинуазри (Стеклярусный кабинет, Китайский дворец). Следует отметить, что западноевропейское влияние затронуло лишь верхи русского общества, а русские ремесленники, художники-декораторы, мастера, выходцы из простого сословия продолжали жить в кругу старых традиций, благодаря чему смогли привнести в стиль шинуазри оттенки русского народного творчества, его символику (Жар-птица), а также отдельные элементы из повседневной русской культуры и быта. В отличие от чисто европейских стилей, таких как барокко и рококо, шинуазри в силу своего двойного происхождения (Европа и Китай) наделял русских мастеров большей свободой в его интерпретации.

Владея сложившимися приемами иконописания, русские художники в поисках нового изобразительного языка смогли не только превосходно освоить дальневосточные и европейские методы исполнения стиля шинуазри, но и разработать собственную манеру исполнения и понимания, в совершенстве приспособив древнерусскую традицию иконописи к созданию нового

художественного стиля шинуазри, обогатив его новыми символическими и стилистическими заимствованиями из русской культуры.

Глава 3. Неомавританский стиль: европеизация русского интерьера и архитектуры XIX века через призму ориентализма

Рубеж XVIII и XIX веков был отмечен угасанием интереса к экзотическим направлениям вследствие обращения к классицизму. Первые проявления возврата к восточной теме стали наблюдаться в рамках художественного стиля ампира через заимствование древнеегипетских мотивов. Фигуры сфинксов, грифоны, пирамиды, кариатиды в египетском стиле, маски фараонов становятся частью стилизованных европейских интерьеров и архитектурных сооружений. Главным стилизующим образцом египтомании стала Франция, на которую равнялись почти все европейские страны.

С развитием романтизма главенство классицизма отходит на второй план, а сопутствующие ему культурные течения историзма и ориентализма способствуют формированию стилистического разнообразия исторических стилей и «свободы выбора».

Появление интереса к мавританской культуре Пиренейского полуострова сформировалось в результате идейно-художественного направления романтизм, обусловившего интерес к Востоку и средневековым культурам.

Культурно-философские воззрения начала XIX века параллельно сопровождались социальными преобразованиями и быстрым промышленным развитием в европейских странах. Романтическая мысль, тесно связанная с поиском воссоздания прошлых эпох и их идеализацией, в исчезнувшей средневековой мавританской культуре нашла богатый источник вдохновения. Образцы сохранившегося мавританского архитектурного наследия в Кордове, Севилье и Гранаде и связанная с ними история, овеянная домыслами и легендами, мавританская литература и философская мысль, декоративно-прикладные предметы послужат основой для изучения этой культуры и для создания неомавританских стилизаций в интерьерном убранстве и архитектуре, декоративно-прикладном искусстве, окажут влияние на европейскую литературу и живопись.

Востребованность неомавританских стилизаций с воспроизведением фрагментов позднемавританской архитектуры дворца Альгамбры (середина XIII – конец XIV в.) лягут в основу направления «альгамбризма» как отдельного архитектурного направления в ориентальном убранстве интерьеров, который будет оставаться популярным вплоть до конца XIX – начала XX века в среде высшего дворянства и передовой буржуазии.

3.1 Развитие неомавританского стиля во Франции в период колониальной экспансии

Важную роль в развитии ориентализма в XIX веке сыграло творчество писателей и художников, которые одними из первых обратились к загадочным сюжетам Ближнего Востока для создания литературных и художественных произведений. В этом отношении французский писатель В. Гюго (1802-1885) в 1829 году в предисловии к своему сборнику «Восточные мотивы» писал: «...сегодня у нас больше, чем когда-либо занимаются Востоком. В век Людовика XIV мы были эллинистами, теперь мы стали ориенталистами»¹⁷⁶.

На фоне всеобщего увлечения Ближним Востоком, во Франции ознакомление с мавританским культурным наследием имело два источника происхождения. С одной стороны, это общеевропейская вовлеченность в контекст романтизма и историзма, которые способствовали зарождению интереса к средневековой мавританской культуре Андалузии. С другой стороны, освоение ближневосточных территорий Северной Африки, которые, наряду с Андалузией, считались историческим регионом распространения мавританского стиля.

Ознакомление с культурой и бытом Северной Африки показало, что в Марокко и Тунисе сохранились мавританские декоративные и архитектурные традиции в среде ремесленников, которые составляли значительную часть

¹⁷⁶ Hugo V. Les orientales. Paris : George Chamerot, 1882. P. 6.

населения¹⁷⁷. Относительно мавританского наследия Пиренейского полуострова, то от него уцелели лишь фрагментарные образцы архитектурных памятников с интерьерным убранством, овеянные мифическим ореолом средневекового прошлого. Ностальгический миф о прошлом Андалузии, основанный на предполагаемом абстрактном великолепии, стал основной причиной, по которой французские романтики XIX века относили средневековое наследие мавров к главным образцам ориентального направления, имевшего непосредственную связь с историзмом и романтизмом. Невзирая на тот факт, что в общеевропейском контексте главным архитектурным образцом для создания неомавританских стилизаций стал дворец Гранадского эмирата – Альгамбра (1228-1492), во Франции, учитывая культурное и историческое развитие, одновременно прослеживается влияние двух мавританских источников, варьировавшихся от североафриканских (тунисских и алжирских) до исторических испано-мавританских заимствований.

Значительное влияние на распространение интереса к истории исчезнувшей средневековой мавританской культуры оказали представители творческой интеллигенции – писатели, художники, исследователи архитектуры, фотографы.

Ф. Р. де Шатобриан одним из первых обратился к романтической истории мавров в литературном ключе в новелле «Приключения последнего Абенсерага»¹⁷⁸ (1826). Путевые заметки и письма об Испании, в которых нередко описывали великолепие мавританского наследия и представляли рассуждения о его влиянии на испанскую культуру, публиковали П. Мериме («Письма из Испании», 1832), Т. Готье («Путешествие в Испанию», 1843), Э. Кине («Мои каникулы в Испании», 1846).

Средневековая мавританская культура на фоне живописных пейзажей была важным источником вдохновения для французских художников: А. Доза (A. Dauzats, 1804-1868) «Хиральда в Севилье» (1839) (рис. 83). Жители Гранады,

¹⁷⁷ Alcantud J. A. G., René J., Trochet N. Malaise dans la culture patrimoniale : l'Alhambra de Grenade et la Chellah de Rabat // *Ethnologie française*. 2013. Т. 43. №. 3. P. 529.

¹⁷⁸ Chateaubriant F.-R. de. Atala. René. Les aventures du dernier Abencerages / Edition de Pierre Moreau. Paris : Gallimard, 1971. P. 183-421.

замкнутые в своей национальной идентичности, стали еще одним референтом для создания художественных образов на фоне мавританской архитектуры, как в картине Ж.-Б. А. Зо (J.-B. A. Zo, 1826-1901) «Дворик в Альгамбре» (1860) (рис. 84).

Суровые обычаи андалузских мавров будоражили воображение европейских художников, увлекавшихся историческим жанром, и нашли отражение в работе Э. де Буалеконта (E. M. F. de Boislecomte, 1849-1923) «Дворец наказаний в Альгамбре в Гранаде» (1878) (рис. 85). Личное открытие Гранады во время путешествия по Испании произвело большое впечатление и на художника А. Реньо (A. G. N. Regnault, 1843-1871) «Казнь без суда при мавританских королях в Гранаде» (1870). Взаимовлияние литературы и живописи прослеживается в работе французского живописца Ж. Клерена (G. J. V. Clairin, 1843-1919), который под впечатлением посещения Гранады и образов новеллы Ф. Р. де Шатобриана пишет картину «Убийство Абенсерагов» (1874)¹⁷⁹.

Обращение французских архитекторов к мавританской тематике стало следствием тесной взаимосвязи между различными искусствами.

Ознакомление с мавританским архитектурным наследием проходило согласно общепринятым архитектурным практикам, которые сводились к детальному копированию и анализу орнаментов залов сохранившихся памятников, архитектурных деталей, снятию слепков, составлению планов с целью накопления материала для сборников, которые в дальнейшем служили образцами для архитектурного и декоративного оформления.

Повышенный интерес к мавританским архитектурным заимствованиям наряду с другими историческими стилями стал возможен в силу отсутствия в этот период доминирующего «большого стиля». Как следствие, «разумный выбор» оставался за архитектором, в основе которого лежал индивидуальный творческий метод и накопленные знания.

¹⁷⁹ Caule E. Étude comparative de la collection orientaliste du musée des Beaux-Arts de Pau. Art et histoire de l'art. 2014. [Эл. ресурс] // DUMAS. URL: dumas-01092282f (дата обращения: 30.09.2024).

На выбор ориентальной стилизации влияли не только тенденция моды и авторитет архитектора, но и мнение самого заказчика в зависимости от его воззрений, часто определяемых социальным статусом, а также опытом пребывания в восточных странах и на Всемирных выставках.

Например, для французского историка А. д'Аббади (A. d'Abbadie, 1810-1897) по проекту архитекторов Виолле-ле-Дюка (E. E. Viollet-le-Duc, 1814-1879) и Э. Дютуа (E. C. M. Duthoit, 1837-1889) построили средневековый замок «Аббади» (le château d'Abbadia) в интерьерах которого четыре зала посвятили восточной тематике: Персидский будуар, Мавританская курительная, Арабская гостиная и Парадная. Убранство Мавританской курительной комнаты отличалось сложными орнаментальными и архитектурными приемами, свойственными архитектуре Альгамбры, с включением в интерьер арок, куполообразного потолка и многочисленных арабесковых мотивов. Оформление интерьеров дворца сочетало одновременно влияния нескольких восточных регионов, важных для Западной Европы и, в частности, для Франции, среди которых кроме образцов архитектуры последней династии аль-Андалуза были представлены архитектурные стилизации Османской империи и Персии¹⁸⁰.

Одним из показательных примеров ориентальной интерпретации остается Мавританский салон (фр. *salon mauresque*) писателя А. Дюма (A. Dumas, 1802-1870) во дворце Монте-Кристо (1847). Над оформлением интерьера работали приглашенные писателем тунисские мастера, которые создали этот Мавританский салон наподобие тех, которые Дюма видел в Северной Африке. Стены и потолок комнаты убрали резным стуковым орнаментом (рис. 86). Три массивные подковообразные арки делят пространство интерьера на две части. Светильники с разноцветными стеклами, восточная мебель, курильницы, резные столики дополняли интерьер. Разноцветные витражи на окнах акцентировали внимание на эклектическом характере интерьера середины XIX века. В общей стилистике

¹⁸⁰ Delpech V. Le château d'Abbadia sur la corniche basque ou les paradoxes d'une demeure orientaliste au XIX-ème siècle [Эл. ресурс] // In Situ. Revue des patrimoines. 2014. № 4. URL: <https://doi.org/10.4000/insitu.11067> (дата обращения: 08.04.2023).

преобладает тунисский вариант мавританской стилизации, отличающийся менее утонченными формами в сравнении с историческим архитектурным стилем Альгамбры (рис. 87).

Экзотика Востока привлекала французскую буржуазию не только как элемент культурного увлечения, но и как способ смены обстановки и приятного времяпрепровождения за городом в период сезонного отдыха.

Расширение городов способствовало росту сети железных дорог, которые обеспечивали быстрое сообщение с сельскими и курортными местностями. В результате возникает новый тип жилища – загородная вилла. В сравнении с традиционными схемами особняков, в строительстве вилл и прилегающих строений, располагавшихся за чертой города, допускалась более свободная планировка с многосложными объемами, а также предоставлялось «больше простора для подражания историческим стилям»¹⁸¹. Ориентальная архитектура была чрезвычайно популярна среди представителей промышленной и финансовой буржуазии как средство личного утверждения и демонстрации социального статуса.

В 1860-е годы компания «Южные железные дороги», возглавляемая братьями Перейр (Pereire), возводит в городе Аркашон (Arcachon) люксовый ансамбль зимних вилл, среди которых отдельные стилизуют в неомавританском вкусе¹⁸².

Виллы в стиле «мореск» (фр. *mauresque* – мавританский) становятся одним из ведущих архитектурных направлений курортной архитектуры и заполняют атлантическое и средиземное побережья Франции. Так, вилла под названием «Александра» (1849), построенная в Каннах архитектором Ф.-Ж. Лигером (F. J. Liger, 1819-1908) для А. Ф. Скрипицыной и ее супруга, французского консула в

¹⁸¹ Всеобщая история архитектуры: в 12 томах. Т. 10. Архитектура XIX – начала XX вв. / Под ред. С. О. Хан-Магомедова, П. Н. Максимова, Ю. Ю. Савицкого. М.: Стройиздат, 1972. С. 181-182.

¹⁸² Gaillard E., Walter M. Un certain gout pour l'Orient XVIII et XIX siècles. Paris : Citadelle & Mazenod, 2010. P. 202.

Москве Е. Трипэ (E. Tripet)¹⁸³, стала одним из ранних примеров этой ориентальной стилизации.

Архитектор П. Шапулар (P. Chapoulart, 1849-1903) известен как автор многочисленных проектов вилл со ссылкой на североафриканский мавританский стиль на побережье Ривьеры: вилла «Эльветия» (Helvetia, 1875) в городке Ольюль (Ollioules), «Мавританская вилла» (villa Mauresque, 1884) и «Тунисская вилла» (villa Tunisienne, 1884) в Йере (Hyeres).

Кроме североафриканских архитектурных интерпретаций актуальными оставались испано-мавританские образцы Андалузии для курортных ориентальных стилизаций. В Ницце, в начале XX века, напротив православного храма святителя Николая Чудотворца, неизвестным архитектором была построена вилла «Эль-Патио» (villa El-Patio, 1906-1907), выполненная с испано-мавританскими элементами, вдохновленными архитектурой Гранады. Главным ориентальным украшением этого особняка стал белокаменный внутренний дворик в неомавританском стиле, решенный по аналогии с одним из дворигов Альгамбры.

Во второй половине XIX века типология сооружений, стилизованных под мавританский стиль, отличалась большим разнообразием и могла включать также заведения и развлекательного характера, такие как казино, рестораны, кафе. Так, по проекту инженера П. Реньо (P. Régnault, 1827-1879) в городе Аркашон построили Мавританское казино (рис. 88).

Во внешнем решении здание выполнили со ссылкой на испано-мавританские образцы. Эkleктичность архитектурного облика выражалась в богатстве форм архитектурных деталей, заимствованных одновременно из двух источников – «дворца Альгамбры в Гранаде и мечети в Кордове»¹⁸⁴. Соединение разных исторических соотношений в одном здании полностью соответствовало принципам эклектики.

¹⁸³ Oulebsir N., Toulhier B. Architecture d'Orient en France. Villas, folies et palais d'ailleurs. Paris : Picard ; Actes-Sud, 2018. P. 74.

¹⁸⁴ Toulhier B. Un parfum d'Orient au cœur des villes d'eaux [Эл. ресурс] // In Situ Revue des patrimoines. 2006. № 7. URL: <https://journals.openedition.org/insitu/3069> (дата обращения: 19.12.2021).

Ориентализм во французской архитектуре охватывал широкий набор восточных заимствований. Французский «неомавританский стиль» как условное понимание архитектуры с развитыми экзотическими архитектурными формами мог включать базовые элементы исторического испано-мавританского стиля с добавлением других восточных стилистических вариаций, географическая зона которых могла охватывать архитектуру таких стран, как Индия, Северная Африка, Турция, Египет и другие.

Французский архитектор А. Персии (A. Percilly, 1858-1928) создавший ряд архитектурных зданий, стилизованных в неомавританском вкусе, в городе Виши проектирует кафе под названием «Альгамбра», внешний облик и часть интерьерного убранства которого были в стиле «неомореск» по образцу Альгамбры в Гранаде (рис. 89).

Здания загородных курортных станций – еще одна типология строений с развитым архитектурным ориентализмом, посредством которых парижанам предлагали смену социальной и культурной среды.

В конце XIX века ярким примером архитектуры неомавританского стиля в курортных комплексах стало здание термальной станции Биаррица (Salins de Biarritz, 1893) по проекту французского архитектора А. Лагарда (A. Lagarde, 1837-1924?). Композицию фасада архитектор построил на строгой симметрии, акцентировав ее центральным ризалитом с тремя подковообразными проемами и открытой лоджией над ними. Две боковые башни с куполами «луковичной» формы подчеркивали ориентальный характер архитектуры, тогда как башня с зубчатым парапетом отсылала к образу крепостных мавританских сооружений. Чередование полос светлого и темного камня, восходящего к приемам Кордовской мечети, создавало эффект полихромии и придавало экстерьеру ритмическую выразительность. В целом здание являлось характерным примером экзотической эклектики, в которой соединялись выразительные элементы мавританской архитектуры Аль-Андалуса с присущей классицизму регулярностью общей композиции (рис. 90).

Типологическое разнообразие ориентальных архитектурных проектов было обусловлено стремительным развитием экономики и, как следствие, расширением функционального предназначения неомавританских сооружений. Так, в стиле «неомореск» оформляли внутренние убранства и экстерьеры гостиниц, как, например, в Большом восточном отеле в Ментоне (1874) работы архитектора Ф. Верола (F. Vérola, ?). Среди общественных учреждений следует отметить бывшую Колониальную школу в Париже (Ecole coloniale, 1895) (рис. 91), для решения которой архитектор М. Ивон (M. Yvon, 1857-1911) использовал широкий регистр мавританских заимствований, ссылаясь на североафриканские орнаментальные мотивы и архитектурные элементы.

Архитектурные и декоративные элементы мавританского стиля легли в основу и для строительства культовых сооружений. Так, внешний облик синагоги в Шалон-ан-Шампань (Châlons-en-Champagne, 1874-1875), спроектированный архитектором А. Вани (A. Vagny, 1821-1888) был разработан на основе заимствования испано-мавританских форм крепостных сооружений (рис. 92).

В XIX веке Франция была одним из ведущих культурных центров популяризации архитектурных традиций Востока посредством Всемирных выставок, которые проходили в Париже. Систематическое воспроизведение исторических образцов средневековой мавританской архитектуры Андалузии, наряду с выставочными проектами, посвященными алжирской, тунисской, египетской архитектуре, отражало общеевропейскую тенденцию интереса к испано-мавританской эстетике.

К Всемирной выставке 1867 года в Париже архитектор К. фон Дибич (C. von Diebitsch, 1819-1869) представил модель Мавританского павильона, оформленного по мавританским образцам архитектуры эпохи Насридов и дополненного соответствующими элементами интерьера, включая мебель и ткани. Центром композиции павильона стала большая люстра в неомавританском вкусе с разноцветным стеклом, под которой располагался фонтан как неотъемлемая часть традиционного мавританского интерьера (рис. 93).

По случаю Всемирной выставки в 1878 году построили дворец Трокадеро по проекту архитекторов эклектики Г. Давиу (G. Davioud, 1824-1881) и Ж. Бурде (J.-D. Bourdais, 1835-1915). Интересно отметить, что здание представляло синтез архитектурных заимствований из испано-мавританского и византийского зодчества. Прототипом для неомавританских архитектурных форм, использованных в проекте, послужила знаменитая сеvilьская башня Хиральда.

Одновременно к этой выставке в гостинице «Континенталь» (hôtel Continentale) оформили зал в «стиле Альгамбры» по проекту архитектора Блонделя (H. Blondel, 1821-1897) (рис. 94). Интерьер зала отличался утонченной декоративной отделкой стен со стилизованным растительным и геометрическим орнаментом. Из архитектурных элементов заимствовали ажурные подковообразные и многолопастные арки, поддерживаемые тонкими сдвоенными колонками с узорными капителями. Изысканно орнаментированный карниз завершал художественное оформление зала. Частью интерьера стали стилизованные светильники, драпировочные ткани с узорным рисунком и мебель, выполненная в восточном вкусе.

Французский художник А. Миттенхофф (A.-F.-A. Mittenhoff, 1853-1929), вдохновлённый формами мавританской архитектуры на Всемирной выставке в Париже (1889), заказывает строительство «Мавританской виллы» в пригороде Парижа, Леваллуа-Перре (1892). Некоторые залы виллы стали отражением увлечения художника ориентализмом, в частности, неомавританской темой, популярность которой сохранялась вплоть до конца XIX века в различных вариациях (рис. 95). Так, отдельные элементы внутреннего декора виллы были приобретены с испанского павильона на Всемирной выставке 1889 года. Кроме того, в соответствии с распространенной практикой, неомавританские интерьеры художник дополнил собственными полотнами на ориентальные темы, как, например, в одном из Мавританских салонов, где до настоящего времени сохранилась одна из его работ под названием «Делящиеся водой в пустыне» (Partage de l'eau dans le désert) (рис. 96).

Воссоздание испано-мавританских павильонов для всемирных выставок оставалось популярным вплоть до конца XIX – начала XX века. Кроме исторических архитектурных реплик, в программу выставок включали зрелищные театрализованные постановки. Так, для Всемирной выставки 1900 года в рамках проекта «Андалузия» воссоздали часть интерьеров севильского дворца Алькасар с двориками (patio), копию Севильской башни, арену для турниров, испанскую деревню и другие испано-мавританские исторические строения. Вход в выставочную «Андалузию» оформили в виде копии ворот дворца Алькасар, через которые посетители попадали в один из мавританских двориков с кружевными арками. На арене проводились представления и турниры между христианскими рыцарями и маврами. В испанской деревне с ее характерными старинными постройками демонстрировались кустарные производства, а также предлагались различные испанские «разносолы»¹⁸⁵.

М. А. Орлов в путеводителе об этой выставке писал: «Выставочная Хиральда будет иметь, по проекту, более 30 саженей высоты; по наклонному помосту на нее можно будет взбираться до высоты около 20 саженей и оттуда полюбоваться видом выставки»¹⁸⁶ (рис. 97).

Интересен тот факт, что планировали воссоздать также пещеры, которые привлекали публику в Гранаде, на Святой Горе (Monté Sacro). «В этих гротах будут плясать изящные цыганки (гитаны), а другие цыганки будут гадать посетителям по руке и на кофейной гуще»¹⁸⁷. В дополнение на Всемирных выставках экспонировали коллекции картин восточных живописцев, а также воссозданные образцы декоративной мавританской керамики.

Ретроспективные неомавританские городки ассоциировались со зрелищным направлением и предназначались для развлечения и отдыха публики. Кроме того, восточные образцы знакомили посетителей с формами восточного искусства вне

¹⁸⁵ Орлов М. А. Всемирная парижская выставка 1900 года в иллюстрациях и описаниях // Иллюстрированное приложение к «Вестнику иностранной литературы» 1900 г. СПб.: Тип. брат. Пантелеевых, 1900. С. 88.

¹⁸⁶ Там же, С. 89.

¹⁸⁷ Там же, С. 89-90.

культурного контекста, включая ретроспективные формы неомавританской архитектуры, что оказывало влияние на формирование архитектурных стилистических установок и спрос на них.

Во второй половине XIX века неомавританский стиль стал одним из ведущих архитектурных ориентальных заимствований в Европе. В каждой из европейских стран формируется свой подход в создании неомавританских стилизаций, в основе которых лежало их культурное и историческое развитие.

Во Франции на формирование типологии архитектурных сооружений и интерьеров в неомавританском вкусе оказало влияние наличие разных ориентальных источников, включая одновременно образцы североафриканской мавританской архитектуры и испано-мавританские формы, унаследованные от архитектуры средневековых мавров Андалузии.

Художественные и архитектурные мотивы неомавританской стилистики находили применение как для убранства интерьеров, так и для оформления экстерьеров общественных, развлекательных, торговых и коммерческих сооружений.

Наряду с воссозданием ряда копийных архитектурных и декоративных фрагментов исторической мавританской архитектуры, преимущественно относившихся к дворцу Альгамбры, в большинстве случаев практиковалась свободная трактовка, заключавшаяся в соединении разных ориентальных заимствований и наиболее ярко проявившаяся в строениях загородных курортных станций, вилл, кафе и казино. Вариации наиболее распространенных мавританских мотивов и архитектурных форм переходили из одного проекта в другой. Нельзя сказать, что они в точности повторяли прежний материал, тем не менее пропорции, ритм и композиционные построения некоторых архитектурных проектов обнаруживали определенные схожести. В проектировании зданий архитекторы пользовались большей свободой и сочетали ориентальные заимствования из разных источников, в том числе и мавританские заимствования, которые включали архитектурные элементы Альгамбры, Кордовской мечети и Хиральды.

В отличие от России, где это ретроспективное направление было ориентировано в значительной степени на исторические прототипы дворца Альгамбры, во французской архитектурной практике стиль «неомореск» формировался на основе разнообразных источников и отличался широтой форм художественного выражения и имитаций.

В заключение следует отметить, что на протяжении XIX века Франция являлась ключевым элементом общеевропейского движения ориенталистики и оказывала влияние на процесс формирования моды, в том числе и на неомавританские заимствования в рамках архитектурной эклектики. Французский архитектурный ориентализм отражал не только художественные и эстетические установки эпохи соответствующего исторического периода, но и являлся проявлением колониальных преобразований, способствуя формированию синтеза восточных мотивов и западноевропейских архитектурных традиций.

3.2 Творческий вклад выпускников Императорской Академии художеств в развитие неомавританского стиля и «альгамбризма» в России

С развитием романтизма и формированием нового мироощущения меняется восприятие средневековой культуры и готики, ранее критически оценивавшихся в период эпохи Просвещения. Отныне данные историко-художественные явления приобретают положительную эстетическую и культурно-историческую коннотацию. В рамках романтической эпохи, которая заимствовала свои художественные ориентиры в Средних веках, обращают внимание и на ориентальную средневековую культуру Андалузии.

Под влиянием романтизма представители литературно-художественной мысли одними из первых выразили свои восторженные взгляды о средневековом мавританском наследии Андалузии, осмысливая его как источник эстетического вдохновения и культурной экзотики. Их письменные описания в виде путевых заметок, дневников, статей в периодических изданиях пробудили желание у широкой публики поближе ознакомиться с мавританской историей, соприкоснуться с оставшимися архитектурными свидетельствами некогда процветавшей мавританской культуры и увидеть самобытный образ жизни андалузцев.

Начиная с XVII века, одной из распространенных форм ознакомления с ведущими образцами европейской культуры было «Большое путешествие» (фр. Grand Tour), которое относилось к прерогативе высшего дворянства. Первоначально маршрут «Большого путешествия» охватывал страны преимущественно с классицистическим наследием, среди которых ведущая роль принадлежала Греции, Италии, Франции.

В первой половине XIX века с развитием интереса к ближневосточной культуре в программу путешествия стали включать восточные страны с малоизученной в Европе культурой.

В сравнении с XIX веком, в XVIII столетии, в период Просвещения, Испания не имела такой историко-культурной привлекательности. Недостаточный интерес

к Испании дополнялся ограниченными возможностями передвижения и низким уровнем безопасности. Путешествовали «на мулах верхом или в экипаже»¹⁸⁸, которые подвергались частым нападениям и ограблениям.

С включением испано-мавританского наследия в программу маршрута «Большого путешествия» архитектурные виды с мавританскими сооружениями, а также остатки живописных руин с замысловатыми ориентальными формами приобретают широкую популярность.

Представители творческой интеллигенции и аристократических кругов, путешествуя по Испании, стремились передать увиденные впечатления не только в письменных заметках, но и зафиксировать их художественно в форме акварелей и графики в альбомах. Создание одного из таких сборников с перспективными видами испано-мавританской архитектуры стало возможным благодаря путешествию князя А. В. Мещерского (1822-1900) по Испании (1860-1861) в сопровождении немецкого художника-пейзажиста Ф. Эйбнера (F. Eibner, 1825-1878)¹⁸⁹ (рис. 98). Наряду с прибрежными городами Малаги и Кадиса князь посетил города, расположенные в глубине полуострова, такие как Толедо, Вальядолид, Гранада, Кордова, Севилья и Мадрид¹⁹⁰.

С развитием романтизма и сопутствующих ему направлений, таких как историзм и ориентализм, архитектура становится одним из главных средств выражения этих течений посредством воспроизведения различных исторических стилей в интерьере и архитектурных сооружениях. На начальном этапе ориентальные стилизации носили эклектичный характер и во многом зависели от индивидуального восприятия архитектора или заказчика, что давало чрезвычайно смешанные восточные интерпретации. Постепенно романтическое воспроизведение исторических стилей переходит на научную основу. Так от

¹⁸⁸ Булгарин Ф. В. Воспоминания об Испании. СПб.: Тип. Н. Греча, 1823. С. 10.

¹⁸⁹ Мещерский А. В., Эйбнер Ф. Альбом хромофотографических видов из разных городов Испании, снятых А. В. Мещерским и художником Эйбнером. СПб.: 1868. С. 22.

¹⁹⁰ Зиничева Е. А. Князь Мещерский и его путешествие по Испании. [Эл. ресурс] // Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. URL: https://www.pushkinmuseum.art/data/epublication/books/8686_file_pdf.pdf (дата обращения 28. 03. 2022).

обобщенных интерпретаций развивается тенденция к точному стилистическому воспроизведению скопированных фрагментов архитектурного стиля. Желание перевести поверхностные знания на научную основу стало стимулом к изучению арабских источников об истории Гранады, мавританской культуре, сохранившихся архитектурных сооружениях разных эпох и предметах декоративно-прикладного искусства. В результате новых стилеобразующих ретроспективных поисков со ссылкой на Восток и нехватки образцов первоисточника, в академический маршрут стипендиатских поездок для учащихся художественных и архитектурных отделений кроме классического наследия включают посещение Андалузии с образцами средневекового испано-мавританского наследия, а также других ближневосточных стран.

К середине XIX века география стипендиатских маршрутов пребывания за границей значительно расширилась. Художники и архитекторы в качестве академических пенсионеров все чаще посещают Пиренейский полуостров в рамках заграничных поездок.

В России изучение образцов архитектуры осуществлялось при содействии и денежной поддержке Императорской Академии художеств, которая финансировала заграничные поездки стипендиатов. За границей пенсионеры знакомились с «великими произведениями искусства», а ученикам архитектурного отделения предписывалось проводить обмеры, копировать и выбирать для реставрации знаменитые образцы зодчества. Стипендиаты обязывались также вести журналы своих путешествий, составлять альбомы и в виде отчетов предоставлять их в Совет Академии на обсуждение¹⁹¹.

По прошению воспитанников академии пребывание за границей могло продлеваться с сохранением казенной стипендии. В среднем такие стипендиатские поездки архитекторов за счет казны могли длиться от четырех до шести лет.

По возвращении большая часть работ стипендиатов хранилась в стенах архива академии, в библиотеке, а также выставлялась в академическом музее и

¹⁹¹ Отчет Императорской Академии художеств с 2 сентября 1862 по 1 сентября 1863 г. СПб.: Тип. Гогенфельдена и К, 1864. С. 20.

архитектурных классах. Полученный опыт и накопленный материал в ходе стипендиатской поездки в дальнейшем использовались на практике при проектировании и оформлении особняков, доходных домов, театров и культовых сооружений как в столице, так и в провинциальных городах и окраинах России.

Так, например, в сохранившемся альбоме архитектора П. А. Уткина¹⁹² (1820-1879) под названием «Путешествие на юг Испании» (*Excursion dans le midi de l'Espagne*, 1845) основные этапы его пребывания в Испании были зафиксированы в художественной форме в виде акварелей и графических работ. Примечательно, что все надписи с указанием городов и названий рисунков выполнены автором на французском языке.

Сравнивая художественные работы, содержащиеся в альбомах выпускников-стипендиатов, можно отметить, что их пребывание в Испании проходило практически по аналогичному маршруту, с особым вниманием к городам с мавританским архитектурным наследием. Художественные работы архитекторов *in situ* сводились к архитектурным видам, восходящим к мавританской эпохе, этническим типам Андалузии, а также к испанским жилищам с глухими оштукатуренными фасадами и озелененными патио.

К наиболее известным и популярным архитектурным образцам испано-мавританского зодчества относились такие памятники, как Большая мечеть в Кордове, башня (бывший минарет) Хиральда в Севилье (исп. *Giralda*), севильский дворец Алькасар (исп. *Reales Alcazares de Sevilla*), Дом Пилата (исп. *la Casa de Pilatos*)¹⁹³, Алькасар в Сеговии (*Alcazar de Segovia*), в Толедо – мечеть Кристо де ла Луз (исп. *Mezquita Cristo de la Luz*), крепость Альгамбра (исп. *Alhambra*) в Гранаде.

Интерес архитекторов-стипендиатов к Большой мечети в Кордове (VIII - XVI) периода халифата Омейядов был обусловлен рядом факторов: во-первых, этот памятник соотносился с начальным периодом формирования мавританского зодчества на Пиренейском полуострове, во-вторых, мечеть была построена на

¹⁹² Уткин П. А. Путешествие по Испании (*Excursion dans le midi de l'Espagne*): [альбом] / [Авт.-сост. П. А. Уткин]. 1848. РНБ. Отдел рукописей. Фонд 712. Оп. 1. Ед. хр. 1020.

¹⁹³ Каптиков А., Богданова Д. Мавританская архитектура Испании. Мусульманские памятники. Мудехар. Екатеринбург: ТАТЛИН, 2015. С. 60-62.

месте ранее существовавших культовых сооружений, сохранившиеся элементы которых были сохранены и заимствованы при ее возведении; в-третьих, михраб и обрамления арочных проемов были оформлены растительной мозаикой мастерами из Константинополя. Соприкосновение различных исторических периодов и ассимиляция инокультурных элементов в едином архитектурном пространстве соответствовали стилистическим поискам периода историзма. Кроме того, зал мечети представлял непревзойденные образцы колонн, разнообразных по ордерам и материалу (мрамор, яшма и порфир), образующих нефы. Этот прием – использования ценных пород минералов для создания колонн – в дальнейшем неоднократно заимствовался в интерьерах и архитектурных сооружениях в неомавританском вкусе в период эклектики.

Об интересе к уникальности этого памятника и стремлении воспитанников академии с ним ознакомиться свидетельствуют многочисленные акварельные виды и архитектурные зарисовки мечети, начиная с самых ранних стипендиатских поездок в Испанию. Так, перспективные виды Большой кордовской мечети привезли К. А. Бейне (1815-1858) «Внешний вид мечети в Кордове», «Внутренний вид мечети в Кордове»¹⁹⁴ 1840-е годы; стипендиаты К. К. Рахау (1830-1880), К. К. Кольман (1835-1889), 1860-е годы; А. Г. Трамбицкий (1860-1922) «Вид восточного фасада мечети в Кордове»¹⁹⁵ 1860-е годы; Г. Д. Гримм (1865-1942) «Вид части свода мечети в Кордове», «Часть внутреннего вида мечети в Кордове»¹⁹⁶, 1890-е годы. Например, архитектор К. К. Рахау во время пребывания в Кордове, наряду с созданием перспективных акварельных видов этого исторического памятника, посредством создания архитектурных графических эскизов изучал систему взаимосвязанных многолопастных арок и продольный вид михраба с куполом Кордовской мечети (рис. 99-101).

Строение купола, расположенного на нервюрах перед михрабом и украшенного орнаментами цветочно-лиственной мозаики, представляло собой еще

¹⁹⁴ НИМ РАХ КП-272/2. А-7569. К. А. Бейне «Внутренний вид мечети в Кордове». 1841-1847.

¹⁹⁵ НИМ РАХ КП-272/16. А-7567. А. Г. Трамбицкий «Вид восточного фасада мечети в Кордове». 1860.

¹⁹⁶ НИМ РАХ КП-737/92. А-13989. Г. Д. Гримм «Часть внутреннего вида мечети в Кордове». 1891-1894.

один из архитектурных и декоративных элементов, вызывавших интерес у архитекторов. Так, в одной из работ А. Г. Трамбицкого, выполненной в технике хромолитографии, изображен купол из Большой кордовской мечети с тщательно выверенным геометрическим построением и ясно прорисованным орнаментом из сине-золотой мозаики. Кроме мозаичного украшения, в работе продемонстрирована еще одна интересная особенность кордовского купола – построение восьмиугольной звезды посредством пересечения двух квадратов (рис. 102).

Акварельные работы стипендиатов с изображением испано-мавританской архитектуры нередко отличались развитым романтическим оттенком. Так, в одной из стипендиатских работ архитектор К. К. Рахау на переднем плане изобразил магометанскую подковообразную арку, поддерживаемую мраморными колоннами, с уходящей вглубь собора перспективой и видом на многолопастные арки. Фиксируя в архитектурном виде одновременно европейские и мавританские архитектурные детали, архитектор явно стремился передать «двойственную архитектурную природу» этого памятника и его трансформацию в католический храм. Акварель была дополнена испанскими персонажами в национальных костюмах. Такой прием часто использовался архитекторами, с одной стороны, для подчеркивания монументальности внутреннего убранства мавританских сооружений, с другой стороны, колоритные испанские персонажи оживляли композиции и передавали увиденное стипендиатами окружение в испанской Андалузии того времени (рис. 103).

К числу популярных мавританских памятников, которые входили в программу ознакомления стипендиатов, относился и сохранившийся минарет Ла Хиральда (1184-1198) Большой мечети Севильи периода берберской династии Альмохадов. Сооружение минарета Ла Хиральда осуществляли архитекторы Джебер, Ахмед ибн Басо (строитель мечети) и мастер - каменщик Али ал -Гомар¹⁹⁷.

¹⁹⁷ Каптерева Т. П. Испания. История искусства. М.: Белый Город, 2003. С.112-113.

После реконкисты города (1248) минарет преобразовали в колокольную католического храма, надстроив на его площадке башню со сквозными арками. Учитывая тот факт, что севильский памятник представляет один из лучших образцов альмохадского зодчества с характерными его чертами, этот живописный образ Севильской башни был широко представлен во множестве литографий, акварельных работах и архитектурных зарисовках художников и архитекторов.

В вышеупомянутом альбоме П. А. Уткина «Путешествие на юг Испании» (*Excursion dans le midi de l'Espagne*)¹⁹⁸ сохранился перспективный акварельный вид Севильской башни с условно прорисованным ажурным орнаментом гириха (рис. 104). Цветовой контраст Севильской башни и толстых стен соседствующего с ней католического собора акцентирует оппозицию форм этих двух архитектурных сооружений, призванных быть единым ансамблем. Устремленная ввысь Севильская башня, жемчужно-белого цвета, противопоставлена тяжеловесным монументальным формам собора, охристо-коричневого оттенка. Воздушно-цветовая перспектива неба с тонкими градациями оттенков связывает композицию и создает ощущение высоты Ла Хиральды. Такой прием сочетания архитектурных сооружений с пейзажным окружением использовался архитекторами довольно часто для оживления перспективного вида.

Аналогичная линия восприятия прослеживается и в акварели Севильской башни, созданной архитектора К. К. Рахау (рис. 105). Автор не стремился к детальной прорисовке орнаментальных элементов сооружения; по-видимому, его целью было представить целостное художественное изображение архитектурной композиции и позволить зрителю прочувствовать натурный образ. В его работе, как и у Уткина, делается акцент на стилистически несопоставимые строгие вертикали Ла Хиральды, соседствующей с тяжеловесными готическими формами собора. Колористический контраст между католическим и мусульманским сооружениями отсутствует: в работе Рахау, в отличие от акварели Уткина, оба объекта объединены равномерным освещением, с падающими тенями на стены для

¹⁹⁸ Уткин П. А. Путешествие по Испании. (*Excursion dans le midi de l'Espagne*): [альбом] / [Авт.-сост. П. А. Уткин]. 1845. Ф. 712. Оп. 1. Ед. хр. 1020. С. 30.

световой моделировки форм. Прозрачные тонируемые слои акварели, использованные Рахау, не скрывали все тонкие линии чертежа, выполненные архитектором в подготовительной зарисовке этого памятника.

Акварели с изображением Ла Хиральды в сочетании с католическим храмом ярко отражали двойственную природу испанских городов, в которой тесно переплетались традиции мусульманской и христианской архитектуры. Именно эти исторические нюансы представляли наибольший интерес для стипендиатов.

Крепость Альгамбра (1230-1492) стала основным образцом средневековой исторической мавританской архитектуры для стипендиатов академии и практикующих архитекторов.

Невзирая на то, что к началу XIX века крепость претерпела ряд изменений, сохранившиеся интерьеры внутрикрепостных дворцов и дворики с многочисленными садами и водотоками стали важным общеевропейским источником изучения и цитирования в неомавританских стилизациях.

Акварельные работы, а также многочисленные архитектурные зарисовки и чертежи с детальной прорисовкой полихромии декора свидетельствовали о стремлении воспитанников быть в русле общеевропейского течения «альгамбризма», как можно больше наработать отечественных источников и привезти в академию. В этом направлении значимое влияние оказывал и сам Совет Академии, который поддерживал желания стипендиатов и утверждал программы, как в случае с архитектором А. Х. Кольбом, которому для получения звания академика по архитектуре следовало во время его пребывания в Гранаде в 1849 году «измерить Альгамбру, нарисовать детали и сделать рисунки в красках»¹⁹⁹. Из Испании А. Х. Кольб писал, что «...в полном блеске и совершенстве находится арабская архитектура в Испании. Я желал бы штудировать и писать акварелью волшебные здания Гранады, Кордовы, которые поражали мой взгляд до сих пор

¹⁹⁹ Сборник материалов для истории Императорской Академии художеств за сто лет ее существования. Ч. 3. 1852-1864: ко дню празднования юбилея Академии / изд. под ред. П. Н. Петрова и с его примечаниями. СПб.: Тип. Спиридонова. 1866. С. 109.

только в картинах и изданиях, получив их предвкуше в Египте»²⁰⁰. Невзирая на то, что программа для получения звания академика по архитектуре у А. Х. Кольба была изменена, выдержки из отчетов и писем, посвященных мавританской архитектуре, свидетельствуют о неподдельном восторге и искреннем интересе русских архитекторов к магометанскому наследию Испании.

Львиный двор, благодаря своему уникальному архитектурному решению и богатству декоративных элементов, стал одним из наиболее узнаваемых исторических образов Альгамбры, что способствовало широкому воспроизведению этого архитектурного пространства в европейской живописи, архитектуре и театральных декорациях и сделало его одним из главных символов Альгамбры.

Следуя общекультурным тенденциям, воспитанники Императорской Академии художеств неоднократно воссоздавали этот мавританский образец в своих архитектурных и художественных произведениях. Так, художник Е. С. Сорокин (1821-1892), во время пенсионерской поездки, с 1849 года, посещал Гранаду, где написал картину «Альгамбра» (рис. 106). Оригинальность творческого мышления автора в этой работе заключалась в том, что он не передает общий вид цитадели, согласно заявленному названию картины, а следует влиянию общепринятой тенденции своего времени и сосредотачивает внимание на перспективном виде общеизвестного символа дворца – Львиного двора.

В центре композиции автор представил знаменитый фонтан как главный узнаваемый и символический атрибут этого архитектурного пространства. К фонтану, состоящему из двух мраморных чаш, верхней (меньшей) и нижней, стоящей на спинах двенадцати мраморных львов условного стиля, ведут перспективно уменьшающиеся подковообразные арки с ажурными тимпанами и резными фестонами.

На картине художник смог передать архитектурно-художественное многообразие мавританской архитектуры одновременно двух пространств. Автор

²⁰⁰ Цит по: Абаров Е. В. Архитекторы Царского Села. Александр Видов. Александр Кольб. СПб.: Genio Loci, 2008. С. 82.

частично отразил и главную особенность Львиного дворика – это окружавшая двор каменная галерея из одиночных и сдвоенных колонн с ажурными мелкозубчатыми арками и выступающими портиками²⁰¹. Такой художественный прием позволил подчеркнуть сложность архитектурных элементов мавританского стиля, а также создать ощущение глубины и объемности пространства.

В 1853 году Е. С. Сорокин выставлял эту работу в Гранаде с еще двумя видами Альгамбры и картиной «Испанские цыгане», за что был избран почетным членом местного «Общества друзей страны»²⁰². Таким образом, пребывание русских художников и архитекторов за границей для завершения их художественного образования имело целью не только художественную практику и архитектурное штудирование, но также участие в зарубежных выставках и конкурсах, которые демонстрировали достигнутое стипендиатами мастерство.

Получая признание творческого сообщества за границей посредством конкурсов и выставок, стипендиаты академии, в отличие от учеников предыдущего столетия, пребывание которых было ориентировано преимущественно на обучение у зарубежных мастеров, в XIX веке представляли полноправную художественную и архитектурную русскую элиту, участвовавшую в становлении и развитии основных культурных европейских течений, в том числе и общеевропейского направления «альгамбризма».

После Испании стипендиаты академии продолжали ознакомление с Востоком в смежных регионах африканского континента. Так, художник Е. С. Сорокин, посетив европейские страны (Германию, Бельгию, Францию, Испанию), продолжил свое путешествие в Сирию и Египет. Так же поступил и архитектор К. П. Бейне (1841-1849), посетив главные европейские страны, включая Испанию, архитектор совершил путешествие в Сирию, Египет, Грецию.

²⁰¹ Султанов Н. В. Памятники зодчества средних веков и магометанского востока. СПб.: Печ. журнала «Строитель». Фонтанка, 66, 1908. С. 93.

²⁰² Смоленский государственный музей заповедник. Образы в красках. Смоленская художественная галерея [Эл. ресурс] // Смоленский государственный музей-заповедник. Артефакт – проект Минкультуры России. URL: <https://artefact.culture.ru/ru/subject/algambra> (дата обращения: 20.04.2021).

В отличие от поэтических и живописных образов, создаваемых писателями и художниками, архитекторы при работе над изображениями Альгамбры проявляли особую тщательность и точность. Они сосредотачивались на копийном воспроизведении орнаментов и внутренних сооружений этого памятника в различных техниках, стремясь максимально точно передать архитектурные детали, орнаментальные элементы, сохранившуюся полихромиию, что позволяло зафиксировать оставшуюся историческую аутентичность памятника и было важным источником для изучения и распространения мавританского наследия.

А. И. Кракау (1817-1888) был одним из первых стипендиатов, в маршрут заграничной поездки которого было включено посещение дворцового комплекса Альгамбры и изучение его архитектурных образцов. О проделанной архитектором работе свидетельствуют сохранившиеся альбомы, хранящиеся в Научно-исследовательском музее Российской академии художеств, в состав которых вошли многочисленные копии архитектурных деталей карнизов, арок, капителей, переплета окон и перекрытий. На оборотных листах архитектор также давал подробные описания полихромии сохранившихся орнаментов и архитектурных фрагментов, что подчеркивало внимание архитектора к деталям и точной передаче художественных особенностей памятника.

Кроме копий архитектурных элементов, А. И. Кракау выполнял также обмеры целых помещений как, например, обмер мечети в Альгамбре, Львиного двора, Зала Суда, Зала Бань (рис. 107).

Копии мавританских орнаментов, выполненные архитектором, отличаются высокой степенью мастерства архитектурной графики, геометрической выверенностью, точностью прорисовки деталей и полихромии. Среди таких работ можно отметить копию орнамента между арками в Зале Абенсеррагов (рис. 108), фрагменты орнаментов из аванзала Зала де ла Барка (Зал Лодки), башни Комарес, средней арки Зала Послов, а также детали изразцовых цоколей, множество декоративных мотивов и архитектурных деталей, которые архитектор смог впоследствии использовать в оформлении убранства Мавританской парадной столовой в особняке А. Л. Штиглица

(Санкт-Петербург, Английская набережная, 68), что свидетельствовало о его высоком мастерстве в практическом применении этого ориентального стиля.

Архитектурные чертежи интерьеров и орнаментов дворцового комплекса Альгамбры сохранились, например, в работах Ю. О. Дютеля (1824-1908) – графическое изображение «мирадора Линдараха»,²⁰³ 1850-е годы; альбомы орнаментов и графические изображения выполнял В. А. Коссов (1840-1917) – например, графическое изображение части арки из «Зала Двух Сестер»,²⁰⁴ 1870-е годы; планы, обмеры и копии орнаментов представлены в альбоме Г. И. Котова (1859-1942) «Обмер помещения ванны в арабских банях в Альгамбре» (план ванны и свода), 1886 год²⁰⁵; Г. Д. Гримма (1865-1942) «Верхняя часть колонны с капителью из Львиного дворика»,²⁰⁶ 1891-1894 годы и других стипендиатов-архитекторов.

В изучении исторического мавританского наследия особо плодотворной стала стипендиатская поездка П. К. Нотбека (1824-1877), продолжавшаяся почти 10 лет. Право на заграничную поездку П. К. Нотбеку давала Большая золотая медаль за проект «дока с биржей, таможней и пакгаузами»²⁰⁷. В 1850 году архитектор был отправлен за границу на четыре года. За границей в качестве пенсионера Императорской Академии художеств П. К. Нотбек посетил ряд европейских стран, среди которых были Германия, Франция, Италия, однако в Испании, в Гранаде, он провел большую часть своего времени, работая над созданием коллекции моделей и слепков с целью привести их в Россию. Используя назначенный срок заграничной поездки с 1850 по 1854 год, П. К. Нотбек 21 апреля 1854 года пишет прошение в Совет Императорской Академии

²⁰³ НИМ РАХ А-7574. Ю. О. Дютель «Двор (мирадор) Линдараха». 1850-1855.

²⁰⁴ НИМ РАХ КП-610/3456. А-10290. В. А. Коссов Часть арки из «Зала Двух Сестер». 1870.

²⁰⁵ НИМ РАХ КП-272/13. А-7582. Г. И. Котов «План ванны и свода в арабских банях в Альгамбре». 1886.

²⁰⁶ НИМ РАХ КП-612/29-/8. А-13925. Г. Д. Гримм «Верхняя часть колонны с капителью из Львиного дворика». 1891-1894.

²⁰⁷ По странам Европы. Выпускники Императорской академии художеств второй половины XVIII–XIX века за границей. Живопись, рисунок, архитектура, скульптура, гравюра из фондов музея: [каталог] / [Авт.-сост. А. Н. Алексеева и др.]. СПб.: Научно-исследовательский музей Российской Академии художеств, 2000. С. 83.

художеств о продлении срока стипендиатской поездки, мотивируя отсрочку следующими причинами: «Честь имею донести Совету Императорской Академии художеств, что по многочисленности орнаментов, входящих в состав красоты мавританского зодчества и отличающие его от прочих архитектур, как и по многосложности и разнообразии его сводов, коих система никем еще не была изложена до сих пор, нахожусь я в принуждении пребывать еще в Гренаде, несмотря на то, что постоянно занимаюсь составлением рисунков. Цель моя составить коллекции рисунков всего дворца Альгамбры, дабы иметь возможность издать впоследствии увраж этого исторического и столь изящного памятника, который ежедневно разрушается более и более...»²⁰⁸. Нотбек создал обширный материал рисунков и чертежей орнаментов, охватывающий также практически все своды Альгамбры, за которые в 1859 году ему присвоили звание академика архитектуры. В 1862 году в Петербург на датском корабле «Элиас» доставили нотбековскую коллекцию моделей и слепков Альгамбры, весом около 500 пудов, размещенную в 49 ящиках²⁰⁹. За проделанную работу П. К. Нотбека удостоили также звания почетного вольного общника Императорской Академии художеств и наградили орденом Св. Анны III степени²¹⁰. В состав коллекции входили модели залов и двориков Альгамбры. В гипсе были воспроизведены Львиный двор (1/12 величины), Зал Двух Сестер (1/4 величины), Зал Абенсеррагов (1/12 величины), модель одной стены Зала Послов (1/8 величины), фасад на двор мечети (1/4 величины) и более трехсот слепков мелких деталей и орнаментов Альгамбры²¹¹ (рис. 109, 110). В состав слепков входили также крупные копии со стен Альгамбры, а именно: «все различные украшения башни de los Infantes (башни Инфант), большая часть башни de la Cautiva (башня Пленницы), mirador de Lindaraja

²⁰⁸ РГИА Ф. 789. Оп. 2. Ед. хр. 66. О продлении пенсионеру П. К. Нотбеку срока пребывания за границей на один год. Л. 1.

²⁰⁹ РГИА Ф. 789 (Академия Художеств МИДв) Оп. 14. Литера Н. Ед. хр. 33. Л. 6. Академия художеств Министерства императорского двора. Личные дела. Нотбек Павел Карлович. 34 л.

²¹⁰ РГИА Ф. 1293 (Техническо-строительный комитет МВД) Оп. 76. Ед. хр. 120 Л. 4.

²¹¹ Биографические сведения о членах Академии и вообще художниках, умерших в 1875-1878 гг. СПб.: Тип. Императорской Академии Наук, 1879. С. 40-42.

(мирадор Линдараха) и двора, называемого *ration de los Arrayanes* (Миртовый дворик)»²¹².

Модели Нотбека отличались значительными размерами, высокой точностью детализации орнамента и архитектурных элементов, что позволяло наиболее полно передать характерные черты этого исторического магометанского стиля.

Коллекция представляла значимый интерес для художественного образования в России и была приобретена Императорской Академией художеств. Долгое время «нотбековская Альгамбра» составляла особое отделение академического музея. Часть коллекции была передана в фонды Рисовальной школы, находившейся в ведении Общества поощрения художеств. Так, в 1862 году класс орнаментов, «особенно полезный для фабрикантов и ремесленников по богатству своих оригиналов в разных стилях и характерах, получил еще новое приращение – в виде 30 с лишком фрагментов Альгамбры, предложенных в пользу школы академиком П. К. Нотбеком»²¹³.

До П. К. Нотбека мавританское зодчество Альгамбры не изучалось так детально ни русскими, ни, возможно, европейскими архитекторами. Фактический материал, собранный Нотбеком, представлял исключительную ценность, если учитывать тот факт, что за эти работы архитектор был удостоен звания академика. Архитектор, работая в Альгамбре, планировал издать в России сборник созданных им рисунков и чертежей. Возможно, в будущем этот пробел будет восполнен, и его рисунки и чертежи будут найдены исследователями и опубликованы в виде сборника, как хотел это сделать архитектор при жизни. В настоящее время часть коллекции моделей и слепков П. К. Нотбека хранится в Научно-исследовательском музее Российской академии художеств в Санкт-Петербурге.

²¹² РГИА Ф. 789. Оп. 2. Ед. хр. 66. О продлении пенсионеру П. К. Нотбеку срока пребывания за границей на один год. Л. 2.

²¹³ Цит. по: Боровская Е. А. Исчезнувший музей Общества поощрения художеств и его наследие в экспозиционных проектах XXI века // Научные труды. Вып. 44: Проблемы развития отечественного искусства. [ред.-изд. совет: Ю. Г. Бобров (пред.) и др.; сост.: О. А. Резницкая и др.]. СПб.: Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, 2018. С. 39.

Подлинные архитектурные детали, входившие в состав архитектурного комплекса Альгамбры, стремились приобрести большинство посетителей Гранады, включая архитекторов, коллекционеров и стипендиатов. Нередко архитектурные фрагменты дворца Альгамбры использовались местными жителями для строительства и украшения их собственных жилых строений, которые, ввиду их историко-архитектурной ценности, позже приобретались у владельцев посетителями Гранады. Так, в рапорте в Совет Академии К. П. Нотбек, не скрывая своего удовлетворения, сообщал: «Был счастлив также найти в частном доме и приобрести себе некоторые мраморные капители, отличающиеся своею красотою и отделкою, со времен мавров, что честь иметь буду представить также Академии, по окончании здешних моих занятий»²¹⁴.

Благодаря такой практике в составе коллекции, привезенной в Россию Нотбеком, находились подлинные мавританские капители, которые архитектор смог приобрести в Гранаде. Возможно, некоторые из них в настоящее время хранятся в собрании Эрмитажа среди пяти насридских капителей колонн разного типа (XIV века), которые поступили в Эрмитаж в 1931 г. из музея Академии художеств²¹⁵.

В рамках стипендиатской поездки работу в Альгамбре продолжили К. К. Рахау и К. К. Колман. Результатом их деятельности стал проект реставрации башни Инфант, который в 1863 году архитекторы представили на ежегодном Парижском салоне, организованном французским Министерством императорского дома и изящных искусств.

Проект реставрации башни Инфант включал шесть рисунков: общий план, план первого и второго этажей, внешний вид, поперечный разрез башни, проект поперечного разреза реставрации, проект продольного разреза реставрации²¹⁶.

²¹⁴ РГИА Ф.789. Оп. 2. Ед. хр. 66. Дело П. К. Нотбека. Рапорт в Совет Императорской Академии художеств пенсионера Академии художеств Павла Нотбека. Л. 2.

²¹⁵ Воробьева Н. Н. Памятники испано-мавританского искусства собрания Государственного Эрмитажа в контексте русской культуры XIX века // Новое искусствознание. 2020. № 2. С. 18.

²¹⁶ Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants exposés au palais des Champs-Élysées le 1 mai 1863. Paris : Charles de Mourgues Frères, successeurs de Vanchon, imprimeurs des musées impériaux, 1863. P. 387.

Работа русских архитекторов была отмечена французским жюри медалью, а также денежным вознаграждением²¹⁷.

В настоящее время листы реставрационного проекта хранятся в Научно-исследовательском музее Российской академии художеств.

В поперечном разрезе вышеупомянутого проекта архитекторы зафиксировали «настоящий» вид башни Инфанта на момент их пребывания в Альгамбре. Значительная часть стукковых арабесковых орнаментов на стенах башни не сохранилась. Исходный лепной узор фрагментарно присутствует на первом и втором уровнях интерьера. В нижнем ярусе первого уровня, под подковообразными нишами-полками, прорисован орнамент сохранившейся облицовки глазурованной плиткой (рис. 111).

Другой вид интерьера башни Инфанта представлен в поперечном разрезе проекта реставрации. В нижнем ярусе первого этажа прорисована глазурованная плитка, а орнамент поверхности стен воссоздан с использованием разнообразной палитры. Оконный проем башни выполнен в форме двух смежных мавританских подковообразных арок с резными зубцами. В интерьере представлено несколько разновидностей арок: традиционные мавританские подковообразные для ниш, окон и проемов второго этажа, а также стрельчатые – ульеобразные и ступенчатые с заплечиками²¹⁸. Украшения сводов потолка выполнены в виде сталактитов (рис. 112). Подготовка архитекторами реставрационного проекта на примере башни Инфанта позволила прямое соприкосновение с обширным набором исторических мавританских орнаментов и архитектурных деталей «in situ», изучение методов и техник их создания. Не исключалась и романтическая коннотация в проектных листах. Так, если в настоящем виде поперечного разреза башни Инфанта архитекторы представили жителей Гранады в соответствии с периодом их пребывания в Альгамбре (рис. 111), то проектные листы восстановленных

²¹⁷ Les Beaux-Arts. Paris : 1863. Т. 7. Р. 24.

²¹⁸ Из реставрационного проекта фрагмент сдвоенных подковообразных арок с орнаментальной решеткой в виде цветов К. К. Рахау заимствует для украшения наддверного проема и окон Мавританского кабинета в особняке Сан-Галли. Прямоугольная арка с заплечиками – еще один архитектурный элемент, который К. К. Рахау воспроизведет в Мавританском кабинете напротив рабочего стола владельца особняка.

интерьеров архитекторы дополнили фантазмагориями силуэтов мавританцев, некогда населявших эти интерьеры (рис. 112, 113).

Вопросы, связанные с техническими и инженерными методами подачи воды, обогрева, размещения фонтанов, представляли особый интерес для архитекторов-стипендиатов. Совмещение художественного и технического освоения мавританской архитектурной мысли отражено в эскизе графического разреза одного из залов бань. Очевидно, что изображена комната отдыха – Лас Камас (отдых) Зала Бань. В условной фиксации интерьера представлен эскиз мраморного фонтана, который располагается в центре этого зала, а также архитектурно-декоративные фрагменты лепнины и изразцов. Графический рисунок К. К. Рахау дополнил колоритными мавританскими персонажами средневекового прошлого. Так, на одной из лож алькова, на подушках, изображен отдыхающий мавр после купания, который курит трубку (рис. 114).

Фрагментарное оживление архитектурных проектов и эскизов национальными и историческими типами было характерно для стипендиатских архитектурных работ того периода. Стирание рубежей веков, за счет соединения реального и мифического прошлого, лишало архитектурные проекты и эскизы излишней схематичности и отражало стремление сочетать техническое воспроизведение интерьера с его образной интерпретацией. Изображение исторических и современных образов в соединении с архитектурой прошлого показывало, что стипендиаты не были скованы строгими академическими требованиями и могли проявлять творческую свободу в интерпретации своих архитектурных эскизов и проектов.

Наглядное копирование чрезвычайно сложных мавританских мотивов было одним из важных методов накопления визуального материала для академического обучения. Этот метод способствовал развитию практических навыков у стипендиатов, необходимых для работы с орнаментами, создания сложных декоративных форм и освоения ориентальных стилистических приемов.

Невзирая на тот факт, что фрагменты орнаментов и образно художественные интерпретации наиболее известных залов и дворигов (Зал Двух Сестер, Зал

Абенсеррагов, Зал Послов, Миртовый двор) уже были во французских сборниках, как, например, в издании «Альгамбра»²¹⁹ барона И. Тейлора и французского художника Л.-А. Асселино (L.-A. Asselineau, 1809-1889), ввиду их бесконечной архитектурной вариативности и декоративного разнообразия стипендиаты создавали собственные альбомы.

Так, К. К. Кольман выполнил фрагмент орнамента из Зала Послов, отличавшийся характерной для мавританской традиции изящной игрой форм и цветовых сочетаний (рис. 115). Сплетение геометричных линий ритмически чередуется с растительным орнаментом на фоне контраста красного, синего и желтого цветов. В орнаменте параллельно развиваются два рисунка – главный и фоновый, что создает сложную композиционную структуру рисунка.

В декоративных мавританских орнаментах геометрические мотивы могли преобладать над растительными, о чем свидетельствует копия еще одной из арабесок также работы К. К. Кольмана (рис. 116).

Копирование изречений религиозного содержания и цитат арабской поэзии стало важной составляющей учебной программы стипендиатов. Арабская письменность, выполненная куфическим способом в сочетании с декоративным орнаментом, представлена в повторяющихся ковровых узорах на поверхностях стен или фризах. Такое сочетание орнамента с письменностью нехарактерно для европейского искусства и воспринималось как элемент экзотики, который европейские архитекторы заимствовали для оформления неомавританских интерьеров европейского типа. Копируя разнообразные образцы арабской каллиграфии, архитекторы составляли собственные наработки, необходимые в дальнейшем не только для оформления неомавританских интерьеров, но и для их наполнения декоративно-прикладными предметами, стилизованными в мавританском вкусе. Например, К. К. Рахау в эскизе восточного кувшина, изобразил в центральной части тулова арабскую каллиграфию, включенную в

²¹⁹ Taylor I. L'Alhambra par le Baron I. Taylor. Dessins et lithographies par Asselineau [Эл. ресурс]. Bibliothèque-numérique INHA. URL : <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/26751> (дата обращения: 30.09.2021).

гербовый щит (рис. 117). Очевидно, что аналогичные кувшины ориентального типа могли разрабатываться для неомавританских интерьеров как стилизованные декоративные элементы для украшения ниш-подставок в форме мавританских арок, которые часто заполнялись восточными предметами.

Арабская каллиграфия, включенная в гербовый щит, применялась для оформления декоративных предметов, а также для украшения поверхности стен, стилизованных в мавританском вкусе (рис. 118).

Учитывая сложность арабской письменности, в практике копирования предпочтение отдавалось кратким цитатам. В одной из работ К. К. Кольман воспроизвел фрагмент мавританского орнамента, включающего пять арабских цитат, выполненных куфическим письмом. Эти надписи представляют собой не просто набор арабских букв, а изречения, имеющие религиозный и философский смысл. В центральной части орнамента куфическим письмом выведено на арабском языке слово «Аллах», а в боковых частях композиции скопированы аналогичные прославляющие изречения (рис. 119).

Общепринятым средством в творческом развитии стипендиатов-архитекторов стали многочисленные акварельные и графические работы перспективных видов с сохранившимися фрагментами мавританской архитектуры. Влияние романтических настроений конца XVIII – начала XIX века обусловило популярность этого жанра архитектурной фантазии. Акварельная техника использовалась как средство визуализации исторических архитектурных объектов, поэтому изображения ориентальных архитектурных видов с романтическим оттенком выступали в качестве гармоничного дополнения в восточных интерьерах (рис. 120).

В мавританских живописных видах стремились запечатлеть архитектурные руины и знаковые места Альгамбры, с которыми были связаны легенды и предания, волнующие воображение художников и писателей. В этой связи многократно воспроизводились перспективные виды Судейских ворот (Ворота Справедливости) (Puerta de la Justicia), являвшихся символическим памятником этого комплекса.

В архитектурном виде под названием «Вид башни в Альгамбре» архитектор К. К. Рахау изобразил знаменитую башню с Судейскими воротами Альгамбры, подчеркивая монументальность и суровость внешних крепостных форм мавританской архитектуры. Очевидно, что у автора не было стремления отразить в своей работе популярную легенду, связанную с Судейскими воротами. Условные силуэты людей и растительность оживляют статичную архитектурную композицию акварели, а переливы света и мерцающих теней на мощеной дороге, ведущей в крепость, придают ей легкий лирический оттенок (рис. 121). Аналогичный архитектурный вид башни с Судейскими воротами, выполненный с разницей примерно в 20 лет, создал Г. Д. Гримм в работе «Вид портала в Альгамбре», датируемый 1890-ми годами²²⁰.

В работе под названием «Вид стены с башней Инфант в Альгамбре» хорошо прослеживается отличительная черта мавританских сооружений (рис. 122). Неравнозначность внешнего и внутреннего оформления крепости обусловлена тем, что за суровыми стенами, лишенными всякого убранства, сосредотачивалась красота внутреннего убранства. Пышные кроны деревьев и растительность, пробивающиеся сквозь залитые солнечным светом крепостные стены, придают колориту акварели исключительную яркость и лучезарность. Рассеянные силуэты местных жителей с повседневными житейскими занятиями передают местные типы людей и их самобытную культуру, впитавшую одновременно влияние Востока и Запада.

Такая экзотическая среда Андалузии определила обращение стипендиатов к наиболее ярким этнографическим образам. Соединение в акварелях архитектурных видов прошлого с национальными типами нашло отражение в изображении не только испанских идальго (исп. *hidalgo*) и крестьян, но и гранадских цыган.

Именно в среде цыган сохранялись традиции гранадских танцев и песен. Цыганские концерты стали неотъемлемой частью местной этнокультурной программы для посещавших Гранаду. Глубокий психологический образ

²²⁰ НИМ РАХ КП-5107. А-25794. Г. Д. Гримм «Вид портала в Альгамбре». 1891-1894.

андалузского гитана (фр. gitan) наряду с его колоритным национальным костюмом запечатлен в акварели К. К. Рахау «Цыган в Испании» (рис. 123).

Аналогичный художественный образ случайно встреченного гранадского цыгана в Альгамбре описал в своих путевых набросках и русский путешественник А. Н. Бежецкий²²¹.

На одной из акварелей К. К. Рахау изобразил цыганскую пару (рис. 124). Автор объединил героев театрально-зрелищным компонентом, в котором цыганка играет на гитаре, а цыган, наблюдая за ней, слушает мелодию. Звучный колористический строй акварели обусловлен яркими национальными костюмами. Охристые и белые цвета строений заднего плана хорошо моделируют силуэты гитанос. Примечательно, что накидку цыгана А. Н. Бежецкий в своих путевых набросках охарактеризовал как «толстое, плетеное одеяло с широкой бахромой»²²², что было воспроизведено К. К. Рахау в его живописной работе. Таким образом, акварели стипендиатов в точности отражали этнографические детали и художественные особенности, соответствующие описаниям путешественников, посещавших Альгамбру и по которым можно было воспроизвести целостные культурные образы, соответствующие реалиям того времени.

В заключение хотелось бы отметить, что ознакомление с архитектурным наследием испано-мавританской культуры в Испании стало одним из этапов заграничной программы для стипендиатов художественных и в особенности архитектурных отделений.

В Андалузии стипендиаты могли проследить главные этапы становления и развития мавританского зодчества на примере сохранившихся памятников, связанных с эпохами правления разных династий: от архитектурного стиля династии Омейядов на примере Большой мечети в Кордове, познакомиться с остатками архитектурных форм берберской династии Альмохадов в Севилье и

²²¹ Бежецкий А. Н. Путевые наброски. В стране мантильи и кастаньет. За Пиренеями – Мадрид – Севилья – Гренада – Биарриц – Париж. СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1884. С. 166.

²²² Там же, С. 166.

изучить последний период расцвета мавританского искусства Гранадского эмирата на примере архитектурного комплекса Альгамбры в предгорьях Сьерры-Невады.

Учитывая уникальность орнаментального и архитектурного оформления интерьеров дворца, большая часть работы стипендиатов была направлена на изучение особенностей архитектуры Альгамбры посредством копирования орнаментального декора, составления планов ее интерьеров, архитектурных деталей и сводов. В связи с исключительной художественной ценностью орнаментальных и архитектурных решений дворцового комплекса, которые подвергались быстрому разрушению, наиболее увлеченные стипендиаты оставались на продолжительные сроки для выполнения реставрационных проектов, создания моделей и слепков дворца.

Таким образом, учащиеся академии П. К. Нотбек, К. К. Рахау, К. К. Кольман не стали ограничиваться поверхностным ознакомлением с памятниками мавританского зодчества, а ставили перед собой наиболее сложные задачи, включавшие создание моделей залов Альгамбры, изготовление слепков орнамента, разработку архитектурных проектов по реставрации.

Результаты стипендиатских работ, признанные как в России, так и в Европе, позволили петербургским учащимся архитектурных и художественных школ, практикующим архитекторам, декораторам иметь в распоряжении наглядные отечественные образцы мавританского зодчества и развивать этот стиль в разных видах искусства в России с высокой степенью мастерства в исполнении.

3.3 Неомавританский стиль в русском интерьере XIX века – от дворцового к буржуазному

Отличительной чертой XIX века стало использование большого разнообразия исторических стилей в архитектурной практике архитекторов для строительства городских и загородных дворцов, особняков и различных общественных строений. Мавританский стиль Андалузии, тесно связанный со средневековым прошлым и ориентальной культурой, становится одним из

самостоятельных и ведущих исторических стилизаций в контексте эклектики в рамках интереса к восточным культурам Ближнего Востока.

В отличие от тюрокери и шинуазри, развитие которых в России обусловлено двойственными источниками происхождения (прямыми контактами и западноевропейской модой), художественная эстетика мавританского стиля в русскую культуру интерьера была привнесена исключительно в силу западноевропейского влияния в русле ведущих культурных течений XIX века.

Проводниками этого ориентального направления в России выступали представители европеизированного русского дворянства, интеллигенции и буржуазии. В свою очередь, стипендиаты и выпускники архитектурного отделения Императорской Академии художеств стали ведущими практиками его изучения «*in situ*» и перенесения на русскую почву посредством неомавританских стилизаций в русском интерьере и экстерьере архитектурных сооружений.

Главными образцами изучения неомавританской эстетики в русском интерьере являются сохранившиеся убранства периода эклектики. Значимость сохранившегося наследия неомавританских стилизаций в России, и особенно в бывшей столице Санкт-Петербурге, отмечают не только отечественные, но и иностранные исследователи: «Санкт-Петербург – город, в котором широко представлены интерьеры в неомавританском стиле, и где многие из них сохранились до наших дней, в отличие от Западной Европы»²²³.

Ранние интерпретации в стиле «неомореск» (фр. *néo-mauresque* – неомавританский) относились к императорским заказам и носили приватный характер. Небольшой интерьер, под названием Мавританская ванная комната, впервые был спроектирован в Зимнем дворце архитектором французского происхождения, мастером позднего классицизма и эклектики О. Монферраном (H. L. A. R. de Montferrand, 1786-1858) в 1830 году. После пожара во дворце (1837) аналогичный интерьер в неомавританской стилистике был воссоздан мастером

²²³ Giese F., Varela Braga A. The Protagonists of the Moorish Revival: Translating Ibero-Islamic Heritage in Eighteenth-and Nineteenth Century Europe [Эл. ресурс] / Art in Translation. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17561310.2019.1703333> (дата обращения: 01.04.2020).

классицистической школы, архитектором А. П. Брюлловым. Во время перестройки Зимнего дворца (1839-1840) А. П. Брюллов много работал над его внутренним оформлением и проявил себя как тонкий знаток исторических стилей и талантливый мастер эклектики. Интерьер Мавританской ванной комнаты, созданный для императрицы Александры Федоровны (1798-1860), супруги императора Николая I, не дошел до наших дней, однако сохранился в проекте архитектора А. П. Брюллова, датированном 1838 годом и в изображении акварели художника Э. П. Гау от 1870 года (рис. 125, 126). Отдавая дань романтическому увлечению Востоком, архитектор тонко разрабатывает изысканный орнамент, включающий растительные и геометрические мотивы со ссылкой на архитектуру Альгамбры. Очевидно стремление зодчего к нанесению утонченной арабески почти на всю поверхность интерьера, включая стены и архитектурные элементы, для создания имитации дорогих ориентальных тканей. Исходя из изображения акварели Э. П. Гау, совершенно очевидно использование архитектором арабской каллиграфии, фланкирующей главные проемы, как одного из декоративных средств в подражание поэтическим строкам и религиозным изречениям в убранствах Альгамбры.

В воспоминаниях современников, среди которых можно отметить описание А. П. Башуцкого в издании «Возобновление Зимнего дворца в Санкт-Петербурге» (1839), автор восторженно представлял читателям интерьер Мавританской ванной комнаты: «Ванная – небольшая комнатка <...> между тем в ней сосредоточены все красоты Альгамбры, вся роскошь гренадских мавров; дивный характер волшебных вымыслов своенравного искусства востока отпечатан здесь на всем с полнейшей верностью. Вы имеете настоящую идею о блеске и великолепии жилищ халифских. Да, художник похитил все это из Альгамбры, и верно никто не поставит ему в вину этого похищения...»²²⁴

Полагаясь на тончайшие детали, зафиксированные акварелистом Э. П. Гау, можно отметить, что эффектное решение архитектором интерьера ванной комнаты

²²⁴ Башуцкий А. П. Возобновление Зимнего дворца в Санкт-Петербурге. СПб.: Тип. Гуттенберга, 1839. С. 116-117.

было достигнуто за счет использования характерных декоративных и архитектурных мавританских приемов с использованием яркой полихромии фона и нанесенных на него арабесок с сочетанием красного, синего и зеленого цветов с золотыми и серебряными напылениями.

Мавританскую образность интерьера подчеркивали подковообразные мавританские арки с ажурными тимпанами и зубчатыми фестонами, поддерживаемые ритмически сгруппированными колонками с тонкими стволами и резными капителями. Потолок Мавританской ванной был оформлен в виде купола со звездчатым узором.

Общую стилистику интерьера дополняли «альгамбрские» вазы на каминной полке, рисунок и цвет которых соответствовал пестрому узорочью отделки убранства комнаты. Вероятно, отдельные экземпляры ваз были уже произведены на Императорском фарфоровом заводе. Пол ванной комнаты украсили ковром с ярким ориентальным орнаментом и полосками арабской каллиграфической письменности.

Следует также отметить разнообразие использованных материалов и техники для создания этого ориентального пространства: натуральный мрамор для ванны и камина, искусственный мрамор для колонок, пластичный стук для отделки стен и архитектурных деталей арабеской, бронза, витражное стекло, ценные породы дерева.

Невзирая на использование большого количества выразительных средств, присущих мавританской эстетике, отдельные фрагменты интерьера, такие как витражи на окнах, форма камина и сочетание разного характера предметов убранства, нарушали стилевое единство интерьера Мавританской ванной и обнаруживали эклектичный принцип, отвечающий времени.

Принимая во внимание, что архитектор Брюллов не проходил стажировку в Альгамбре, наиболее вероятно, что он ознакомился с искусством мавров Гранадского эмирата по иностранным источникам во время своего заграничного пребывания в Европе. Русскому зодчему впервые удалось создать успешную неомавританскую стилизацию в России с чрезвычайно разработанными

элементами «альгамбризма», пример которой будет заимствован другими архитекторами периода эклектики.

С этого времени мастера классической школы обращаются к разным художественным направлениям в решении интерьеров, способствуя воплощению в архитектурную действительность многообразия исторических стилей. Неомавританский стиль, в контексте архитектурных реминисценций прошлых эпох, постепенно становится неотъемлемой составляющей «умного выбора» в оформлении интерьеров.

Воссоздавая этот исторический стиль, архитекторы использовали наиболее характерные его элементы: тонкие колонки с разнообразными арками (стрельчатые, круглые подковообразные, многолопастные, арки с заплечиками), тимпаны, заполненные ажурными рисунками с кружевными фестонами, ячеистые и сталактитовые своды²²⁵. Существенным элементом декора были окна и двери с резными позолоченными решетками из алебаstra или древесины. Декоративную отделку дополняли разнообразные куфические надписи. Огромная роль принадлежала цвету. В полихромии преобладали красные и голубые тона с позолотой и серебром, которые наносились на разные фактуры: стук, древесину, тисненую кожу, мрамор.

К типологии небольших неомавританских интерьеров наряду с ванными комнатами, относились также и будуары, выполнявшие функцию частных комнат для отдыха и уединения. Оформление таких интерьеров отличалось насыщенным орнаментальным декором, выполненным в восточной традиции стиля «неомавританизма» и отражавшим статус и культурные предпочтения владельца.

Во дворце Великого князя Владимира Александровича (Дом ученых) (Дворцовая набережная, 26, 1867-1872) архитекторы А. И. Резанов с его учениками В. А. Шретером, И. С. Китнером, а также архитектором А. Л. Гуном проектируют и оформляют одну из наиболее распространенных типологий неомавританских убранств – будуар (фр. *boudoir*) для Великой княгини Марии Павловны.

²²⁵ Шуази О. История архитектуры: в 2-х томах. Т. 2. История архитектуры / [пер. с фр. Н. С. Курдюкова]. М.: Изд. П. С. Уваровой, 1907. С.80-83.

О гармоничном убранстве интерьеров историзма этого особняка современники второй половины XIX века отзывались следующим образом: «Не смотря на разнообразие стилей, не замечается вовсе пестроты, глаз не чувствует утомления; напротив, везде достигнута на столько полная гармония в колерах и формах, что все здание имеет несомненно право на почетное место между лучшими художественными произведениями зодчества нашего времени»²²⁶.

Будуар в неомавританском вкусе располагался на втором этаже и относился к апартаментам княгини, выполняя функцию пространства для уединения и отдыха. В журнале «Зодчий» за 1875 год сохранилось краткое описание этого неомавританского интерьера: «Вдоль стены уставлены низкие диваны с обивкой из восточной материи; прочая мебель из черного дерева; столики, с позолотой и раскраской, снабжены зеркальными досками, табуреты – мягкими подушками. Стены сплошь покрыты лепными украшениями, позолотой и красками; единственное окно этого укромного уголка прикрыто раззолоченной решеткой с желтой атласной занавеской»²²⁷.

В настоящее время убранство будуара, с учетом предыдущих реставраций, не претерпело значительных изменений: в плане это небольшое прямоугольное помещение, единственное окно которого, через кованую решетку, выходит на Неву и Петропавловскую крепость. Фактурно-цветовые контрасты отделочных материалов подчеркивают четкое деление поверхности стен. Рисунок нижнего яруса имитирует изразцовую плитку. Средний ярус представлен чередующимся резным гипсовым растительным и геометрическим орнаментом с преобладанием синего и красного цветов, орнамент которого совпадает с орнаментом Дворика Мечети в Альгамбре (рис. 127). Основное богатство полихромной орнаментики вынесено на куполообразный потолок, имитирующий формы и орнамент купола западного павильона Львиного дворика с парусами в виде сталактитов (рис. 128, 129).

²²⁶ Дом Е. И. В. Великого князя Владимира Александровича // Зодчий. 1875. № 7-8. С. 90.

²²⁷ Там же, С. 89.

Напротив входа расположили камин из каррарского белого мрамора с восточным геометрическим орнаментом с золочеными вкраплениями²²⁸ (рис. 130).

Учитывая приемы оформления, колористические сочетания, а также копияный орнамент арабесок, становится очевидным, что будуар оформляли со ссылкой на мавританскую эстетику Альгамбры, с которой главный архитектор проекта А. И. Резанов был хорошо знаком благодаря посещению памятников мавританской архитектуры в Гранаде и Кордове во время его стипендиатской поездки²²⁹. К этому времени в распоряжении архитекторов уже был обширный материал, посвященный мавританской архитектуре, и, как следствие, он позволял воссоздавать точные копии мавританского декора и архитектуры.

Принципы мавританской эстетики Насридов, наработанные во время заграничной стипендиатской поездки от Императорской Академии художеств в период с 1857 по 1863 годы, нашли применение в архитектурной практике мастера петербургской эклектики К. К. Рахау.

Архитектурная деятельность зодчего была направлена не только на казенные ведомства, но и на строительство и перестройку особняков для представителей дворянства и промышленной буржуазии.

В период зрелой эклектики буржуазия, укрепившая свои финансовые и социальные позиции, все чаще начинает выступать в роли заказчика наравне с дворянскими сословиями. Это способствовало расширению архитектурных практик, стимулировало развитие стилевых исторических направлений, развивало новые формы и методы художественных оформлений.

Одной из известных работ К. К. Рахау стал особняк и его интерьеры владельца чугунолитейного и механического завода Ф. К. Сан-Галли (Лиговский проспект, 62, 1869-1872), за которые архитектор был удостоен звания профессора

²²⁸ Корнева Н. Г., Петрицкий В. А., Чебоксарова Т. Н. Санкт-Петербургский дворец Великого князя Владимира Александровича – Дом ученых РАН. СПб.: Лики России, 2015. С. 74.

²²⁹ Сборник материалов для истории Имп. С.-Петербургской академии художеств за сто лет ее существования. Ч. 3. 1852-1864: ко дню празднования юбилея Академии / изд. под ред. П. Н. Петрова и с его примечаниями. СПб.: Тип. Спиридонова. 1866. С. 93.

архитектуры²³⁰. Двухэтажное строение с рельефным рустом архитектор проектирует в духе флорентийского палаццо эпохи Возрождения, а в интерьерном оформлении соединяет разные художественные стили, демонстрируя широту своего эклектического мышления²³¹.

Неомавританская тема была разработана в одном из помещений особняка, с редкой типологией для этого исторического стиля – мавританский зал выполнял функцию рабочего кабинета домовладельца.

Предназначение интерьера определило тональную сдержанность убранства с использованием древесно-коричневых тонов для оформления потолка, архитектурных деталей и декоративных панно с арабесками, которые гармонично сочетались с цветом рабочего стола заводовладельца.

Примечательно, что роль арабески, покрывающей стены сплошным узором, в этом интерьере второстепенна. Мавританские орнаменты и декоративно-архитектурные элементы архитектор включает в прямоугольные панно коричневого цвета и интегрирует в пространство светлых стен, тем самым ассоциируя «мавританское» пространство со строгостью и ритмичной упорядоченностью.

В решении кабинета зодчий ссылается на ряд архитектурных элементов из реставрационного проекта башни Инфант: два оконных проема украшены сдвоенными подковообразными арками, объединенными колонной; над входной дверью Рахау размещает композицию сдвоенных арок, забранных решеткой; прямоугольная арка с заплечиками – еще один архитектурный элемент башни Инфант, который Рахау воспроизвел в Мавританском кабинете Сан-Галли (рис. 131).

Ключевым звеном мавританского интерьера выступает богато оформленный фриз в виде ритмично чередующихся колонок, а также потолок, украшенный сложным геометрическим орнаментом и растительными мотивами. В настоящее

²³⁰ Дом-особняк г. фабриканта Ф. Сан-Галли, в С.-П.-бурге. (Черт. № 31-33) // Зодчий. № 7. С. 66.

²³¹ Кириков Б. М. Архитектура Петербурга конца XIX – начала XX века. Эклектика. Модерн. Неоклассицизм. СПб.: Коло, 2006. С. 34.

время своеобразие художественной среды кабинета подчеркивает обшивка нижнего яруса деревянными панелями зеленого цвета. Однако, на исторических фотографиях из журнала «Зодчий»²³² очевидно, что изначально цокольный уровень Мавританского кабинета был оформлен рисунком имитирующим мавританскую глазурованную плитку. Кроме того, учитывая простоту рисунка паркета, можно сделать предположение, что оригинальное покрытие пола также не сохранилось.

В эркере Мавританского кабинета, с выходом на Литейный проспект, архитектор сконцентрировал сразу несколько особенностей мавританской архитектуры и интегрировал орнаменты, копии которых создал во время пребывания в Альгамбре²³³. Вход в пространство эркера представляет эффектное сочетание стрельчатой и перспективно уменьшающихся мавританских подковообразных арок с золочением и ажурными тимпанами, ведущих к сталактитовому своду.

Необычной особенностью этого кабинета, отличающей его от других неомавританских убранств, является композиция с красными павлинами, фланкирующими входную дверь. Дугообразные формы хвостов птиц иллюзорно повторяют подобие полуциркульных арок, в которых расположены композиции. Вероятно, архитектор вдохновился средневековыми испано-мавританскими мотивами птиц, которые часто встречались в орнаментации тканей XI–XII веков. В орнаментальной росписи этой композиции кроме красного цвета присутствуют и другие цвета – охристо-желтый и зеленый (рис. 132).

Слева от входа в кабинет расположили камин из белого мрамора в виде «купола мечети», работы мастерской Ботта. Кованая люстра в центре зала в форме восьмилучевой звезды, драпировки, мебель, ковры, картины на восточную тему поддерживали общую стилистическую концепцию неомавританского кабинета, обеспечивая гармоничное сочетание функциональных и художественных элементов. Вся внутренняя художественная отделка особняка Сан-Галли была произведена в Санкт-Петербурге по эскизам К. К. Рахау. За границей были

²³² Камин в мужском кабинете дома Ф. Сан-Галли. К. К. Рахау // Зодчий. 1877. № 11-12. Л. 57.

²³³ НИМ РАХ КП-531/1672. А-22769. Рахау К. К. Деталь орнамента. 1857-1864.

заказаны лишь драконы из цинка для водосточных труб, выполненные по рисунку в Берлине, и живопись на стекле в столовой, произведение художника В. Д. Сверчкова (1821-1888) в Мюнхене²³⁴.

Успешный опыт мавританской стилизации кабинета Сан-Галли, К. К. Рахау применит также во время капитальной реконструкции дома князя А. С. Меншикова (Английская набережная, 54, 1870-1874) для его сына В. А. Меншикова. За изящным фасадом в стиле французского ренессанса времен Людовика XIV, на первом этаже, на половине князя, архитектор проектирует кабинет в неомавританском стиле (не сохранился). К этому периоду Рахау уже стал признанным знатоком и стилизатором исторического мавританского стиля, о чем свидетельствовал отзыв об архитекторе и в журнале «Зодчий»: «Г. Рахау большой знаток стилей вообще, но мавританский стиль составляет его конек, и потому кабинет оказался самой лучшей частью всего дома. Не знаешь, чему более удивляться – богатству отделки или красоте архитектурных линий, мотивов, орнаментов и гармонии в сочетании колеров»²³⁵. В дальнейшем особняк перейдет во владение Великого князя Михаила Александровича (1878-1918), младшего брата императора Николая II и будет перестроен в 1911-1913 годы архитектором Р. Ф. Мельцером (1860-1943).

Последние неомавританские интерьеры, созданные К. К. Рахау, предназначались для русского лесопромышленника, купца первой гильдии И. Ф. Громова (Дворцовая набережная, 8; Мраморный переулок, 1; Миллионная улица, 7). В перестроенном особняке, выходящем на три улицы, сохранилось два неомавританских интерьера. Например, Мавританский кабинет, находящийся в настоящее время в ведении Российского морского регистра судоходства, хорошо сохранился. Интересной особенностью данного интерьера, редко встречающейся в неомавританских интерьерах, стало размещение трех живописных панно с восточными сюжетами на одной из стен зала (рис. 133). Трехцветная себка (золотой, красный, зеленый цвета) покрывает центральную часть поверхности стен.

²³⁴ Дом особняк г. Ф. К. Сан-Галли, в СПб (Продолжение) // Зодчий. 1877. № 8. С. 74-75.

²³⁵ Зодчий. 1874. № 5. С. 71.

Аналогичный орнамент себки с небольшими вариациями в цветовой гамме был заимствован архитекторами П. П. Шрейбером и А. А. Степановым при создании неомавританских интерьеров особняка фон Дервиза и Юсуповского дворца (рис. 134). Прямоугольный потолок украшен по периметру восьмиконечными звездами с чередующимся растительным орнаментом в центре, что отражало распространённый прием неомавританского стиля – сочетание растительных мотивов и геометрических форм (рис. 135).

Неомавританский кабинет, который использовался владельцем для экспозиции китайского фарфора, был оформлен и в особняке русского государственного деятеля, историка, коллекционера прикладного искусства А. А. Половцова (1832-1909) (Большая Морская улица, 52). В особняке в разное время работали такие архитекторы как Н. Ф. Брюллов и М. Е. Месмахер. Идея оформления кабинета в восточном вкусе вероятно возникла у владельца особняка после приобретения коллекции китайского фарфора у А. Г. Влангали, которая стала особым предметом гордости владельца. Изображение внутреннего убранства кабинета сохранилось в фотографиях, выполненных фотографом Двора Е. И. В. и Императорской Академии наук В. Классеном в конце 1870-х начале 1880-х годов²³⁶. С 1934 года в особняке располагается Союз архитекторов. Отличительной чертой кабинета являлось монохромное оформление поверхности стен и потолка «альгамбским» орнаментом в сочетании с белым мраморным камином в стиле восточной архитектуры. Для размещения восточных изделий форму камина выполнили в виде многоярусного ориентального архитектурного павильона, центральную часть которого оформили полуциркульными мавританскими арками на колонках, между которыми размещали коллекционные предметы. Монохромный цвет кабинета подчеркивал красоту многочисленных фарфоровых изделий, установленных на «сталактитовых» полочках-консолях по периметру всех арабесковых стен. Невзирая на неомавританское оформление интерьера, европейские образцы мебели, китайский фарфор и лаки придавали развитый

²³⁶ Андреева В. И. Особняк А. А. Половцова. Большая Морская ул., 52, Наб. р. Мойки, 97 // Реликвия. Реставрация, консервация, музеи. 2014. № 31. С. 37.

эклектичный характер убранству этого кабинета и отражали увлечения владельца коллекционированием.

Самой распространенной типологией неомавританских интерьеров были гостиные залы, которые часто входили в состав парадной анфилады. Показательным примером неомавританских стилизаций с использованием новых технологий по обработке металла стала Мавританская гостиная в особняке барона и предпринимателя С. П. фон Дервиза (1863-1943). Перестраивал и оформлял особняк академик Императорской Академии художеств, мастер зрелой эклектики П. П. Шрейбер (1841-1903). Реконструировав фасад в стиле флорентийского палаццо XV века (Галерная улица, 33, 1885-1890), архитектор переосмысливает стилеобразующее содержание внутренних помещений особняка, проектируя реминисценции стиля ампира, елизаветинского барокко, классицизма. В парадную анфиладу архитектор включил и Мавританскую гостиную, что подчеркивало сохранившуюся востребованность этого исторического ориентального стиля в конце XIX столетия, когда эклектику постепенно начинал замещать модерн. В отличие от предыдущих неомавританских стилизаций, для оформления этого зала зодчий П. П. Шрейбер применил новую технологию, покрывая весь зал ажурными металлическими пластинами под золото, тем самым ассоциируя декоративное пространство Мавританской гостиной с золотым «ларцом». Использование новых технологий, связанных с обработкой металлов для создания магометанских арабесок, отражало отчасти семейные традиции П. П. Шрейбера – отец архитектора был бронзовых дел мастер П. А. Шрейбер²³⁷. Кроме того, такой способ оформления металлом, продемонстрировал лучшую сохранность убранства с течением времени, ускорял производство орнаментальных панно и сокращал сроки создания интерьера.

Через арабески золотых пластин, имитирующих роспись, просвечиваются красный и синий цвета, которые перекликаются с черными мраморными элементами убранства – колоннами и камином.

²³⁷ Кириков Б. М., Штиглиц М. С. Петербург немецких архитекторов. От барокко до авангарда. СПб.: Чистый лист, 2022. С. 254.

Наряду с арабесками стены украсили стилизованными геральдическими щитами, среди которых выделяется образец четырехугольного щита с заостренным основанием. Гербовое поле этого щита разделяет синяя перевязь в золотой кайме, на которую нанесено изречение, выполненное арабской письменностью. Кроме того, в поле гербового щита перевязь фланкируют шестиконечная звезда и каплевидное сердце (рис. 136). Вероятно, что украшение геральдического щита золотой звездой и сердцем было заимствовано из родового герба фон Дервизов.

Немаловажным акцентом в интерьере обладает черно-мраморный камин зала, который имеет сдержанную классическую форму и контрастно выделяется на фоне восточной стилизации (рис. 137).

Следует отметить, что камин, выполненный в формах классицистических образцов, использовались во многих неомавританских интерьерах и подчеркивали синтез различных архитектурных традиций в рамках единого интерьерного решения. Проблема стилистического единства каминов с интерьером решалась за счет нанесения на их поверхность усложненного восточного мотива арабески, как это представлено в Мавританском будуаре в особняке Великого князя Владимира Александровича, или включения мелких архитектурных ориентальных деталей, например, тонких мавританских колонок, как это выполнено в камине Мавританской гостиной фон Дервиза. Согласно распространенной практике, камин для неомавританских интерьеров проектировали в формах, имитирующих восточные архитектурные сооружения, как, например, в Мавританском кабинете особняка Сан-Галли и в Мавританской гостиной Юсуповского дворца.

В оформлении Мавританской гостиной фон Дервиза архитектор использует распространенный прием включения в орнамент пола из наборного паркета арабской каллиграфии. Необходимо отметить, что, согласно восточной традиции, изречения на полу не размещали. Вместе с тем отход от традиционных канонов позволил автору проекта продемонстрировать авторское прочтение исторического стиля и привнести новые элементы «европейской фантазии» в восточный интерьер. Включение неомавританского интерьера в образный строй парадной анфилады особняка, подчеркивало его значимость как самостоятельного ориентального

направления в череде непрерывной смены исторических реминисценций, объединенных эклектикой.

Из аристократических интерьеров Санкт-Петербурга к наиболее известным образцам «альгамбризма» относится Мавританская гостиная в доме Юсуповых (Набережная р. Мойки, 94, 1891-1899) работы архитектора А. А. Степанова (1856-1913). Анализируя эволюцию создания и преобразования этой восточной залы разными архитекторами в период с 1860 по 1890 годы, можно проследить процесс изменения моды на ориентальные стилизации, которые прошли путь от смешанных заимствований до точного копирования мавританских образцов Альгамбры. В 1890-е годы архитектор А. А. Степанов создает Мавританскую гостиную на месте Восточной гостиной архитектора И. А. Монигетти (I. M. F. Monighetti, 1819-1878) (рис. 138). Исследовательница неомавританского стиля в России К. Кауфман полагает, что изначально проект Восточной гостиной по заказу Н. Б. Юсупова-младшего (1827-1891) был создан французским архитектором Ш. Роо де Флери (Ch. Rohault de Fleury, 1801-1875), а И. А. Монигетти руководил общими работами во дворце, и в Восточной гостиной реализовывал проект французского архитектора²³⁸. Если старое название «восточная» указывало на собирательный характер ориентального интерьера, что очевидно на акварели А. А. Редковского и на сохранившихся дагерротипах, то новое название «мавританская» демонстрировала стремление Степанова к точному воспроизведению первоисточника Альгамбры. В то же время с выбором стиля «неомореск», который не имел никакого отношения к России, архитектор вписывал интерьер зала в общеевропейское русло историзма.

Желание оформить Мавританскую гостиную во дворце, по-видимому, исходило также от желания самого владельца в силу влияния культурных течений историзма и развития «научного ориентализма». Об этом свидетельствует одно из писем Степанова Ф. Ф. Юсупову, в котором он сообщает: «...Приходится очень сожалеть, что Ваше Сиятельство не могли приехать в Петербург, так как в решении

²³⁸ Kauffman K. Taking the Alhambra to St. Petersburg. Neo-Moorish Russian architecture and interiors 1830-1917. Berlin/Boston: W. de Gruyter GmbH, 2023. P. 161.

художественных вопросов, зависящих от личного вкуса, никто кроме Вас полезным быть не мог <...>. Ко дню Вашего приезда мною были заготовлены детальные рисунки резных панелей (панели окон и дверей мавританской гостиной), мраморного фонтана, пола и других вещей. Эскизы библиотеки и ранее сделанные другие эскизы <...> равно пробы окраски потолков и стен, модели фонтана и мраморного пола. В скором времени все рисунки вышлю В. С. на просмотр в Москву»²³⁹.

Об этом восточном зале сохранились воспоминания и последнего владельца дворца князя Ф. Ф. Юсупова: «Рядом с отцовским кабинетом помещалась «мавританская» зала, выходившая в сад. Мозаика в ней была точной копией мозаичных стен одной из зал Альгамбры. Посреди бил фонтан, вокруг стояли мраморные колонны. Вдоль стен стояли диваны, обтянутые персидским штофом. Зала мне нравилась восточным духом и негой»²⁴⁰.

Для семьи Юсуповых наличие восточных интерьеров в особняке диктовалось не только общеевропейской модой на историзм. Род Юсуповых происходил от ногайских князей. Князья Юсуповы считали себя потомками первого халифа Али, двоюродного брата Мухаммеда. В XVI веке хан Юсуф, прямой родоначальник рода Юсуповых, был союзником Ивана Грозного. При царе Федоре Иоанновиче Абдул Мирза Юсуф принимает крещение и получает титул князя. В фамильном гербе Юсуповых отдельные элементы отражают их восточное происхождение. Например, шестиконечная звезда, используемая в геральдике восточных стран, а также изображение человека в татарском платье в золотом поле части щита, указывает на происхождение Юсуповых от древнейшего мусульманского рода.

Архитектор А. А. Степанов преобразует Восточную гостиную в Мавританскую (1895), используя в оформлении наиболее характерные архитектурные и декоративные приемы, присущие интерьерам Альгамбры.

²³⁹ Цит по: Соловьева Т. А. Зодчие Петербурга. Архитектор Александр Степанов // Ленинградская панорама. 1990. № 8. С. 26.

²⁴⁰ Юсупов Ф. Мемуары в двух книгах. До изгнания. 1887–1919. В изгнании. М.: Захаров, 1998–2004. С. 59.

Следуя традиционной разбивке стен в мавританских залах, Степанов заменяет деревянную обшивку нижнего яруса глазурованной плиткой, орнамент которой подобен тому, который встречается в интерьерах дворца Альгамбры. Варьируя использование архитектурных элементов в малых и больших формах, зодчий украшает стены нишами в виде подковообразных арок на тонких колонках, предназначавшихся для демонстрации восточных сосудов и других предметов ориентального декоративно-прикладного искусства (рис. 139). Аналогичный прием устройства ниш в стенах применил и архитектор П. П. Шрейбер в Мавританском зале особняка фон Дервиза (рис. 140).

На дагерротипах с изображением Восточной гостиной видно использование в интерьере ковров и драпировок. Стены украшали коллекции картин и холодного оружия. Все способствовало созданию иллюзии восточной роскоши. «Восточный кабинет – это буйство красок: позолоченные окна, двери, стены покрывают глазурованные изразцы, роспись красками усиливает ощущение восточной роскоши. На стенах выставлено собрание холодного оружия»²⁴¹ (рис. 141).

В Мавританской гостиной необходимость заполнения пространства коврами, драпировками и картинами второстепенна в сравнении с предыдущим проектом Восточной гостиной. Ажурный арабесковый орнамент тончайшей работы простирается по стенам гостиной подобно ковровому покрытию. Бесконечная вариативность декоративного рисунка, смена цветовых оттенков и теневых эффектов, с преобладанием золота, служили действенным художественным средством, влияющим на эмоциональное восприятие зрителя. Эти приемы способствовали созданию таинственного антуража восточного мира.

Арабская каллиграфия сливается с декоративным узором стен и визуально усложняет орнамент. Отдельные изречения и цитаты наряду с декоративной функцией имеют также и смысловую нагрузку и вероятно заимствованы из Корана: «Слава Аллаху», «Нет бога кроме Аллаха» и «Нет победителя кроме Аллаха»²⁴².

²⁴¹ Гарбар Н. М. Интерьеры Юсуповского дворца на дагерротипах – серебряных фотографиях середины XIX века // Реликвия. 2004. № 3 (6). С. 4-10.

²⁴² Соловьева Т. А. Зодчие Петербурга. Архитектор Александр Степанов // Ленинградская панорама. 1990. № 8. С. 26.

Степанов апеллирует к широкому набору первичных материалов (керамика, разноцветный мрамор, ценные породы дерева, стекло, гипс, кожа) и применяет разнообразные техники их художественной обработки. Так, для украшения стен был использован наиболее распространенный метод – резьба по штукатурке. Кроме того, верхнюю часть стен Мавританской гостиной обтянули тисненой кожей с нанесением рисунка. Цветовую гамму зала построили на взаимодействии теплых и холодных тонов, с преобладанием мерцающего золотого цвета. Построение цвета Т. С. Коробова охарактеризовала следующим образом: «Роспись отличается нарядностью гаммы: теплые тона (охра, терракота) взаимодействуют с холодными (кобальт, бирюза и изумрудно-зеленый). В качестве акцентов вводятся оттенки красного: алый, кобальт, киноварь, кармин»²⁴³.

Оформление потолка в любой типологии неомавританского интерьера является одним из ключевых элементов. Уже в Восточной гостиной кессонированный потолок представлял наиболее разработанную часть ориентального интерьера и включал сложные орнаментальные рисунки. Модель плоскостного потолка, разделенного на кессоны, сохранил в Мавританской гостиной и Степанов.

Сдвоенные окна и двери в форме арок с позолоченными деревянными решетками выходили в сад, обеспечивая связь пространства гостиной с природой.

Пол Мавританского зала выполнили из мрамора с инкрустацией цветных геометрических фигур. Мраморный пол в оформлении мавританских гостиных использовался довольно редко. В условиях северного климата предпочтение отдавалось наборному паркету с инкрустацией рисунка и арабских изречений, как в особняке фон Девиза. Линию холодных материалов дополнили фонтан и ониксовый камин в виде «турецкого шатра», природные свойства которого позволяют менять цвет при нагревании (рис. 142). В Юсуповском дворце наряду с Мавританской гостиной были Турецкий кабинет и Восточный будуар княгини.

²⁴³ Коробова Т. С. «Мавританский стиль» в интерьерах дворцов и особняков второй половины XIX – начала XX века на примере Петербурга и Москвы // Россия – Восток. Контакт и конфликт мировоззрений: материалы XV Царскосельской научной конференции: сб. научных статей: в 2 ч. Ч. I. СПб.: ГМЗ «Царское Село, 2009. С. 250.

Однако центральным ядром восточного экзотизма выступала Мавританская гостиная, в которой наиболее ярко раскрывалась восточная тема роскоши и блеска.

Преобразование архитектором Степановым в 1890-е годы Восточной гостиной в Мавританскую отражало востребованность этого ориентального направления вплоть до конца XIX – начала XX века. Предыдущее название «восточная» указывало на собирательный подход в оформлении интерьера, в то время как «мавританская» наиболее полно раскрывало тенденцию к воспроизведению точных мавританских копийных реплик Альгамбры в архитектурно-художественном оформлении второй половины XIX века архитекторами эклектики.

В то же время, в отличие от Мавританской гостиной Юсуповых, весьма скромную интерпретацию Мавританской гостиной А. А. Степанов выполнил во время перестройки и переоформления особняка Н. П. Румянцева (Е. Л. Кочубея) (Английская наб., 44, Галерная ул., 45), в начале 1880-х годов при новой владелице особняка графине З. Д. Богарне²⁴⁴. В настоящее время в здании расположен отдел филиала Государственного музея истории Санкт-Петербурга. Оформление самого интерьера сохранилось лишь фрагментарно: филенчатые дверные полотна, деревянные резные наличники окон и плафон с лепным геометрическим рисунком, включая фриз и карниз с полихромной окраской и позолотой (рис. 143). Интересной особенностью стало расположение этого Мавританского зала на первом этаже восточного крыла лицевого корпуса особняка. Кроме того, оформление потолка архитектор, вероятно, заимствовал у К. К. Рахау из Мавританского кабинета особняка И. Ф. Громова.

Устойчивый набор мавританских декоративных и архитектурных приемов в разных комбинациях использовал и русский архитектор В. Ф. Свиньин (1865-1939) при отделке интерьера Мавританского зала в особняке действительного статского советника Н. В. Спиридонова (1851-1914) (Фурштатская ул., 58, 1895-1897). Цокольная часть интерьера была облицована яркой цветочной плиткой в

²⁴⁴ ЦГАНТД СПб. Ф. 488. Оп. 3-8. Ед. 129 (Дом Румянцева Н. П., Кочубея Е. Л. Проектная документация. Проект реставрации особняка). 2003. 27 л.

подражание мавританским фаянсам, в то время как центральную поверхность стен украсили утонченным резным орнаментом «альгамбурской» арабески, мотив которой воссоздан также и в слепках П. К. Нотбека (рис. 144). Авторский подход архитектора раскрылся в использовании повторяющегося мотива куфического письма, золотая вязь которого простирается по периметру всего зала, обрамляя в том числе и деревянные двери темно-коричневого цвета с геометрическим резным орнаментом. Интересной особенностью зала является потолок в форме перевернутого ковчега, который поделен на кессоны и украшен многочисленными мавританскими декоративными заимствованиями. Светлый мраморный пол с разноцветными вкраплениями гармонично сочетается с общей цветовой тональностью зала.

Использование глазурованной плитки в подражание мавританским синим «ацулеям» и мрамора обеспечили хорошую сохранность этого уникального неомавританского интерьера конца XIX века, однако в условиях северного климата этот интерьер можно рассматривать как холодный по внешнему восприятию.

Следует упомянуть также о неомавританских убранствах, сохранившихся только частично в результате перепланировки в советский период. К таким интерьерам можно отнести Мавританскую гостиную в особняке стиля раннего модерна Т. Э. Сильванской (В. А. Слепцова) (Большая Конюшенная улица, 9, 1899-1902) работы архитектора поздней эклектики и модерна Л. Л. Фуфаевского (1865-1931?). К сохранившимся фрагментам Мавританской гостиной относится монохромный лепной потолок с тонким «альгамбурским» гипсовым орнаментом цветочных и геометрических фигур белого цвета, а также ритмичный фриз с мукарнами (рис. 145).

Восточная мода на курение обусловила появление еще одной распространенной типологии интерьера в неомавританском вкусе – курительных комнат (кальянных). Экзотические интерьеры курительных комнат проектировались как в аристократических дворцах, так и в особняках успешной промышленной буржуазии. Особого внимания заслуживает сохранившийся образец курительного зала в стиле «альгамбризма» в особняке купцов

Брусницыных на Васильевском острове (Кожевенная линия, 27, 1884-1886) работы архитектора А. И. Ковшарова (1848-1917). Курительные комнаты сохранились также в особняках Ю. Л. Кенига (1869-1927) на Выборгской стороне (Пироговская набережная, 13А, 1910-1911) архитектора И. С. Китнера (1839-1929), Г. Г. фан Гильзе фан дер Пальса архитектора В. Ю. Иогансена (Английский проспект, 8-10, 1901-902), а также в неомавританских интерьерах доходного дома Мурузи.

В пространственной организации планы курительных комнат могли иметь самые разнообразные построения. В особняке сахарозаводчика Кенига – это просторное прямоугольное помещение; мавританскую курительную в особняке Брусницыных архитектор Ковшаров спроектировал в виде миниатюрного прямоугольного пространства с полукруглым эркером, примыкающим к парадному Белому залу. Потолки небольших неомавританских помещений – курительных и будуаров – согласно общепринятой схеме построения выполнялись в форме купола на парусах, украшенных мукарнами. Такой прием был использован в оформленных Мавританского будуара Владимирского дворца, в Мавританской курительной, созданной архитектором Ковшаровым, а также в небольшой Мавританской зале Великого князя Николая Николаевича в Николаевском дворце, главным архитектором которого был А. И. Штакеншнейдер (рис. 146, 147).

Упрощенная интерпретация потолочного решения, лишенная углубленного кессонированного деления, сохранилась в Мавританской курительной зале особняка нидерландского консула Г. Г. фан Гильзе фан дер Пальса в Санкт-Петербурге (рис. 148).

Примечательно, что в особняке Ю. Л. Кенига в Мавританской курительной в центральной части потолка был устроен небольшой купол, отверстие которого – световое. Подобное решение отражает позднюю датировку оформления этого неомавританского зала курительной и свидетельствует о влиянии стиля модерн на построение архитектурных форм внутреннего пространства.

В поздних неомавританских интерьерах, датируемых концом XIX и началом XX века, отчетливо прослеживается влияние модерна и на архитектурные детали. Это очевидно в Мавританской курительной особняка нидерландского консула,

барона Г. Г. фан Гильзе фан дер Пальса на примере архитектурных форм подковообразных арок с пятью рельефными дугами и обрамляющего их глубокой прорезки растительного орнамента. Такой тип проходной арки смотрится чрезмерно тяжеловесно в сравнении с поддерживающими четырьмя тонкими колонками с пьедесталом и капителями. Плоскость стен интерьера классически поделена на три уровня. Нижний, средний, фриз, переходящий в карниз. Особенностью этого неомавританского интерьера являются арабские изречения над фризом, на полосе, обрамляющей плафон. Арабские надписи в обрамлениях карниза – довольно редкий пример (рис. 149).

Пространство Мавританской курительной комнаты, в особняке Брусницыных, архитектор Ковшаров оформляет согласно уже сложившимся общепринятым принципам и методам создания неомавританских интерьеров в первой четверти XIX столетия: декоративное оформление стен архитектор подчинил трехчастному делению: на цокольную, основную и карнизную части.

Тонко разработанный ковровый резной орнамент стен сообщает этому интерьеру ассоциацию с «восточным ларцом». Интересно отметить, что в ходе создания мавританских арабесок, Ковшаров руководствовался не только собственной фантазией, но и полагался на оригинальные образцы декоративного орнамента Альгамбры. Так, при сопоставлении слепков П. К. Нотбека и фрагментов декора, используемых архитектором для покрытия стен курительной, очевидно стремление Ковшарова к точному копированию первоисточника. Причем это в равной степени относится как к воспроизведению альгамбрского цветочно-геометрического орнамента, так и к копиям повтору изречений на арабском языке (рис. 150).

Необходимо отметить, что в убранстве Мавританской курительной, надписи куфическим письмом включали не только в ковровый арабесковый орнамент, но и наносили на ключевые части интерьера как самостоятельный декоративный акцент. Эпиграфические надписи украшали вход в курительную, эркер, потолки, стены и кованую люстру. (рис. 151). Размашистые росчерки магометанских надписей, расположенные над входной дверью, представлены и в оформлении

мавританского убранства в Николаевском дворце Великого князя Николая Николаевича (рис. 152).

Во второй половине XIX века декоративные и архитектурные формы мавританского стиля выходят за рамки интерьерных пространств и находят широкое применение в фасадном оформлении культовых зданий, доходных домов, театров, бань и других сооружений. Примеры театров, доходных домов являются относительно редкими и в некоторых случаях носят единичный характер. Тем не менее, их наличие свидетельствует о широте архитектурных практик и многообразии стилевых направлений в России указанного периода.

Проект доходного дома в стиле «неомореск» для князя А. Д. Мурузи (1807-1880) (Литейный проспект, 24, 1874-1876), включая художественную отделку фасадов и интерьеров, разработали русские архитекторы А. К. Серебряков (1836-1905), П. И. Шестов (1847-1914) и Н. В. Султанов (1850-1908). В Листке архитектурного журнала «Зодчий» отмечается, что архитектор А. С. Серебряков, как главный строитель дома, во время составления проекта ездил за рубеж, откуда привез многочисленные увражи по мавританскому стилю²⁴⁵.

Однако сочетание архитектурных элементов и декоративных мотивов на фасаде дома представляло авторское видение построения ретроспективной мавританской стилизации без прямых аналогов единого архитектурного образца. Для формирования целостного характера стилизации авторы использовали общепринятые приемы этого ретроспективного стиля. В основу обобщенной мавританской стилизации были положены: подковообразные арки для обрамления оконных проемов, ленточные вкрапления стилизованных куфических надписей, наличники в форме сталактитов, литые решетки с восточным орнаментом, терракотовые колонны. Все эти элементы выделяли фасад дома среди других своим восточным колоритом и оформлением.

Решение внутренних интерьеров для семьи Мурузи (26 комнат в бельэтаже) построили на сочетании разных исторических заимствований с развитой

²⁴⁵ Разные известия // Листок архитектурного журнала «Зодчий». 1876. № 18. С. 131.

мавританской стилизацией по примеру дворца Альгамбры. Лестница из белого каррарского мрамора вела в зал, выполненный в стиле мавританских дворцовых дворигов, своды которого были на 24-х тонких мраморных колоннах, а в центре располагался фонтан. Интерьеры были решены в разных стилистических направлениях, но основной акцент делался на мавританскую архитектуру как во внешнем облике здания, так и во внутреннем²⁴⁶ (рис. 153, 154).

На протяжении XIX века формирование широкой типологии интерьеров в неомавританском стиле указывало на востребованность и устойчивость этого ориентального направления в европейской архитектуре вплоть до начала XX века.

Неомавританский стиль представлял восточное заимствование для русской культуры, возникшее под влиянием общеевропейского культурного течения романтизма. Ассоциации, связанные с этим ориентальным направлением, носили исключительно положительную коннотацию с развитой экзотической эстетикой в сочетании с культом красоты и восточной роскоши.

Мавританский стиль средневековых мавров Иберийского полуострова изучали как часть исторических стилей, объединенных романтизмом. Он был самым доступным среди памятников Востока, сформировавшийся в европейском средневековом пространстве с уникальными архитектурными образцами.

В культурном отношении представители аристократических слоев сохраняли статус ведущих референтов, чьи эстетические вкусовые предпочтения оказывали влияние на представителей финансовых и промышленных кругов. В связи с этим заимствование неомавританской стилистики происходило не только в среде высшего сословия, но и среди передовой буржуазии XIX века. Включение в процесс архитектурного строительства особняков эклектики дало великолепные примеры неомавританских интерьеров, которые в настоящее время представляют значительную часть хорошо сохранившегося образцов для исследователей. Наивысший период развития этого направления приходится на 1860-1880-е годы.

²⁴⁶ Юхнева Е. Д. Петербургские доходные дома. Очерки из истории быта [Эл. ресурс] // История государства. URL: https://statehistory.ru/books/YUkhnyeva-E-D-_Peterburgskie-dokhodnye-doma--Ocherki-iz-istorii-byta--/3. (дата обращения: 23.05.2021)

Однако и на рубеже XIX-XX веков, в особняках в стиле модерн, неомавританский стиль сохраняет свою актуальность как самостоятельная ориентальная историческая стилизация, несмотря на новые привнесения, навеянные модерном (создание световых фонарей, тяжеловесных арок, полихромии в белом цвете орнамента альгамбрских арабесок).

Неомавританская стилистика интерьеров основывалась на заимствовании ключевых архитектурных и декоративных образцов Альгамбры. Их разные сочетания в зависимости от творческого метода архитектора, его профессионального опыта и предпочтений заказчика продемонстрировали гибкость и адаптивность мавританской эстетики к широкому спектру типологий интерьеров, которые охватывали парадные залы, столовые, спальни, ванные комнаты, будуары, курительные, что свидетельствовало об интеграции мавританской эстетики в различные функциональные пространства с сохранением ориентальной эстетики.

Применение неомавританской стилизации для создания ориентальных интерьеров в России расширило репертуар исторических воспроизведений со ссылкой на ориентальную средневековую культуру и позволило русским архитекторам не ограничиваться только ретроспективными заимствованиями европейских исторических стилей в период эклектики. Вместе с тем, использование этого ориентального неостиля, пришедшего в Россию через Европу, свидетельствовало об активном участии России в развитии архитектурного историзма во второй половине XIX века.

3.4. Петербургская архитектурная школа и распространение неомавританского стиля в границах России

При участии выпускников Императорской Академии художеств, Петербургского строительного училища, Московского училища живописи, ваяния и зодчества неомавританские стилизации успешно разрабатывались в

провинциальных городах России и на ее прилегающих территориях, включая Беларусь, Украину, регионы Кавказа и Средней Азии.

В первую очередь столичные архитекторы воссоздавали неомавританскую тему в интерьерах провинциальных дворцов для представителей императорского дома. Так, образец Мавританской ванной комнаты был спроектирован архитектором, инженером Н. И. Рошфором (1846-1905) в 1889-1894 годы для охотничьего Беловежского дворца. Представители местной аристократии являлись также заказчиками проектов у столичных именитых архитекторов. Например, санкт-петербургский архитектор В. А. Шретер был автором проекта усадьбы Козелл-Поклевских (1890-1893) для местного дворянства близ Жлобина, Беларусь. В череду сменяющихся исторических интерьеров этой усадьбы В. А. Шретер включил Мавританскую гостиную, в которой отразил чрезвычайное разнообразие и замысловатость восточного убранства. Представители императорского дома и аристократии служили примерами для подражания в области модных архитектурных тенденций для представителей провинциальных, промышленных и купеческих слоев общества. Яркие примеры вычурного «купеческого неомавританского ориентализма» создал архитектор А. А. Щербачев (1858-1912), выпускник Московского училища живописи, ваяния и зодчества, в Самаре в 1890-е годы при строительстве домов купца Белоусова и купчихи Серебренниковой.

Неомавританская тема активно разрабатывалась для курортных дворцов крымского побережья архитектором московской школы Н. П. Красновым (1864-1939), среди которых особого внимания заслуживает дворец Дюльбер (1895-1897), построенный в крымском поселке Кореиз в имении Великого князя Петра Николаевича (1864-1931). Выбор неомавританской стилизации дворца, отражал увлечение Великого князя Петра Николаевича искусством и зодчеством Ближнего Востока, учитывая тот факт, что дворец был построен архитектором Н. П. Красновым с учетом эскизов самого Великого князя.

Неомавританский стиль оказал значительное влияние на стилистику архитектуры синагог в России и использовался при строительстве этих культовых сооружений вплоть до начала XX века. Характерные черты этого исторического

стиля прослеживаются в Большой хоральной синагоге Санкт-Петербурга (1883-1893) работы архитекторов А. В. Малова, Л. И. Бахмана и И. И. Шапошникова.

Следует отметить, что синагоги в псевдомавританском стиле строились во многих городах России, включая территории современной Беларуси и Украины. Так, в Воронеже здание синагоги было разработано выпускником Петербургского строительного училища, архитектором С. Л. Мысловским (1856-1918) в 1903 году. К неомавританской теме обращался и архитектор З. В. Клейнерман (1867-1936) для разработки проекта синагоги в Самаре в 1908 году.

Начало XIX века было отмечено активным строительством в городах Причерноморского региона, включая регионы Кавказа.

Город Тифлис, как одно из олицетворений «русского Востока», сохранил наиболее яркие образцы русской архитектурной школы периода классицизма и историзма. Так, в непосредственной близости к районам «старого Тифлиса» с традиционной грузинской архитектурой проектируют новые сооружения, в облике которых использовали европейские архитектурные направления, получившие развитие в столице России. В преобразовании облика Тифлиса активно принимали участие русские и европейские архитекторы, а также зодчие, проживающие на Кавказе. Особая роль в развитии европейских архитектурных стилей принадлежала зодчим, выпускникам Императорской Академии художеств.

Начало XIX века было отмечено строительством зданий, которые представляли собой яркие образцы русского неоклассицизма, ассоциирующегося с абсолютными формами государственного правления. К середине XIX века в рамках развития эклектики эстетические установки классицизма уступают место историческим стилизациям. Архитекторы заимствуют разные исторические художественные стили для тифлисской архитектуры, в том числе и неомавританский стиль, в основе которого лежали архитектурные формы и декоративные элементы средневековой испано-мавританской архитектуры. К сохранившимся примерам неомавританских стилизаций в городе Тбилиси можно отнести здание городской администрации (площадь Свободы, 2. Тбилиси. 1886) архитекторов П. Штерна (1847-1922 (?)) и А. Г. Озерова (1849-1922), особняк купца

Калантарова (Мачабели, 17. Тбилиси. 1908) архитектора Г. А. Саркисяна (1874–1960), а также неомавританский театр архитектора В. А. Шретера.

Архитектурное строительство, а вместе с ним и основание новых «культурных институтов» стало одной из ключевых форм интеграции этих территорий в европейское культурное пространство.

Наместнику на Кавказе М. С. Воронцову (1782-1856) принадлежала большая роль в осуществлении масштабных архитектурных проектов, среди которых было создание первого в Тифлисе каменного театра.

Из одесского строительного комитета М. С. Воронцов приглашает итальянского архитектора Д. Скудиери (1817-1851) на должность городского архитектора города Тифлиса²⁴⁷. Выбор итальянского архитектора соотносился с общей практикой в Российской империи и был одним из способов освоения архитектурных и художественных течений из Западной Европы.

Таким образом, здание первого зимнего театра в Тифлисе (1847-1851) построили на Эриванской площади по проекту итальянского архитектора Д. Скудьери (G. Scudieri, 1817-1851) на средства почетного гражданина Тифлиса, армянского купца, мецената Г. И. Тамамшева. Как писал русский прозаик, драматург и первый директор Тифлисского театра граф В. А. Соллогуб (1813-1882), «промышленность и искусство зажили рука-об-руку, – и даже промышленностью поддерживается искусство, потому что театр выстроен насчет лавок. Правильная торговля и эстетическое наслаждение сливаются в этом храме возникающей образованности...»²⁴⁸

Здание представляло собой двухэтажное каменное сооружение с торговыми рядами (караван-сарай), внутри которого разместили театр. Если общий проект здания выполнил итальянский архитектор, то внутреннее оформление в неомавританской стилистике, с элементами персидского и византийского стилей, принадлежало русскому художнику, князю Г. Г. Гагарину (1810-1893). Это был не

²⁴⁷ ЦГИА Г. Ф. 205. Оп. 1. Ед. хр. 435. О службе и достоинстве исправляющего должность Городового Архитектора Скудьери. 6 марта 1846-14 апреля 1850. Л. 75-76.

²⁴⁸ Соллогуб В. А. Сочинения графа В. А. Соллогуба: 1-5 т. Т. 5. Биография генерала Котляревского. СПб.: Изд. А. Смирдина (сын), 1855. С. 398.

только один из ранних примеров неомавританской стилизации за пределами столичных городов России, но и редкий образец восточной интерпретации в оформлении убранств театра. Артистическое и ученое предназначение, с которым князь Гагарин прибыл на службу на Кавказ (1848-1855), оправдало ожидания кавказского наместника Воронцова.

Гагарин, ставший впоследствии вице-президентом Императорской Академии художеств, изучал византийскую и грузинскую архитектуру, восточные орнаменты, занимался реставрацией кавказских памятников старины и монументальной росписью (Сионский собор в Тифлисе)²⁴⁹. Интересно, что изучение византийского и грузинского искусства сделало Гагарина убежденным сторонником развития русско-византийского стиля.

Исследование восточных орнаментов и архитектурных форм позволило использовать отдельные мотивы для проекта интерьеров театра в неомавританском стиле. Для работ по оформлению театра Гагариным приглашались художники из Санкт-Петербурга (М. Н. Трощинский) и Франции (Дербез, работал в Парижской Большой опере). Лепные работы выполняли персидские штукатуры. О стремлении использовать дорогие материалы в интерьере театра говорит и тот факт, что ткани, люстру для зала по рисункам Гагарина заказывали во Франции. Листовое золото закупали местное и даже выписывали из Москвы. Интересные подробности о новаторских способах оформления театра описаны в книге русского историка, археографа Д. А. Кобякова (1841-1892) «Театр в Тифлисе с 1845 по 1856 год»: «Коридоры и внутренние стены лож покрыли в высоту человеческого роста восковой мастикой такого свойства, что стены от неизбежного обтирания посетителями не только не пачкались, а напротив, получали от трения больше лоска»²⁵⁰.

²⁴⁹ Невская Т. А., Кондрашева А. С. Роль кавказского наместничества в развитии русско-грузинских отношений (1844-1881 гг.) [Эл. ресурс] // КиберЛенинка. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-kavkazskogo-namestnichestva-v-razvitii-russko-gruzinskih-otnosheniy-1844-1881-gg/viewer> (дата обращения: 12. 09. 2023).

²⁵⁰ Кобяков Д. А. Театр в Тифлисе с 1845 по 1856 год. Тифлис: Тип. Канцелярии главноначальствующего гражд. частью на Кавказе, 1888. С. 32.

Открытие театра ознаменовали маскарадным балом, а сцену украсили декорациями с изображением испанской Альгамбры «работы нарочно выписанного для этого театра декоратора Дербеза»²⁵¹, который проработал для Тифлисского городского театра около трех лет²⁵². Оформление французским художником сценического пространства с изображением Львиного дворика Альгамбры представляло собой самый яркий образец мавританской архитектуры, который стал наиболее узнаваемым среди публики к середине XIX века.

Э. де Барбер (E. de Barbère) во французском журнале «Иллюстрацион» (L'illustration) дает восторженную оценку художественному решению театрального интерьера (рис. 155). «Это возможно единственный театр, интерьер которого создан и оформлен полностью в мавританском стиле <...>. Напротив сцены и над входом возвышается царская ложа. Эта ложа, которую симметрично фланкируют еще две справа и две слева, и ложи, расположенные под ними, выполнены в самом что ни на есть восточном стиле <...> Блеск и гармоничное сочетание цветов рельефа колонок, а также внутреннее украшение лож, делают из всего этого одно из великолепных творений из «Тысячи и одной ночи», в которые нам позволили заглянуть арабские поэты в их золотых мечтах. Это словно возрождение одного из прекраснейших мотивов Альгамбры, сверкающей золотом и лазурью. Спереди перегородку лож бельэтажа окаймляет череда трехлопастных арок, поддерживаемых маленькими колонками. В каждой из этих ниш виднеется серебряная ваза восточной формы (грузинской, арабской и. т. д.), выделяющаяся на золотом фоне (рис. 156) <...> Большая люстра зала, маленькие люстры императорской ложи и лож перед сценой, одним словом, все, вместе с живописью и орнаментацией коридоров, выполнено в наиболее чистом, утонченном, богатом мавританском стиле»²⁵³.

Сохранившиеся изображения передают восточную роскошь стилизации зала, центральным ядром которого была царская ложа, расположенная в центре

²⁵¹ Там же, С. 63.

²⁵² Соллогуб В. А. Указ. Соч. С. 429-431.

²⁵³ Barbère de E. Une salle de spectacle mauresque, conçue par le prince Grégoire Gagarine, à Tiflis (Géorgie) // L'illustration. Journal Universel. 1851. V. 18. July -Dec. P. 261-262.

двухъярусной аркады под персидским куполом. Сочетание стрельчатых арок с плоскостными с заплечиками представляло наиболее характерные восточные архитектурные формы.

Ложи рядом со сценой выполнили по аналогичному принципу, сочетая разные арки: сверху – мавританские подковообразные с элементами стрельчатых, снизу – плоскостные с заплечиками, переходящие в сценическое пространство (рис. 157).

Основным цветом зала был голубой с легким оттенком зеленого, которому соподчинялись золотой, серебряный, белый и другие цвета. Прием сочетания цветов, при котором на основной цвет наносили замысловатые золотые, серебряные арабески, будет широко применяться также в неомавританских интерьерах Санкт-Петербурга.

Создавая неомавританскую стилизацию, князь Гагарин подчеркивал осознанный, «научный» подход в использовании арабской культуры: надписи, выполненные куфическим письмом, кроме декоративной функции имели смысл, а имена прославленных восточных и западных драматургов под одним восточным сводом символизировали универсальность театра как места, соединяющего восточные и западные культуры: «Свод театра покрыт полностью обширной и богатой арабеской, вокруг которого золотыми буквами блещут имена наиболее выдающихся драматургов со всего мира: Эсхил, Плавт, Судрака, Шекспир, Кальдерон, Мольер, Гольдони, Гете, Грибоедов (рис. 158). <...> Вдоль коридоров проходит черный и белый фриз с куфической надписью. Капризная и элегантная куфическая письменность знакомит ориенталистов и мусульманских ученых с датой строительства зала, с именем князя Воронцова, под просвещенным руководством и эгидой которого этот зал был построен, и с именем князя Григория Гагарина. Это самолично ученый-ориенталист Ханыков исполнил эту гениальную идею князя Гагарина»²⁵⁴.

²⁵⁴ Там же, Р. 261-261.

В. А. Соллогуб пишет «о присвоении арабского начала русским гражданским искусством», а в описании интерьеров театра использует самые восторженные эпитеты: «ювелирная работа», «роскошные», «щеголеватые», «мавританский», «золотые арабески», подчеркивая, что «князь Гагарин выполнил отделку Тифлисского оперного театра в усовершенствованном арабском стиле и в этом памятнике та странная особенность, что, поражая всех красотой, он и русским и азиатцам кажется своим»²⁵⁵.

Русский историк Д. А. Кобяков, ссылаясь на В. А. Соллогуба, Тифлисский городской театр называл «русской Альгамброй», при создании которой Гагарин умело сумел сочетать отдельные элементы византийской и арабской декоративной отделки²⁵⁶.

Большинство современников того времени сходились во мнении, что Гагарину удалось создать великолепный пример неомавританского убранства, в котором гармонично сочетались заимствования из разных культур в одно целое. Знаменитый французский писатель А. Дюма в ходе своего путешествия по Кавказу тоже посещал Тифлисский городской театр в 1859 году и, как многие, восхищался орнаментацией интерьеров князя Гагарина, называя его «великим художником»: «Не стесняюсь сказать, что Тифлисский зал – один из самых очаровательных зрительных залов, которые я видел в своей жизни»²⁵⁷.

К сожалению, в 1874 году здание театра было уничтожено пожаром. В 1876 году был объявлен конкурс на новый проект, согласно которому новое здание театра требовалось решить в восточном стиле. После успешного оформления Гагариным интерьера театра в неомавританской стилизации, в новом проекте решили также придерживаться восточного направления. Выбор неомавританского стиля стал естественным решением, как наиболее востребованного на то время восточного стиля. На конкурсное рассмотрение представили четыре проекта, из которых первую премию присудили петербургскому академику архитектуры

²⁵⁵ Соллогуб В. А. Указ. соч. С. 403-404.

²⁵⁶ Кобяков Д. А. Указ. соч. С. 69.

²⁵⁷ Dumas A. Le Caucase. Paris : Editions François Bourin, 1990. С. 347.

В. А. Шретеру, вторую – архитектору академику из Тифлиса О. И. Симонсону, третья досталась «инженерам-капитанам» князю Н. Е. Туманову и Лявданскому²⁵⁸ (рис. 159).

Архитектор В. А. Шретер (1839-1901) к этому периоду принадлежал уже к известным представителям архитектурного мира, был мастером рациональной архитектуры и одним из создателей кирпичного стиля. Первоначальное образование получил в немецком училище Св. Петра и одновременно учился в Санкт-Петербургской Рисовальной школе на Бирже. Затем поступил в Императорскую Академию художеств, где был учеником К. А. Тона. Параллельно обучался в частной архитектурной мастерской у академика архитектуры Л. Л. Бонштедта (1822-1885), по рекомендации которого прошел курс в Берлинской строительной академии. В период обучения был принят в Берлинский союз архитекторов (1858), который впоследствии вдохновит Шретера на создание Петербургского общества архитекторов (1862). По возвращении в Санкт-Петербург преподавал в Институте гражданских инженеров архитектурное проектирование. Проходя курс в Берлинской строительной академии, будущий архитектор увлекся «архитектурно-театральным направлением» благодаря курсу лекций профессора Штира о постройках театров²⁵⁹. С тех пор театральное направление становится неотъемлемой частью творчества В. А. Шретера. Наряду с театром в Тифлисе по проектам архитектора строятся и переделываются такие театральные здания, как театр в Рыбинске (1876, не сохранился), Мариинский театр в Санкт-Петербурге (1883), Нижегородский драматический театр (1896), Иркутский драматический театр (1897), Киевский театр оперы и балета (1901).

Перед архитектором стояли следующие непростые задачи: во-первых, театр должен был стать украшением главной улицы Тифлиса; во-вторых, постройка должна была выделяться своей оригинальностью и вписываться в общую канву архитектурных стилей; в-третьих, проект надо было выполнить в восточной стилизации, которая понравилась бы местным жителям Тифлиса и в то же время

²⁵⁸ Шретер В. А. Конкурсный проект театра в Тифлисе // Зодчий. 1879. № 8. С. 103-104. Л. 10-12.

²⁵⁹ Китнер И. В. А. Шретер (по его автобиографии) // Зодчий. 1901. № XI. С. 147.

соответствовала модным архитектурным направлениям второй половины XIX века. Первый конкурсный проект от 1877 года архитектору пришлось не раз пересматривать, о чем свидетельствуют проекты в журнале «Зодчий».

Причины были разные: сначала поменяли место постройки на центральную часть города со сложным рельефом (участок поменяли на узкий и наклонный, «затруднявший композицию»), затем изменения были внесены «по требованию комиссии по постройке театра, которая пожелала иметь в здании особую парадную лестницу и некоторые другие расширения»²⁶⁰. В 1878 году Шретер посещает Тифлис, однако его пребывание было непродолжительным ввиду того, что архитектор на это время был востребован и занимался разными проектами в Санкт-Петербурге и других городах России. Одновременно с этим архитектор также состоял на государственной службе и в разное время занимал должность тайного советника, являлся главным архитектором дирекции Императорских театров и членом разных комиссий.

В 1880 году утверждается финальный проект и начинается строительство «казенного театра» на проспекте Головинского (в настоящее время проспект Руставели), который, как главная артерия города, начал застраиваться престижными зданиями уже в первые десятилетия XIX века. Театр возводили за счет государственного казначейства, из-за задержки средств строительство затянулось надолго. Руководителем строительных работ назначили самого автора проекта В. А. Шретера, однако, как пишет архитектор, «...вследствие разных причин и отдаленности, мне пришлось лишь начать здание, а достроить местному архитектору О. И. Симонсону»²⁶¹, который много до этого работал в Тифлисе. Строительством оперы руководили несколько архитекторов. Архитектор П. Ф. Штерн проводил подготовительные работы для начала строительства театра и руководил строительством до 1882 года. Его сменил архитектор Симонсон, которому удалось «закончить здание в черне»²⁶², с 1886 года руководство возглавил

²⁶⁰ Шретер В. А. Конкурсный проект театра в Тифлисе // Зодчий. 1879. № 8. С. 103-104.

²⁶¹ Китнер И. В. А. Шретер (по его автобиографии) // Зодчий. 1901. № XI. С. 156.

²⁶² Николаева Т. И. Виктор Шретер. Л.: Лениздат, 1991. С. 118.

архитектор А. Ф. Зальцман, затем А. П. Шимкевич. Смену архитекторов можно объяснить тем фактом, что строительство театра сильно затянулось и закончилось только в 1896 году.

Интересным фактом является то, что в 1887-1888 годы Г. Г. Гагарин разрабатывает проект театра для Тифлиса (рис. 160, 161).

Видимо, судьба театрального здания продолжала его интересовать. Можно сделать предположение, что Гагарин планировал предложить свой альтернативный проект или по крайней мере повлиять на стилистику проекта Шретера, учитывая тот факт, что строительство шло длительное время с перерывами. Один из проектов Шретера как раз был опубликован в журнале «Зодчий» в 1888 году с более развитыми мавританскими заимствованиями в сравнении с его первым (конкурсным) проектом. В новом проекте сочетание в центральной композиции стрельчатой мавританской и плоскостной с плечиками арок можно соотнести с аналогичным решением князя Гагарина в построении композиции царской ложи в интерьере первого театра (рис. 162).

Кроме того, в неомавританской стилизации театра архитектор объединяет наиболее характерные восточные архитектурные заимствования и методы художественной декорации, среди которых ключевую роль в создании облика здания играют орнамент в технике стукко, резные фризy, ложные башни, арочные окна (рис. 163). В центральной композиции фасада удачным приемом стало использование ризалита, украшенного разномасштабными арками с балюстрадой и открытого в лоджию. Сложный тбилисский рельеф заставил архитектора применить творческий подход к объемно-пространственному построению здания. Симметричные боковые фасады, выходящие в городской сквер, архитектор делает протяженными за счет открытой галереи в форме подковообразных арок на крупных колоннах с резными капителями, которые переходят в кубический объем на крутом склоне (рис. 164). Оформление поверхностей стен «под полосатую кладку» с чередующимися желто-коричневыми полосами и использование в облицовке кутаисского песчаника розового цвета придает зданию особенный колорит.

План зрительного зала ШрETER задумал трапециевидной формы аналогично зданию театра в Байрейте, которое было построено с участием известного композитора В. Р. Вагнера. Этот интересный прием в театральной архитектуре позволил разместить ложи и балконы с наилучшим ракурсом обозрения. Сам ШрETER писал: «...в плане зал имеет вид веерообразный; пример подобного устройства существует в Байрейте; но раньше постройки этого театра мною была осуществлена та же идея в церкви св. Марии на Петербургской Стороне»²⁶³. Следует отметить, что сцена театра была в два раза больше зрительного зала и являлась одной из самых больших в России. Кроме зрительного зала ШрETER заимствует еще один принцип из вагнеровского театра – глубокую оркестровую яму, которая позволяла наилучшее распространение звука²⁶⁴. В своем выборе архитектор стремился применить лучшие проектировочные театральные достижения, уделяя большое внимание функциональному назначению театра. Относительно внутреннего оформления, кроме положительных, были и критические отзывы. В журнале «Театр и искусство» от 1897 года, с одной стороны, оценили различные технические оснащения театра, которые представляли «последнее слово науки», а также заимствования передовых теорий («...приспособления, машины, декорации и прочие принадлежности *mise en scène* сделаны при участии и под наблюдением компетентных лиц, как г. Вальц (декоратор московских театров) ...»). С другой стороны, прослеживается двоякое отношение автора к оформлению интерьера: «стиль театра – мавританский, и выдержан настолько, насколько позволяют условия постройки современных зданий и денежные средства. <...> Стены и потолки расписаны разнообразными узорами, представляющими какой-то суррогат зодчества. Сочетание красок и узоров не нарушает общего впечатления и довольно разнообразно...»²⁶⁵

В настоящее время зрительный зал театра представляет собой восточную стилизацию 1970-х годов, выполненную грузинскими архитекторами

²⁶³ ШрETER В. А. Конкурсный проект театра в Тифлисе // Зодчий. 1879. № 8. С. 104.

²⁶⁴ Новый Тифлисский театр // Театр и искусство. 1897. № 5. С. 86.

²⁶⁵ Там же, С. 86.

М. Чачанидзе и Л. Медзмариашвили²⁶⁶. При восстановлении зала после пожара (1973), невзирая на использование новых восточных и грузинских декоративных мотивов и фактуры, архитекторы придерживались общих принципов исторического образца, чтобы сохранить его стилистическое единство с внешним обликом здания.

Основной декоративный акцент приходится на царскую и присценные ложи, украшенные позолоченными арками восточного типа. Балконы последнего яруса театра оформлены в виде стрельчатых арок, отдельные из которых забраны золотыми решетками. Геометрический орнамент покрывает плафон зала, в центре которого расположена хрустальная люстра. Резные стукковые узоры для украшения поверхностей стен представлены лишь фрагментарно.

Парадная лестница театра и навесные балконы между переходами выполнены из белого мрамора с высеченными остроконечными звездами, что придает зданию особую торжественность и восточную замысловатость. Стены и потолок главного фойе театра расписали геометрическими узорами. Через витражные заполнения дверных и оконных проемов в форме арок преломляется солнечный свет, отражаясь разноцветной палитрой на беломраморном полу. Классический прием резных карнизов с золочеными сталактитами использован во всех фойе театра.

Оригинальным приемом для визуального расширения пространства стало использование зеркал на стенах фойе, сверху покрытых плетеным орнаментом. Удачным методом стилизации, унаследованным от В. А. Шретера, стало широкое применение художественной ковки в сочетании с цветными витражами для окон, дверей, а также для создания замысловатых восточных форм светильников для мраморной лестницы.

Таким образом, интерьеры первого тифлисского театра, которые разработал русский художник, князь Г. Г. Гагарин, представляли редкий пример

²⁶⁶ Эбралидзе М. Тбилисская опера – история создания [Эл. ресурс] // Тбилисская неделя. 2013. URL: <https://web.archive.org/web/20130215102312/http://www.georgianpress.ru/tbilisi-week/our-past/10594-tbilisskaya-opera-istoriya-sozdaniya.html> (дата обращения: 18. 05.2021).

неомавританской интерпретации в театральной архитектуре. Г. Г. Гагарину удалось создать обобщенный неомавританский стиль с использованием разных восточных источников, которые он изучал. Успешность его опыта объясняется преемственностью восточной стилизации для строительства «казенного театра» в Тифлисе по проекту архитектора В. А. Шретера с разницей в том, что архитектор не ограничивается неомавританской темой для внутреннего убранства театра и применяет ее также во внешнем облике здания. Выбор неомавританского стиля в качестве восточной стилизации для Тифлисского театра, с одной стороны, был продиктован общеевропейской модой на этот стиль, сочетающий в себе историзм и ориентализм; с другой стороны, этот выбор объясняется тем, что заказчики и петербургские архитекторы, относя кавказский регион к «русскому Востоку», избрали хорошо знакомый им стиль, на основную тему которого с легкостью наслаивались и другие восточные заимствования.

Пространственно-планировочное решение театра, основанное на строгой симметрии и соподчиненности, отражало академическое образование архитектора, которое стало основой для стилизации здания. Архитектурное наследие санкт-петербургского архитектора В. А. Шретера остается не только редким примером в истории архитектуры театрального здания в неомавританском вкусе периода эклектики, но и позволяет проследить проникновение европейской архитектурной практики ориентализма в разные части «русского Востока» как одной из форм ассимиляции и европеизации территорий в сфере российского влияния.

Заключение

В настоящем диссертационном исследовании проведен комплексный анализ культурно-исторических процессов, определивших становление и развитие шинуазри и неомавританского стилей как ведущих ориентальных направлений XVIII–XIX веков в рамках эволюции русского архитектурного ориентализма под влиянием западноевропейских течений Просвещения и романтизма.

Целостный историографический анализ позволил дополнить и расширить отечественную искусствоведческую базу, связанную с развитием ориентальных стилей в России, проследить эволюцию зарождения и преобразования вышеупомянутых стилей в отечественном контексте интерьерного и архитектурного оформления, выявить дополнительные стилистические особенности русского шинуазри и неомавританского стилей в сравнении с зарубежными образцами.

В ходе изучения материала было выявлено, что западноевропейский культурный контекст оказал значительное влияние на становление и развитие шинуазри и неомавританского стилей в России. На протяжении XVIII–XIX веков ориентализм в России развивался, с одной стороны, под воздействием прямых контактов с восточными культурами, в связи с экспансией Российской империи, с другой стороны, под влиянием культурных течений из Западной Европы, проводниками которых были представители высшей знати и культурной интеллигенции. В этой связи рассмотрены были также философские, литературные и художественные произведения, наиболее полно отражающие культурно-исторические процессы обозначенных периодов.

Художественные ориентальные направления шинуазри и неомавританский стиль, невзирая на их развитие в разных временных диапазонах и обусловленность различными культурными явлениями Нового времени, объединяло общее течение ориентализма, составной частью которого являлось также и понятие экзотизма.

В сложившейся системе мировоззрения периода эпохи Просвещения особенно ярко проявлялась открытость к поиску альтернативных философских и

эстетических источников, а также к приобщению к неевропейским формам культуры. Включение шинуазри в направление барокко и особенно рококо наделило европейскую художественную систему большей свободой в создании интерпретаций и синтеза различных культурных традиций. Учитывая тот факт, что на протяжении XVIII века французская культура занимала главенствующее положение эстетического образца, в европейские страны и в Россию заимствуются в значительной степени вариации французские шинуазри, которые в дальнейшем в каждой из стран приобретают собственные стилистические характеристики интерпретаций.

В контексте русской культуры первой половины XVIII века направление шинуазри, наряду с такими европейскими стилями, как барокко и рококо, рассматривались как экзотические («заморские») направления в сравнении с традиционными русскими архитектурными формами. Строительство «по-английски», «по-французски», «по-голландски» представлялось радикально новым для русской архитектурной практики. Несмотря на наличие ориентальной составляющей, присущей шинуазри, это направление, наравне с барокко и рококо, являлось частью общей программы европеизации русской культуры.

Проведенный анализ и выделенные автором жанровые репрезентации основных стилеобразующих декоративных мотивов русского шинуазри в сопоставлении с отдельными примерами работ французских и русских художников-декораторов, позволили, с одной стороны, показать целостный исторический контекст влияния Востока на европейскую культуру, а с другой – выявить подходы интеграции и преобразования восточных заимствований в русскую национальную культуру «первого ориентализма» XVIII века.

В европейской художественной практике стиль шинуазри на начальном этапе формирования характеризовался по формам и способам декорирования ближе к подлинным образцам из Китая и Японии. С освоением художественных приемов, а также открытием и усовершенствованием методов производства (фарфора, лаков и шелков) наблюдается отход от иконографии оригиналов с включением разнообразных европейских элементов барокко и рококо, введением

анималистической темы (сенжери), а также созданием гибридных азиатско-европейских зооморфных интерпретаций. Насыщенность эклектических композиций шинуазри часто достигалась и за счет включения турецких, персидских, монгольских и индийских образно-тематических вариаций.

Отличительная особенность русского шинуазри в рамках «первого ориентализма» заключалась в том, что первые работы по оформлению интерьеров в стиле шинуазри выполнялись под руководством иностранных мастеров. Совместная работа способствовала формированию навыков у русских мастеров, в дальнейшем способных работать самостоятельно в разных техниках и тематических жанрах шинуазри.

Исследование бестиария шинуазри, как одной из важнейших составляющих этого ориентального направления, показало разнообразную вариативность зооморфных интерпретаций. Проводя анализ китайского зооморфного бестиария, который стал главным источником вдохновения для западноевропейских, а в дальнейшем и для русских художников-декораторов в оформлении убранств, было выявлено, что в тематическом диапазоне русского шинуазри постепенно проявляются национальные черты в создании зооморфных тем, которые заключались в совмещении русских фольклорных мотивов с шинуазри. Изображение феникса приобретает выраженные характеристики русской Жар-птицы, что свидетельствует об участии русских мастеров, которые, овладев художественными приемами шинуазри, вносят в его иконографию национальные символы и заимствования.

Основываясь на фактических сопоставлениях декоративной программы отдельных интерьеров, были выявлены также разнообразные интерпретации образов дракона как одного из ведущих и наиболее весомых мифологических символов китайской культуры. Наряду с копийными формами азиатских драконов в стиле шинуазри наблюдаются синкретичные формы этих фантастических существ. В русском шинуазри интерпретации приобретают очертания орнаментальных сказочных драконов, заимствованных из фольклорных тем.

Зооморфные вариации, утвердившись в декоративном искусстве шинуазри, использовались не только как декоративные мотивы. Удалось установить, что заимствуется также их традиционное символическое значение, которым они обладали в Китае. В отдельных примерах оформления дворцовых интерьеров азиатский дракон выступал дополнительным референтом олицетворения императорского могущества и, как следствие, усиливал метафорический язык власти и влияния в поддержку правящего монарха, что было особенно актуально для легитимизации российской императорской власти XVIII века в период правления Екатерины II.

В России стиль шинуазри был прерогативой придворной культуры, в то время как в западноевропейских странах, наряду с дворцовыми интерьерами высшей знати, шинуазри проникает и в другие социальные слои, среди которых значимое место занимала буржуазия. Безусловно, «буржуазный шинуазри» отличался от аристократического более простыми живописными и пластическими формами, а иногда приобретал гротескные формы безвкусицы.

К концу XVIII – началу XIX века восхищение этико-политическими принципами китайской культуры утрачивает свою актуальность и перестает вписываться в европейское социально-культурное развитие. Абсолютизм китайской власти и устойчивость культурных парадигм начинают рассматриваться как не соответствующие новым политическим идеалам «просвещенной Европы» и развитию буржуазного общества.

В начале XIX века, перед новым подъемом интереса к ориентальным культурам, наблюдался период возвращения к античности. Постепенный отход от эстетики классицизма, основанный на желании найти альтернативные источники вдохновения, создает оппозицию классицизму в художественной и архитектурной среде. Ориентализм как источник новых форм и методов становится частью программы обновления архитектурных стилей через обращение к прошлому.

Опираясь на исследования, посвященные смене и развитию ведущих культурных течений конца XVIII – начала XIX века, удалось проследить взаимосвязь и причины смены ориентальных направлений на рубеже столетий и

выделить неомавританское направление как ведущее в стилистическом ориентальном разнообразии XIX века, объединяющее в себе черты романтизма, средневекового историзма и ориентализма, формируя триаду ключевых направлений вышеуказанного периода. Исчезнувшая мавританская культура Андалузии стала ведущим историческим средневековым ориентальным образцом для неомавританских интерпретаций в рамках «второго ориентализма» XIX века.

Мавританская Альгамбра представлялась общеевропейским романтическим символом утраченного золотого века аль-Андалуса. Сохранившиеся интерьеры дворцов крепости с многообразными архитектурными фрагментами, украшенными резным стуком, керамикой с геометрическими и растительными мотивами в сочетании с эпиграфическими надписями, легли в основу декоративной системы неомавританского стиля.

В результате заграничных поездок при содействии Императорской Академии художеств, русские архитекторы сыграли ключевую роль в утверждении неомавританского художественного направления в России – посредством изучения этого исторического стиля «*in situ*» и создания отечественных сборников с графическими зарисовками орнамента, архитектурных деталей, которые в дальнейшем легли в основу создания неомавританских стилизаций в русских интерьерах, тем самым включив русский интерьер и архитектуру в европейскую систему эклектики.

Стипендиатский этап ученичества являлся довольно важным в получении высшего художественного образования в Императорской Академии художеств. Эволюция художественной школы происходила параллельно историческим культурным процессам, что обуславливало поиск новых художественных форм, средств их выражения и воплощения в жизнь в архитектурной практике. Искусствоведческий анализ известных и новых сохранившихся стипендиатских работ архитекторов в виде архитектурных чертежей, акварелей, эскизов, а также архивных документов, связанных с пребыванием стипендиатов за границей позволил достаточно полно представить систему учебных задач стипендиатов и соотнести их с культурной и эстетической проблематикой эпохи.

Опираясь на историческую реконструкцию, исследование дополнено разнообразными явлениями и фактами из художественной жизни архитекторов и художников. Впервые описан и проанализирован ряд изобразительных материалов, таких как акварельные и графические работы с перспективными видами мавританской архитектуры, реставрационные проекты архитекторов, выполненные во время стипендиатских пребываний в Андалузии. Эти работы долгое время оставались вне искусствоведческого внимания и анализа и представляют историко-художественную ценность для более целостного и глубокого понимания этапов развития и становления неомавританских стилизаций в контексте исторических стилей в России.

Составление стипендиатами альбомов с акварельными и графическими видами мавританских руин, планами дворцов, их архитектурных элементов и декоративных мотивов обогатило репертуар отечественных наработок в области этого исторического стиля для музейных коллекций и учебных целей академии. В результате формируется новый ориентальный архитектурный язык: изучение мавританского стиля разнообразило программу преподавания архитектуры, оказало влияние на выбор тем выпускных проектов и направлений строительных конкурсов.

Во время зарубежных поездок отмечается тенденция участия воспитанников Санкт-Петербургской академии художеств в европейских конкурсах с экспозицией живописных и архитектурных работ, связанных с мавританской тематикой. Такая вовлеченность в европейскую культурную жизнь демонстрировала художественный и архитектурный уровень стипендиатов и обеспечивала их полноценную интеграцию в европейский процесс культурного движения романтизма, историзма и ориентализма.

В распространении ориентальных образцов значимое место принадлежало международным выставкам. На Всемирных выставках, наряду с копийными образцами интерьеров и мавританских сооружений, демонстрировались эклектические сборки восточных заимствований, объединенных в единый художественно-архитектурный замысел. Такой бинарный подход обеспечивал не

только ознакомление с историческими аналогами мавританской архитектуры, но и демонстрировал новые тенденции европейской архитектуры, сводившейся к эклектическим восточным комбинациям в архитектурном образце и к их новым функциональным назначениям в общественной и частной сферах.

В работе прослежено поступательное формирование неомавританских стилизаций в национальной культуре во взаимосвязи с европейскими эстетическими установками. Первые образцы оформленных интерьеров в неомавританском стиле представляли собой смешанные восточные заимствования в одном пространстве и носили собирательный характер. С развитием «научного ориентализма» и накоплением фактического материала ко второй половине XIX века в русском интерьере прослеживается тенденция к копиям воспроизведениям фрагментов исторического мавританского стиля Андалузии. Вместе с тем, наряду с такими точными стилизациями, параллельно существовали и эклектичные вариации, когда архитекторы комбинировали мавританские мотивы с элементами других восточных и европейских стилей.

Определены главные исторические образцы мавританской архитектуры, легшие в основу стилеобразующих тенденций неомавританских заимствований. Проведено сопоставление с французскими аналогами и установлены их стилистические и функциональные отличия. В России мавританский стиль преимущественно соотносился с андалузско-испанской средневековой архитектурой мавров, воспринимаемой через призму идеализированного европейского взгляда на Восток. На принцип построения неомавританских композиций в русском интерьере сильное влияние оказали архитектурные и декоративные формы Альгамбры, что способствовало утверждению в отечественной архитектурной практике феномена «альгамбризма», многочисленные примеры которого сохранились до настоящего времени. Вследствие востребованности этого экзотического стиля в жилой среде представителей дворянства и буржуазии сформировалась широкая типология неомавританских интерьеров.

Во французской архитектурной практике также прослеживается влияние мавританских мотивов, кроме исторического мавританского стиля Андалузии, широкое распространение получили мотивы Северной Африки, тунисского и алжирского вариантов мавританского стиля, обусловленные колониальными связями с этими странами.

Следует отметить, что в Европе и в России неомавританские стилизации в оформлении экстерьеров монументальных сооружений складывались на основе слияния разных ориентальных архитектурных источников. Здания проектировали согласно их рациональному назначению и решали в соответствии с академическими правилами архитектуры. Восточный колорит «собирательного неомавританского стиля» достигался за счет украшения внешнего облика здания ориентальными декоративными элементами. Синтез стилистических восточных заимствований включал не только примеры мавританской архитектуры, но и слияние с репертуаром индийской, турецкой, персидской архитектуры.

Важным отличием неомавританских интерпретаций XIX века было их новое функциональное переосмысление, которое значительно расходилось с первоначальным назначением исторической мавританской архитектуры.

На «русском Востоке», Кавказе и Средней Азии, невзирая на местные архитектурные и декоративные традиции, архитекторы применяли неомавританский стиль, что отражало высокую степень европеизации русских элит и архитектурной школы, учитывая тот факт, что мавританский стиль не имел никакого прямого отношения к истории этих территорий и привносился извне, тем самым приобщая эти территории к европейской культуре.

Интерес к ориентальной теме на рубеже XIX–XX веков не угасает и получает дальнейшее развитие в рамках стиля модерн, который адаптирует ориентальные заимствования к своим архитектурным и декоративным мотивам и формам.

В заключение исследования следует отметить, что представленная в данной работе историческая реконструкция и анализ развития шинуазри и неомавританского стилей позволили проследить становление, эволюцию и смену наиболее значимых восточных стилизаций в рамках «первого» и «второго

ориентализмов» в период XVIII–XIX веков. Каждое из этих восточных направлений стало частью непрерывного процесса европеизации русского интерьера и архитектуры. Вместе с тем каждый из этапов был отмечен прогрессивным утверждением и развитием российской архитектурной и художественной школ с созданием самостоятельных принципов трактовки ориентальной темы.

Список источников и литературы

1. Абаров Е. В. Архитекторы Царского Села. Александр Видов. Александр Кольб / Е. В. Абаров. – СПб.: Genio Loci, 2008. – 118 с.
2. Амельченкова С. А. Испанское влияние на русскую культуру в XIX веке: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Светлана Александровна Амельченкова. – М., 2008. – 25 с.
3. Андреева В. И. Гаральд Боссе / В. И. Андреева. – СПб.: Коло, 2009. – 288 с.
4. Андреева В. И. Особняк А. А. Половцова. Большая морская ул., 52, наб. р. Мойки, 97 / В. И. Андреева // Реликвия. Реставрация, консервация, музеи. – 2014. – № 31. – С. 32-40.
5. Андреева Е. Второе европейское путешествие Петра I и приезд французских мастеров в Петербург / Е. Андреева // Quaestio Rossica. – 2018. – Т. 6. – № 1. – С. 114-129.
6. Андреева Ю. С. Живопись Филиппа Пильмана в контексте «европеизации» русской культуры / Ю. С. Андреева // Вестник ЮУрГУ. Серия: Социально-гуманитарные науки. – 2019. – Т. 19. – № 2. – С. 79-86.
7. Андронова И. О. Восточная тема в русском интерьере второй половины XIX – начала XX века. Опыт реконструкции: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.04 / Ирина Олеговна Андронова. – М., 2008. – 30 с.
8. Анциферов Н. П., Брюллов Б. П. Окрестности Ленинграда: путеводитель: тридцать автотипий, семь карт и 5 планов / Н. П. Анциферов., Б. П. Брюллов / под ред. Б. Брюллова и М. Сергеева предисл.: Б. Б. – М.-Л.: Гос. изд., 1927. – 384 с.
9. Арапова Т. Б. Китайские изделия художественного ремесла в русском интерьере XVII – первой четверти XVIII века. (К истории культурных контактов Китая и России XVII–XVIII вв.) / Т. Б. Арапова // Труды Государственного Эрмитажа. Т. XXVII. Культура и искусство народов Востока. 9. – Л.: Искусство, Ленинградское отделение. – 1989. – С. 108-116.

10. Архипов Н. И. Исследования по истории Петергофа: сб. научных трудов / Н. И. Архипов. – СПб.: ГМЗ «Петергоф», 2016. – 591 с.
11. Бартенев И. А., Батажкова В. Н. Очерки истории архитектурных стилей / И. А. Бартенев, В. Н. Батажкова. – М.: Изобразительное искусство, 1983. – 384 с.
12. Бартенев И. А., Батажкова В. Н. Русский интерьер XVIII–XIX веков / И. А. Бартенев, В. Н. Батажкова. – М.: Сварог и К., 2000. – 124 с.
13. Бартольд В. В. История изучения Востока в России и в Европе: Лекции чит. в Имп. С.-Петерб. ун-те. / В. В. Бартольд. – СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1911. – 282 с.
14. Башуцкий А. П. Возобновление Зимнего дворца в Санкт-Петербурге / А. П. Башуцкий. – СПб.: Тип. Гуттенберга, 1839. – 136 с.
15. Бежецкий А. Н. Путевые наброски. В стране мантильи и кастаньет за Пиренеями – Мадрид – Севилья – Гренада – Биарриц – Париж / А. Н. Бежецкий. – СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1884. – 252 с.
16. Бенуа А. Н. Китайский дворец в Ораниенбауме / А. Н. Бенуа // Художественные сокровища России. – 1901. – № 10. – С. 196-201.
17. Биографические сведения о членах Академии и вообще художниках, умерших в 1875–1878 гг. – СПб.: Тип. Императорской Академии Наук, 1879. – 51 с.
18. Борисова Е. А. Русская архитектура в эпоху романтизма / Е. А. Борисова // Рос. акад. наук, Гос. ин-т искусствознания. – СПб.: Дмитрий Буланин: ГИИС, 1997. – 314 с.
19. Боровская Е. А. Историко-художественная реконструкция как метод искусствоведческого исследования / Е. А. Боровская // Искусствоведение и художественная педагогика в XXI веке: программа III междунар. науч.-практ. конф. с элементами науч. школы для молодых учёных / Рос. гос. пед. ун-т. им. А. И. Герцена. – СПб., 2011. – С. 87-96.
20. Боровская Е. А. Исчезнувший музей Общества поощрения художеств и его наследие в экспозиционных проектах XXI века / Е. А. Боровская // Научные труды. Вып. 44: Проблемы развития отечественного искусства. [ред.-изд. совет: Ю.

Г. Бобров (пред.) и др.; сост.: О. А. Резницкая и др.] – СПб.: Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, 2018. – С. 37-54.

21. Боровская Е. А. Санкт-Петербургская рисовальная школа для вольноприходящих учеников и ее роль в развитии русского и искусства. Опыт историко-художественной реконструкции (1839–1917): автореф. дис. ... д-ра искусствовед.: 17.00.04 / Елена Анатольевна Боровская. – М., 2012. – 51 с.

22. Боровская Е. А. Санкт-Петербургская рисовальная школа для вольноприходящих учеников. История создания. Годы становления / Е. А. Боровская. – СПб.: Астерион, 2011. – 177 с.

23. Бортникова Е. А. Живопись Якопо Гуарана в интерьерах императорских дворцов [Электронный ресурс] / Е. А. Бортникова // Венецианцы в Петербурге: материалы научной конференции, 20 октября 2022 года. – URL: https://www.academia.edu/93018202/Живопись_Якопо_Гуарана_в_интерьерах_императорских_дворцов (дата обращения 11.11. 2023).

24. Боткин В. П. Письма об Испании / В. П. Боткин. – СПб.: Тип. Э. Праца, 1857. – 449 с.

25. Брунов Н. И. Очерки по истории архитектуры: в 2-х т. /Н. И. Брунов. – М.: ЗАО Центрополиграф, 2003. – Т.1. – 400 с.

26. Булгарин Ф. В. Воспоминания об Испании / Ф. В. Булгарин. – СПб.: Тип. Н. Греча, 1823. – 186 с.

27. Бянь Ц. Иконография образа дракона в традиционном декоративно-прикладном искусстве Китая: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.04 / Цзылун Бянь. – СПб., 2022. – 26 с

28. Веймарн Б., Каптерева Т., Подольский А. Искусство арабских народов (средневековый период) / Б. Веймарн., Т. Каптерева., А. Подольский. – М.: Гост. Изд. Искусство, 1960. – 198 с.

29. Веселовский Н. И. Китайские символы в предметах украшений / Н. И. Веселовский // Сборник археологических статей. – СПб.: Тип. В. Ф. Киришбаума, 1911. – 276 с.

30. Виолле-ле-Дюк Е. Е. Беседы об архитектуре: в 2-х т. / Е. Виолле -ле -Дюк / [пер. с фр. А. А. Сапожниковой; под. ред. А. Г. Габричевского]. – М.: Всесоюзная Академия архитектуры, 1938. – Т. 2. – 337 с.
31. Виолле-ле-Дюк -Е. Е. Русское искусство. Его источники, его составные элементы, его высшее развитие, его будущность / Е. Виолле -ле -Дюк / [пер. с фр. Н. Султанов]. – М.: Издание Художественно-промышленного музеума. Тип. А. Гатцука, 1879. – 319 с.
32. Владимирова Д. А., Сяоя Ф. О символике благопожелательных китайских миниатюр / Д. А. Владимирова, Ф. Сяоя // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. – 2008. – № 3. – С. 54-56.
33. Воробьева Н. Н. Памятники испано-мавританского искусства собрания Государственного Эрмитажа в контексте русской культуры XIX века / Н. Н. Воробьева // Новое искусствознание. – 2020. – № 2. – С. 13-31.
34. Воронов М. Авдотья Логинова и другие / М. Воронов // Нева. – 1979. – № 6. – С. 219-220.
35. Воротько И. А. Феномен рококо в культуре европейского Просвещения: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Ирина Андреевна Воротько. – М., 2012. – 32 с.
36. Всеобщая история архитектуры: в 12 томах. Архитектура XIX – начала XX вв. / под ред. С. О. Хан-Магомедова, П. Н. Максимова, Ю. Ю. Савицкого. – М.: Стройиздат, 1972. – Т. 10. – 592 с.
37. Ву-Ю Ф. Стилистические тенденции «шинуазри» в русском искусстве второй половины XVIII века: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.04 / Фанг Ву-Ю. – СПб., 2000. – 15 с.
38. Гарбар Н. М. Интерьеры Юсуповского дворца на дагерротипах – серебряных фотографиях середины XIX века / Н. М. Гарбар // Реликвия. – 2004. – № 3 (6). – С. 4-10.
39. Гладкова Е. С., Емина Л. В., Лемус В. В. Город Пушкин. Историко-художественные памятники / Е. С. Гладкова, Л. В. Емина, В. В. Лемус. – Л.: Лениздат, 1961. – 183 с.

40. Гоголь Н. В. Об архитектуре нынешнего времени / Н. В. Гоголь // Полное собрание сочинений Н. В. Гоголя с жизнеописанием писателя, портретами, рисунками, относящимся к его жизни и 32 отдельными картинами художника В. А. Табурина / под. ред. В. П. Быкова. – М.: СПб.: Изд. пост. Е. И. В. тов. М. О. Вольф, 1910. – 968 с.
41. Григорьева Т. Записки путешественника: Образ Испании в русском искусстве. Экзотические мотивы в живописи и литературе, архитектуре и музыке [Электронный ресурс] / Т. Григорьева // Культура РФ. – URL: <https://www.culture.ru/s/zapiski-puteshestvennika/ispaniya> (дата обращения: 27.06.2021).
42. Даниэль С. М. Рококо: от Ватто до Фрагонара / С. М. Даниэль – СПб.: Азбука-Классика, 2010. – 336 с.
43. Дахнович А. С. Ораниенбаум. Дворец-музей XVIII века / А. С. Дахнович – М.-Л.: Гос. изд. изобразительных искусств, 1932. – 50 с.
44. Дворец трактуемый как музей. Царскосельские интерьеры в автохромах 1917 года [альбом] / авторы текста и аннотаций И. К. Ботт, В. Ф. Плауде, худ. Е. П. Гаврилов. – СПб.: Аврора, 2010. – 111 с.
45. Де-Воллан Г. А. По белу свету. Путевые заметки: в 2-х ч. / Г. А. Де-Воллан. – СПб.: Общественная польза, 1894. – Ч. 1. – 367 с.
46. Денике Б. П. Китай / Б. П. Денике. – М.: Изд. Всесоюзной Академии архитектуры, 1935. – 122 с.
47. Джекобсон Д. Китайский стиль / Д. Джекобсон. – М.: Искусство – XXI век, 2004. – 239 с.
48. Дом Е. И. В. Великого князя Владимира Александровича // Зодчий. – 1875. – № 7–8. – С. 89-90.
49. Дом особняк г. Ф. К. Сан-Галли, в С.-П.-бурге (Продолжение) // Зодчий. – 1877. – № 8. – С. 74-75.
50. Дом-особняк г. фабриканта Ф. Сан-Галли, в С.-П.-бурге. (Черт. № 31-33) // Зодчий. – 1877. – С. 66.

51. Дуань Ю. Особенности развития древнекитайского зодчества и влияние его образов на архитектуру и садово-парковое искусство Санкт-Петербурга и его пригородов: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.04 / Юйнуун Дуань. – СПб., 2007. – 23 с.
52. Дубровская Д. В. Китай формирует Европу: от мифа к стилю. Кн. I / Д. В. Дубровская / Монография. Ин-т востоковедения РАН. – М.: ИВ РАН, 2023. – 304 с.
53. Дубровская Д. В. Миссия иезуитов в Китае. Маттео Риччи и другие (1552-1775) / Д. В. Дубровская. – М.: Крафт+ИВ РАН, 2000. – 256 с.
54. Евсина Н. А. Архитектурная теория в России второй половины XVIII – начала XIX века / Н. А. Евсина. – М.: Наука. – 1985. – 256 с.
55. Житенева Н. В. Особняк А. А. Половцова (Санкт-Петербургский дом Архитектора) / Н. В. Житенева. – СПб.: ООО «Алмаз», 1997. – 158 с.
56. Завадская Е. В. Восток на Западе / Е. В. Завадская /АН СССР. Ин-т востоковедения. – М.: Наука, 1970. – 127 с.
57. Завадская Е. В. Эстетические проблемы живописи старого Китая / Е. В. Завадская. – М.: Искусство, 1975. – 440 с.
58. Записки Императорского Археологического института / под ред. А. Успенского. – М.: Печатная А. И. Снегиревой, 1913. – Т. 24.– 847 с.
59. Записки императрицы Екатерины Второй. Репринтное воспроизведение издания 1907 года. – М.: Орбита, 1989. – 748 с.
60. Згура В. В. Китайская архитектура и ее отражение в Западной Европе / В. В. Згура. – М.: РАНИОН, 1929. – 45 с.
61. Зиничева Е. А. Князь Мещерский и его путешествие по Испании / Е. А. Зиничева [Электронный. ресурс] // Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. – URL: https://www.pushkinmuseum.art/data/epublication/books/8686_file_pdf.pdf (дата обращения: 28.03.2022).
62. Иконников А. В. Историзм в архитектуре / А. В. Иконников. – М.: Стройиздат, 1997. – 559 с.

63. Иконников А. И. Китайский театр и «китайщина» в Детском Селе / А. И. Иконников. – М.–Л.: Гос. изд. изобразительных искусств, 1931. – 39 с.
64. Испания и Россия: дипломатия и диалог культур. Три столетия отношений. = España: diplomacia y dialogo de culturas. Tres siglos de relaciones / [отв. ред. О. В. Волосюк]. – М.: Индрик, 2018. – 928 с.
65. Каганович С. Л. Некоторые особенности русской ориентальной поэзии первой трети XIX в. (формирование стилевой традиции) / С. Л. Каганович // Русская литература и Восток. (Особенности художественной ориенталистики XIX–XX вв.) / под ред. Э. А. Каримова. – Ташкент: Фан, 1988. – С. 5-34.
66. Калязина Н. В. Монументально-декоративная живопись в дворцовом интерьере первой четверти XVIII века / Н. В. Калязина // Русское искусство барокко. Материалы и исследования / под. ред. Т. В. Алексеевой. – М.: Наука, 1977. – С. 55–69.
67. Камин в мужском кабинете дома Ф. Сан-Галли. К. К. Рахау // Зодчий. – 1877. – № 11-12. Л. 57.
68. Каптерева Т. П. Искусство Испании: Средние века. Эпоха возрождения. Очерки / Т. П. Каптерева. – М.: Изобразительное искусство, 1989. – 385 с.
69. Каптерева Т. П. Испания. История искусства / Т. П. Каптерева. – М.: Белый город, 2003. – 495 с.
70. Каптерева Т. П., Виноградова Н. А. Искусство средневекового Востока / Т. П. Каптерева., Н. А. Виноградова – М.: Дет. лит., 1989. – 240 с.
71. Каптиков А., Богданова Д. Мавританская архитектура Испании. Мусульманские памятники. Мудехар / А. Каптиков., Д. Богданова. – Екатеринбург: TATLIN, 2015. – 154 с.
72. Капустина И. В. Рококо: этапы развития и проблемы стиля. Опыт Франции и Германии: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.04 / Ирина Витальевна Капустина. – М., 2004. – 26 с.
73. Качкарова Э. В. Становление иберийской культуры как синтез восточных и западных традиций (период раннего средневековья): автореф. дис. ... канд. культурол.: 24.00.01 / Эльвира Вячеславовна Качкарова. – М., 2011. – 23 с.

74. Кириков Б. М. 100 памятников архитектуры Санкт-Петербурга / Б. М. Кириков. – СПб.: Белое и черное, 2000. – 255 с.
75. Кириков Б. М. Архитектура Петербурга конца XIX – начала XX века. Эклектика. Модерн. Неоклассицизм / Б. М. Кириков. – СПб.: Коло, 2006. – 448 с.
76. Кириков Б. М., Штиглиц М. С. Петербург немецких архитекторов. От барокко до авангарда / Б. М. Кириков, М. С. Штиглиц. – СПб.: Чистый лист, 2022. – 414 с.
77. Кириченко Е. И. Архитектурные теории XIX века в России / Е. И. Кириченко. – М.: Искусство, 1986. – 344 с.
78. Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830-1910-х годов / Е. И. Кириченко. – М.: Искусство, 1978. – 399 с.
79. Китнер И. В. А. Шретер (по его автобиографии) / И. Китнер // Зодчий. – 1901. – № XI. – С. 143-164.
80. Клементьев В. Г. Китайский дворец в Ораниенбауме / В. Г. Клементьев. – СПб.: Блиц. – 1998. – 103 с.
81. Кобак А., Лурье Л. Дом Мурузи/ А. Кобак. Л. Лурье. – СПб.: Изд. Папирус, 1996. – 47 с.
82. Кобяков Д. А. Театр в Тифлисе с 1845 по 1856 год / Д. А. Кобяков. – Тифлис: Тип. Канцелярии главноначальствующего гражд. частью на Кавказе, 1888. – 214 с.
83. Корнева Г. Н., Петрицкий В. А., Чебоксарова Т. Н. Санкт-Петербургский дворец Великого князя Владимира Александровича – Дом ученых РАН / Г. Н. Корнева., В. А. Петрицкий., Т. Н. Чебоксарова. – СПб.: Лики России, 2015. 125 с.
84. Коробова Т. С. «Мавританский стиль» в интерьерах дворцов и особняков второй половины XIX – начала XX века на примере Петербурга и Москвы / Т. С. Коробова // Россия – Восток. Контакт и конфликт мировоззрений: материалы XV Царскосельской научной конференции: сб. научных статей: в 2 ч. – СПб.: ГМЗ «Царское Село», 2009. – Ч.1. – С. 245-257.

85. Кравцова М. Е. Мировая художественная культура. История искусства Китая: учебное пособие / М. Е. Кравцова. – СПб.: Лань, ТРИАДА, 2004. – 960 с.
86. Крачковский И. Ю. Арабская культура в Испании / И. Ю. Крачковский. – М.-Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1937. – 32 с.
87. Кречетова М. Н. Из истории торговых отношений России и Китая в XVII–XVIII веках / М. Н. Кречетова // Труды Государственного Эрмитажа. Т. 2. Культура и искусство античного мира и Востока. Ч. 1. – Л.-М.: Искусство, 1958. – С. 226-238.
88. Кубе А. Н. Испано-мавританская керамика / А. Н. Кубе. – Л.-М.: Академия наук СССР, 1940. – 76 с.
89. Кубе А. Н. Испано-мавританские фаянсы Императорского Эрмитажа / А. Н. Кубе. – СПб.: Тип. Сириус, 1914. – 24 с.
90. Кузьменко Л. И. Китайский фарфор XVII–XVIII веков: [альбом] / Л. И. Кузьменко. – М.: Гос. музей Востока, 2009. – 197 с.
91. Кукольник Н. В. Новые постройки в Петергофе / Кукольник Н. В. // Художественная газета. – 1837. – № 11–12. С. 176.
92. Кючарианц Д. А. Художественные памятники города Ломоносова / Д. А. Кючарианц. – Л.: Лениздат, 1985. – 174 с.
93. Лебедев Н. К. Кругом по Испании. Путевые очерки и наброски Н. К. Лебедев // Вокруг Света. – 1917. – № 49–50. – С. 720-724.
94. Лемус В. В. Дворцы и парки города Пушкина: Лицей, Екатерининский дворец, Камеронова галерея, Екатерининский парк, Александровский дворец и парк / В. В. Лемус / [альбом/ фот. М. А. Величко и др.; авт.-сост. В. В. Лемус]. – Л.: Аврора, 1986. – 226 с.
95. Лемус В. В., Попова Т. Ф. Екатерининский дворец-музей и парк в г. Пушкине. Путеводитель составлен науч. сотрудник. Екатерининского дворца-музея В. В. Лемус., Т. Ф. Поповой / В. В. Лемус., Т. Ф. Попова. – Л.: Газетно-журнальное и книжное изд. Ленинградского Совета РК и КД, 1939. – 82 с.
96. Лермонтов М. Ю. Стихотворения. Поэмы. Драма. Проза / М. Ю. Лермонтов. – М.: Аст-Пресс, 1999. – 734 с.

97. Лисовский В. Г. Архитектура России XVIII – начала XX века. Поиски национального стиля / В. Г. Лисовский. – М.: Белый город, 2009. – 567 с.
98. Литература о Детском Селе / сост. Э. Голлербах, доп. В. М. Лосев, под. ред. О. Э. Вольценбурга. – Л.: Ленинградское общество коллекционеров, 1933. – 66 с.
99. Лихачев Д. С. Великий путь. Становление русской литературы XI–XVII веков / Д. С. Лихачев. – М.: Современник, 1987. – 229 с.
100. Макеты Альгамбры из керамики [Электронный ресурс] / La gazette Drouot. – URL: <https://www.gazette-drouot.com/lots/13633957?> (дата обращения: 28.05.2021).
101. Максимова М. С. Искусство шинуазри в контексте европейской художественной практики XVIII столетия: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.04 / Мария Сергеевна Максимова. – СПб., 2009. – 22 с.
102. Марголис А. Д. Дворцы Санкт-Петербурга. Великие дворцы мира / А. Д. Марголис – М.: Слово, 2003. – 520 с.
103. Мельникова Н. В. Китайские ткани в убранстве русских дворцовых интерьеров в XVIII–XIX веках / Н. В. Мельникова // Россия – Восток. Контакт и конфликт мировоззрений: материалы XV Царскосельской научной конференции: сб. научных статей: в 2 ч. – СПб.: ГМЗ «Царское Село», 2009. – Ч.1. – С. 347-366.
104. Меньшикова М. Л. Китайские резные лаки XIV–XVII вв. в собрании Эрмитажа / М. Л. Меньшикова // Труды Государственного Эрмитажа. Т. XXVII. Культура и искусство народов Востока. 9. – Л.: Искусство, Ленинградское отделение, 1989. – С. 96-107.
105. Меньшикова М. Л. Увлечение Китаем и стилем шинуазри в Петербурге в середине – второй половине XVIII века Ораниенбаум / М. Л. Меньшикова // Проблемы сохранения культурного наследия XXI века: 300 лет Петергофской дороге. 300 лет Ораниенбауму. История. Реставрация. Музеефикация: сборник статей по материалам научно-практической конференции ГМЗ «Петергоф», 2011 / под ред. О. С. Капполь. – СПб.: Европейский дом, 2012. – С. 270-278.

106. Мордовцев Д. Л. По Испании / Д. Л. Мордовцев. – СПб.: Тип. Н. А. Лебедева, 1884. – 292 с.
107. Невская Т. А., Кондрашева А. С. Роль Кавказского наместничества в развитии русско-грузинских отношений (1844–1881 гг.) [Электронный ресурс] / Т. А. Невская, А. С. Кондрашева // Гуманитарные и юридические исследования. – 2016. – № 1. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-kavkazskogo-namestnichestva-v-razvitii-russko-gruzinskih-otnosheniy-1844-1881-gg/viewer> (дата обращения: 12.09 2023).
108. Неглинская М. А. Шинуазри в Китае: цинский стиль в китайском искусстве периода трех великих правлений (1662–1795) / М. А. Неглинская. – М.: ИВ РАН, 2015. – 467 с.
109. Немирович-Данченко В. И. Очерки Испании: из путевых воспоминаний: в 2-х т. / В. И. Немирович-Данченко. – М.: Тип. Е. Гербек, 1888. – Т. 2. – 485 с.
110. Нерваль Ж. де. Путешествие на Восток / Жерар де Нерваль. – М.: Наука, 1986. – 444 с.
111. Никитюк О. Д. Кордова, Гранада, Севилья – древние центры Андалусии / О. Д. Никитюк. – М.: Искусство, 1972. – 191 с.
112. Никифорова Л. В. Дворец в истории русской культуры: опыт типологии / Л. В. Никифорова. – СПб.: Астерион, 2006. – 346 с.
113. Никифорова Л. В. Романовские кельи в Костромском Ипатьевском монастыре: музей в сценариях власти Российской монархии / Л. В. Никифорова // Вестник Санкт-Петербургского университета. – 2009. – Сер. 6. – № 2. – С. 198-202.
114. Николаева Т. И. Виктор Шретер / Т. И. Николаева. – Л.: Лениздат, 1991. – 237 с.
115. Новый Тифлисский театр // Театр и искусство. – 1897. – № 5. – С. 86-87.
116. Орлов М. А. Всемирная парижская выставка 1900 года в иллюстрациях и описаниях / М. А. Орлов. // Иллюстрированное приложение к «Вестнику иностранной литературы» 1900 г. – СПб.: Тип. брат. Пантелеевых, 1900. – 224 с.

117. Отчет Императорской Академии художеств с 2 сентября 1862 по 1 сентября 1863 г. / СПб.: Тип. Гогенфельдена и К. – 1864. – 192 с.

118. Пин П. Художественная интерпретация традиционной живописи Китая в декоративном убранстве интерьеров пригородных дворцов Санкт-Петербурга: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.04 / Пинфань Пин. – СПб., 2009. – 26 с.

119. По странам Европы. Выпускники Императорской Академии художеств второй половины XVIII–XIX века за границей. Живопись, рисунок, архитектура, скульптура, гравюра из фондов музея [каталог] / авт.-сост. А. Н. Алексеева и др., – СПб.: Н.-и. музей Российской академии художеств, 2000. – 93 с.

120. Поляков Е. Н., Кочерыгина К. Б. Образ священного дракона в искусстве древнего Китая [Электронный ресурс] / Е. Н. Поляков., К. Б. Кочерыгина // Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. – 2009. – №2. – С. 22-39. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-svyaschennogo-drakona-v-iskusstve-drevnego-kitaya/viewer> (дата обращения: 18.06.2020).

121. Поцелуева Е. А. Сохраненный, утраченный и воссозданный мир Востока в текстильном убранстве Екатерининского дворца и Китайского театра [Электронный ресурс] / Е. А. Поцелуева // Государственный музей-заповедник «Царское Село». – URL: <https://tzar.ru/science/curatorsarchive/potzelueva-1> (дата обращения: 12.03.2021).

122. Пунин А. Л. Архитектура Петербурга середины XIX века / А. Л. Пунин. – Л.: Лениздат, 1990. – 351 с.

123. Пушкин А. С. Путешествие в Арзрум / А. С. Пушкин // Сочинения в 3-х т. – М.: Худ. лит., 1986. – Т. 3. Проза. – 527 с.

124. Разные известия // Листок архитектурного журнала «Зодчий». – 1876. – № 18. – С. 131.

125. Ржанов Н. Китайский чай / Н. Ржанов. – М.: Тип. Ф. Готье, 1865. – 59 с.

126. Рыбкина И. С. Мусульманская Испания как феномен средневекового культурного синтеза: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Ирина Сергеевна Рыбкина. – М., 2005. – 26 с.

127. Саид Э. В. Ориентализм. Западные концепции Востока / Э. В. Саид / [пер. с англ. А. В. Говорунова] – СПб.: Русский Мир, 2006. – 636 с.
128. Саккетти Л. А. Прелестное в искусстве / Л. Саккетти // Архитектурный музей Императорской Академии художеств. – 1902. – № IX. – С. 97-100.
129. Сборник материалов для истории Императорской Санкт-Петербургской академии художеств за сто лет ее существования. Ч. 3. 1852–1864: ко дню празднования юбилея Академии / изд. под редакцией П. Н. Петрова и с его примечаниями. – СПб.: Тип. Спиридонова, 1866. – 450 с.
130. Символы, знаки, эмблемы: энциклопедия / под ред. В. Л. Телицына. – М.: Локид-Пресс, 2003. – 495 с.
131. Скальковский К. А. Воспоминания молодости. (По морю житейскому): 1843-1869 / К. А. Скальковский. – СПб.: Тип. Суворина, 1906. – 410 с.
132. Смоленский государственный музей-заповедник. Образы в красках. Смоленская художественная галерея [Электронный ресурс] / Смоленский государственный музей-заповедник // Артефакт – проект Минкультуры России. – URL: <https://artefact.culture.ru/ru/subject/algambra> (дата обращения: 20.04.2021).
133. Соллогуб В. А. Сочинения графа В. А. Соллогуба: 1-5 т. / В. А. Соллогуб. – Т. 5. Биография генерала Котляревского. – СПб.: Изд. А. Смирдина (сын), 1855. – 531 с.
134. Соловьева Т. А. Зодчие Петербурга. Архитектор Александр Степанов / Т. А. Соловьева // Ленинградская панорама. – 1990. – № 8. – С. 25-28.
135. Сомкина Н. А. Историческая морфология китайского феникса [Электронный ресурс] / Н. А. Сомкина // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. – 2008. – № 4. – Ч. II. – С. 288-292. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoricheskaya-morfologiya-kitayskogo-feniksa/viewer> (дата обращения: 27.06.2020).
136. Сомов О. М. О романтической поэзии. Статья II / О. М. Сомов // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: в 2-х т. М. : Искусство, 1974. – Т.2. – 647 с.

137. Струкова Ю. В. Мультимедиа Арт Музее готовят выставку фотографий семьи Юсуповых [Электронный ресурс] / Ю. В. Струкова // Россия К [Телеканал «Россия К»]. – URL: https://tvkultura.ru/article/show/article_id/344167/ (дата обращения: 11.09.2019).
138. Субботин А. П. Чай и чайная торговля в России и в других государствах / А. П. Субботин. – СПб.: Изд. А. Кузнецов, 1892. – 706 с.
139. Султанов Н. В. Памятники зодчества средних веков и магометанского востока / Н. В. Султанов. – СПб.: Печ. журнала «Строитель», 1908. – 120 с.
140. Тихомирова М. А. Возрождение Монплезира / М. А. Тихомирова // Декоративное искусство СССР. – 1958. – № 11, ноябрь. – С. 26-33.
141. Успенский А. И. Императорские дворцы: в 2-х т. / А. И. Успенский. – М.: Печ. А. И. Снегиревой, 1913. – Т.2. – 557 с.
142. Успенский А. И. Петергоф, Ораниенбаум и Гатчина / А. И. Успенский. – М.: Московское Товарищество, 1913. – 38 с.
143. Успенский А. Китайский дворец в Ораниенбауме / А. И. Успенский // Художественные сокровища России. – 1901. – № 10. – С. 183-195.
144. Уткин П. А. Путешествие по Испании (Excursion dans le midi de l'Espagne) [альбом] / авт.-сост. П. А. Уткин. – 1848 // РНБ. Ф. 712. Оп.1. Ед. хр. 1020.
145. Уханова И. Н. Курительные трубки XIII – начало XX века. Фантазия и курьез в мелкой пластике / И. Н. Уханова. – СПб.: Изд. Государственный Эрмитажа, 2009. – 158 с.
146. Уханова И. Н. Лаковая живопись в России XVIII–XIX веков / И. Н. Уханова. – СПб.: Искусство-СПб, 1995. – 205 с.
147. Уханова И. Н. Русские художественные лаки XVIII–XX веков: [каталог коллекции] / И. Н. Уханова. – СПб.: Изд. Государственный Эрмитаж, 2009. – 256 с.
148. Фавар Ш.-С. Солиман второй или Три султанши. Комедия в трех действиях / Ш.-С. Фавар. – М.: Театральная тип. Христофора Клавдия, 1785. – 140 с.
149. Фишман О. Л. Китай в Европе: миф и реальность (XIII–XVIII вв.) / О. Л. Фишман. – СПб.: Петербургское востоковедение, 2003. – 544 с.

150. Чаев Н. А. Описание дворца царя Алексея Михайловича в селе Коломенском / Н. А. Чаев. – М.: Унив. тип. Катков и К, 1869. – 39 с.
151. Швидковский Д. О. История архитектуры стран Европы XIX столетия / Д. О. Швидковский – М.: Архитектура-С, 2020. – 384 с.
152. Шелегович Н. М. Художественный феномен рококо в контексте стилевой эволюции европейской архитектуры XVIII века: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.04 / Наталия Максимовна Шелегович. – СПб., 2004. – 32 с.
153. Шрейдер К. Собрание полезных рисунков: [каталог] / К. Шрейдер. – СПб., 1845.
154. Шретер В. А. Конкурсный проект театра в Тифлисе // Зодчий. – 1879. – № 8. – С. 103-104. Л. 10-12.
155. Шуази О. История архитектуры: в 2-х т. / О. Шуази / [пер. с фр. Н. С. Курдюкова] – М.: Изд. П. С. Уваровой, 1907. – Т. 2. – 696 с.
156. Эбралидзе М. Тбилисская опера – история создания [Электронный ресурс] / М. Эбралидзе // Тбилисская неделя. – URL: <https://web.archive.org/web/20130215102312/http://www.georgianpress.ru/tbilisi-week/our-past/10594-tbilisskaya-opera-istoriya-sozdaniya.html> (дата обращения: 18.05.2021).
157. Юсупов Ф. Мемуары. До изгнания 1887–1919. В изгнании: в 2 кн. / Ф. Юсупов. – М.: Захаров, 1998–2004. – 427 с.
158. Юхнева Е. Д. Петербургские доходные дома. Очерки из истории быта [Электронный ресурс] / Е. Д. Юхнева // История государства. – URL: https://statehistory.ru/books/YUkhnyeva-E-D-_Peterburgskie-dokhodnye-doma--Ocherki-iz-istorii-byta--/3 (дата обращения: 23.05.2021).
159. Ян Ч. «Китайская тема» в творчестве Санкт-Петербургских архитекторов и декораторов XVIII–XIX веков: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.09 / Чжи Ян. – СПб., 2008. – 23 с.
160. Alayrac-Fielding V. Chinoiseries et regards croisées entre la Chine et l'Europe aux XVII et XVIII siècles / V. Alayrac-Fielding // Rêver la Chine [sous-direction V. Alayrac-Fielding]. – Tourcoing : Invenit, 2017. – 287 p.

161. Alcantud J. A. G., René J., Trochet N. Malaise dans la culture patrimoniale : l'Alhambra de Grenade et la Chellah de Rabat / J. A. G. Alcantud, J. René, N. Trochet // *Ethnologie française*. – 2013. – T. 43. – № 3. – P. 525-539.

162. Barbère E. de. Une salle de spectacle mauresque, conçue par le prince Grégoire Gagarine, à Tiflis (Géorgie) / E. de Barbère // *L'Illustration. Journal Universel*. – 1851. – V.18. July-Dec. – P. 261-262.

163. Baridon L. L'historiographie de l'architecture du XIXe siècle : périodiser l'historicisme ? / L. Baridon // *Perspective. Actualité en histoire de l'art*. – 2008. – № 4. – P. 715-732.

164. Barrielle J.-F., Boisset J.-F. Les Styles français: [guide historique] / J.-F. Barrielle, J.-F. Boisset. – Paris : Flammarion, 1998. – 446 p.

165. Bastien V. Le cabinet des Chinois de la reine Marie Leszczyńska [Электронный ресурс] / V. Bastien // *Le Magazine de Proantic*. – 16 авг., 2020. – URL: <https://www.proantic.com/magazine/le-cabinet-des-chinois-de-la-reine-marie-leszczynska/> (дата обращения: 08.09.2023).

166. Beaufiles V. B. L'expression de la culture de l'eau dans l'Alhambra : poids de la réalité et pouvoir de l'imaginaire [Thèse] II. V. [Электронный ресурс] / Bénédicte Vicente Beaufiles. – Université Rennes, 2008. HAL theses. – URL: <https://theses.hal.science/tel-00401425/> (дата обращения: 23.09. 2022).

167. Belevich-Stankevich H. Le goût chinois en France au temps de Louis XIV / H. Belevich-Stankevich. – Genève : Slatkine, 1910. – 272 p.

168. Bois Y.-A. Éclectisme, architecture [Электронный ресурс] / Y.-A. Bois // *Encyclopædia Universalis*. – URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/eclectisme-architecture/> (дата обращения : 23.07.2022).

169. Caule E. Étude comparative de la collection orientaliste du musée des Beaux-Arts de Pau [Электронный ресурс] / E. Caule // *DUMAS-Dépôt Universitaire de Mémoires Après Soutenance*. – URL : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01092282/document> (дата обращения : 15.05.2021).

170. Chateaubriand F.-R. de. Atala. René. Les aventures du dernier Abencerage. / F.-R. de Chateaubriand / Edition de Pierre Moreau. – Paris : Gallimard, 1971. – 287 p.

171. Cordier H. La Chine en France au XVIII^e siècle / H. Cordier. – Paris : Henri Laurens, 1910. – 140 p.

172. Coutel Ch. Voltaire et la Chine [Электронный ресурс] / Ch. Coutel // L'enseignement philosophique. – 2009. – Т. 59. – № 4. Bibliothèque numérique en sciences humaines et sociale. – URL: http://appep.net/mat/2013/03/EnsPhilo_59_4_Coutel_VoltaireChine.pdf (дата обращения : 05.05.2021).

173. Delpech V. Le château d'Abbadia sur la corniche basque ou les paradoxes d'une demeure orientaliste au XIX-ème siècle [Электронный ресурс] / V. Delpech // In Situ. Revue des patrimoines. – 2014. - № 24. – URL: <https://doi.org/10.4000/insitu.11067> (дата обращения : 08.04.2023).

174. Description de l'Égypte, ou, recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française, publié par les ordres de Sa Majesté l'Empereur Napoléon le Grand : en 23 v. Paris : Imprimerie impériale, 1809-1822.

175. Dimier L. Christophe Huet : peintre de chinoiserie et d'animaux / L. Dimier // Gazette des Beaux-Arts. – 1895, novembre-décembre. – P. 353-356.

176. Dumas A. De Paris à Cadix: Impression de voyage / A. Dumas. – Paris : Somogy édition d'art, 2021. – 333 p.

177. Dumas A. Le Caucase / A. Dumas. – Paris : Editions François Bourin, 1990. V. I. – 583 c.

178. Dumas A. Le Compte de Monte-Cristo / A. Dumas. – Barcelone : Gallimard, 2022. – 1260 p.

179. Dupont-Auberville M. Art industriel. L'ornement de tissus : recueil historique et pratique [Электронный ресурс] / M. Dupont-Auberville. – Paris : Ducher et Cie, 1877. – 460 p. – URL: https://viewer.rusneb.ru/ru/000199_000009_007905003?page=333&rotate=0&theme=black (дата обращения : 24.02.2021).

180. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants exposés au palais des Champs-Élysées le 1 mai 1863 /

Paris : Charles de Mourgues Frères, successeurs de Vanchon, imprimeurs des musées impériaux, 1863. – 414 p.

181. Fabrication de la porcelaine : [album]. Chine, XVIII. 26 p. [Электронный ресурс] / Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie. – URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b550064544/f32.item#> (дата обращения: 29.04.2025).

182. Florenski P. A. La perspective inversée / P. A. Florenski. – Paris: Allia, 2013. – 96 p.

183. Gaillard E., Walter M. Un certain gout pour l'Orient XVIII et XIX siècles / E. Gaillard., M. Walter. – Paris : Editions Citadelle & Mazenod, 2010. – 239 p.

184. Garnier-Pelle N. Les singeries de Chantilly / N. Garnier-Pelle. – Paris : In fine édition d'art, 2021. – 96 p.

185. Gautier T. Voyage en Espagne / T. Gautier. – Paris : Garnier-Flammarion, 1981. – 445 p.

186. Giese F., Varela Braga A. The Protagonists of the Moorish Revival: Translating Ibero-Islamic Heritage in Eighteenth-and Nineteenth Century Europe [Электронный ресурс] / F. Giese., A. Varela Braga // Art in Translation. – URL: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17561310.2019.1703333> (дата обращения: 01.04.2020).

187. Goury J., Jones O. Plans, elevations, sections, and details of the Alhambra from drawings taken on the spot in 1834 by the late M. Jules Goury and in 1834 and in 1837 by Owen Jones with a complete translation of the arabic inscriptions, and historical notice of the kings of Granada, from the conquest of that city by the arabs to the expulsion of the moors, by Mr. Pasquale de Gayangos. Vol. I. / J. Goury., O. Jones. – London: Owen Jones, 1842.

188. Hugo V. Les orientales / V. Hugo. – Paris: George Chamerot, 1882. – 351 p.

189. Jones O. Plans, elevations, sections, and details of the Alhambra. Vol. II. / O. Jones. – London: Owen Jones, 1845.

190. Kauffman K. Taking the Alhambra to St. Petersburg. Neo-Moorish Russian architecture and interiors 1830-1917 / K. Kauffman. – Berlin / Boston: W. de Gruyter GmbH, 2023. – 312 p.

191. Kaufmann K. Building «Moorish Wonders»: Alhambrisme in Tsarist Russia / K. Kaufmann // The power of symbols. The Alhambra in the global perspective, Conference proceedings / [eds: Francine Giese, Ariane Varela Braga]. – Bern: Peter Lang AG, 2018. – P. 327-338.

192. Kaufmann K. Neo-Moorish ceilings. On the models and materiality of Russian Alhambrismo / K. Kaufmann // Mudejarismo and Moorish revival in Europe. Cultural negotiations and artistic translation in the Middle Ages and 19-th century Historicism [ed. by F. Giese]. – Leiden-Boston: Brill, 2021. – P. 490-510.

193. Kondratenko L., Savinova E. The history of the Alhambra models collection in Russia / L. Kondratenko., E. Savinova // The power of symbols. The Alhambra in the global perspective. Conferences proceedings [eds: Francine Giese, Ariane Varela Braga]. – Bern: Peter Lang AG, 2018. – P. 319–326.

194. La Chine à Versailles: art et diplomatie au XVIIIe siècle : [exposition, Château de Versailles, 27 mai – 26 octobre 2014] / [sous la direction de Marie-Laure de Rochebrune]. – Paris: Somogy, Éditions d'art, 2014. – 279 p.

195. Laborde A. de. Voyage pittoresque et historique de l'Espagne par Alexandre de Laborde : en 2 v. T. I. P. I. / A. de Laborde. – Paris : Pierre Didot l'aîné avec des caractères de Bodoni. – 1806-1818. – V.2. – 1812. – P. 163.

196. Le Hay J. Recueil de cent estampes représentant différentes nations du Levant gravées sur les tableaux peints d'après nature en 1707 et 1708 par les ordres de M. de Ferriol ambassadeur du roi à la Porte ; et mis au jour en 1712 et 1713 par les soins de M. Le Hay. [Электронный ресурс] / J. Le Hay. – Paris : chez Basan Graveur, 1714. – 101 Pl. – URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53000003j/f248.item> (дата обращения : 19.04.2023).

197. Les Beaux-Arts. – Paris : 1863. – T. 7. – P. 24.

198. Marret B. Portrait de l'artiste en singe. Les singeries dans la peinture / B. Marret. – Paris: Somogy Editions d'Art, 2021. – 128 p.

199. Marx J. De la Chine à la chinoiserie. Échanges culturels entre la Chine, l'Europe et les Pays-Bas méridionaux (XVIIe–XVIIIe siècles) / J. Marx // *Revue belge de philologie et d'histoire*. – 2007. – № 3. – P. 735-779.
200. McSweeney A. Versions and visions of the Alhambra in the nineteenth-century Ottoman world / A. McSweeney // *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture*. – 2015. – № 1. – P. 44-69.
201. Mérimée P. *Lettres d'Espagne* / P. Mérimée. – Bruxelles : ed. Complex, 1989. – 174 p.
202. Minguet Ph. *Esthétique du rococo* / Ph. Minguet. – Paris : Vrin, 1966. – 304 p.
203. Moronvalle J. Le Recueil Ferriol (1714) et la mode des turqueries / J. Moronvalle // *Dix-huitième siècle*. – 2012. – № 1. – P. 425-446.
204. Oulebsir N., Toulhier B. *Architecture d'Orient en France. Villas, folies et palais d'ailleurs* / N. Oulebsir, B. Toulhier. – Paris : Picard ; Actes-Sud, 2018. – 191 p.
205. Pemberton H. *Winter tour in Spain* / H. Pemberton. – London: Tinsley Brothers, 18, Catherine st., Strand, 1868. – 361 p.
206. Péres A.G. Reconstructing the Alhambra: Rafael Contreras and architectural models of the Alhambra in the nineteenth century [Электронный ресурс] / A. G. Péres // *Art in Translation*. – URL: <https://www.scinapse.io/papers/2738383406> (дата обращения: 12.07. 2022).
207. Porter D. *The Chinese Taste in eighteenth-century England* / D. Porter. – New York: Cambridge University Press, 2013. – 230 p.
208. Prangey G. de. *Monuments arabes et moresques de Cordove, Séville et Grenade : dessinés et mesurés en 1832 et 1833* / Girault de Prangey. – Paris : Veith et Hauser, 1836-1839. – 130 p.
209. Rawson J. Ornament as system: Chinese birds-and-flower design [Электронный ресурс] / J. Rawson. // *The Burlington magazine*. – 2006. – Vol. 148. – № 1239. – P. 380-389. – URL: <https://www.burlington.org.uk/archive/article/ornament-as-system-chinese-bird-and-flower-design> (дата обращения: 29.09.2021).

210. Sloboda S. Chinoiserie: Commerce and critical ornament in eighteenth-century Britain / S. Sloboda. – Manchester: Manchester University Press, 2014. – 238 p.

211. Stein P. La chinoiserie de Boucher et leurs sources : l'art de l'appropriation / P. Stein // Pagodes et dragons : exotisme et fantaisie dans l'Europe rococo, 1720–1770 [catalogue]. – Paris : Paris Musées, 2007. – P. 86-100.

212. Taylor I. L'Alhambra par le Baron I. Taylor. Dessins et lithographies par Asselineau L.-A. [Электронный ресурс] / I. Taylor – Paris : Editeur Lemaitre A.F., 1853. – URL: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/item/26751-l-alhambra?offset=> (дата обращения: 30.09.2021).

213. Taylor I., Reybaud L. La Syrie, la Palestine et la Judée, considérées sous leurs aspect historique, archéologique, ethnographique, descriptif et pittoresque. Ouvrage orné de cent soixante gravures sur acier, dessinées par MM. Dauzats, Mayer, Cicéri fils, et gravées par MM. Finden, premiers artistes de Londres. / I. Taylor., L. Reybaud. – Paris: au bureau central des dictionnaires, rue Des Filles-Saint-Thomas : chez éditeur rue Saint-André-Des-Arts 58, 1839. – 599 p.

214. Toulhier B. Un parfum d'Orient au cœur des villes d'eaux [Электронный ресурс] / B. Toulhier // In Situ. Revue des patrimoines. – 2006. – № 7. – URL: <https://journals.openedition.org/insitu/3069> (дата обращения : 19.12.2021).

215. Voltaire. Œuvres historiques de Voltaire / Voltaire [texte établie, annoté et présenté par René Pomeau]. – Paris : Gallimard, 1957. – 1815 p.

216. Washington I. Contes de l'Alhambra / I. Washington. – Granada : Padre Suarez, 1968. – 390 p.

217. Watteau A. Diverses figures chinoises peintes par Watteau, peintre du Roi et son Académie Royale de Peinture et Sculpture tirées du Cabinet de sa Majesté au Chateau de la Muette [Электронный ресурс] / A. Watteau. – Paris. – URL : <https://art.rmngp.fr/fr/library/selections/4637/6821> (дата обращения : 06.04.2023).

218. Williams H. Turquerie : une fantaisie européenne du XVIII siècle / Williams H. – Paris : Gallimard, 2015. – 240 p.

Научно-исследовательский музей Российской академии художеств (НИМ
РАХ)

219. НИМ РАХ А-6275. Боссе Г. А. Проект внутренней отделки церкви.
1858. Бумага, тушь, акварель. 57×45.

220. НИМ РАХ А-7574. Ю. О. Дютель «Двор (мирадор) Линдараха».
1850-1855. Бумага, графит, акварель. 607×460.

221. НИМ РАХ КП-769/35. АМ-499. Контрерас Р. Модель детали стены
Львиного двора дворцового комплекса Альгамбра. Вторая половина XIX в. Дерево,
гипс, глазурь. 33,3×32,5×2,5 см.

222. НИМ РАХ КП-215/5. АМ-527. Контрерас Р. Модель части стены с
геометрическим орнаментом неустановленного помещения дворцового комплекса
Альгамбра. Вторая половина XIX в. Гипс, масляная краска, дерево; окраска, резьба,
тонировка. 37,5×47×2 см.

223. НИМ РАХ КП-21359. Ф-6689. Парадная столовая в особняке барона
А. Л. Штиглица. 1862-1886. Фотобумага, фотопечать. 25×34 см. Неизвестный
фотограф.

224. НИМ РАХ КП-272/13. А-7582. Г. И. Котов «План ванны и свода в
арабских банях в Альгамбре». 1886. Бумага, графит, акварель. 246×172.

225. НИМ РАХ КП-272/16. А-7567. А. Г. Трамбицкий «Вид восточного
фасада мечети в Кордове». 1860. Бумага, акварель. 455×292.

226. НИМ РАХ КП-272/2. А-7569. К. А. Бейне «Внутренний вид мечети в
Кордове». 1841-1847. Бумага, акварель. 368×264.

227. НИМ РАХ КП-5107. А-25794. Г. Д. Гримм «Вид портала в
Альгамбре». 1891-1894. Бумага, графит, акварель. 37,5×27,7 см.

228. НИМ РАХ КП-526/310. А-17449. Щедрин А. А. Проект павильона в
мавританском стиле. 1854. Бумага, графит. 27,4×38,3 см.

229. НИМ РАХ КП-531/1672. А-22769. Рахау К. К. Деталь орнамента. 1857-1864. Бумага, графит, акварель. 25,8×18,6 см.

230. НИМ РАХ КП-605/772. А-5848. Монферран О. Проект мавританского павильона для Екатерингофа. 1823. Бумага, тушь, акварель. 57,4×46,5. XIX в.

231. НИМ РАХ КП-605/772. А-5851. Монферран О. Проект мавританского павильона для Екатерингофа. XIX в. Восковка, тушь. 40×53,4.

232. НИМ РАХ КП-610/3456. А-10290. В. А. Коссов Часть арки из «Зала Двух Сестер». 1870. Бумага, гуашь, тушь, акварель. 45,8×29.

233. НИМ РАХ КП-612/29-/8. А-13925. Г. Д. Гримм «Верхняя часть колонны с капителью из Львиного дворика». 1891-1894. Бумага, графит. 56,7×29,8.

234. НИМ РАХ КП-737/92. А-13989. Г. Д. Гримм «Часть внутреннего вида мечети в Кордове». 1891-1894. Бумага, графит. 31,8×24,5.

235. НИМ РАХ КП-769/39. АМ-515. Контрерас (*Гондрерас*) Р. Модель части стены кабинета Линдаркаса дворцового комплекса Альгамбра. Вторая половина XIX в. Гипс, дерево, мастика, мрамор, окраска, позолота. 60,7×33,5×5,1 см.

Российский государственный исторический архив (РГИА)

236. РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Литера Н. Д. 33. Личные дела П. К. Нотбека.

237. РГИА. Ф. 789. Оп. 2. Д. 66. О продлении пенсионеру П. К. Нотбеку срока пребывания за границей на один год.

Центральный государственный архив научно-технической документации (ЦГАНТД)

238. ЦГАНТД СПб Ф. 488. Оп. 3-28. Д. 288. Специальные научно-реставрационные производственные мастерские. Отделка стен Лакового кабинета.

239. ЦГАНТД СПб. Ф. 440. Оп. 1. Д. 229. Статьи художника-реставратора Зиновьева Н. М. Воссоздание живописных лаковых панно Лакового и Китайского кабинета дворца «Монплеизир» в Петродворце.

240. ЦГАНТД СПб. Ф. 448. ОП. 3-5. Д. 44. Дворец Юсуповых. Здание дворца. Фотофиксация до и после реставрации. Мавританский кабинет до и после реставрации.

241. ЦГАНТД СПб. Ф. 488. Оп. 3-4. Дело 47. Дом Варгунина К. А. (Игнатьева П. Н.) (Фурштатская ул., 52) Фотодокументация. Фортификация интерьеров Мавританского зала до реставрации.

242. ЦГАНТД СПб. Ф. 488. Оп. 3-8. Д. 129. Дом Румянцева Н. П., Кочубея Е. Л. Проектная документация. Проект реставрации особняка. 2003.

243. ЦГАНТД СПб. Ф. 488. Оп. 3-8. Д. 147. Шифр. 126. Дом Румянцева Н. П. (Кочубея Е. Л.) (Английская набережная, 44, Галерная улица, 45). Проектная документация. Проект реставрации особняка.

244. ЦГАНТД СПб. Ф. Р-440. Оп.1. Д. 241. Л.2. Развертка Восточной стены. Лаковый кабинет. Дворец Монплеизир.

245. ЦГАНТД СПб. Ф. Р-440. Оп.1. Д. 241.Л.1. Развертка Северной стены. Лаковый кабинет. Дворец Монплеизир.

246. ЦГАНТД СПб. Ф. Р-440. Оп. 1. Д. 241. Л.3. Развертка Южной стены. Лаковый кабинет. Дворец Монплеизир.

247. ЦГАНТД СПб. Ф.Р-440. Оп.1. Д.241. Л 4. Развертка Западной стены. Лаковый кабинет. Дворец Монплеизир.

Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга
(ЦГИА СПб)

248. ЦГИА СПб. Ф. 8. Оп. 3. Д. 225. Фонд Петроградского Воспитательного дома. Личное дело архитектора П. К. Нотбека.

Центральный государственный исторический архив Грузии (ЦГИАГ)

249. ЦГИАГ. Ф. 205. Оп. 1. Д. 435. О службе и достоинстве исправляющего должность городского архитектора Скудъери.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

АГЭ – Архив Государственного Эрмитажа

АХ – Академия художеств

ГРМ – Государственный Русский музей

НИМ РАХ – Научно-исследовательский музей Российской академии художеств

РГИА – Российский государственный исторический архив

ЦГАКФФД – Центральный государственный архив кинофотофонодокументов
Санкт-Петербурга

ЦГАНТД СПб – Центральный государственный архив научно-технической
документации Санкт-Петербурга

ЦГИА СПб – Центральный государственный исторический архив Санкт-
Петербурга

ЦГИАГ – Центральный государственный исторический архив Грузии

Список публикаций по теме диссертации

1. Мишуровская О. Е. Неомавританский стиль в русском интерьере в XIX веке / О. Е. Мишуровская // Научные труды. Проблемы развития отечественного искусства. – 2020. – № 52. – С. 108-117.
2. Мишуровская О. Е. Неомавританский стиль в архитектуре Тбилисского театра оперы и балета / О. Е. Мишуровская // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. – 2021. – № 3.- С. 71-77.
3. Мишуровская О. Е. Стиль шинуазри в творчестве французского художника-декоратора Жана Пильмана / О. Е. Мишуровская // ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки». – 2021. – Т. 21. – № 4. – С. 67-75.
4. Мишуровская О. Е. Особенности развития неомавританского стиля на примере России и Франции / О. Е. Мишуровская // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2020. – № 2. – С. 82-90.
5. Мишуровская О. Е. Зооморфные мотивы в русских интерьерах шинуазри / О. Е. Мишуровская // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2024. – № 67. – С. 70-82.
6. Мишуровская О. Е. Интерпретации зооморфной символики в русских интерьерах / О. Е. Мишуровская // Культурное пространство: генезис и трансформации. Тезисы докладов VII всероссийской научно-практической конференции, 11-12 окт. 2021 г. М-во культуры РФ, С.-Петербург. гос. ин-т. культуры. – СПб.: СПб ГИК. – 2022. – С. 43-44.
7. Мишуровская О. Е. Репрезентации жанров шинуазри в интерьере рококо / О. Е. Мишуровская // Месмахеровские чтения- 2024 : материалы междунар. науч.-практ. конф., 21-22 марта 2024 г. : сб. науч. ст. ; ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; науч. ред. А. И. Бартенев, Г. Е. Прохоренко, О. Б. Элькан.- СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2024. – С. 297-302.

8. Мишуровская О. Е. Вклад П. К. Нотбека в развитие «альгамбризма» в России / О. Е. Мишуровская // Диалоги о защите культурных ценностей. Алферовские чтения: материалы IV Междунар. научно-практ. конф., 23-24 мая 2024 / под ред. В. С. Терехова (гл. науч. редактор), Ю. В. Кондаковой, Е. В. Штифановой- Екатеринбург : УрГАХУ, 2024. – С. 248-252.

9. Боровская Е. А., Мишуровская О. Е. Мавританское архитектурное наследие в работах стипендиатов Императорской Академии художеств / Е. А. Боровская, О. Е. Мишуровская // Terra Artis. – 2025. - № 2. – С. 93-103.

Приложение 1

Краткий обзор биографических данных и творческой деятельности архитекторов, упоминаемых в данной исследовательской работе

В данном обзоре представлены биографические данные и краткая информация о творческой деятельности архитекторов. В числе перечисленных архитекторов есть хорошо известные зодчие, так и менее известные, однако отдельные их работы были связаны с интерпретацией мавританского стиля в оформлении интерьеров и архитектурных объектов или их деятельность была направлена на изучение этого ориентального исторического стиля в ходе заграничных поездок в Испанию.

Басин Н. П. (1844–1917) – архитектор, академик архитектуры Императорской Академии художеств. Предположительно участвовал в оформлении Мавританского зала во дворце Великого князя Николая Николаевича (Николаевский дворец) (Площадь труда, 4, СПб., 1853–1861).

Бах А. Р. (1853–1937) – архитектор, учился в Императорской Академии художеств. Автор построек Царскосельского дворцового управления. Мавританская городская купальня в Царском Селе (1892).

Бахман Л. И. (1830–1896) – архитектор, выпускник Императорской Академии художеств. Участвовал в строительстве Большой хоральной синагоги в Санкт-Петербурге (Лермонтовский проспект, 2, СПб., 1893).

Бейне К.-А. А. (1816–1858) – архитектор, академик Императорской Академии художеств. Во время пенсионерской поездки посетил Италию, Испанию, Сирию, Египет и Грецию. Из Испании привез архитектурные чертежи мавританских сооружений (1841–1847).

Боссе Г. А. (Э). (1812–1894) – архитектор, академик, профессор Императорской Академии художеств. Особняк И. В. Пашкова. Мавританская спальня (Литейный проспект, 39, СПб., 1843–1845); особняк Л. В. Кочубея. Мавританский зал (Чайковского ул., 30, СПб., 1846–1849); часовня св. Марии Магдалины с элементами мавританского стиля в особняке Барятинских (Чайковского ул., 46–48, СПб., 1858–1861).

Брюлло(в) Н. Ф. (1826–1885) – архитектор, академик, профессор Императорской Академии художеств. Особняк А. А. Половцова. Мавританский кабинет (Большая Морская ул., 52, СПб., 1870-е гг.).

Брюллов А. П. (1789–1877) – архитектор, академик, профессор Императорской Академии художеств. Графская Славянка. Мавританская гостиная (Павловское шоссе, 10, Павловск, 1830–1835); Мавританская ванная комната (Зимний дворец, СПб., 1838).

Иогансен В. Ю. (1857–1917) – архитектор, выпускник Императорской Академии художеств. Особняк Г. Г. Гильзе фан дер Пальса. Мавританский зал (курительная) (Английский проспект, 8–10, СПб., 1901–1902).

Кавос А. К. (1800–1863) – архитектор, академик архитектуры Императорской Академии художеств. Особняк А. Ф. Львова. Мавританский зал (Караванная ул., 22, СПб., 1841).

Китнер И. С. (1839–1929) – архитектор, академик Императорской Академии художеств. Выпускник Строительного училища в СПб. За границей изучал архитектуру Германии, Франции, Италии, Испании. В Испании посетил Мадрид, Толедо, Севилью, Кордову, Альгамбру и другие города. Работал помощником архитектора А. И. Резанова на сооружении Владимирского дворца, помощником А. И. Штакеншнейдера на строительстве Николаевского дворца в СПб.; Особняк Ю. Л. Кенига. Отделка интерьеров. Мавританская курительная (Пироговская наб., 13, лит. А, СПб., 1910–1911).

Клейнерман З. В. (1867–1936) – архитектор, выпускник Петербургского института гражданских инженеров. Работал в строительном отделении Самарского губернского правления. Самарская хоральная синагога (Садовая ул., 49, Самара, 1903–1908).

Ковшаров А. И. (1848–1927) – архитектор, выпускник Императорской Академии художеств. Работал в Санкт-Петербургской городской управе, был архитектором городского кредитного общества. Особняк Брусницыных. Мавританская курительная (Кожевенная линия, 27, СПб., 1884–1886 (перестройка и расширение)).

Кольб А. Х. (1819–1888) – архитектор, академик. Выпускник Императорской Академии художеств. Во время заграничной поездки посетил Германию, Италию, Францию, Испанию, Египет и другие страны. В Испании проводил обмеры Альгамбры, писал архитектурные виды акварелью и масляными красками.

Кольман К. К. (1831–1889) – архитектор, академик, профессор. Выпускник Императорской Академии художеств. В 1858 году отправлен за границу на 6 лет пенсионером. В 1864 году возвратился и в том же году был признан академиком за рисунки по реставрации Альгамбры (башни Инфанта). Работал в Альгамбре с К. К. Рахау над реставрационным проектом башни Инфанта.

Кракау А. И. (1817–1888) – архитектор, академик архитектуры, профессор Императорской Академии художеств. В 1842 году был отправлен за границу пенсионером. Привез многочисленные рисунки по мавританской архитектуре и орнаменту. Особняк А. Л. Штиглица. Мавританская парадная столовая (Английская набережная, 68, СПб., 1859–1862).

Краснов Н. П. (1864–1939) – архитектор, академик. Выпускник Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Главный архитектор Ялты. Много работал на берегу южного Крыма. Автор проектов императорского дворца в Ливадии и дворцов (имений) Великого князя Петра Николаевича «Дюльбер», Великой княгини Анастасии Николаевны «Чаир», князя Георгия Михайловича «Харакс», а также других построек в Ялте и ее окрестностях.

Красовский А. Ф. (1848–1918) – архитектор, академик архитектуры. Выпускник Московского училища живописи, ваяния и зодчества и Императорской Академии художеств. Особняк П. П. фон Дервиза. Мавританская гостиная (Английская наб., 28, СПб., 1889–1890).

Малов А. В. (1840–1901) – архитектор, выпускник Императорской Академии художеств. Участвовал в строительстве Большой хоральной синагоги. (Лермонтовский пр., 2, СПб., 1893).

Монигетти И. А. (1819–1878) – архитектор, академик, профессор Императорской Академии художеств. Много работал для императорского дома и высшей аристократии. Павильон «Турецкая баня» (Царское Село, 1850–1852);

отделка интерьеров Юсуповского дворца. Восточная гостиная (Набережная реки Мойки, 94, СПб., 1858–1859).

Монферран О. (1786–1858) – французский рисовальщик, архитектор. В 1816 году перешел на русскую службу и был причислен к Кабинету Е. И. В., работал в России. Мастер позднего неоклассицизма и один из основоположников эклектики. Автор проекта Мавританской ванной в Зимнем дворце (1830); Мавританского павильона в Екатерингофском парке (1823).

Мысловский С. Л. (1856–1918) – архитектор, выпускник Петербургского строительного училища. Работал в Воронеже. Воронежская (Станкевича ул., 6, Воронеж, 1903) в арабо-мавританском стиле.

Николаев В. Н. (1847–1911) – архитектор, академик. Выпускник Императорской Академии художеств. Работал архитектором в Киеве. Был одним из учредителей Киевского художественного училища и его директором с 1901 года. Особняк Могилевцева в Киеве. Мавританская гостиная (Шелковичная ул., 17/2, Киев, 1899–1901).

Нотбек П. К. (1824–1877) – архитектор, академик, выпускник Императорской Академии художеств. В 1850 году отправлен пенсионером за границу. В 1858 году получил звание академика за чертежи и рисунки Альгамбры. В 1862 году признан почетным вольным общником. Находясь в Испании, подробно изучал мавританскую архитектуру и создал модели лучших залов дворца Альгамбры, а также многочисленные слепки орнаментов и архитектурных деталей.

Озеров А. Г. (1849–1922) – архитектор, выпускник Петербургского строительного училища. Работал в Тифлисе. Участвовал в перестройке и оформлении здания бывшей Тифлисской городской Думы (площадь Свободы, 2, Тбилиси, 1882).

Рахау К. К. (1830–1880) – архитектор, академик, профессор Императорской Академии художеств. Был отправлен пенсионером за границу в 1857 году. В сотрудничестве с К. К. Кольманом работал в Альгамбре над созданием реставрационного проекта башни Инфант. Особняк Сан-Галли, Мавританский кабинет (Лиговский пр., 62, СПб, 1869–1870); особняк В. А. Меншикова,

Мавританский кабинет (не сохранился), (Английская наб., 54, СПб., 1870–1873); реконструировал и расширил особняк И. Ф. Громова (в настоящее время располагается ФАУ «Российский морской регистр судоходства»). Мавританский кабинет (Дворцовая наб., 8., Миллионная ул., 7., Мраморный пер., 1, СПб., 1875–1879); Мавританский зал (частично сохранился) (Мраморный пер., 1., Миллионная ул., 7, СПб., 1876–1879).

Резанов А. И. (1817–1887) – архитектор, академик, профессор, ректор по части архитектуры Императорской Академии художеств. В 1842–1846 гг. пенсионер академии за границей. Дворец Великого князя Владимира Александровича, Мавританский будуар Марии Павловны (Дворцовая наб., 26, СПб., 1867–1872). Совместно работал с архитекторами В. А. Шретером, И. С. Китнером, А. Л. Гуном.

Рошфор де Н. И. (1846–1905) – инженер-архитектор, выпускник Николаевского инженерного училища, Института гражданских инженеров. Беловежский дворец, Мавританская ванная (1889–1894). Александровский дворец. Мавританская ванная (1896).

Саркисян Г. А. (1874–1960) – архитектор, выпускник архитектурного отделения Института гражданских инженеров императора Николая I. Работал в Тифлисе. Автор проекта дома купца Калантарова в неомавританском стиле (Мачабели, 17, Тбилиси, 1908).

Свиньин В. Ф. (1865–1939) – архитектор, выпускник Императорской Академии художеств. Особняк Н. В. Спиридонова. Мавританский зал (Фурштатская ул., 58, СПб., 1895–1897).

Серебряков А. К. (1836–1905) – инженер, архитектор. Выпускник Петербургского строительного училища. Доходный дом князя А. Д. Мурузи (Литейный проспект, 24, СПб., 1874–1877). При участии архитекторов П. И. Шестова (1847–1904) и Н. В. Султанова (1850–1908).

Степанов А. А. (1856–1913) – архитектор. Учился в Императорской Академии художеств. Особняк Н. П. Румянцева (перестраивал интерьеры для З. Д. Богарне). Мавританская гостиная (Английская наб., 44, СПб., 1882–1884);

Юсуповский дворец. Мавританская гостиная (Набережная реки Мойки, 94, СПб., 1891–1899).

Толвинский Н. К. (1857–1924) – архитектор, академик, профессор. Обучался в Варшавском художественном училище и в Императорской Академии художеств. Работал в Херсоне, Одессе, Варшаве. Проект западной части неомавританской усадьбы Курисов. Использовал элементы готики и мавританской архитектуры. (Одесская область, Украина, 1891).

Уткин П. А. (1820–1879) – архитектор, родился в Рыбинске в мещанской семье. Обучался у ярославского губернского архитектора П. Я. Панькова. Был городским архитектором Рыбинска. Одновременно числился вольноприходящим учеником Императорской Академии художеств.

Фуфаевский Л. Л. (1865–?) – архитектор, выпускник Императорской Академии художеств. Особняк Т. Э. Сильванской (В. А. Слепцова). Мавританский зал (Большая Конюшенная ул., 9, СПб., 1899–1902).

Шапошников И. И. (1833–1898) – архитектор, выпускник Императорской Академии художеств. Участвовал в строительстве Большой хоральной синагоги в СПб. (Лермонтовский проспект, 2, СПб., 1893).

Шрейбер П. П. (1841–1903) – архитектор, академик Императорской Академии художеств. Много работал в художественной промышленности. Особняк С. П. фон Дервиза (перестройка и оформление). Мавританский зал (Галерная ул., 33, СПб., 1885–1890).

Шретер В. А. (1839–1901) – архитектор, академик Императорской Академии художеств. Главный архитектор дирекции Императорских театров, один из учредителей Петербургского Общества архитекторов. Особняк М. М. Устинова, Мавританский зал (Моховая ул., 3, СПб., 1875–1876); дом Г. Ф. Вучиховского с мавританскими мотивами (проспект Римского-Корсакова, 33, СПб., 1877); Грузинский театр оперы и балета в Тбилиси в неомавританском стиле (проспект Шота Руставели, 25, Тбилиси, 1896); Мавританский зал в усадьбе Козелл-Поклевских «Красный Берег» (Гомельская обл., Жлобинский р-н., н. п. Красный Берег, ул. Исаева 14, Беларусь, 1890–1893).

Щербачев А. А. (1858–1912) – архитектор, выпускник Московского училища живописи, ваяния и зодчества, учащийся Императорской Академии художеств. Работал в Самаре в должности городского архитектора. Дом Серебренниковой в неомавританском стиле (ул. Степана Разина, 41, Самара, 1904); особняк купца Белоусова (ул. Куйбышева, 72, Самара, 1898).

Приложение 2

Сравнительный анализ историко-культурных предпосылок формирования шинуазри и неомавританского стиля и их основных стилистических особенностей

На основе проведенных исследований, в данной таблице представлены ключевые характеристики двух ориентальных направлений – шинуазри и неомавританского стилей: источники происхождения, этапы развития, культурно-историческая эволюция, стилистические особенности и их адаптация в контексте русской культуры под воздействием европейского влияния.

Шинуазри	Неомавританский стиль
Просвещение стало основным контекстом, в котором зародился интерес к китайской культуре, ставшей важным элементом художественного поиска и вариаций «воображаемого Востока».	Три взаимосвязанных европейских культурных течения: романтизм, историзм и ориентализм стали основой для формирования интереса к средневековой мавританской культуре Андалузии, соотносившейся с исламским Востоком.
Знакомство европейцев с китайской культурой стало возможным благодаря торговым связям и миссионерам-иезуитам.	Средневековую мавританскую культуру Андалузии заново открыли представители европейского дворянства, культурной интеллигенции, буржуазии, увлеченные романтическим интересом к Востоку.
Шинуазри – декоративный подстиль барокко, который получил наиболее яркое выражение в формах рококо.	Неомавританский стиль представляет собой самостоятельный ориентальный исторический стиль в рамках историзма и эклектики.
Направление шинуазри возникло как результат постепенного перехода от строгости академического стиля к более свободному и декоративному языку барокко и рококо.	Антиакадемический исторический стиль.
Шинуазри тесно связано с живописью в рокайльных интерьерах, отличающихся легкостью, декоративностью, отсутствием тектоничности, характерной для классицизма и барокко.	У неомавританского стиля отсутствует тесная связь с живописью, при этом главным орнаментальным элементом выступает арабеска. Интерьер часто дополняется архитектурными заимствованиями в неомавританском стиле, тогда как использование полотен на ориентальные темы остается ограниченным.
Иконография шинуазри включает в себя систему изображений, которая охватывает ориентальных персонажей, растительные мотивы, фантазийных животных и зооморфных существ, таких как дракон и феникс.	Для подчеркивания экзотичности и символизма ориентальных убранств в неомавританских интерьерах изображения людей и животных сведены к минимуму, преобладает арабеска; редко встречающиеся живописные полотна на ориентальные темы усиливали образность восточной экзотики.
Во Франции стиль шинуазри развивался как в среде аристократической, так и буржуазной, тогда как в России он сохранял характер аристократического увлечения экзотикой.	В XIX веке в России, в связи с социально-экономическими преобразованиями, неомавританский стиль развивался как в аристократических, так и буржуазных кругах.

Направление шинуазри осваивалось в России при посредничестве иностранных мастеров, что способствовало активному использованию зарубежных образцов и увражей для интерпретации этого стилистического ориентализма в интерьере и архитектуре.	Стипендиатские поездки в Андалузию для изучения мавританского стиля сыграли важную роль для интеграции русских архитекторов в европейские культурные течения. Наряду с использованием зарубежных увражей, создаются отечественные сборники и альбомы.
В России стилистические особенности шинуазри формировались под влиянием западноевропейской иконографии, аутентичных образцов из Китая и внедрения национальных мотивов, включая зооморфные изображения, растительные элементы, национальные типы и элементы архитектуры.	На начальном этапе неомавританские стилизации носили оттенок романτισко-эклесический. С развитием «научного ориентализма» развивается копияный стиль «альгамбризма» в оформлении интерьеров.
Шинуазри получило наибольшее развитие в декоративно-прикладном искусстве, в убранстве интерьеров и малых архитектурных формах.	Наряду с развитием стиля в декоративно-прикладном искусстве, убранстве интерьеров и малых архитектурных формах, он широко использовался в монументальной архитектуре для оформления общественных зданий, культовых сооружений, доходных домов и загородных вилл.
В интерьере эстетика шинуазри часто приобретала легкий, игривый характер и соотносилась часто с женской половиной дома.	В интерьере неомавританская эстетика в равной степени соотносилась как с женскими, так и с мужскими пространствами, подчеркивая универсальность стиля и создавая атмосферу восточной неги и отдыха.
В искусстве убранства шинуазри использовалось как в парадных интерьерах для демонстрации фарфоровых изделий, так и в пространствах личного назначения – будуарах, спальнях, салонах.	Неомавританская эстетика проявлялась в равной степени как в оформлении парадных залов, так и в интерьерах личного назначения.

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего
образования
«Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина»

На правах рукописи

Мишуровская Оксана Евгеньевна

**ШИНУАЗРИ И НЕОМАВРИТАНСКИЙ СТИЛЬ
В РАМКАХ ЭВОЛЮЦИИ РУССКОГО АРХИТЕКТУРНОГО
ОРИЕНТАЛИЗМА XVIII–XIX ВЕКОВ**

ТОМ II

Специальность 5.10.3 – Виды искусства (изобразительное и декоративно-
прикладное искусство и архитектура)

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
Боровская Елена Анатольевна,
доктор искусствоведения, доцент,
профессор кафедры русского искусства
Санкт-Петербургской академии
художеств имени Ильи Репина

Санкт-Петербург

2025

ОГЛАВЛЕНИЕ**Том II**

Список иллюстраций.....	3
Альбом иллюстраций	19

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Братья Руссо (J.-H. Rousseau., J.-S. Rousseau) Турецкий будуар. 1777. Дворец Фонтенбло. Франция.
2. Камерон Ч. Китайский зал Большого Царскосельского дворца. 1783. Царское Село. Автохромная фотография. А. А. Зеест. 1917.
3. Гюе (э) (Юэ) (*Christophe Huet*) К. Панно «Алхимик». Большой кабинет (будуар) обезьян во дворце Шантийи (*Grande Singerie*). 1737. Франция. Фото автора. 2025.
4. Лаковый кабинет. Дворец Монплезир. 1719-1722. Фотография. [Электронный ресурс] // SPBMUZEI. – URL: https://www.spbmuzei.ru/dvorecz-monplezir-v-petergofe?utm_source=chatgpt.com (дата обращения 15.09.2025).
5. Камерон Ч. Китайская голубая гостиная. 1780-1783. Екатерининский дворец. Автохромная фотография. А. А. Зеест. 1917. Царское Село.
6. Бокор Г. де. (*Gustave de Beaucorps*) Львиный дворик в Альгамбре. Фотография. 1858. Гранада.
7. Контрерас (*Гондрерас*) (*Contreras*) Р. Модель части стены Кабинета Линдаркаса дворцового комплекса Альгамбра. Вторая половина XIX в. – НИМ РАХ КП-769/39. АМ-515.
8. Контрерас Р. (?)Модель части стены с геометрическим орнаментом неустановленного помещения дворцового комплекса Альгамбра. Вторая половина XIX в. – НИМ РАХ АМ-527.
9. Контрерас Р. (?)Модель детали стены Львиного дворика дворцового комплекса Альгамбра. Вторая половина XIX в. – НИМ РАХ АМ-499.
10. Брюллов А. П. Гостиная в имении Ю. П. Самойловой «Графская Славянка». Неизвестный художник. 1833-1843. Бумага, холст. 50×32 см. Государственный Эрмитаж.

11. Кракау А. И. Парадная столовая. Особняк барона А. Л. Штиглица. 1862-1886. Фотобумага, фотопечать. 25×34 см. Неизвестный фотограф. – НИМ РАХ КП-21359. Ф-6689.
12. Серебряков А. К., Султанов Н. В., Шестов П. И. Доходный дом А. Д. Мурузи. 1874-1876. СПб. Фото автора. 2024.
13. Максимов А. А. Бани братьев Егоровых. СПб. 1900-е гг. Фотография. [Электронный ресурс] // Liveinternet. – URL: <https://www.liveinternet.ru/users/bo4kameda/post303530777/> (дата обращения: 30.05.2025).
14. Рошфор Н. И. де. Вид части Мавританской ванной комнаты. Имп. охотничий дворец. Беловежская Пуща. 1889-1904. Фотография.
15. Рошфор Н. И. де. Мавританская ванная комната с бассейном. 1896-1897. Александровский дворец. Фотография.
16. Бах А. Р. Мавританская городская купальня на Каскадном пруду. 1892. Царское Село. Фотография.
17. Зыков П. П. Ресторан «Мавритания». Петровский парк. Москва. 1901. Фототипия. [Электронный ресурс] // Петровский парк и его обитатели. – URL: <http://www.peshegrad.ru/articles/petrovskij-park-i-ego-obitateli> (дата обращения: 30.05.2025).
18. Боссе Г. А. Проект внутренней отделки церкви. 1858. Бумага, тушь, акварель. 57×45. – НИМ РАХ КП -531/601. А-6275.
19. Монферран О. Проект мавританского павильона для Екатерингофа. 1823. Бумага, тушь, акварель. 57,4×46,5.– НИМ РАХ КП-605/772. А-5848.
20. Монферран О. Проект мавританского павильона для Екатерингофа. XIX в. Восковка, тушь. 40×53,4. – НИМ РАХ КП-605/772. А-5851.
21. Щедрин А. А. Проект павильона в мавританском стиле. 1854. Бумага, графит. 27,4×38,3 см. – НИМ РАХ КП-526/310. А-17449.

22. Ваза. Около 1838. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота, цировка. Императорский фарфоровый завод. Государственный Эрмитаж. ЭРФ – 5367.

23. Дек Т. (*Théodore Deck*) Копия модели вазы из дворца Альгамбры. Около 1878. Музей декоративно искусства. Париж. Франция. Фото автора. 2020. [Электронный ресурс] // Musée des arts décoratifs. – URL: <https://madparis.fr/Theodore-Deck-1823-1891-ceramiste-Vase-Alhambra-Paris-vers-1878> (дата обращения 27.08.2025).

24. Буше Ф. Трапеза китайского императора. 1742. Холст, масло. 40,7× 65. Музей изящных искусств и археологии. Безансон. Франция.

25. Гуарана Я. Плафон «Китайское жертвоприношение». 1760-е гг. Холст, масло. 244,0×163,0. Китайский дворец. Ораниенбаум.

26. Гуарана Я. Плафон «Союз Европы и Азии». 1760-е гг. Холст, масло. 290,0 × 933,0 см. Китайский дворец. Ораниенбаум.

27. Буше Ф. Китайский музыкант. 1735. Гравюра по рисункам А. Ватто из шато де ла Мюэтт. [Электронный ресурс] // Images d'art. – URL: https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/antoine-watteau_voisseau-ou-musicien-chinois (дата обращения 27.08.2025).

28. Буше Ф. Китайский садовник. 1735. Гравюра по рисункам А. Ватто из шато де ла Мюэтт. [Электронный ресурс] // Images d'art. – URL: https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/antoine-watteau_kouane-tsai-ou-jardinier-chinois (дата обращения 27.08.2025).

29. Пильман Ж. Китайский воин. Гравюра П.-Ш. Кано. PL. 32. – Fleurs, oiseaux et fantaisies par Jean Pillement 1719-1808. – Paris: Ernst Henri, Editeur 18, rue du Mont-Cenis.

30. Пильман Ж. Рыболов. Гравюра П.-Ш. Кано. PL. 31. – Fleurs, oiseaux et fantaisies par Jean Pillement 1719-1808. – Paris: Ernst Henri, Editeur 18, rue du Mont-Cenis.

31. Пильман Ж. Ученый. Гравюра П.-Ш. Кано. PL. 33. – *Fleurs, oiseaux et fantaisies par Jean Pillement 1719-1808*. – Paris: Ernst Henri, Editeur18, rue du Mont-Cenis.

32. Пильман Ж. Аллегии «Слуха» и «Обоняния» из серии «Пять чувств». Третья четверть XVIII в. Музей В. Денона. Франция. [Электронный ресурс] // Musée Vivant Denon. – URL: <https://www.museedenon.com/une-saison-une-oeuvre-chinoiserie/> (дата обращения: 30.05.2025).

33. Пильман Ж. Тетрадь китайских рисунков. Гравер А. Аллен. PL. 7. – *Fleurs, oiseaux et fantaisies par Jean Pillement 1719-1808*. – Paris: Ernst Henri, Editeur18, rue du Mont-Cenis.

34. Пильман Ж. Тетрадь китайских рисунков. Гравер А. Аллен. Pl. 8. – *Fleurs, oiseaux et fantaisies par Jean Pillement 1719-1808*. – Paris: Ernst Henri, Editeur18, rue du Mont-Cenis.

35. Пильман Ж. Тетрадь китайских птиц. Гравер Ж.-Ж. Авриль. PL. 21. – *Fleurs, oiseaux et fantaisies par Jean Pillement 1719-1808*. – Paris: Ernst Henri, Editeur18, rue du Mont-Cenis.

36. Пильман Ж. Композиции шинуазри в обрамлении рокайльного орнамента. PL. 14. – *Fleurs, oiseaux et fantaisies par Jean Pillement 1719-1808*. – Paris: Ernst Henri, Editeur18, rue du Mont-Cenis.

37. Птицы. Фрагмент панно. Стеклярусный кабинет. 1760-е гг. Китайский дворец. Ораниенбаум. Фото автора. 2022.

38. Садовые атрибуты. Фрагмент панно. Стеклярусный кабинет. 1760-е гг. Китайский дворец. Ораниенбаум. Фото автора 2022.

39. Рыбные снасти. Фрагмент панно. Стеклярусный кабинет 1760-е гг. Китайский дворец. Ораниенбаум. Фото автора. 2022.

40. Китайская беседка. Фрагмент панно. Стеклярусный кабинет. 1760-е гг. Китайский дворец. Ораниенбаум. Фото автора. 2022.

41. Птицы. Фрагмент панно. Стеклярусный кабинет. 1760-е гг. Китайский дворец. Ораниенбаум. Фото автора. 2022.

42. Птица. Фрагмент панно. Стеклярусный кабинет. 1760-е гг. Китайский дворец. Ораниенбаум. Фото автора. 2022.

43. Пильман Ф. Плафон с декоративными изображениями обезьян. Морской кабинет. Дворец Монплеизир. 1718-1719. [Электронный ресурс] // Из пепла: послевоенное возрождение Петергофа. – URL: <https://dzen.ru/a/aB23Z6NdIH3NOgNf> (дата обращения: 30.05.2025).

44. Гюе К. Концерт обезьян. 1740. Холст, масло. 60×105. Музей декоративно искусства. Париж. Франция. Фото автора. 2021. [Электронный ресурс] // Musée des arts décoratifs. – URL: <https://madparis.fr/Christophe-Huet-1700-1759-Concert-de-singes-France-XVIIIe-siecle> (дата обращения: 30.05.2025).

45. Гюе К. Фрагмент панно «Азия». Большой кабинет обезьян. 1737. Дворец Шантийи. Франция. Фото автора. 2025.

46. Подставка-консоль для демонстрации фарфора в виде фигурной скульптуры обезьяны. Фарфоровый кабинет. 1760-е гг. Павильон Каталной горки. Ораниенбаум.

47. Буше Ф. Дама за туалетом. 1742. Масло, холст. 52.5×66.5. Музей Тиссена-Борнемисы. Мадрид. [Электронный ресурс] // Museo Naciolal Thyssen-Bornemisza. – URL: <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/boucher-francois/toilette> (дата обращения: 30.05.2025).

48. Растрелли Ф.-Б., Стасов В. П. Фрагмент декора Китайской гостиной Александра I (воссоздан). 1752-1756. Екатерининский дворец. [Электронный ресурс] // Государственный музей-заповедник «Царское Село». – URL: <https://tzar.ru/objects/ekaterininsky/chineselivingroom> (дата обращения: 25.04.2024)

49. Растрелли Ф.-Б., Стасов В. П. Общий вид Китайской гостиной Александра I. 1752-1756. Автохромная фотография А. А. Зеест. 1917. Екатерининский дворец. Царское Село.

50. Ринальди А. Фрагмент декора стены Малого китайского кабинета. Китайский дворец. 1762-1768. Ораниенбаум.
51. Продажа фарфора. Китайский альбом. Шелк. Тушь. XVIII в. Национальная библиотека Франции. [Электронный ресурс] // Bibliothèque nationale de France. – URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52504111z> (дата обращения: 29.04. 2025)
52. Живописные обои. Ярмарка в городе Нанкин. Лавки с фарфором. Из серии панно для Китайского кабинета М. Лещинской. Масло. Холст. 70, 2 × 92,2. 1761. Версаль. Франция.
53. Живописные обои. Из серии панно для Китайского кабинета М. Лещинской. 1761. Масло. Холст. 280×167. Версаль. Франция.
54. Живописные обои. Фрагмент. Из серии панно для Китайского кабинета М. Лещинской. 1761. Версаль. Франция.
55. Пильман Ж. Фрагмент декоративной ткани с островными сценами. XVIII в. – Dupont-Auberville A. – Art industriel. L'ornement de tissus : recueil historique et pratique. – Paris : Ducher et Cie, 1877. P. 333.
56. Власов Ф. Лаковое панно. 1758-1762. Дворец Петра III. Ораниенбаум. Фото автора. 2022.
57. Фельтен Ю. М. Фрагмент нарративной сцены на шелковых обоях (воссозданы). Диванная (Опочивальня). 1770-е гг. Большой Петергофский дворец. Фото автора. 2025.
58. Камерон Ч. Сцены охоты на расписном шелке (воссоздан). Китайская голубая гостиная. 1783. Екатерининский дворец. Пушкин.
59. Камерон Ч. Сцены охоты на расписном шелке (воссоздан). Китайская голубая гостиная. 1783.Екатерининский дворец. Пушкин.
60. Чудо Георгия о змие. Новгород. Вторая половина XV века. Дерево, левкас, темпера. 58,5×43×3. ДРЖ – 2123. ГРМ.
61. Печать Казанского приказа. Царский титулярник. 1762. РГАДА – Царский титулярник, 1672 (с водяными знаками архива) / РГАДА. Ф. 135. Древлехранилище. Отд. V Рубр. III. № 7. Л. 57. Геральдическая библиотека.

62. Герб Казанской губернии.
63. Михайлова Г., Масленников Э. Золотые драконы, тянущиеся к диску солнца (воссозданы). Наддверник Западного китайского кабинета. 1766-1769. Большой Петергофский дворец.
64. Фрагмент декоративной плафонной росписи с изображением дракона (воссоздан). Западный китайский кабинет. 1766-1769. Большой Петергофский дворец.
65. Дракон с жемчужиной. Малый китайский кабинет. Китайский дворец. 1762-1768. Ораниенбаум.
66. Галантная сцена. Фрагмент панно. Большой китайский кабинет. Китайский дворец. 1762-1768. Ораниенбаум.
67. Фрагмент панно с изображением домиков и церкви. Большой китайский кабинет. Китайский дворец. 1762-1768. Ораниенбаум.
68. Фрагмент плафона с изображением золотых драконов. Большой китайский кабинет. Китайский дворец. 1762-1768. Ораниенбаум.
69. Развертка Восточной стены. Лаковый кабинет. Дворец Монплешир. ЦГАНТД СПб. Ф. Р-440. Оп.1. Д. 241. Л.2.
70. Развертка Северной стены. Лаковый кабинет. Дворец Монплешир. ЦГАНТД СПб. Ф. Р-440. Оп.1. Д. 241.Л.1.
71. Развертка Южной стены. Лаковый кабинет. Дворец Монплешир. ЦГАНТД СПб. Ф. Р-440. Оп. 1. Д. 241. Л.3.
72. Развертка Западной стены. Лаковый кабинет. Дворец Монплешир. ЦГАНТД СПб. Ф.Р-440. Оп.1. Д.241. Л 4.
73. Смирнов В. Н. Панно Лакового кабинета «дракон и феникс». Дворец Монплешир.
74. Власов Ф. Фрагмент дверной панели с изображением золотой птицы. 1758-1762. Дворец Петра III. Ораниенбаум. Фото автора. 2022.
75. Власов Ф. Фрагмент дверной панели с изображением золотой птицы и бабочки. 1758-1762. Дворец Петра III. Ораниенбаум. Фото автора. 2022.

76. Конрад Ф. Бюро. 1759. Дворец Петра III. Ораниенбаум. Фото автора. 2022.

77. Конрад Ф. Бюро. Фрагмент с Жар-птицей. 1759. Дворец Петра III. Ораниенбаум. Фото автора. 2022.

78. Власов Ф. Декоративная панель с архитектурным видом, бабочкой и экзотическим деревом. 1758-1762. Дворец Петра III. Ораниенбаум. Фото автора. 2022.

79. Валлен-Деламот. Ж.-Б. Восточный китайский кабинет. 1766-1769. Роспись потолочной розетки (воссоздана). Большой Петергофский дворец. Фото автора. 2025.

80. Феникс-Жар-птица. Фрагмент лакового дверного панно (воссозданно). Лаковый кабинет. 1719-1722. Дворец Монплеzier.

81. Феникс-Жар-птица. Фрагмент лакового дверного панно (воссозданно). Лаковый кабинет. 1719-1722. Дворец Монплеzier.

82. Борунов А. В. Панно Журавли (воссоздано). 1959. Лаковый кабинет. 1719-1722. Дворец Монплеzier.

83. Доза А. (*Adrien Dauzats*) Хиральда в Севилье. 1839. Холст, масло. 135x87.5. Лувр. Фото автора 2023. [Электронный ресурс] // Louvre collections. – URL: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010065783> (дата обращения: 27.08.2025).

84. Зо Ж.-Б. А. (*J-B. Achille Zo*) Дворик в Альгамбре. 1860. Холст, масло. 55,5×39,7. Музей изящных искусств По. Франция.

85. Буалеконт Э. де. (*Edmond de Boislecompte*) Дворец наказаний в Альгамбре в Гранаде. 1878. Холст, масло. 130×100. Музей изящных искусств По. Франция.

86. Мавританская гостиная А. Дюма. Мастера Юнис Х., Юнис М. 1847. Дворец Монте-Кристо. Франция. Фото автора. 2021.

87. Мавританская гостиная А. Дюма. Мастера Юнис Х., Юнис М. 1847. Дворец Монте-Кристо. Франция. Фото автора. 2021.

88. Реньо П. (*Paul Régnault*) Мавританское казино. 1863. Почтовая открытка. Аркашон. Франция.
89. Персии А. (*Antoine Percilly*) Фасад кафе «Альгамбра». 1898. Виши. Франция.
90. Лагард А. (*Adrien Lagarde*) Фасад термального комплекса Биаррица. 1893. Франция.
91. Ивон М. (*Maurice Yvon*) Здание бывшей Колониальной школы. 1895. Париж. Франция. Фото автора. 2025.
92. Вани А. (*Alexis Vagny*) Фасад синагоги Шалон-ан-Шампань. 1875. Франция.
93. Дибич фон К. (*Carl von Diebitsch*) Мавританский киоск. Всемирная выставка. 1867. Париж.
94. Блондель А. (*Henri Blondel*) Мавританский салон в гостинице Континенталь. 1878. Почтовая открытка. Париж.
95. Салон. Мавританская вилла. Леваллуа-Перре. 1892. Франция.
96. Гостиная. Мавританская вилла. Леваллуа-Перре. 1892. Франция.
97. Хиральда. Всемирная выставка в Париже. 1900 / *Exposition de 1900. Architecture et sculpture [quatrième série]*. – Paris: Armand Guérinet, 1900. – Pl. 83.
98. Эйбнер Ф. Львиный дворик в Альгамбре. Акварель. Мещерский А. В., Эйбнер Ф. Альбом хромолитографических видов из разных городов Испании, снятых А. В. Мещерским и художником Ф. Эйбнером. – СПб.: 1868. С. 23.
99. Рахау К. К. Паперть мавританской мечети, обращенной в католический храм. (Кордова?). Начало 1860-х гг. Картон, масло. 32×23,2. – НИМ РАХ А-23829.
100. Рахау К. К. Система взаимосвязанных многолопастных арок в Кордовской мечети. 1857-1862. Бумага, графит. 37,4×26,6 см. – НИМ РАХ КП-531/1684. А-22782.

101. Рахау К. К. Часть михраба с куполом Кордовской мечети. 1857-1862. Бумага, графит. 37,6×26,5. – НИМ РАХ КП-531/1685. А-22783.
102. Трамбицкий А. Г. Обмер купола мечети в Кордове. 1860-е гг. Бумага, хромофотография, тушь. 992×660. – НИМ РАХ А 7570.
103. Рахау К. К. Перспективный вид мавританской мечети, обращенной в католический храм. (Кордова?). Начало 1860-х гг. Картон масло. 32×23,2. – НИМ РАХ А-11318.
104. Уткин П. А. Хиральда. Картон, акварель. 1845. Собрание рисунков. Ф. N 712. Российская национальная библиотека. СПб.
105. Рахау К. К. Колокольня собора в Севилье. Хиральда. 1857-1862. Бумага, акварель, графит. 34,7× 24,2. – НИМ РАХ А-22936.
106. Сорокин Е. С. Альгамбра. 1849. Холст, масло. 69х56 см. Смоленская художественная галерея. [Электронный ресурс] // ARTEFACT. – URL: <https://ar.culture.ru/ru/subject/algambra?ysclid=mbayupr0jw572078205> (дата обращения: 30.05.2025).
107. Кракау А. И. Обмер Зала бань в Альгамбре. 1842-1850. Бумага, тушь, акварель. 27,3х55,1 см. – НИМ РАХ КП-610/27-/42. А-25215.
108. Кракау А. И. Копия орнамента между арками в Зале Абенсеррагов. 1842-1850. Бумага, тушь, акварель. 39,8х30 см. – НИМ РАХ КП-610/27-/32. А-25205.
109. Нотбек П. К. Модель Зала Двух Сестёр дворцового комплекса Альгамбра. 1852-1862. Дерево, гипс, мастика, металл; резьба, раскраска. – НИМ РАХ АМ-501.
110. Нотбек П. К. Деталь архитектурного орнамента с оригинала. Альгамбра. 1852-1862. Гипс, слепок. 59,5×42×6 см. – НИМ РАХ КП-215/33. С.-16.54.
111. Рахау К. К., Кольман К. К. Обмер башни Инфант в Альгамбре. Настоящий вид. Поперечный разрез. 1863. Картон, графит, акварель. 149,3×159,6. – НИМ РАХ А-13384.
112. Рахау К. К., Кольман К. К. Проект реставрации башни Инфант в

Альгамбре. Поперечный разрез. 1863. Бумага, тушь, акварель. 150 x119,7. – НИМ РАХ А-13382.

113. Рахау К. К. Кольман К. К. Проект реставрации башни Инфант в Альгамбре. Продольный разрез. 1863. Бумага, тушь, акварель. 149,3x159,6. – НИМ РАХ А-13383.

114. Рахау К. К. Бани (Зал отдыха) в Альгамбре. Начало 1860-х гг. Бумага, акварель, графит. 29,4x22,5. – НИМ РАХ А-22668.

115. Кольман К. К. Фрагмент орнамента из Зала Послов в Альгамбре. 1858-1864. Бумага (желтоватого тона), графит, гуашь, позолота. 28,5x32,3. – НИМ РАХ А-13392. Орнамент из Зала Послов. Сборник Ж. Гури, О. Джонса. PL. XXXVI. Vol. I. – J. Goury., O. Jones Plans, elevations, sections, and details of the Alhambra from drawings taken on the spot in 1834 by the late M. Jules Goury and in 1834 and in 1837 by Owen Jones with a complete translation of the arabic inscriptions, and historical notice of the kings of Granada, from the conquest of that city by the arabs to the expulsion of the moors, by Mr. Pasquale de Gayangos. Vol. I. – London: Owen Jones, 1842.

116. Кольман К. К. Фрагмент орнамента одного из залов Альгамбры. 1858-1864. Бумага (желтоватая), графит, гуашь. 26,4x32,3. – НИМ РАХ А-13391. Орнамент из Зала Послов. Сборник Ж. Гури. О. Джонса. PL. XXXI. N.47. Vol. II. –Owen Jones Plans, elevations, sections, and details of the Alhambra. Vol. II. – Londone: Owen Jones, 1845.

117. Рахау К. К. Кувшин. 1860-е гг. Бумага, тушь, акварель. 28,9x20,3. – НИМ РАХ А-А23049.

118. Кольман К. К. Фрагмент орнамента одного из залов в Альгамбре. 1858-1864 гг. Бумага, акварель, графит. 23,5x 30,5. – НИМ РАХ А-13393.

119. Кольман К. К. Фрагмент орнамента одного из помещений в Альгамбре. 1858-1864. Бумага (желтого тона), акварель, гуашь, золото. 62x47,5. – НИМ РАХ А-13396. Фрагмент орнамента из Зала Абенсеррахов. Сборник Ж. Гури, О. Джонса. PL. 1. Vol. II. – Owen Jones Plans, elevations, sections, and details of the Alhambra. Vol. II. – London: Owen Jones, 1845.

120. Рахау К. К. Руины в городах Испании. 1860-е гг. Бумага, акварель. 34,7 × 46,6. – НИМ РАХ А-11320.

121. Рахау К. К. Вид башни в Альгамбре Судейские ворота (Ворота Справедливости). Начала 1860-х гг. Бумага, акварель. 51,5 × 37,9. – НИМ РАХ А – 23103.

122. Кольман К. К., Рахау К. К. Вид стены с башней Инфант в Альгамбре. 1863. Бумага, акварель. 59×45,1. – НИМ РАХ А-13397.

123. Рахау К. К. Цыган в Испании. (Gitano). Начало 1860-х г. Бумага, акварель. 37,9×27,4. – НИМ РАХ А-23673.

124. Рахау К. К. Мужчина и женщина с гитарой. Начало 1860-х г. Бумага, акварель, лак. 35,6× 27. – НИМ РАХ А-23667.

125. Брюллов А. П. Проект отделки ванной комнаты в Зимнем дворце в Санкт-Петербурге. 1838. Бумага, тушь, акварель. 64×79 см. – НИМ РАХ КП-701/11. А-20621.

126. Гау Э. П. Мавританская ванная императрицы Александры Федоровны. 1870. Бумага, акварель, белила, лак 41,6×31,5. ГЭ.

127. Резанов А. И., Шретер В. А., Китнер И. С., Гун А. Л. Фрагмент орнамента стены в Мавританском будуаре во дворце Великого князя Владимира Александровича. 1867-1872. СПб. Фрагмент орнамента из Двора Мечети. Сборник Ж. Гури, О. Джонса. Pl. VII. №. 11. Vol. II. – Owen Jones Plans, elevations, sections, and details of the Alhambra. Vol. II. – London: Owen Jones, 1845.

128. Резанов А. И., Шретер В. А., Китнер И. С., Гун А. Л. Карниз и потолок в Мавританском будуаре. Дворец Великого князя Владимира Александровича. 1867-1872. СПб.

129. Резанов А. И., Шретер В.А., Китнер И. С., Гун А. Л. Потолок в Мавританском будуаре. Дворец Великого князя Владимира Александровича. 1867-1872. СПб.

130. Резанов А. И., Шретер В. А., Китнер И. С., Гун А. Л. Камин в Мавританском будуаре. Дворец Великого князя Владимира Александровича. 1867-1872. СПб.
131. Рахау К. К. Арка с заплечиками в Мавританском кабинете. Особняк Сан-Галли. 1869-1872. СПб.
132. Рахау К. К. Композиция с павлинами в Мавританском кабинете. Особняк Сан-Галли. 1869-1872. СПб.
133. Рахау К. К. Художественные полотна в оформлении стен Мавританского зала. Особняк И. Ф. Громова (Кантемира). 1875-1877. СПб. Фотография предоставлена Российским морским регистром судоходства.
134. Орнамент стен в особняке И. Ф. Громова (Кантемира); в особняке С. П. фон Дервиза; в особняке Юсуповых.
135. Рахау К. К. Оформление потолка в Мавританском зале. Особняк И. Ф. Громова (Кантемира). 1875-1877. СПб. Фотография предоставлена Российским морским регистром судоходства.
136. Шрейбер П. П. Геральдический щит в Мавританской гостиной. Особняк С. П. фон Дервиза. 1885. СПб. Фото автора. 2021. Фрагмент орнамента из Зала Послов. Сборник Ж. Гури, О. Джонса. Pl. 5. N. 8. Vol. II. – Owen Jones Plans, elevations, sections, and details of the Alhambra. Vol. II. – London: Owen Jones, 1845.
137. Шрейбер П. П. Черный мраморный камин Мавританской гостиной. Особняк С. П. фон Дервиза. 1895. СПб. Фото автора. 2021.
138. Редковский А. А. Восточная гостиная. Юсуповский дворец на Мойке. 1863. Бумага, акварель. ГРМ. R-16533.
139. Степанов А. А. Ниши в форме подковообразных арок в Мавританской гостиной. Юсуповский дворец на Мойке. 1895. СПб.
140. Шрейбер П. П. Фрагмент оформления ниш в Мавританской гостиной. Особняк С. П. фон Дервиза. 1885. СПб. Фото автора. 2021.
141. Дагерротипы интерьера Восточной гостиной в Юсуповском дворце на Мойке. 1850. СПб.

142. Степанов А. А. Мавританская гостиная. Юсуповский дворец на Мойке. 1895. СПб. Фото автора. 2025.
143. Степанов А. А. Особняк Н. П. Румянцева. 1880-1990. Обмер потолка в Мавританской гостиной во время реставрации. СПб. 2003.
144. Нотбек П. К. Слепок орнамента. Фрагмент орнамента из Мавританского зала в особняке Н. В. Спиридонова. 1895-1897. Архитектор В. Ф. Свиньин.
145. Ковшаров А. И. Общий вид Мавританской курительной. Особняк Брусницыных. 1884-1886. СПб.
146. Ковшаров А. И. Фрагмент потолка в Мавританской курительной. Особняк Брусницыных. 1884-1886. СПб.
147. Штакеншнейдер А. И., Басин Н. П. (?) Потолок в Мавританской курительной. Дворец Великого князя Николая Николаевича 1884. СПб. Пранжи Ж. де. Львиный двор. Prangey Girault de. Choix d'ornements moresques de l'Alhambra. Ouvrage faisant suite à l'atlas in-folio. Monuments Arabes et Moresques de Cordoue, Séville et Grenade : ornements lithographiés par Jules Peyre, intérieures par Asselineau / Girault de Prangey. – Paris: A. Hauser M. d'estampes, 1841. – P. 27.
148. Иогансен В. Ю. Потолок в Мавританской курительной. Особняк Г. Г. Гильзе фан дер Пальса. 1901-1902. СПб.
149. Иогансен В. Ю. Арка в Мавританской курительной. Особняк Г. Г. Гильзе фан дер Пальса. 1901-1902. СПб.
150. Нотбек П. К. Слепок. Фрагмент орнамента с куфической надписью из Мавританской курительной. Особняк Брусницыных. 1884-1886. СПб. Архитектор А. И. Ковшарова. СПб.
151. Ковшаров А. И. Фрагмент куфической надписи в Мавританской курительной. Особняк Брусницыных. 1884-1886. СПб.
152. Штакеншнейдер А. И., Басин Н. П. (?) Арабская каллиграфия над входной дверью в Мавританской курительной. Дворец Великого князя Николая Николаевича. 1884. СПб. Фото автора. 2022.

153. Серебряков А. К., Султанов Н.В., Шестов П. И. Колонна с капителью. Доходный дом А. Д. Мурузи. 1874-1876. СПб. Фото автора 2024.

154. Серебряков А. К., Султанов Н. В., Шестов П. И. Фрагмент орнамента дверей на фасаде. Доходный дом А. Д. Мурузи. 1874-1876. СПб. Фото автора. 2024. Орнамент из сборника О. Джонса, Ж. Гури. PL. XLVI. N. 73. Vol. II. – Owen Jones Plans, elevations, sections, and details of the Alhambra. Vol. II. – London: Owen Jones, 1845.

155. Гагарин Г. Г. Царская ложа в Тифлисском городском театре. 1851. L'illustration. Journal Universel. // L'illustration. Journal Universel. 1851. V. 18. July-Dec.

156. Гагарин Г. Г. Барьер первого яруса лож в Тифлисском городском театре. – Собрание византийских, грузинских, древнерусских орнаментов и памятников архитектуры = Recueil d'ornements et d'œuvres d'architecture byzantins, géorgiens et russes – СПб.: Тип. А. Бенке, 1897.

157. Гагарин Г. Г. Боковые ложи и барьеры прочих лож в Тифлисском городском театре. – Собрание византийских, грузинских, древнерусских орнаментов и памятников архитектуры = Recueil d'ornements et d'œuvres d'architecture byzantins, géorgiens et russes – СПб.: Тип. А. Бенке, 1897.

158. Гагарин Г. Г. Часть плафона в зрительном зале Тифлисского городского театра. – Собрание византийских, грузинских, древнерусских орнаментов и памятников архитектуры = Recueil d'ornements et d'œuvres d'architecture byzantins, géorgiens et russes – СПб.: Тип. А. Бенке, 1897.

159. Шретер В. А. Конкурсный проект театра для города Тифлиса. I-я премия. – Зодчий. 1879.

160. Гагарин Г. Г. Проект нового театра для Тифлиса. Главный фасад. 1887-1888. – Собрание византийских, грузинских, древнерусских орнаментов и памятников архитектуры = Recueil d'ornements et d'œuvres d'architecture byzantins, géorgiens et russes – СПб.: Тип. А. Бенке, 1897.

161. Гагарин Г. Г. Проект нового театра для Тифлиса. Продольный разрез всего здания за исключением сцены. 1887-1888. – Собрание

византийских, грузинских, древнерусских орнаментов и памятников архитектуры. =Recueil d'ornements et d'œuvres d'architecture byzantins, géorgiens et russes – СПб.: Тип. А. Бенке, 1897.

162. Шретер В. А. Проект театра для города Тифлиса. – Зодчий. 1888.

163. Шретер В. А. Главный фасад. Тбилисский театр оперы и балета им. З. Палиашвили. 1896. Тбилиси. Грузия. Фото автора. 2022.

164. Шретер В. А. Боковой фасад. Тбилисский театр оперы и балета им. З. Палиашвили. 1896. Тбилиси. Грузия. Фото автора. 2022.

АЛЬБОМ ИЛЛЮСТРАЦИЙ



Рисунок 1 – Братья Руссо (J.-H. Rousseau., J.-S. Rousseau) Турецкий будуар. 1777. Дворец Фонтенбло. Франция.



Рисунок 2 – Камерон Ч. Китайский зал Большого Царскосельского дворца. 1783. Царское Село. Автохромная фотография. А. А. Зеест 1917.



Рисунок 3 – Гюе К. Фрагмент панно «Алхимик». Большой кабинет обезьян. 1735. Дворец Шантийи. Франция.



Рисунок 4 – Лаковый кабинет. Дворец Монплеизир. 1719-1722. Петергоф.



Рисунок 5 – Камерон Ч. Китайская голубая гостиная. 1780-1783. Екатерининский дворец. Автохромная фотография. А. А. Зеест. 1917. Царское Село.



Рисунок 6 – Бокор Г. де. Львиный дворик в Альгамбре. 1858. Гранада.



Рисунок 7 – Контрерас (Гондрерас) Р. Модель части стены Кабинета Линдаркаса дворцового комплекса Альгамбра. Вторая половина XIX в. НИМ РАХ КП-769/39. АМ-515.



Рисунок 8 – Контрерас Р. (?). Модель части стены с геометрическим орнаментом неустановленного помещения дворцового комплекса Альгамбра. Вторая половина XIX в. НИМ РАХ АМ-527.



Рисунок 9 – Контрерас Р. (?) Модель детали стены Львиного дворика дворцового комплекса Альгамбра. Вторая половина XIX в. НИМ РАХ АМ-499.



Рисунок 10 – Брюллов А. П. Гостиная в имении Ю. П. Самойловой «Графская Славянка». Неизвестный художник. 1833-1843. Бумага, холст. 50×32. ГЭ.



Рисунок 11 – Кракау А. И. Парадная столовая. Особняк барона А. Л. Штиглица. 1862-1886. Фотобумага, фотопечать. 25×34 см. Неизвестный фотограф. НИМ РАХ КП-21359. Ф-6689



Рисунок 12 – Серебряков А. К., Султанов Н. В., Шестов П. И. Доходный дом А. Д. Мурузи. 1874-1876. СПб.

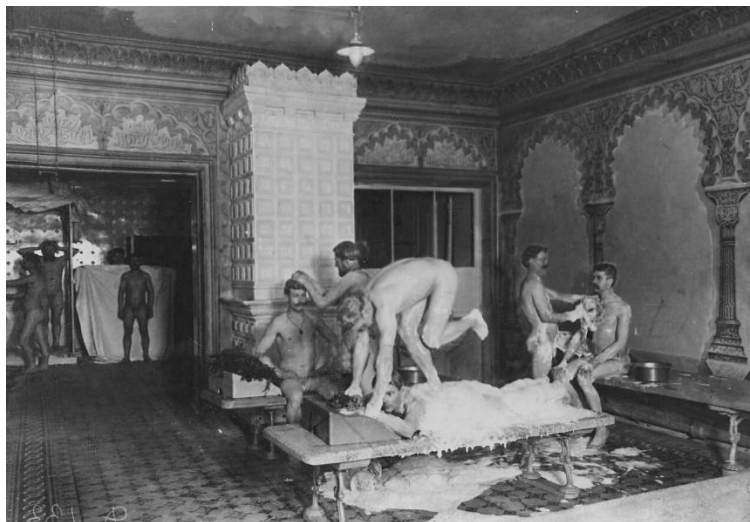


Рисунок 13 – Максимов А. А. Бани братьев Егоровых. Неомавританский интерьер. 1900-е гг. Фотография. СПб.



Рисунок 14 – Рошфор Н. И. де. Вид части Мавританской ванной комнаты. 1889-1904. Имп. охотничий дворец. Беловежская Пуща.



Рисунок 15 – Рошфор Н. И. де. Мавританская ванная комната с бассейном. 1896-1897. Александровский дворец.



Рисунок 16 – Бах А. Р. Мавританская городская купальня. 1892. Царское Село. Фотография.



Рисунок 17 – Зыков П. П. Ресторан «Мавритания». Петровский парк. Москва. 1901. Фототипия.



Рисунок 18. – Боссе Г. А. Проект внутренней отделки церкви. 1858. Бумага, тушь, акварель. 57×45. НИМ РАХ КП -531/601. А-6275.

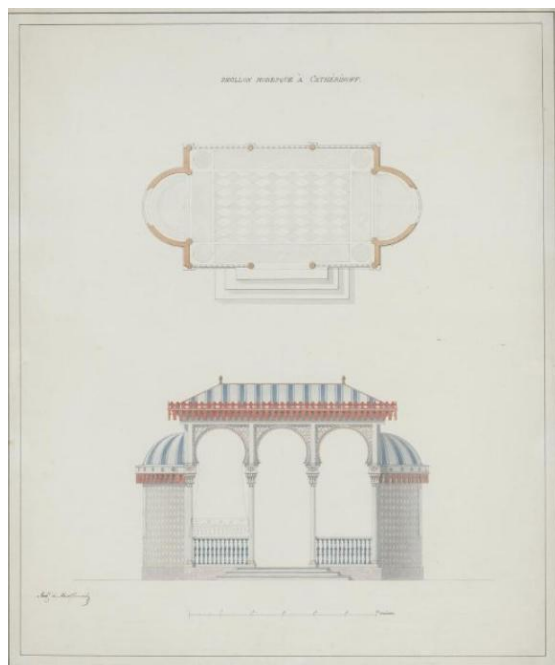


Рисунок 19 – Монферран О. Проект мавританского павильона для Екатерингофа. 1823. Бумага, тушь, акварель. 57,4×46,5. НИМ РАХ КП-605/772. А-5848.

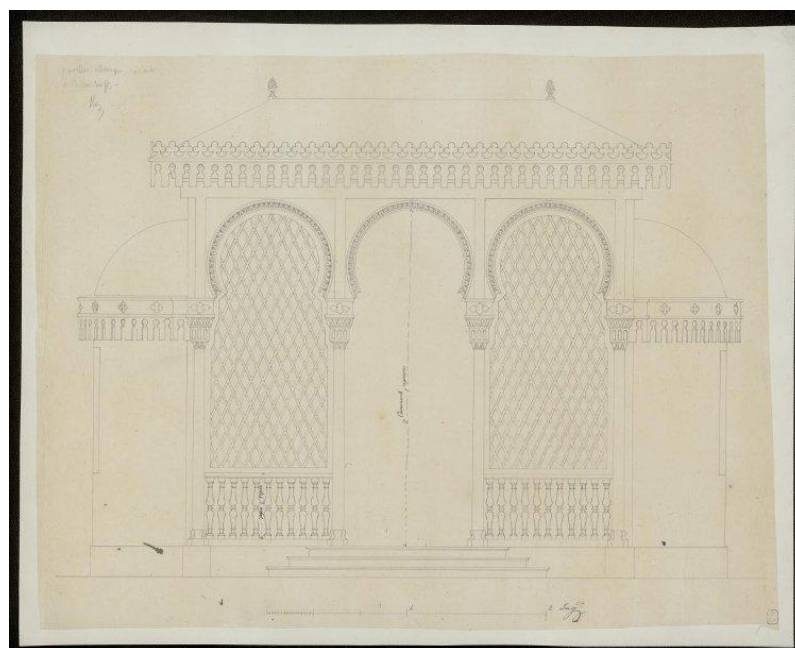


Рисунок 20 – Монферран О. Проект мавританского павильона для Екатерингофа. XIX в. Восковка, тушь. 40×53,4. НИМ РАХ КП-605/772. А-5851.



Рисунок 21 – Щедрин А. А. Проект павильона в неомавританском стиле. 1854. Бумага, графит. 27,4x38,3. НИМ РАХ КП-526/310. А-17449.



Рисунок 22 – Ваза. 1838. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота, цировка. Императорский фарфоровый завод. ГЭ. ЭРФ – 5367.



Рисунок 23 – Дек Т. Копия модели вазы из дворца Альгамбры. Около 1878. Музей декоративного искусства. Париж.



Рисунок 24 – Буше Ф. Трапеза китайского императора. 1742. Холст, масло. 40,7× 65. Музей изящных искусств и археологии. Безансон. Франция.



Рисунок 25 – Гуарана Я. Плафон «Китайское жертвоприношение». 1760-е гг. Холст, масло. 244,0×163,0. Китайский дворец. Ораниенбаум.



Рисунок 26. – Гуарана Я. Плафон «Союз Европы и Азии». 1760-е гг. Холст, масло. 290,0 × 933,0. Китайский дворец. Ораниенбаум.



Рисунок 27 – Буше Ф. Китайский музыкант. 1735. Гравюра по рисункам А. Ватто из шато де ла Мюэтт. Франция.



Рисунок 28 – Буше Ф. Китайский садовник. 1735. Гравюра по рисункам А. Ватто из шато де ла Мюэтт. Франция.



Рисунок 29 – Пильман Ж. Китайский воин. Гравюра П.-Ш. Кано.



Рисунок 30 – Пильман Ж. Рыболов. Гравюра П.-Ш. Кано.



Рисунок 31 – Пильман Ж. Ученый. Гравюра П.-Ш. Кано.



Рисунок 32 – Пильман Ж. Аллегии «Слуха» и «Обоняния» из серии «Пять чувств». XVIII в. Музей В. Денона. Франция.



Рисунок 33 – Пильман Ж. Тетрадь китайских рисунков. Гравер А. Аллен.



Рисунок 34 – Пильман Ж. Тетрадь китайских рисунков. Гравер А. Аллен.



Рисунок 35 – Пильман Ж. Тетрадь китайских птиц. Гравер Ж.-Ж. Авриль.



Рисунок 36. – Пильман Ж. Композиции шинуазри в обрамлении рокайльного орнамента. 1755.



Рисунок 37 – Птицы. Фрагмент панно. Стежарусный кабинет. 1760-е гг. Китайский дворец. Ораниенбаум.



Рисунок 38 – Садовые атрибуты. Фрагмент панно. Стежарусный кабинет. 1760-е гг. Китайский дворец. Ораниенбаум.



Рисунок 39 – Рыбные снасти. Фрагмент панно. Стежарусный кабинет 1760-е гг. Китайский дворец. Ораниенбаум.



Рисунок 40 – Китайская беседка. Фрагмент панно. Стежарусный кабинет. 1760-е гг. Китайский дворец. Ораниенбаум.



Рисунок 41 – Птицы. Фрагмент панно. Стежарусный кабинет. 1760-е гг.
Китайский дворец. Ораниенбаум.



Рисунок 42 – Птица. Фрагмент панно. Стежарусный кабинет. 1760-е гг.
Китайский дворец. Ораниенбаум.



Рисунок 43 – Пильман Ф. Плафон с декоративными изображениями обезьян. Морской кабинет. 1718-1719. Дворец Монплезир.



Рисунок 44 – Гюе К. Концерт обезьян. 1740. Холст, масло. 60×105. Музей декоративного искусства. Париж.



Рисунок 45 – Гюе К. Фрагмент панно «Азия». Большой кабинет обезьян. 1737.
Дворец Шантийи. Франция.



Рисунок 46 –Подставка-консоль для демонстрации фарфора в виде фигурной скульптуры обезьяны. Фарфоровый кабинет. 1760-е гг. Павильон Катальной горки. Ораниенбаум.



Рисунок 47 – Буше Ф. Дама за туалетом. 1742. Масло, холст. 52.5×66.5. Музей Тиссена-Борнемисы. Мадрид.



Рисунок 48 – Растрелли Ф.-Б., Стасов В. П. Фрагмент декора Китайской гостиной Александра I. 1752-1756. Екатерининский дворец. Пушкин.



Рисунок 49 – Растрелли Ф.-Б. Общий вид Китайской гостиной Александра I. 1752-1756. Автохромная фотография А. А. Зеест. 1917. Екатерининский дворец. Царское Село.



Рисунок 50 – Ринальди А. Фрагмент декора стены Малого китайского кабинета. Китайский дворец. 1762-1768. Ораниенбаум.



Рисунок 51 – Продажа фарфора. Китайский альбом. Шелк. Тушь. XVIII в. Национальная библиотека Франции.



Рисунок 52 – Живописные обои. Ярмарка в городе Нанкин. Лавки с фарфором. Кабинет китайцев М. Лещинской. 1761. Масло. Холст. 70, 2 × 92,2. Версаль. Франция.



Рисунок 53 – Живописные обои. Кабинет китайцев М. Лещинской. 1761.
Масло. Холст. 280×167. Версаль. Франция.



Рисунок 54 – Фрагмент живописных обоев из Кабинета китайцев М. Лещинской. 1761. Версаль. Франция.



Рисунок 55 – Пильман Ж. Фрагмент декоративной ткани с островными сценами. XVIII в. Франция.



Рисунок 56 – Власов Ф. Лаковое панно. 1758-1762. Дворец Петра III. Ораниенбаум.



Рисунок 57 – Фельтен Ю. М. Фрагмент нарративной сцены на шелковых обоях. Диванная (Опочивальня). 1770-е гг. Большой Петергофский дворец.



Рисунок 58 – Камерон Ч. Сцены охоты. Китайская голубая гостиная. 1783.
Екатерининский дворец. Пушкин.



Рисунок 59 – Камерон Ч. Сцены охоты. Китайская голубая гостиная. 1783.
Екатерининский дворец. Пушкин.



Рисунок 60 – Чудо Георгия о змие. Новгород. Вторая половина XV века.
Дерево, левкас, темпера. 58,5×43×3. ДРЖ – 2123. ГРМ.



Рисунок 61 – Печать Казанского приказа. Царский титулярник. 1762.



Рисунок 62. – Герб Казанской губернии.

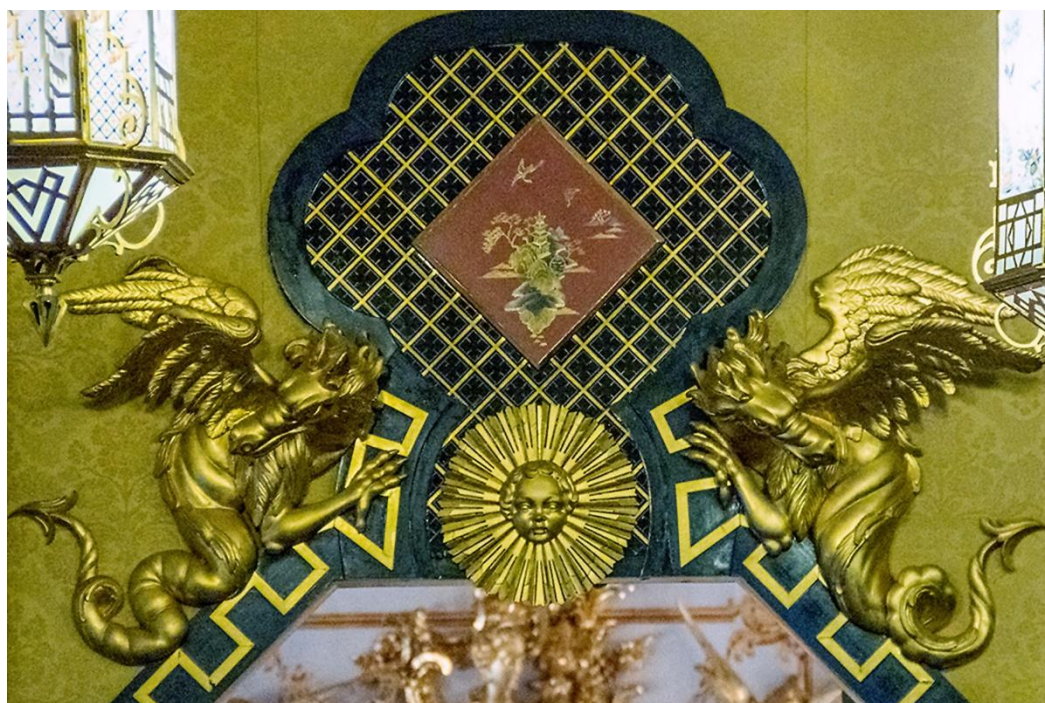


Рисунок 63 – Михайлова Г., Масленников Э. Золотые драконы, тянущиеся к диску солнца (воссозданы). Наддверник Западного китайского кабинета. 1766-1769. Большой Петергофский дворец.



Рисунок 64 – Фрагмент декоративной плафонной росписи с изображением дракона. Западный китайский кабинет 1766-1769. Большой Петергофский дворец.



Рисунок 65 – Дракон с жемчужиной. Малый китайский кабинет. Китайский дворец. 1762-1768. Ораниенбаум.



Рисунок 66 – Галантная сцена. Фрагмент панно. Большой китайский кабинет. Китайский дворец. 1762-1768. Ораниенбаум.

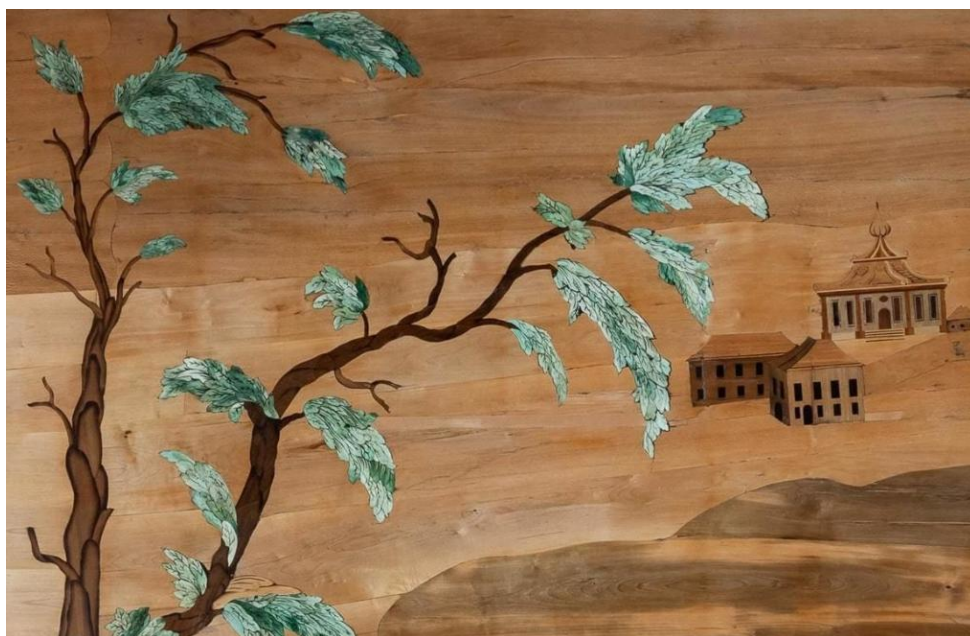


Рисунок 67 – Фрагмент панно с изображением домиков и церкви. Большой китайский кабинет. Китайский дворец. 1762-1768. Ораниенбаум.



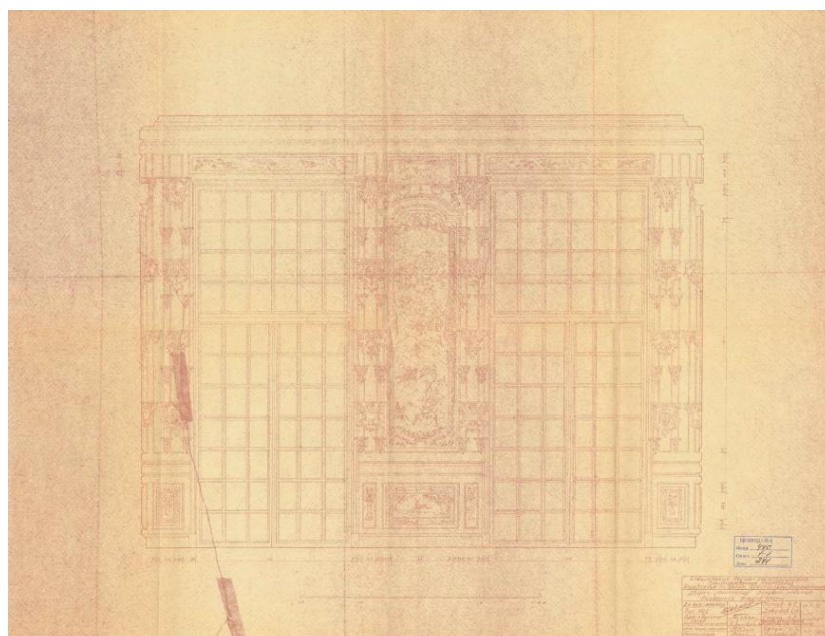
Рисунок 68 – Фрагмент плафона с изображением золотых драконов. Большой китайский кабинет. Китайский дворец. 1762-1768. Ораниенбаум.



Рисунок 69 – Развертка Восточной стены. Лаковый кабинет. Дворец Монплеизир. ЦГАНТД СПб. Ф. Р-440. Оп.1. Д. 241. Л.2.



Рисунок 70 – Развертка Северной стены. Лаковый кабинет. Дворец Монплеzir. ЦГАНТД СПб. Ф. Р-440. Оп.1. Д. 241. Л.1.



71. Развертка Южной стены. Лаковый кабинет. Дворец Монплеzir. ЦГАНТД СПб. Ф. Р-440. Оп. 1. Д. 241. Л.3.



Рисунок 72 – Развертка Западной стены. Лаковый кабинет. Дворец Монплезир.
ЦГАНТД СПб. Ф.Р-440. Оп.1. Д.241. Л 4.



Рисунок 73 – Смирнов В. Н. Панно Лакового кабинета «дракон и феникс».
Дворец Монплезир.



Рисунок 74 – Власов Ф. Фрагмент дверной панели с изображением золотой птицы. 1758-1762. Дворец Петра III. Ораниенбаум.



Рисунок 75 – Власов Ф. Фрагмент дверной панели с изображением золотой птицы и бабочки. 1758-1762. Дворец Петра III. Ораниенбаум.



Рисунок 76 – Конрад Ф. Бюро. 1759. Дворец Петра III. Ораниенбаум.



Рисунок 77 – Конрад Ф. Бюро. Фрагмент с Жар-птицей. 1759. Дворец Петра III. Ораниенбаум.



Рисунок 78 – Власов Ф. Декоративная панель с архитектурным видом, бабочкой и экзотическим деревом. 1758-1762. Дворец Петра III. Ораниенбаум.



Рисунок 79 – Валлен-Деламот. Ж.-Б. Восточный китайский кабинет. 1766-1769. Роспись потолочной розетки. Большой Петергофский дворец.



Рисунок 80 – Феникс-Жар-птица. Фрагмент лакового дверного панно.
Лаковый кабинет. 1719-1722. Дворец Монплежир.



Рисунок 81 – Феникс-Жар-птица. Фрагмент лакового дверного панно. .
Лаковый кабинет. 1719-1722. Дворец Монплежир.



Рисунок 82 – Борунов А. В. Панно Журавли. 1959. Лаковый кабинет. 1719-1722. Дворец Монплезир.



Рисунок 83 – Доза А. Хиральда в Севилье. 1839. Холст, масло. 135x87.5. Лувр. Франция.

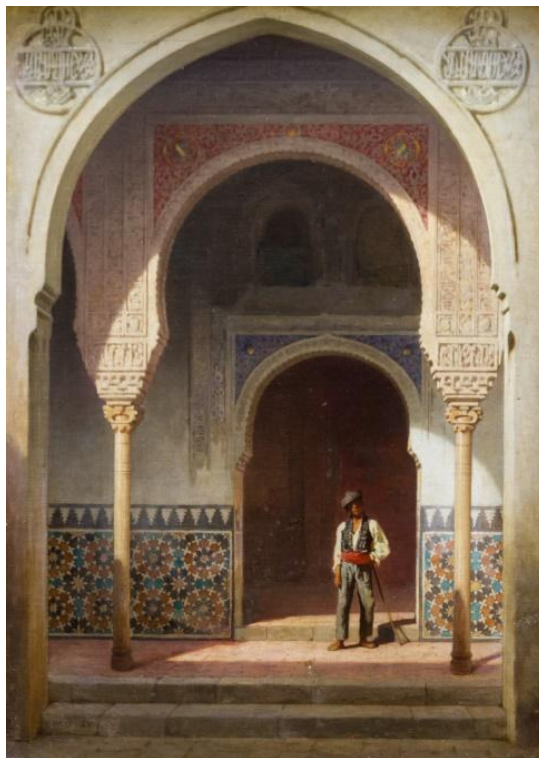


Рисунок 84 – Зо Ж.-Б. А. Дворик в Альгамбре. 1860. Холст, масло. 55,5×39,7. Музей изящных искусств По. Франция.



Рисунок 85 – Буалеконт Э. де. Дворец наказаний в Альгамбре в Гранаде. 1878. Холст, масло. 130×100. Музей изящных искусств По. Франция.



Рисунок 86 – Мавританская гостиная А. Дюма. Мастера Юнис Х., Юнис М. 1847. Дворец Монте-Кристо. Франция.

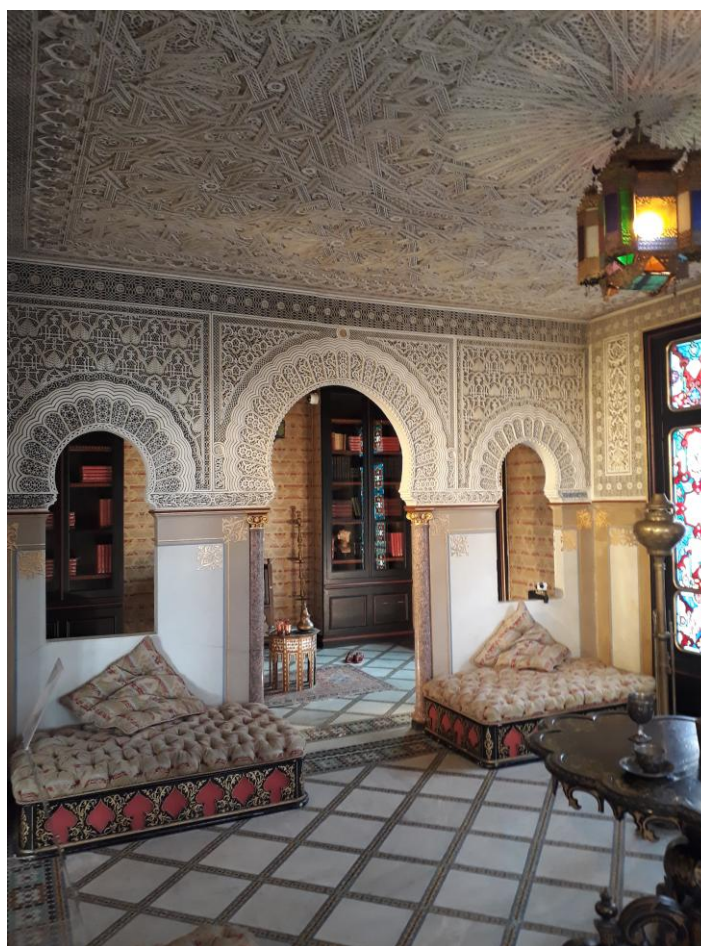


Рисунок 87 – Мавританская гостиная А. Дюма. Мастера Юнис Х., Юнис М. 1847. Дворец Монте-Кристо. Франция.



Рисунок 88 — Реньо П. Мавританское казино 1863. Почтовая открытка. Аркашон. Франция.



Рисунок 89 — Персии А. Фасад здания кафе «Альгамбра». 1898. Виши. Франция.



Рисунок 90. – Лагард А. Фасад термального комплекса Биаррица. 1893. Франция.



Рисунок 91 – Ивон М. Здание бывшей Колониальной школы. 1895. Париж. Франция.



Рисунок 92 – Вани А. Фасад синагоги. Шалон-ан-Шампань. 1874-1875. Франция.



Рисунок 93 – Дибич фон К. Мавританский киоск. Всемирная выставка. 1867. Париж.



Рисунок 94 – Блондель А. Мавританский салон в гостинице Континенталь. 1878. Почтовая открытка. Париж.



Рисунок 95 – Салон. Мавританская вилла. Леваллуа-Перре. 1892. Франция.

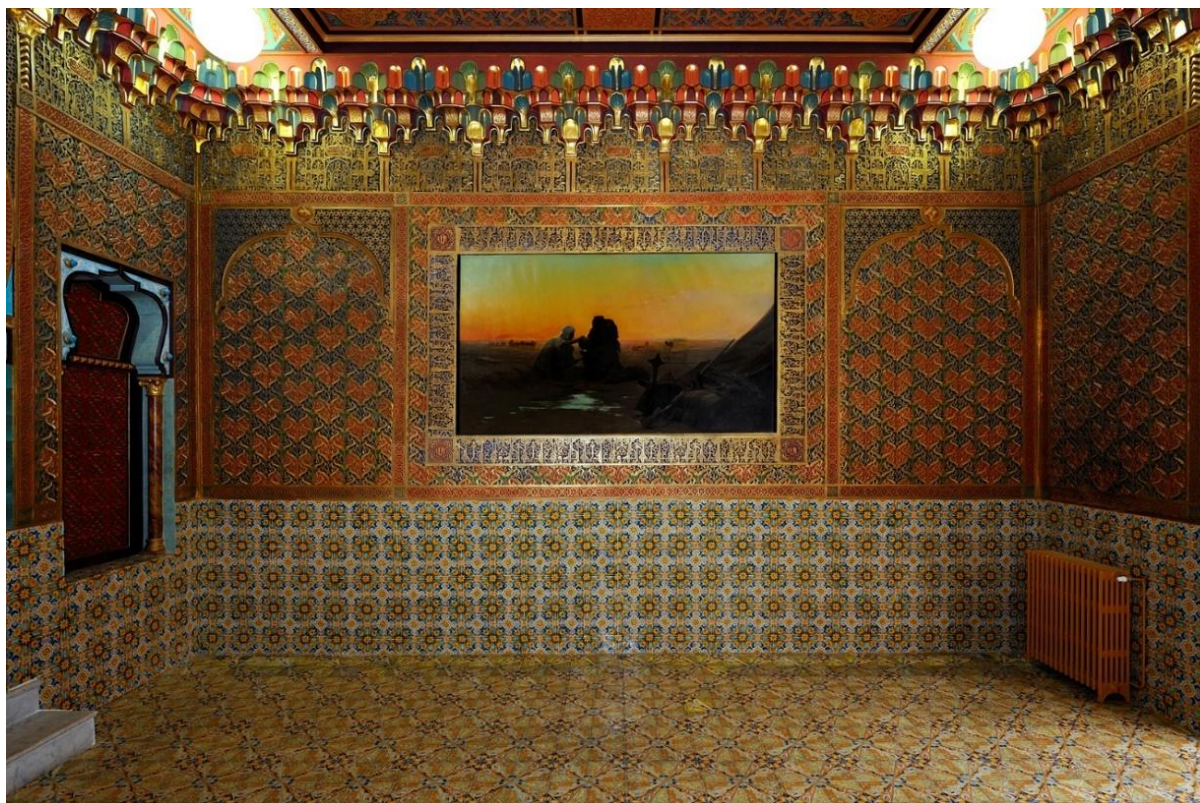


Рисунок 96 – Гостиная. Мавританская вилла. Леваллуа-Перре. 1892. Франция.



Рисунок 97 – Хиральда. Всемирная выставка в Париже. 1900.



Рисунок 98 – Эйбнер Ф. Львиный дворик в Альгамбре. Акварель. XIX в.



Рисунок 99 – Рахау К. К. Паперть мавританской мечети, обращенной в католический храм. (Кордова?). Начало 1860-х гг. Картон, масло. 32×23,2. НИМ РАХ А-23829.

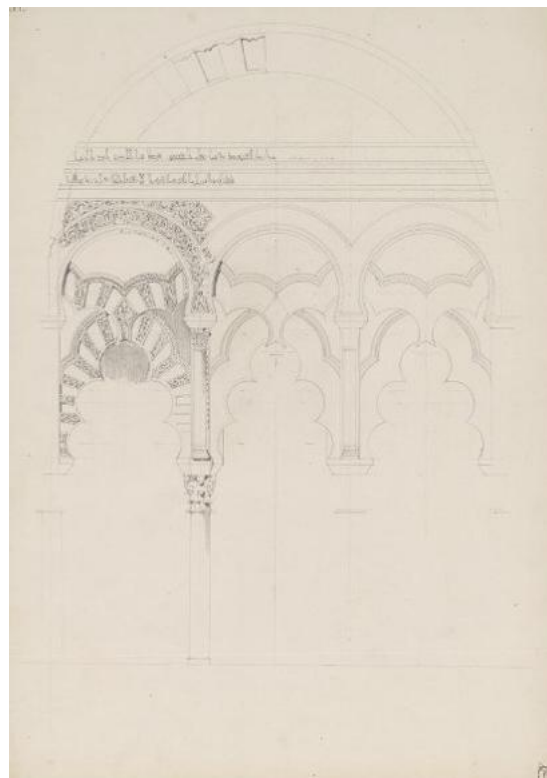


Рисунок 100 – Рахау К. К. Система взаимосвязанных многолопастных арок в Кордовской мечети. 1857-1862. Бумага, графит. 37,4×26,6. НИМ РАХ КП-531/1684. А-22782.

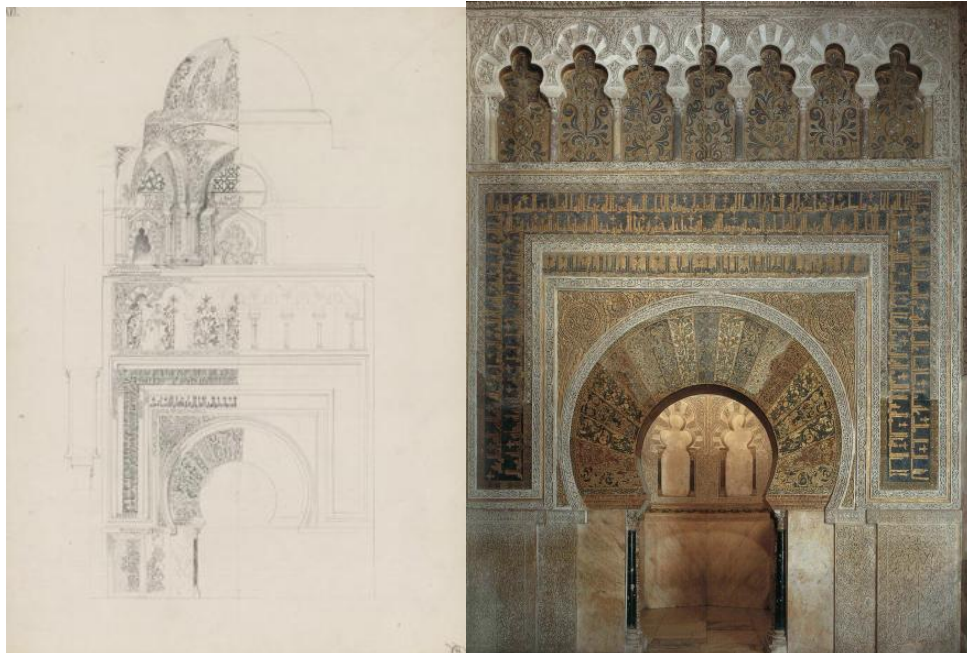


Рисунок 101 – Рахау К. К. Часть михраба с куполом Кордовской мечети. 1857-1862. Бумага, графит. 37,6×26,5. НИМ РАХ КП-531/1685. А-22783.



Рисунок 102 – Трамбицкий А. Г. Обмер купола мечети в Кордове. 1860-е гг. Бумага, хромолитография, тушь. 992×660. НИМ РАХ А 7570.



Рисунок 103 – Рахау К. К. Перспективный вид мавританской мечети, обращенной в католический храм. (Кордова?). Начало 1860-х гг. Картон масло. 32×23,2. НИМ РАХ А-11318.



Рисунок 104 – Уткин П. А. Хиральда. Картон, акварель. 1845.



Рисунок 105 – Рахау К. К. Колокольня собора в Севилье. Хиральда. 1857-1862.
Бумага, акварель, графит. 34,7× 24,2. НИМ РАХ А-22936.

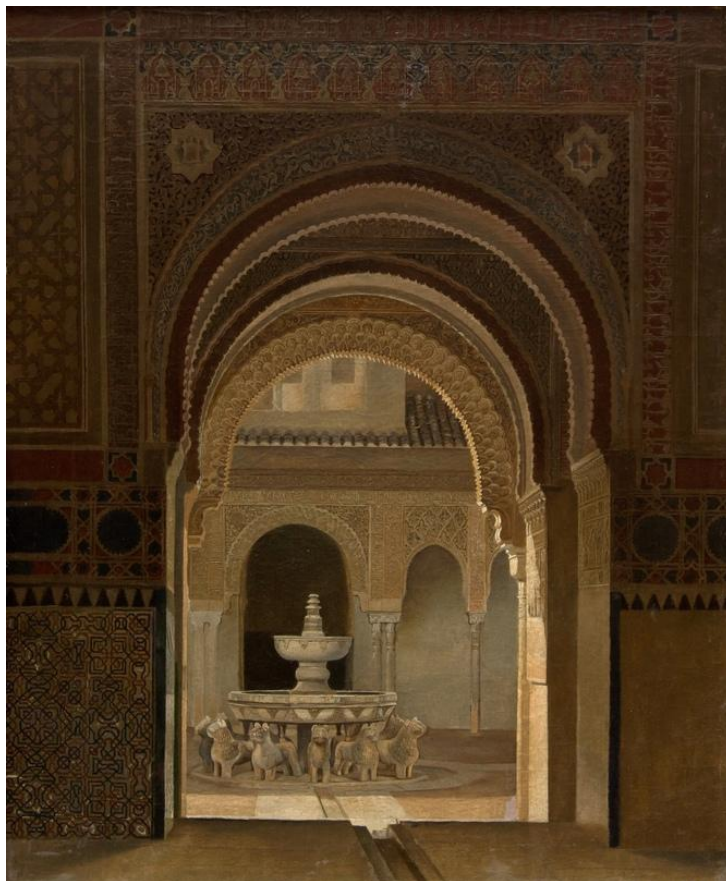


Рисунок 106 – Сорокин Е. С. Альгамбра. 1849. Холст, масло. 69х56.
Смоленская художественная галерея.

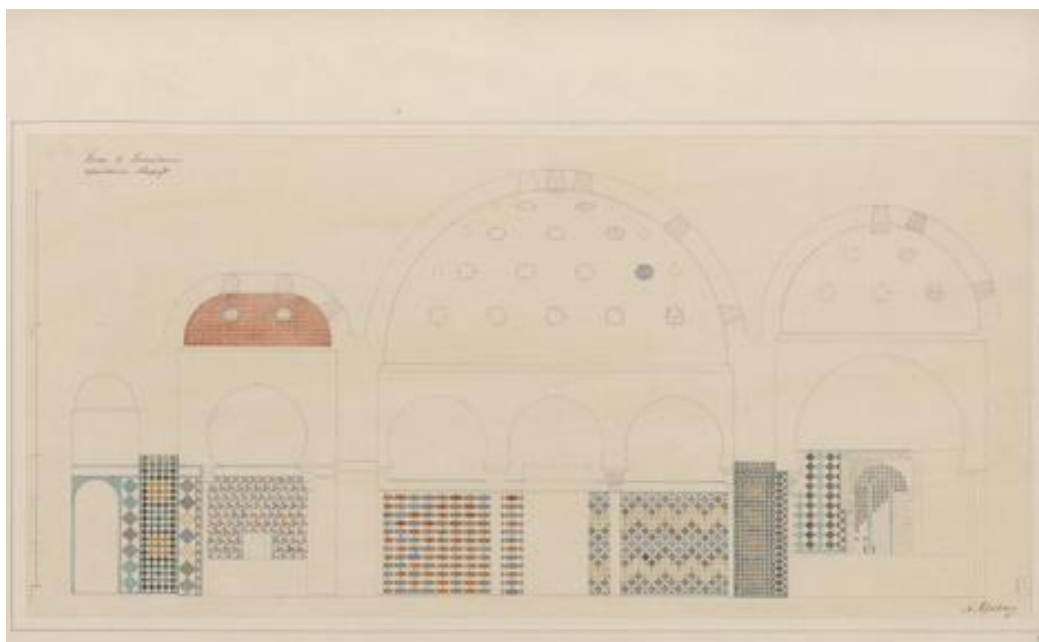


Рисунок 107 – Кракау А.И. Обмер Зала бань в Альгамбре. 1842-1850. Бумага, тушь, акварель. 27,3х55,1. НИМ РАХ КП-610/27-/42. А-25215.

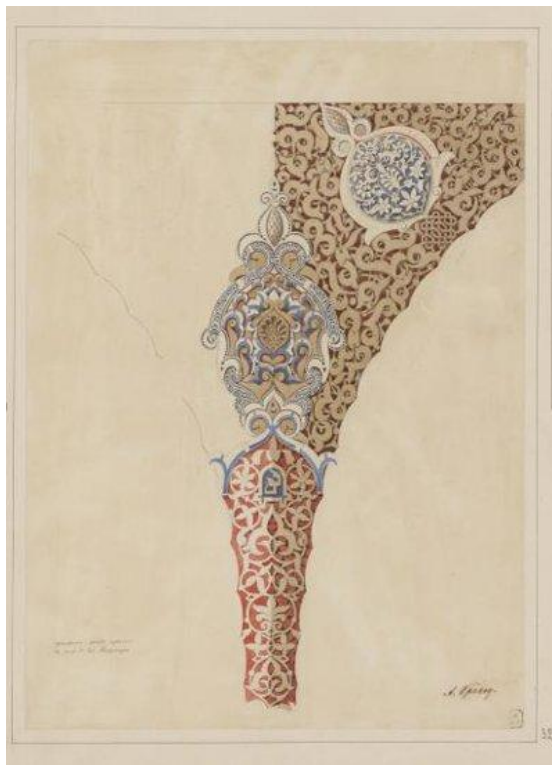


Рисунок 108 – Кракау А. И. Копия орнамента между арками в Зале Абенсеррагов. 1842-1850. Бумага, тушь, акварель. 39,8х30. НИМ РАХ КП-610/27-/32. А-25205.

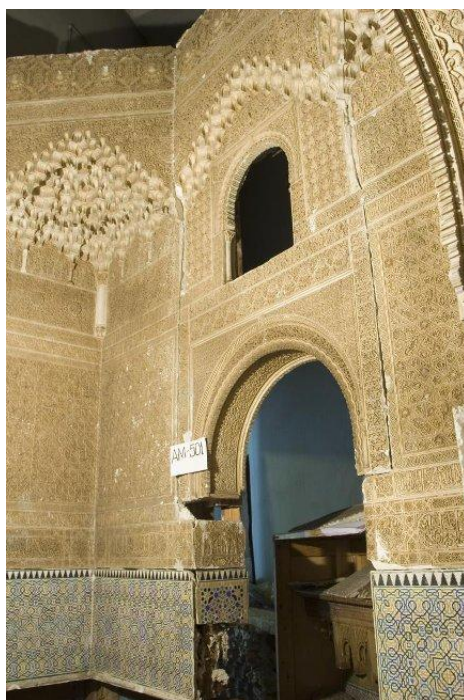


Рисунок 109 – Нотбек П. К. Модель Зала Двух Сестёр дворцового комплекса Альгамбра. 1852-1862. Дерево, гипс, мастика, металл; резьба, раскраска. НИМ РАХ АМ-501.



Рисунок 110 – Нотбек П. К. Деталь архитектурного орнамента с оригинала. Альгамбра. 1852-1862. Гипс, слепок. 59,5×42×6 см. НИМ РАХ КП-215/33. С.-16.54.



Рисунок 111 – Рахау К.К., Кольман К.К. Обмер башни Инфанта в Альгамбре. Настоящий вид. Поперечный разрез. 1863. Картон, графит, акварель. 149,3×159,6. НИМ РАХ А-13384.



Рисунок 112 – Рахау К. К., Кольман К.К. Проект реставрации башни Инфант в Альгамбре. Поперечный разрез. 1863. Бумага, тушь, акварель. 150 x119,7. НИМ РАХ А-13382.



Рисунок 113 – Рахау К. К. Кольман К.К. Проект реставрации башни Инфант в Альгамбре. Продольный разрез. 1863. Бумага, тушь, акварель. 149,3x159,6. НИМ РАХ А-13383.



Рисунок 114 – Рахау К. К. Бани (Зал отдыха) в Альгамбре. Начало 1860-х гг. Бумага, акварель, графит. 29,4×22,5. НИМ РАХ А-22668.



Рисунок 115 – Кольман К. К. Фрагмент орнамента из Зала Послов в Альгамбре. 1858-1864. Бумага (желтоватого тона), графит, гуашь, позолота. 28,5х32,3. НИМ РАХ А-13392. Орнамент из Зала Послов. Сборник Ж. Гури, О. Джонса. PL. XXXVI. Vol. I.



116. Кольман К. К. Фрагмент орнамента одного из залов Альгамбры. 1858–1864. Бумага (желтоватая), графит, гуашь. 26,4х32,3. НИМ РАХ А-13391. Орнамент из Зала Послов. Сборник Ж. Гури, О. Джонса PL. XXXI. Vol. II.



Рисунок 117 – Рахау К. К. Кувшин. 1860-е гг. Бумага, тушь, акварель. 28,9×20,3. НИМ РАХ А-А23049.



Рисунок 118 – Кольман К. К. Фрагмент орнамента одного из залов в Альгамбре. 1858-1864. Бумага, акварель, графит. 23,5× 30,5. НИМ РАХ А-13393.

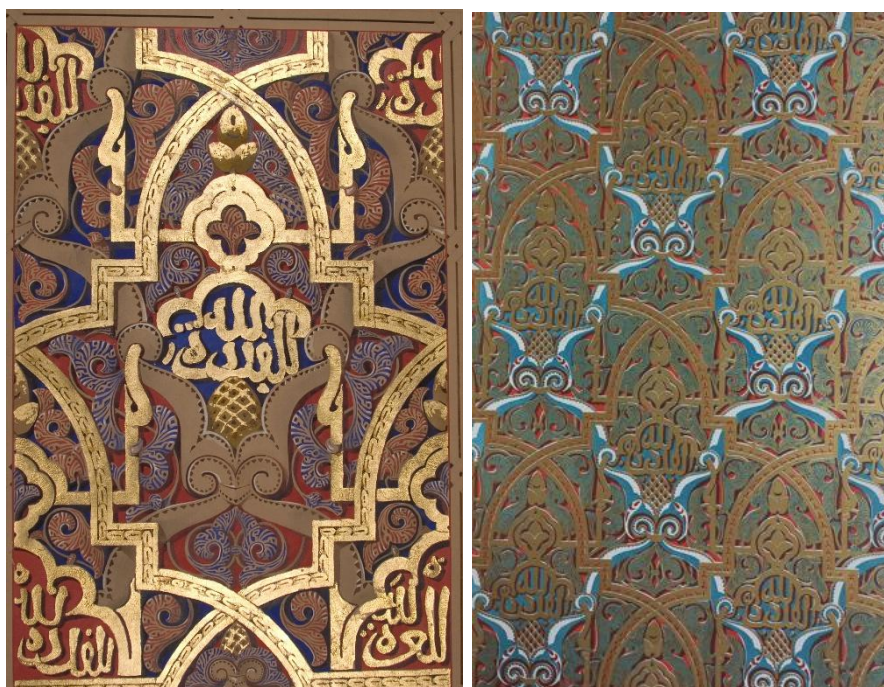


Рисунок 119 – Кольман К. К. Фрагмент орнамента одного из помещений в Альгамбре. 1858-1864. Бумага (желтого тона), акварель, гуашь, золото. 62х47,5. НИМ РАХ А-13396. Фрагмент орнамента из Зала Абенсеррагов. Сборник Ж. Гури, О. Джонса PL. 1. V. II. 2.



Рисунок 120 – Рахау К. К. Руины в городах Испании. 1860-е гг. Бумага, акварель. 34,7 × 46,6. НИМ РАХ А-11320.

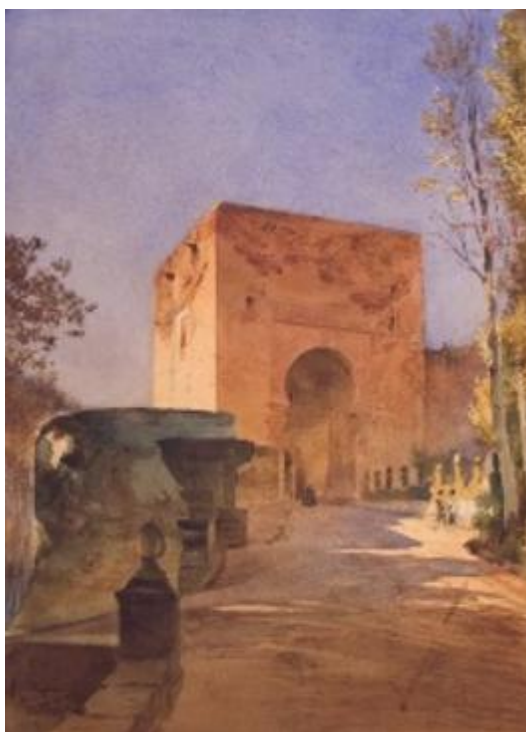


Рисунок 121 – Рахау К. К. Вид башни в Альгамбре Судейские ворота (Ворота Справедливости). Начала 1860-х гг. Бумага, акварель. 51,5 × 37,9. НИМ РАХ А – 23103.



Рисунок 122 – Кольман К. К., Рахау К. К. Вид стены с башней Инфант в Альгамбре. 1863. Бумага, акварель. 59х45,1. НИМ РАХ А-13397.



Рисунок 123 – Рахау К. К. Цыган в Испании (Gitano). Начало 1860-х гг. Бумага, акварель. 37,9х27,4. НИМ РАХ А-23673.



Рисунок 124 – Рахау К. К. Мужчина и женщина с гитарой. Начало 1860-х гг. Бумага, акварель, лак. 35,6× 27. НИМ РАХ А-23667.

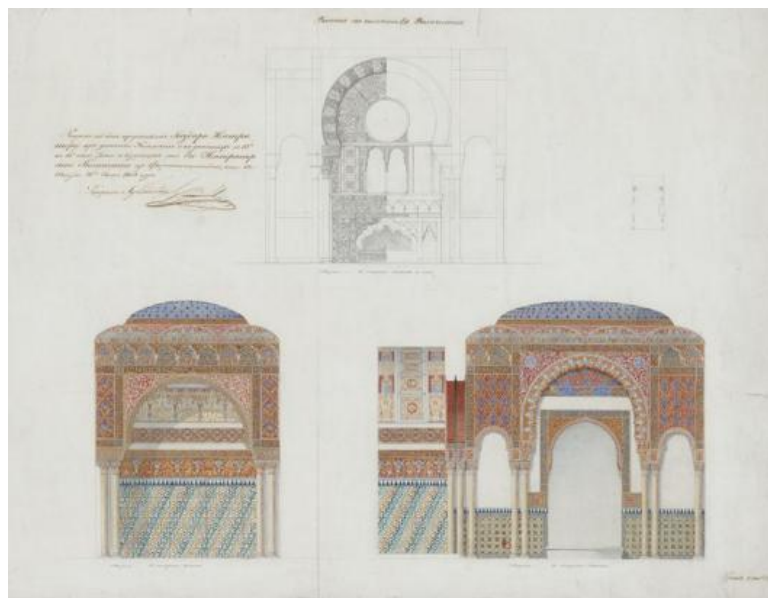


Рисунок 125 – Брюллов А. П. Проект отделки ванной комнаты в Зимнем дворце в Санкт-Петербурге. 1838. Бумага, тушь, акварель. 64×79. НИМ РАХ КП-701/11. А-20621.



Рисунок 126 – Гау Э. П. Мавританская ванная императрицы Александры Федоровны. 1870. Бумага, акварель, белила, лак 41,6×31,5. ГЭ.



Рисунок 127 – Резанов А. И., Шретер В. А., Китнер И. С., Гун А. Л. Фрагмент орнамента стены в Мавританском будуаре во дворце Великого князя Владимира Александровича. 1867-1872. Фрагмент орнамента из Двора Мечети. Сборник Ж. Гури, О. Джонса. Pl. VII. №. 11. Vol. II.



Рисунок 128 – Резанов А. И., Шретер В. А., Китнер И. С., Гун А. Л. Карниз и потолок в Мавританском будуаре. Дворец Великого князя Владимира Александровича. 1867-1872. СПб.



Рисунок 129 – Резанов А. И., Шретер В. А., Китнер И. С., Гун А. Л. Потолок в Мавританском будуаре. Дворец Великого князя Владимира Александровича. 1867-1872. СПб.



Рисунок 130 – Резанов А. И., Шретер В. А., Китнер И. С., Гун А. Л. Камин в Мавританском будуаре. Дворец Великого князя Владимира Александровича. 1867-1872. СПб.



Рисунок 131 – Рахау К. К. Арка с заплечиками в Мавританском кабинете. Особняк Сан-Галли. 1869-1872. СПб.



Рисунок 132 – Рахау К. К. Композиция с павлинами в Мавританском кабинете. Особняк Сан-Галли. 1869-1872. СПб.



Рисунок 133 – Рахау К. К. Художественные полотна в оформлении стен Мавританского зала. Особняк И. Ф. Громова (Кантемира). 1875-1877. СПб.



Рисунок 134 – Орнамент стен в особняке И. Ф. Громова (Кантемира), в особняке С. П. фон Дервиза, в особняке Юсуповых.

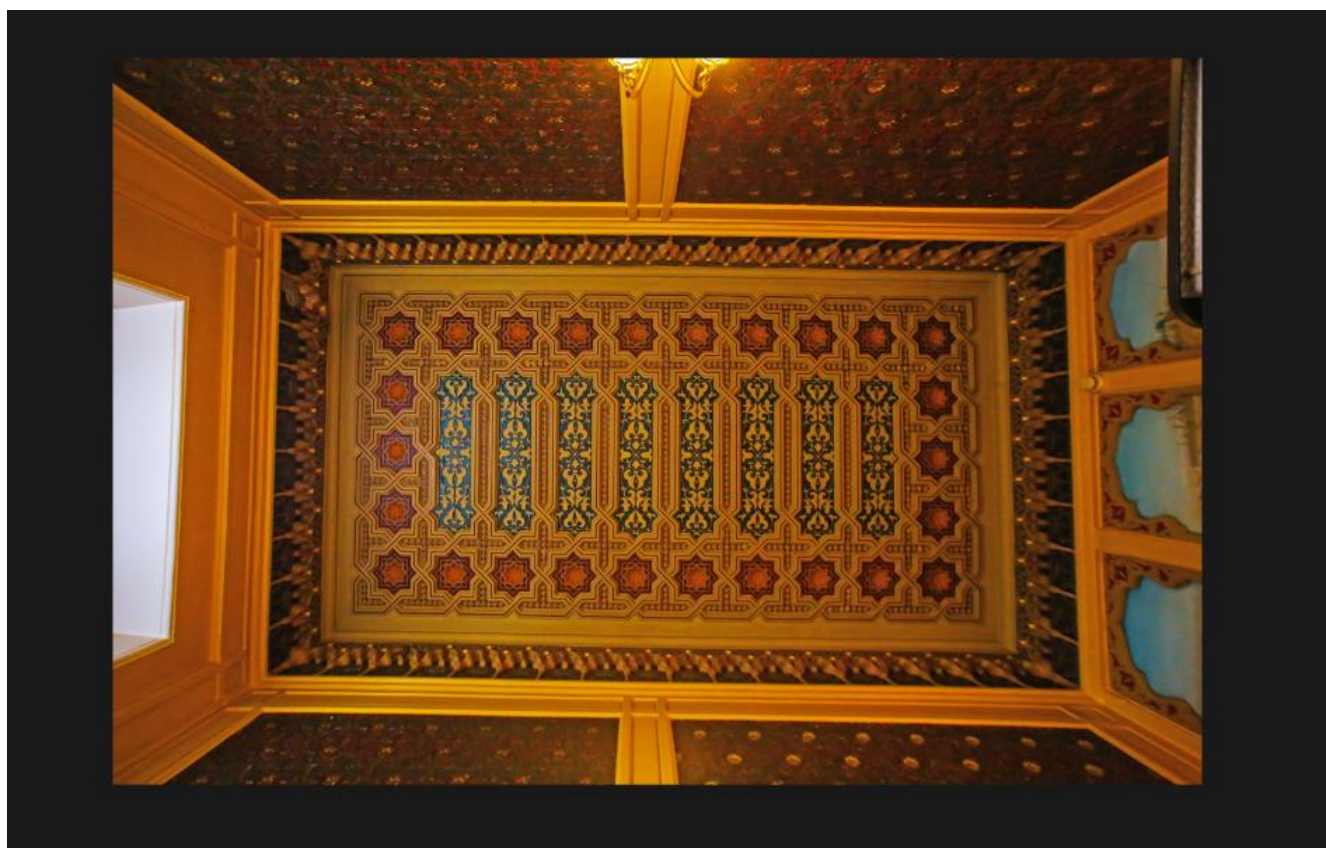


Рисунок 135 – Рахау К. К. Оформление потолка в Мавританском зале. Особняк И. Ф. Громова (Кантемира). 1875-1877. СПб.



Рисунок 136 – Шрейбер П. П. Гербальдический щит в Мавританской гостиной. Особняк С. П. фон Дервиза. 1885. СПб. Фрагмент орнамента из Зала Послов. Сборник Ж. Гури, О. Джонса. Pl. 5. N. 8. Vol. II.



Рисунок 137 – Шрейбер П. П. Черный мраморный камин в Мавританской гостиной. Особняк С. П. фон Дервиза. 1895. СПб.



Рисунок 138 – Редковский А. А. Восточная гостиная. Особняк Юсуповых на Мойке. 1863. Бумага, акварель. ГРМ-16533.

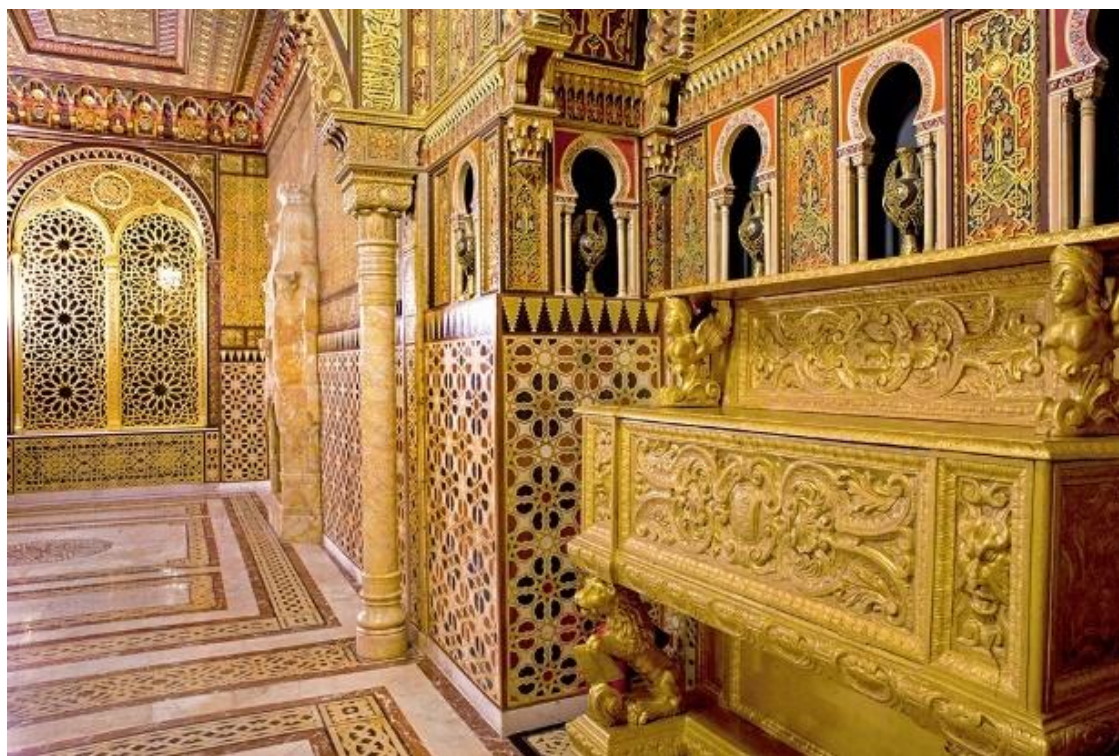


Рисунок 139 – Степанов А. А. Ниши в форме подковообразных арок в Мавританской гостиной. Особняк Юсуповых на Мойке. 1895. СПб.

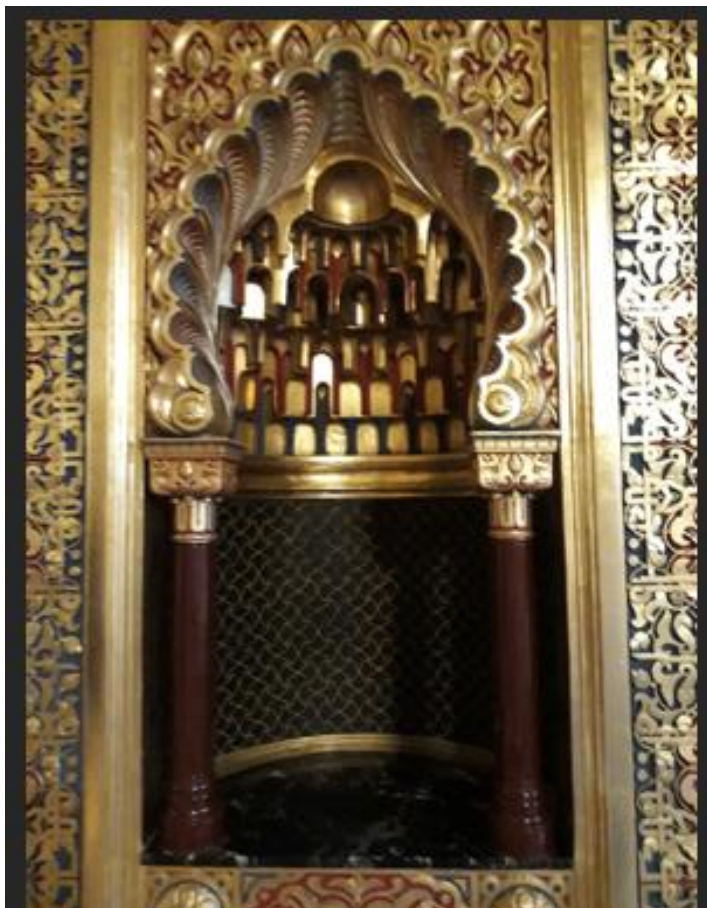


Рисунок 140 – Шрейбер П. П. Фрагмент оформления ниш в Мавританской гостиной. Особняк С. П. фон Дервиза. 1885. СПб.



Рисунок 141 – Дагерротипы интерьера Восточной гостиной в Юсуповском дворце на Мойке. 1850. СПб.



Рисунок 142 – Степанов А. А. Мавританская гостиная. Юсуповский дворец на Мойке. 1895. СПб.

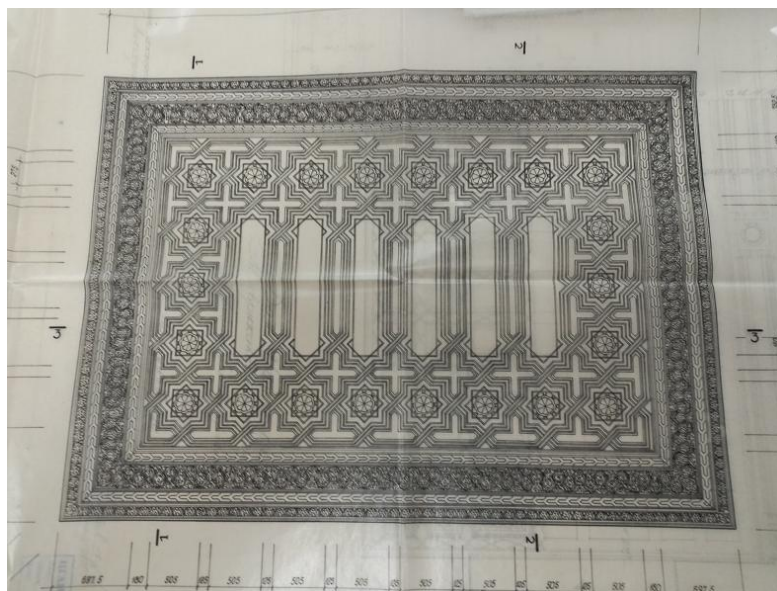


Рисунок 143 – Степанов А. А. Особняк Н. П. Румянцева. 1880-1990. Обмер потолка в Мавританской гостиной во время реставрации. СПб. 2003.



Рисунок 144 – П. К. Нотбек. Слепок орнамента. Фрагмент орнамента Мавританского зала. Особняк Н. В. Спиридонова. 1895-1897. Архитектор В. Ф. Свиньин.

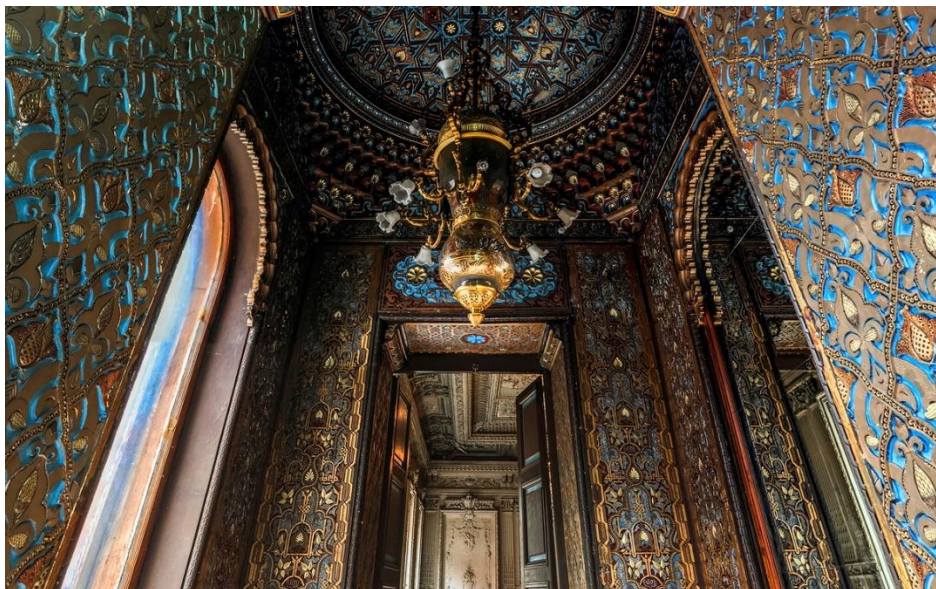


Рисунок 145 – Ковшаров А. И. Общий вид Мавританской курительной. Особняк Брусницыных. 1884-1886. СПб.

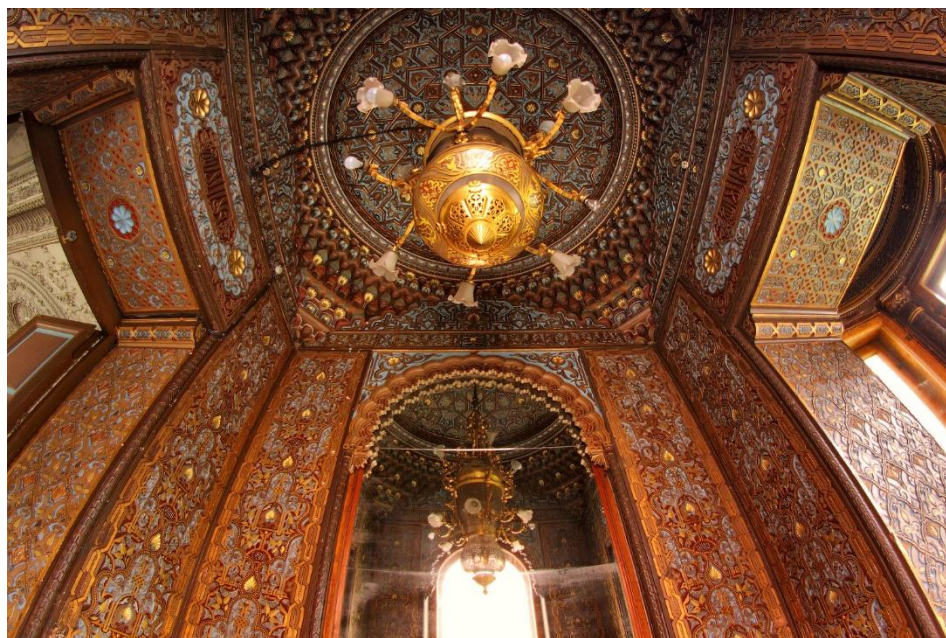


Рисунок 146 – Ковшаров А. И. Фрагмент потолка в Мавританской курительной. Особняк Брусницыных. 1884-1886. СПб.

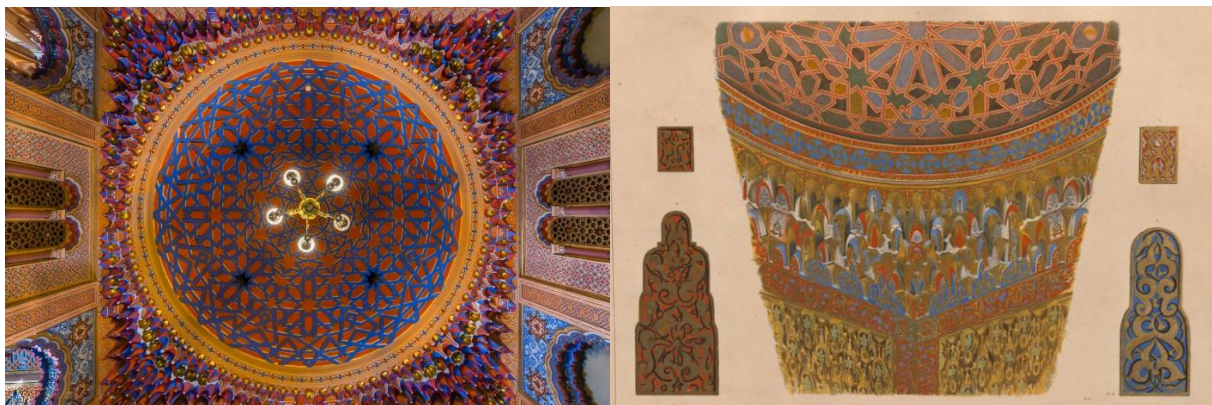


Рисунок 147 – А. И. Штакеншнейдер, Басин Н. П. (?) Потолок в Мавританской курительной. Дворец Великого князя Николая Николаевича. 1884. СПб. Пранжи Ж. де. Львиный двор. Часть купола. Литография.



Рисунок 148 – Иогансен В. Ю. Потолок в Мавританской курительной. Особняк Г. Г. Гильзе фан дер Пальса. 1901-1902. СПб.



Рисунок 149 – Иогансен В. Ю. Арка в Мавританской курительной. Особняк Г. Г. Гильзе фан дер Пальса. 1901-1902. СПб.



Рисунок 150 – П. К. Нотбек Слесток. Фрагмент орнамента с куфической надписью в Мавританской курительной. Особняк Брусницыных. 1884-1886. Архитектор А. И. Ковшарова. СПб.

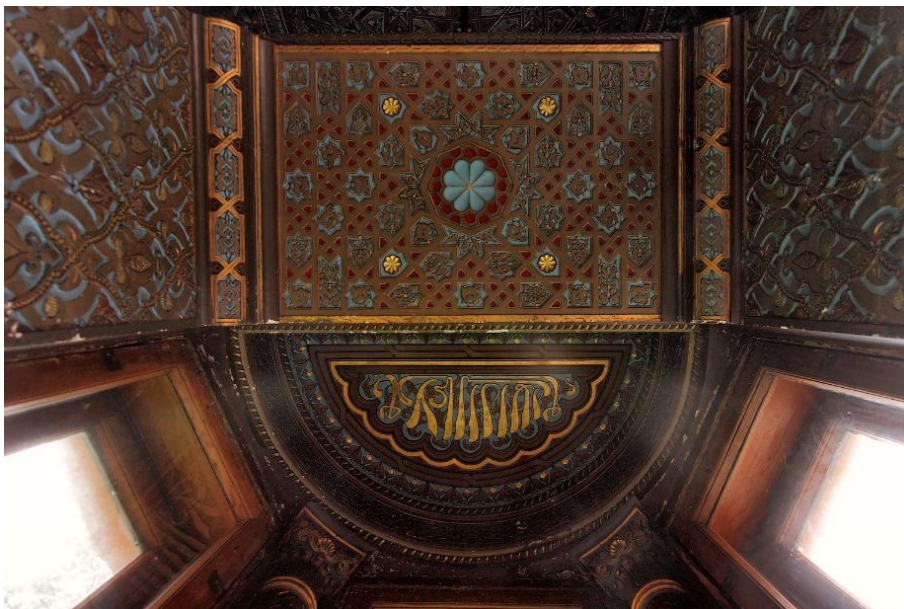


Рисунок 151 – Ковшаров А. И. Фрагмент куфической надписи в Мавританской курительной. Особняк Брусницыных. 1884-1886. СПб.



Рисунок 152 – А. И. Штакеншнейдер, Басин Н. П. (?) Арабская каллиграфия над входной дверью в Мавританской курительной. Дворец Великого князя Николая Николаевича. 1884. СПб.



Рисунок 153 – Серебряков А. К., Султанов Н. В., Шестов П. И. Фрагмент колонны с капителью. Доходный дом А. Д. Мурузи. 1874-1876. СПб.



Рисунок 154 – Серебряков А. К., Султанов Н.В., Шестов П.И. Фрагмент дверей на фасаде дома. Доходный дом А. Д. Мурузи. 1874-1876. СПб. Орнамент из сборника Ж. Гури, О. Джонса. PL. XLVI. N. 73. V. II.

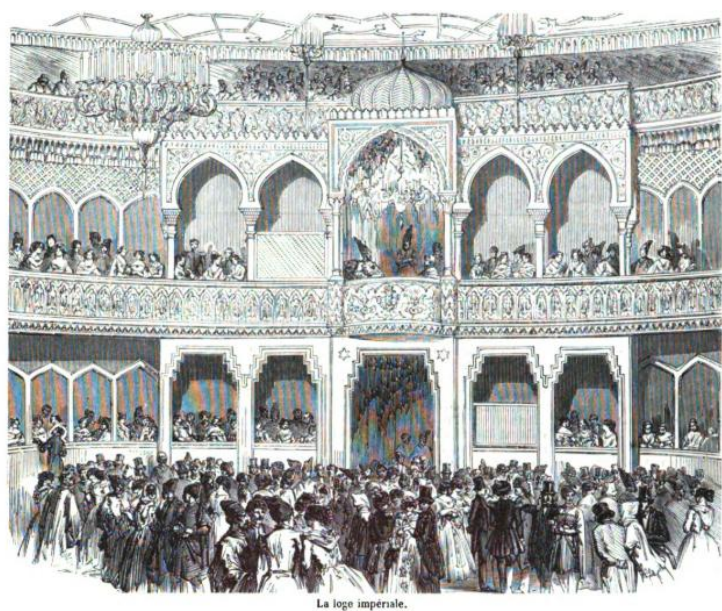


Рисунок 155 – Гагарин Г. Г. Царская ложа в Тифлисском городском театре. 1851.



Рисунок 156 – Гагарин Г. Г. Барьер первого яруса лож в Тифлисском городском театре.

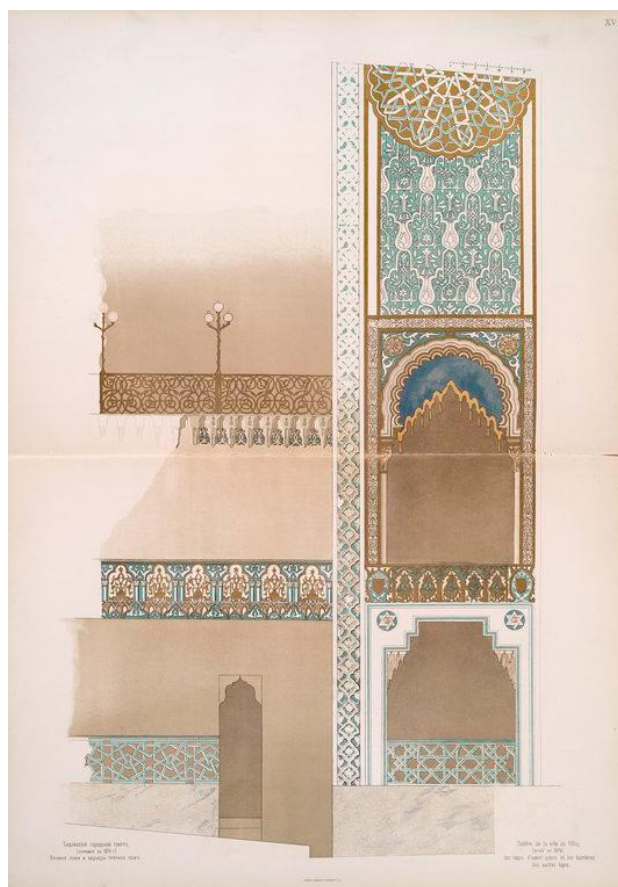


Рисунок 157 – Гагарин Г. Г. Боковые ложи и барьеры прочих лож в Тифлисском городском театре.

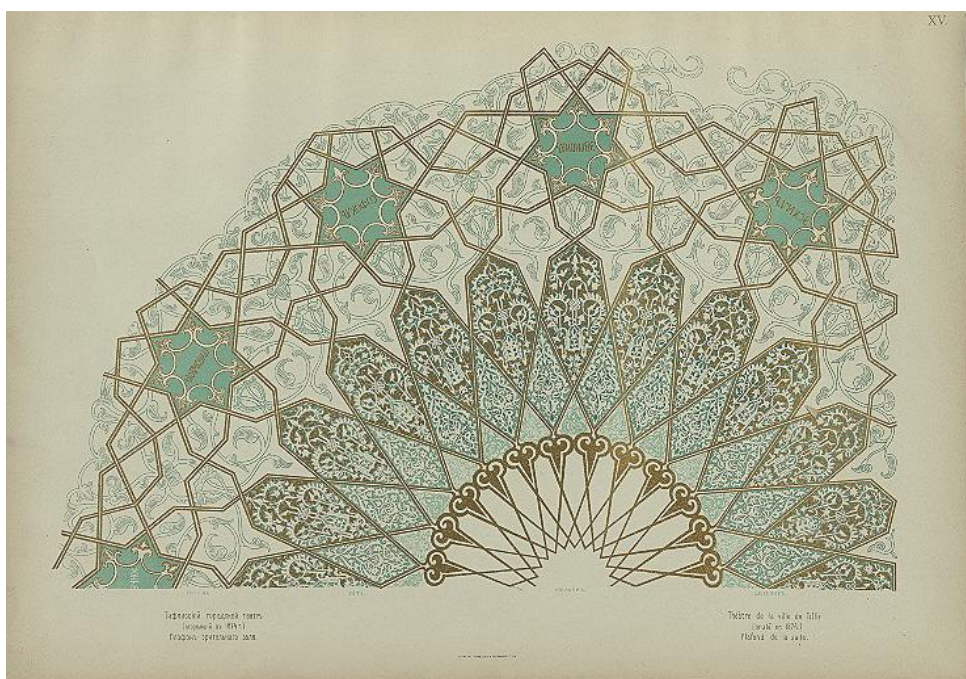


Рисунок 158 – Гагарин Г. Г. Часть плафона в зрительном зале Тифлисского городского театра.

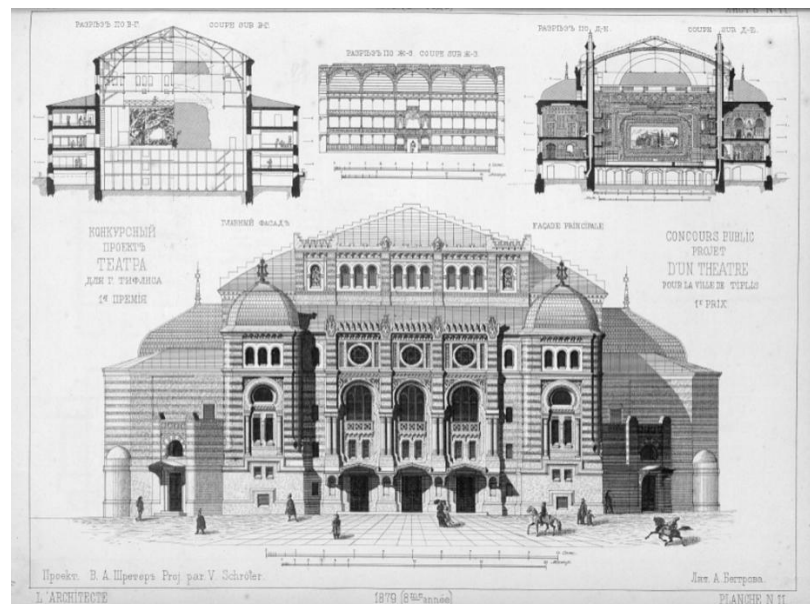


Рисунок 159 – Шретер В. А. Конкурсный проект театра для города Тифлиса. I-я премия.

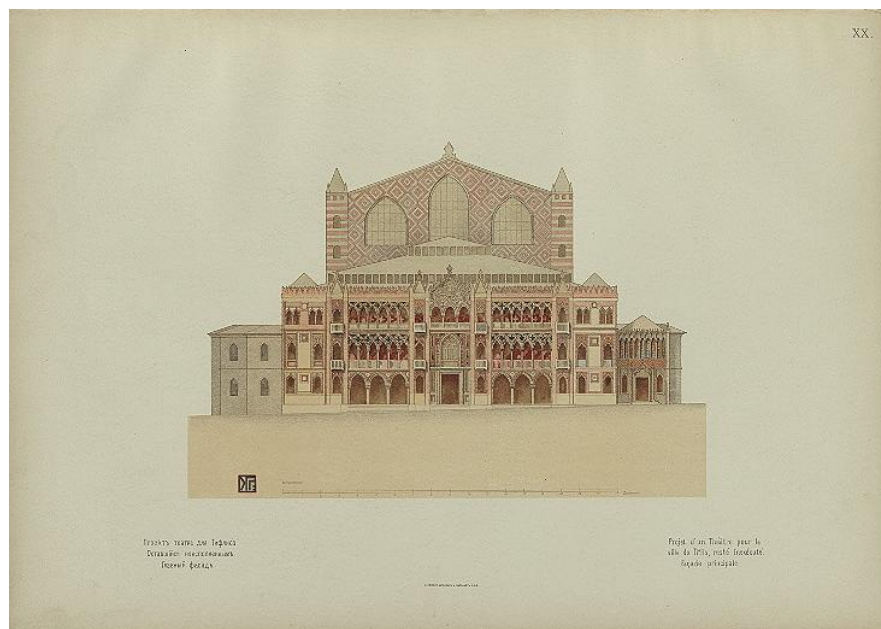


Рисунок 160 – Гагарин Г. Г. Проект нового театра для Тифлиса. Главный фасад. 1887-1888.

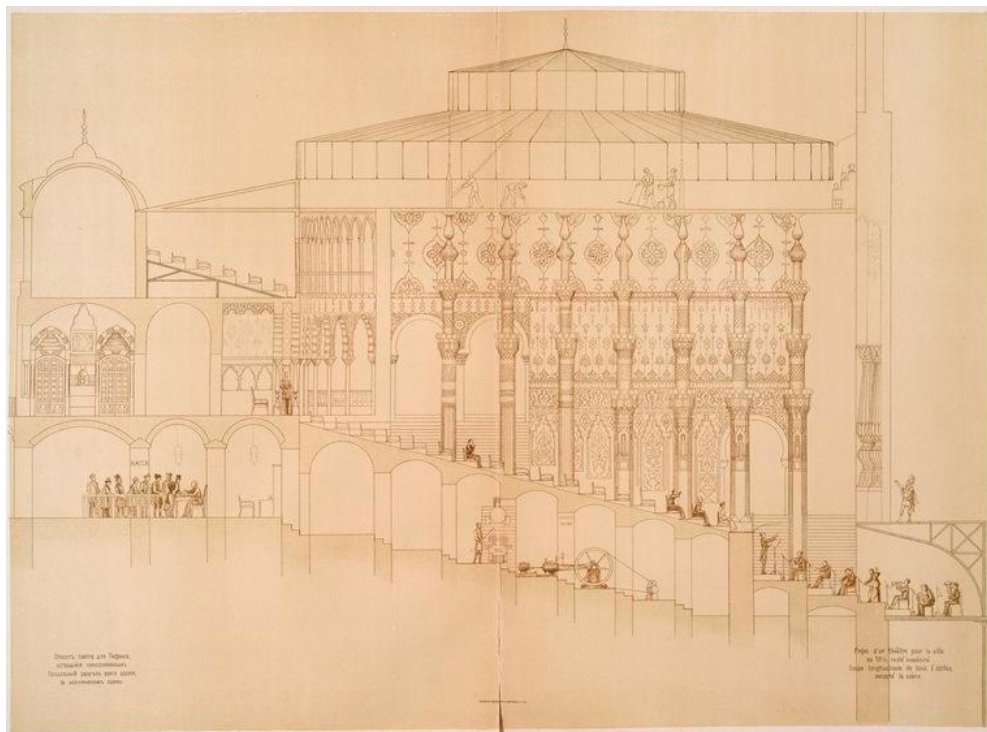


Рисунок 161 – Гагарин Г. Г. Проект нового театра для Тифлиса. Продольный разрез всего здания за исключением сцены. 1887-1888.

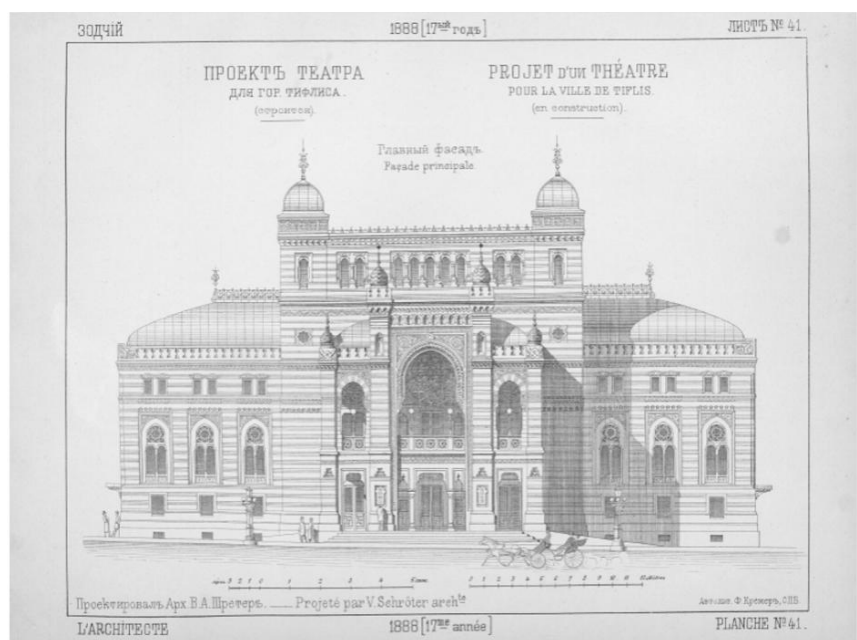


Рисунок 162 – Шретер В. А. Проект театра для города Тифлиса. 1888.



Рисунок 163 – ШрETER В. А. Главный фасад. Тбилисский театр оперы и балета им. З. Палиашвили. 1896. Тбилиси. Грузия.



Рисунок 164 – ШрETER В. А. Боковой фасад. Тбилисский театр оперы и балета им. З. Палиашвили. 1896. Тбилиси. Грузия.