

В. А. Летин

Крымские дворцы Романовых в контексте отечественной усадебной культуры: композиционно-семантический дискурс

Статья посвящена выявлению и анализу семантических особенностей композиционно-пространственного решения императорских дворцов Южного берега Крыма: ливадийского и массандровского. За ними прочно закрепилась репутация дворцов, предназначенных, в первую очередь, для отдыха. Более «повезло» в этом плане массандровскому горному дворцу, «подающемуся» публике в экскурсионных практиках как «дворец для пикников». Между тем анализ композиции усадебного ансамбля Массандры позволяет предположить гораздо более серьезную концепцию его организации, нежели просто конные или пешие прогулки в семейном кругу.

Композиционные элементы – воронцовские террасы, сам дворец и архитектура малых форм, скульптура и цветы – складываются в характерный для русской усадьбы ландшафт. Однако при более пристальном его рассмотрении становится понятно, что каждый из элементов, составляющих этот ансамбль, имеет еще и символическое значение. Оно акцентируется и образной системой, и материалом, и местом расположения объекта. Такой код был характерен для русских усадеб второй половины XVIII–XIX в. Использование его здесь – дань историческим традициям или модному в конце XIX в. увлечению мистикой и религиозным символизмом?

Ключевые слова: русская усадьба, усадебный универсум, крымские дворцы, царская семья, архитектура Южного берега Крыма, сады и парки Крыма, Романовы в Крыму, Массандра, М. Месмахер.

V. A. Liotin

The Romanovs' Crimean Palaces in the Context of Russian Farmstead Culture: Composite and Semantic Discourse

The article is devoted to the identification and analysis of semantic features of the composite and spatial solution of the imperial Southern coast palaces: in Livadia and Massandra. The reputation of the palaces was that these palaces were, first of all, for rest. The palace in Massandra was «more lucky» in this plan, which was «presented» to public in excursion practices as «the palace for picnics». Meanwhile the analysis of the composition of the farmstead ensemble in Massandra allows assuming a much more serious concept of its organization, than just horse or foot walks in the family circle.

Composite elements are Vorontsov terraces, the palace and architecture of small forms, sculpture and flowers – make a landscape typical for the Russian estate. However, if to consider it in detail, it becomes clear that each of the elements making this ensemble has also a symbolical value. It is accented both by the figurative system, and material and the location of the object. This code was typical for the Russian estates of the second half of the 18–19th century. Its use here – is it a tribute to historical traditions or fashionable at the end of the 19th century interest in mysticism and religious symbolism?

Keywords: the Russian estate, a farmstead universum, the Crimean palaces, imperial family, architecture of the Southern coast of the Crimea, gardens and parks of the Crimea, the Romanovs in the Crimea, Massandra, M. Messmacher.

Крымские дворцы Романовых в контексте отечественной усадебной культуры: композиционный дискурс

Пространства крымских усадеб Романовых оформлены относительно свободно – в виде пейзажных парков с экзотической растительностью, что позволяет обыгрывать сложный рельеф местности и «подавать» морские панорамы [3]. Из арсенала непосредственно усадебной культуры актуализируются малые архитектурные формы: гроты (Харакс, Дюльбер), беседки (Серебряная – в Ливадии, «античная» – в Хараксе), фонтаны (Массандра, Дюльбер, Ливадия). При этом, за редким исключением, их роль в большей степени

функциональна (защита от жары, увлажнение воздуха), а решение – декоративно. Исключение же составляют две усадьбы: Харкас и Массандра. В первом случае подборка античных барельефов на стенах Нового дворца служила своеобразными пожеланиями-талисманами хозяевам дома. Сохранившийся до нашего времени барельеф с пахарем выражал надежду на плодородие и процветание этого дома. В Массандре была дана более развернутая символическая программа, но речь об этом ниже.

Наибольшую же связь с усадебной культурой в композиционно-планировочном аспекте представляют собой выросшие из усадеб XIX столетия

ансамбли Ливадии и Массандры. Ливадийский парк был создан в пору владения усадьбой Потоцких в первой половине XIX в. С тех пор его планировочная схема сохраняется, развиваясь лишь количественно. Но и приращенные в разные годы участки территории оформлялись соответствующим образом.

В отличие от свободной планировки Ливадии, решение массандровского ансамбля более упорядоченно. Композиция осевая, унаследованная от воронцовской резиденции. На основную ось нанизаны розовый партер на нижней террасе, бассейн с фонтаном на средней террасе и цветочный же партер на верхней. Но то, как композиционно решено массандровское пространство, какими образами оно насыщено, позволяет предположить наличие в нем символической программы. Это качество тоже свойственно усадебной культурной традиции. Однако, в отличие от ландшафтного и архитектурного его воплощений, представленных многочисленными исследовательскими работами, эта грань усадебной культуры изучена фрагментарно. Символический текст, представленный в данном проекте, также вполне традиционен для эзотерических программ подобного рода и представляет усадебное пространство как микро-модель мироздания. Естественно, что авторами этой программы не могли выступать члены августейшего семейства. Возможно, это инициировал для создания религиозно-философского универсума архитектор М. Е. Месмахер, однако говорить об этом мы можем лишь гипотетически, поскольку явных сведений о его связи с тайными обществами нет.

Если признать наличие в массандровском ансамбле символической программы, то его пространство обретет еще и идейную целостность. А трехчастная террасная структура заиграет новыми красками. Мы полагаем, что три террасы и курдонер – это формы бытия: природное (цветочный партер нижней террасы), рациональное (средняя терраса), духовное (верхняя терраса), абсолюте (курдонер).

«Memento mori»: цветочный партер как символическое воплощение природного (физического) качества бытия. Розы были неперенным усадебным компонентом на протяжении всего существования усадебной культуры, вне зависимости от места расположения усадеб: в окрестностях Петербурга (розарий Павловска – императрицы Марии Федоровны в первой половине XIX в.); в средней полосе (штамбовые розы в некрасовской Карабихе в конце XIX в.) и, конечно, на юге (кол-

лекция роз Белой дачи А. П. Чехова в Ялте в начале XX в. [2]). Цветок с богатой символикой (диапазон – от выражения оттенков чувств до религиозно-философских идей, в зависимости от степени его раскрытости и окраса) активно использовался не только в садоводстве.

Розы были постоянным аксессуаром причесок и костюмов, служили орнаментальным и декоративным мотивом, становились геральдическим знаком (венки из белых роз в гербе петергофской Александрии) и символом конкретного человека (белая роза – императрица Александра Федоровна [4]). Однако во второй половине XIX в. символика розы упростилась, локализовавшись в значении воплощения любви и красоты. Правда, в качестве символов красоты эти цветы на протяжении XIX – нач. XX в. получали названия в честь светских красавиц и хозяек усадеб, в том числе и крымских, и естественно – в честь представительниц царской семьи [1]. Как видим, в контексте отечественной культуры розарий вполне традиционен. Специфика же климатических особенностей Массандры позволяла создать не исключительный, но более обширный и роскошный его вариант. В то же время цветы символизируют мгновенность жизни в ее физическом проявлении. Их цветение сопряжено с увяданием, поскольку в роскоши и неге благоуханного розария для посвященных звучали трагические обертоны орденского приветствия: «Memento mori».

«Nosce te ipsum»: средняя терраса как пространство самопознания. Край средней террасы обсажен деревьями, зрительно отделяющими нижнюю часть ансамбля от придворцовой территории. И первое, что обращает здесь на себя внимание, – исполинские секвойи, фланкирующие верхнюю площадку лестницы от розария ко дворцу. Подобные парные посадки с использованием хвойных деревьев – так же вполне традиционная усадебная практика XVIII – нач. XX в. Для этой цели могли использоваться лиственницы (Останкино, Остафьево, Мураново, Царицыно) и кедры (сосна сибирская в Карабихе), а в нач. XX в. в Кирицах баронов фон Дервизов (Рязанская обл.) – даже североамериканская сосна Веймутова. Исключение в этом ряду составляет Ораниенбаум, где вход фланкируется парой дубов. К этому ряду примыкают и подмосковные Архангельское и Большие Вяземы, где примыкающие ко дворцам террасы по периметру обсажены лиственницами.

Центральным объектом здесь является бассейн с фонтаном. Ранее рядом с ним стояли две скульптуры – «Помпеянки» и «Римлянки» (копии с анти-

ков из коллекции Берлинского музея изящных искусств).

По сравнению с предыдущей и последующей площадками, эта, благодаря кронам секвой относительно затемнена, отчего те выглядят просто ослепительно. Но такое решение не только художественный прием ландшафтного искусства – светотеневой контраст может быть обусловлен и символически. В масонской практике посвящения существовало особое помещение – темная хранилища, «находящаяся» между мирами физическим и духовным, в котором посвящаемый готовился к инициации, размышлял о прошлой жизни, писал символическое завещание. Также и средняя терраса располагается между пространством прежней тленной жизни, от которой неофит уходит, и новой – к которой стремится. Цель пребывания здесь – открыть в себе способность видеть иной мир. Символом этого и являются хвойные деревья, точнее их плоды. По аналогии со сходством шишковидной железы головного мозга они стали символом «третьего глаза» или глаза Гора, который открывается у посвященных в результате долгой работы по самосовершенствованию. С помощью «третьего глаза» adept обретал способность видеть незримое физическим зрением. Ему открывался иной мир – мир Духовного Света. На это значение работает и образ фонтана, который в эзотерической эмблематике означает духовную жизнь и спасение.

Ante Lucem: верхняя терраса как преддверие сакрума массандровского универсума. Граница между террасами-мирами обозначена балюстрадой, фланкированной парными обелисками. Эта архитектурная форма активно используется в культуре XVIII – нач. XX в. Значение обелиска-солитера – памятник. Их устанавливали на городских площадях, крышах, они принимали вид церковных шпилей, даже фонтанов («Пирамида» в Петергофе) и т. д. Парные монументы оформляли заставы-въезды в русские города после административных реформ конца XVIII в. и въезды в усадьбы, реже – вход во дворец (Инженерный замок). Происхождение обелисков египетское, а вот символическое значение – «масонское». В Египте обелиски – солнечные лучи – ставились перед храмами, обозначая границу сакрального пространства. Эзотерика тайных обществ унаследовала идею маркировки входов в храм обелисками и наделила их собственными символическими значениями. Здесь они приняли на себя значения столпов перед входом в Храм Соломона: Боаз (Воля) и Иахин (Сила), демонстрируя своеобраз-

ный дуализм мироздания. О том, что одно из символических значений этих обелисков – столпы перед храмом, говорит нехарактерная здесь коринфская капитель. Даже в произведении эпохи эклектики она выглядит на призме обелиска странно. Однако это имеет свое объяснение: коринфский ордер – знак духовной красоты, по представлениям масонов, созданный для иерусалимского Храма самим царем Соломоном. Следовательно, коринфская капитель – знак преддверия Храма.

В массандровских обелисках идея света выражена наглядно посредством архитектурного решения. Прежде всего, обелиски увенчаны не традиционным в таких случаях золотым шаром, а стилизованным пламенем, что превращает их в символические маяки. Подобные маяки свойственны «масонским» усадебным (и не только) проектам, где могут быть представлены колоннами (подмосковная Кусково и петербургская Стрелка Васильевского острова [5]); башнями пристани (новгородская усадьба Грузино А. А. Аракчеева); башнями на здании дворца (усадьба Кушелева-Безбородко на Каменном острове в Петербурге). Решение нижней части массандровских обелисков в виде стилизованной лиры, как и ряд других символических деталей, о которых речь пойдет ниже, подключает этот ансамбль к усадьбам, имеющим солярную – аполло-ническую программу [8].

Относительная изоляция массандровского ансамбля от усадебных пространств России, «забытость» существовавшей традиции оформления усадебных пространств привели к тому, что обелиски начали интерпретироваться исследователями в качестве потенциальных фонарных столбов [6]. Кстати сказать, вход в крымский же дворец кн. Голицына в Новом Свете фланкирован парными обелисками.

Обелиски окаймляют вид на дворец. Проход же на следующий уровень парка-универсума оформлен фигурами сфинксов, из пьедесталов которых в чаши били струи воды. Антропоморфная часть этих существ в данном случае – женская, что характерно для усадебной культуры XVIII–XIX вв. Аналогичных сфинксов мы можем видеть у входа в дом (подмосковные Никольское-Урюпино кн. Голицыных и Кусково гр. Шереметевых) или на границе партерной части парка (бульвинкль) и парковой зоны (подмосковная Пехра-Яковлевское кн. Голицыных); в гроте (переход из реального мира в ирреальный) пристани, как в петербургской усадьбе А. Г. Кушелева-Безбородко. Все это,

как и в Массандре, символизирует границы между мирами, а сфинксы – стражи «порталов». Вместе с тем их образы поддерживают тему познания, свойственную символике этого участка универсума, сосредотачивая внимание на человеке как на его главном объекте. Познавшему самое себя, а следовательно, преодолевшему человеческую природу на физическом и рациональном уровне открывается храм Истины – царство Духа. В пространстве Массандры это верхняя терраса.

Templum lucis: сакральная символика верхней террасы и дворца

Это наиболее декорированная часть ансамбля. Здесь сосредотачивался основной объем скульптуры и располагалась доминанта ансамбля – дворец.

Из наиболее близких по скульптурному убранству усадеб можно привести петергофский Бельведер, подмосковное Архангельское, где подпорная стена средней террасы декорирована бюстами выдающихся деятелей истории, философии, искусства, противопоставляя мир культуры человеческого духа и пространства партера – «луга духовного». В Массандре скульптуры так же преобладают дворец и имеют сходную символику. Известно, что мужская и женская половины дворца с внешней стороны обыгрывались статуями соответствующей тематики. Всего в декоре было использовано 29 скульптур, лишь часть которых сохранилась на сегодняшний день. Утраты произошли из-за хрупкости материала (крашеный гипс). В основном это были копии произведений из коллекции Берлинского музея изящных искусств. На старинных фотографиях можно атрибутировать кентавра, императора Августа.

Точная идентификация изображений отсутствует. Но даже их неполный состав позволяет говорить о вполне традиционном для усадебной культуры наборе и распределении. Так, на балюстраде южной подпорной стены (сторона покоев императрицы) аллегория «Скульптуры», «Архитектуры», «Живописи» – сфера художественной культуры – традиционно связывались с женским образом. На пилонах-контрофорсах северной стены (сторона покоев императора) «Цезарь», «Софокл», «Эсхил», «Кентавр», «Аполлон с Вакхом» представляли символы власти, интеллектуальной деятельности.

В совокупности скульптуры Массандры, помещенные в одно пространство, символизировали собой синтез двух способов познания мироздания: рационального и интуитивного, творческого и «исторического».

Но гармония массандровского универсума достигала своей кульминации в символике дворца.

Его архитектурное решение экстравагантно – это вариация на тему французского Ренессанса и барокко. Стилистическая оригинальность, отмеченная еще современниками и ставшая позже общим местом туристических путеводителей по Крыму, между тем вполне вписывается в «усадебную» моду конца XIX – начала XX в. Массандровский дворец вполне можно поставить в один ряд с амбициозными «замками» усадебных комплексов Центральной России В. С. Храповицкого в Муромцево (И. С. Бойцов, 1884–1889; Владимирская обл.); купца Н. А. Понизовкина в дер. Гузицыно (Н. Ю. Лермонотов, 1912–1914; совр. пос. Красный Профинтерн, Ярославская обл.); барона С. П. фон Дервиза в Кирицах (Ф. О. Шехтель, 1883–1889; Рязанская обл.).

Казалось бы, живописная асимметрия фасадов дворца свидетельствует об обратном, но ряд символических деталей декора, принцип организации интерьера позволяют видеть в нем нечто большее, чем загородный дом оригинальной архитектуры. Цвет дворца, желтый, развивает тему света, заданную маяками-обелисками. Желтый, золотистый цвет – солярный символ. Это и цвет власти, и символ божественного сияния. Именно в этом качестве его актуализировал ампир. В желтый цвет, знаменуя тем самым свое пребывание в потоке божественной благодати, в кон. XVIII – нач. XIX в. окрашивали свои дома Павел I («семейный» дворец в Павловске); Н. Б. Шереметев (Наугольный дом в Москве, построенный к жемчужине на П. Ковалевой-Жемчуговой). Эти примеры наиболее показательны, поскольку так же, как и в случае с массандровским дворцом, в них акцентируется тема семьи, которой придается статус высшей ценности. Так, проекты, связанные с жизненным кредо, они окрасили в расцветные «аполлонические» тона (Кусково, Останкино, Инженерный замок), а благотворительный – в голубой (Странноприимный дом в Москве).

Вторым, не менее существенным, символическим акцентом являются декоративные фиалы с языками пламени, расставленные по крыше здания. Тематически они более присущи храмовому пространству, поэтому их часто размещали в иконостасах (их могли нести скульптуры ангелов). В архитектуре Петербурга мы встречаем их в оформлении храма Св. Михаила при одноименном замке. В обоих случаях они появляются в непосредственной близости от сакрального цен-

тра. Символическое значение пламенных фиалов восходит к средневековой культурной традиции и означает воскрешение, рождение жизни из смерти. Это, в принципе, соответствует месту дворца в пространстве предлагаемого символического универсума. Гармоническим значением наделен и интерьер сооружения: в нем уравнивается женское и мужское начала, его стилизованные интерьеры воплощают исторические эпохи. Время, осмысленное средствами искусства, обретает категории вечности. Тема Вечности раскрывается в последнем из композиционных объектов ансамбля – курдонере.

Sancta sanctorum: курдонер как алтарь массандровского сакрального универсума. Курдонер – это полукруглая площадка, расположенная за дворцом. Ее подпорная стенка несет на себе колоннаду. Колонны увенчаны большими «пасхальными» яйцами в металлической оправе. Между ними расставлены монументальные декоративные вазоны. Под ними в подпорной стенке – фонтаны в виде маскарон сатиров и нимф. Позже, уже в советский период, маскароны сатиров заменены на львиные морды, что упростило визуальное впечатление, «типизировав» декор. Замена знаков стихии на знаки стражей и огня нарушила символику места.

Сама подпорная стенка фланкирована фигурными арками, в которых были установлены скульптуры: в южной – «Меркурий с младенцем Дионисом» (копия с работы Праксителя, IV в. до н. э.); в северной – «Аполлон, смотрящий на ящерицу» (копия с работы Праксителя IV в. до н. э.) [7, с. 62–63]. Из всех композиционных элементов массандровского ансамбля этот выглядит наиболее оригинальным и менее всего вписывается в усадебную традицию.

Первое, на что мы обратим внимание, – место и форма курдонера: восточная сторона и полукруг. Восток в эзотерике тайных обществ – источник Света Истины: *ex oriente lux* (букв. Свет с востока). Полукруглая форма традиционна для алтарей. Храм истины – источник Света – масоны представляли в виде ротонды. Ротонда могла быть как архитектурной деталью, венчающей здание дворца или храма, так и самим дворцом или храмом. В виде ротонды могло быть оформлено помещение во дворце или иконостас в храме. Массандровская ротонда уникальна тем, что в ее образе архитектура сочетается с миром природы, воплощая характерный для эзотерики образ «природного» храма. Его символическая копозиция развивается по вертикали: нижний ярус (с маскаронами сатиров и

нимф) – низшая форма физической жизни. Колонны с навершиями в виде яиц и вазоны с шишками на крышках – символы духовного перерождения: в пифагорейском учении (влившемся в эзотерику масонства) – символ начала начал, Воскресения. И, наконец, венчающий эту «ротонду» купол неба – символ Высшего начала.

Образы Аполлона и Меркурия в связи с этим также несут символические значения. Среди прочих античных божеств именно они являются воплощением представлений о Свете (Феб-Аполлон) и проводнике к нему (Гермес-Меркурий). С другой стороны, эти два божества в силу специфики их «планетарных» соответствий являются символами золота (Солнце-Аполлон) и ртути (Меркурий). Это две противоположности во всем: динамика – статика, мужское – женское, твердое – жидкое и т. д. Между тем именно это противоборство начал, воплощенных в символах, – один из залогов целостности бытия, находящегося в постоянном становлении и развитии. Таким образом, площадка внутреннего двора может быть интерпретирована как сакральный центр массандровского универсума, как сфера преодоления человеком земных страстей и возможности выйти в трансцендентное.

Как видим, последние дворцы империи, сосредоточенные на Южном берегу Крыма, генетически связаны с отечественной усадебной культурой в ее историческом (XVIII – нач. XIX в.) и актуальном (вторая половина XIX – нач. XX в.) проявлениях. Композиционные решения и семантика их пространств, несмотря на экзотику ландшафта и эксцентричность стилевых решений, вполне традиционны для усадебной культуры. Их создатели, вполне соответствуя духу времени, используя модную стилистику и передовые технологии, строили здесь, в первую очередь, свои дома, где декларировался, пусть зачастую и несколько романтизировано, приоритет семейного, родового над репрезентативным, государственным. Это, естественно, находило отражение в различных видах рефлексий публицистического, эпистолярного и мемуарного характера; фотографиях и мемориях.

Библиографический список

1. Арбатская, Ю. Я., Вихляев, К. С. Императорский розовый сад [Текст] / Ю. Я. Арбатская, К. С. Вихляев. – Симферополь: Бизнес-Информ, 2011. – 200 с. : цв.ил.
2. Арбатская, Ю. Я., Вихляев, К. С. Розы Белой дачи А. П. Чехова [Текст] / Ю. Я. Арбатская,

К. С. Вихляев. – Симферополь : Н. Орианда, 2011. – 51 с. : ил., фот. цв. – Библиогр.: с. 61.

3. Брагина, Т. А, Васильева, Н. В. Путешествие по дворянским имениям Крыма [Текст] / Т. А. Брагина, Н. В. Васильева. – М. : Глобус, 2003. – 109 с.

4. Императрица Александра Федоровна / [авт. текста О. И. Барковец, Н. В. Вернова ; фот. Д. А. Боброва и др.]. – СПб. : ГМЗ «Петергоф» : Абрис, 2008. – 190, [1] с. : ил., цв. ил., портр.; 27 см.

5. Каганов, Г. З. «Святой град». Иерусалимские черты в образе Санкт-Петербурга XVIII – начала XIX века [Текст] / Г. З. Каганов // Библия в культуре и искусстве. Материалы научной конференции «Випперовские чтения – 1995». – Выпуск XXVIII. – М., 1995. – С. 175–193.

6. Касперович, К. К. Дворец Александра III в Массандре [Текст] / К. К. Касперович. – Симферополь : Н. Орианда, 2015. – 38 с.

7. Пальчикова, А. П. Массандра. [Текст] / А. П. Пальчикова // Дворец. Парк. Усадьба. Очерк-путеводитель. – Симферополь : Сонат, 2003. – 160 с.

8. Топоров, В. П. Петербург и «петербургский текст» русской литературы [Текст] / В. П. Топоров // Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М., 1995. – С. 259–367.

Bibliograficheskij spisok

1. Arbatskaja, Ju. Ja., Vihljaev, K. S. Imperatorskij ro-zovyj sad [Текст] / Ju. Ja. Arbatskaja, K. S. Vihljaev. – Simferopol' : Biznes-Inform, 2011. – 200 s. : cv.il.

2. Arbatskaja, Ju. Ja., Vihljaev, K. S. Rozy Beloj dachi A. P. Chehova [Текст] / Ju. Ja. Arbatskaja, K. S. Vihljaev. – Simferopol' : N. Orianda, 2011. – 51 s. : il., fot. cv. – Bibliogr.: s. 61.

3. Bragina, T. A, Vasil'eva, N. V. Puteshestvie po dvorjanskim imenijam Kryma [Текст] / T. A. Bragina, N. V. Vasil'eva. – M. : Globus, 2003. – 109 s.

4. Imperatrix Aleksandra Fedorovna / [avt. teksta O. I. Barkovec, N. V. Vernova ; fot. D. A. Bobrova i dr.]. – SPb. : GMZ «Peterhof» : Abris, 2008. – 190, [1] s. : il., cv. il., portr.; 27 sm.

5. Kaganov, G. Z. «Svjatyj grad». Ierusalimskie cherty v obraze Sankt-Peterburga XVIII – nachala XIX veka

[Текст] / G. Z. Kaganov // Biblija v kul'ture i iskusstve. Materialy nauchnoj konferencii «Vipperovskie chtenija – 1995». – Vypusk XXVIII. – M., 1995. – S. 175–193.

6. Kasperovich, K. K. Dvorec Aleksandra III v Massandre [Текст] / K. K. Kasperovich. – Simferopol' : N. Oriadna, 2015. – 38 s.

7. Pal'chikova, A. P. Massandra. [Текст] / A. P. Pal'chikova // Dvorec. Park. Usad'ba. Oчерk-putevoditel'. – Simferopol' : Sonat, 2003. – 160 s.

8. Toporov, V. P. Peterburg i «peterburgskij tekst» russkoj literatury [Текст] / V. P. Toporov // Mif. Ritual. Simvol. Образ: Issledovanija v oblasti mifopojeticheskogo: Izbrannoe. – M., 1995. – S. 259–367.

Reference List

1. Arbatskaya Yu. Ya., Vikhlyayev K. S. Imperial pink garden. – Simferopol : Business Inform, 2011. – 200 pages: with colour pictures.

2. Arbatskaya Yu. Ya., Vikhlyayev, K. S. A. P. Chekhov's Roza Béla dacha. – Simferopol : N. Orianda, 2011. – 51 pages. – Bibliogr.: page 61.

3. Bragina T. A, Vasilieva N. V. Travel on noble manors of the Crimea. – M. : Globe, 2003. – 109 pages.

4. Empress Aleksandra Fiodorovna / [text author O. I. Barkovets, N. V. Vernova; phot. D. A. Bobrova, etc.]. – SPb. : GMZ «Peterhof»: Outline, 2008. – 190, [1] pages: with colour pictures; 27 cm.

5. Kaganov G. Z. «The Saint Town». The Jerusalem lines in the image of St. Petersburg the XVIII – the beginning of the 19th century // the Bible in culture and art. Materials of the scientific conference «Vipperovsky Readings — 1995». – Release of XXVIII. – M., 1995. – P. 175–193.

6. Kasperovich K. K. Palace of Alexander III in Massandra. – Simferopol : N. Oriadna, 2015. – 38 pages.

7. Palchikova A. P. Massandra. // Palace. Park. Estate. Sketch guide. – Simferopol : Sonat, 2003. – 160 pages.

8. Toporov V. P. Peterburg and «the St. Petersburg text» of the Russian literature // Myth. Ritual. Symbol. Image: Researches in the field of mythopoetic: Favourites. – M., 1995. – P. 259–367