

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

имени М.В. ЛОМОНОСОВА

ИСТОРИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

На правах рукописи

Гаврилова Екатерина Александровна

ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ И РУССКАЯ СКУЛЬПТУРА В СОБРАНИИ

ГРАФА Н.П. ШЕРЕМЕТЕВА

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

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Том I

Научный руководитель:

Доктор искусствоведения, профессор

Карев Андрей Александрович

Москва – 2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

Том I

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ЛИЧНОСТЬ ГРАФА Н.П. ШЕРЕМЕТЕВА – СОБИРАТЕЛЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ	27
ГЛАВА 2. ИСТОРИЯ ФОРМИРОВАНИЯ СОБРАНИЯ И ОБСТОЯТЕЛЬСТВА ПРИОБРЕТЕНИЯ СКУЛЬПТУРЫ Н.П. ШЕРЕМЕТЕВЫМ	43
ГЛАВА 3. СОСТАВ И ОСОБЕННОСТИ СОБРАНИЯ СКУЛЬПТУРЫ ГРАФА Н.П. ШЕРЕМЕТЕВА.....	64
3.1. Античная скульптура	65
3.2. Копии с античной скульптуры	69
3.3. Скульптура XVIII – начала XIX века	71
3.3.1. Итальянская скульптура	72
3.3.2. Французская скульптура	81
3.3.3. Английская скульптура.....	87
3.3.4. Русская скульптура	92
ГЛАВА 4. СИСТЕМА СКУЛЬПТУРНОГО УБРАНСТВА В АНСАМБЛЕ УСАДЬБЫ ОСТАНКИНО	105
4.1. Образы, сюжеты, тематические циклы	105
4.2. Особенности экспонирования скульптуры в предметно-пространственном контексте парадных интерьеров Останкинского театра-дворца	122
4.3. Скульптурное убранство усадьбы Останкино как значимый пример собраний второй половины XVIII – начала XIX века	138
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	146
Список сокращений	156
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ И ИСТОЧНИКОВ	157
ПРИЛОЖЕНИЕ	179

Том II. Иллюстрации

Список иллюстраций	3
Иллюстрации.....	12

ВВЕДЕНИЕ

Личность графа Николая Петровича Шереметева (1751–1809), известного, прежде всего, как организатора одного из лучших крепостных театров, по справедливому замечанию исследователей, «требуется многих авторов и разнообразных подходов»¹. По своим благородным делам, вписавшим его имя в историю России, человеческим качествам, не единожды отмечаемым историками² и проявленным в его пронзительном по искренности и глубине «Завещательном письме»³ к сыну, Н.П. Шереметев, безусловно, принадлежал к самым ярким представителям российской аристократии. Настоящая работа посвящена западноевропейской и русской скульптуре Н.П. Шереметева, представляя собой новый опыт в ряду исследований, посвященных осмыслению той сферы деятельности графа, которая была связана с принадлежавшим ему художественным собранием.

Образцы изобразительного и декоративно-прикладного искусства размещались в домах и имениях Н.П. Шереметева, перестраиваемых (доставшихся в наследство от графа П.Б. Шереметева) и вновь возводимых. Неотъемлемой частью собрания Н.П. Шереметева являлись произведения пластики, выполненные в различных материалах. В соответствии со сложившейся в искусстве Нового времени традицией скульптура входила в состав обстановочных комплексов жилых и парадных покоев домов Н.П. Шереметева, украшала собой фасады, участвовала в оформлении парадных дворов, садов и парков. Скульптурный комплекс, состоявший из статуй, групп, бюстов, рельефов, пластики малых форм в основном сложился из произведений, приобретенных

¹ Вдовин Г.В. Опыт оправдания автора одного поступка / Граф Н.П. Шереметев. Личность. Деятельность. Судьба. Сост. и предисл. Г.В. Вдовин. М.: Наш дом — L'Age d'Homme, 2001. — С.7.

² «Будучи украшен от Монархов первейшими Орденами Империи, Граф Николай Петрович украшался еще превосходными душевными качествами: доброта и скромность изображались на лице его» (*Бантыш-Каменский Д.Н.* Словарь достопамятных людей русской земли. В пяти частях. Ч. 5. М.: Университетская типография, 1836. С.316–317); «Есть жизни и души, отмеченные особой красотой и печалью, придающей им почти художественное обаяние; таков был Н.П. Шереметев, освещенный всеми лучшими чертами духа XVIII века» (*Шамурин Ю.И.* Подмосковные. Культурные сокровища России. Вып. 3. М.: Т-во «Образование», 1912. С.33).

³ Завещательное письмо графа Н.П. Шереметева. Опубл.: Граф Н.П. Шереметев. Личность. Деятельность. Судьба. С.250–256.

Н.П. Шереметевым в последней четверти XVIII – начале XIX века, и свидетельствовал о возможностях, художественных пристрастиях, осведомленности графа в области искусства.

Представляя собой несомненную ценность в контексте роста востребованности все более широкого и разнообразного изучения сферы художественного собирательства в императорской России, скульптура из собрания Н.П. Шереметева до сих пор не становилась предметом развернутого исследования. Не получила должного отражения в научных исследованиях и роль Н.П. Шереметева в формировании принадлежавшего ему скульптурного комплекса. Этим обусловлена **актуальность выбранной темы.**

Историография

Начало изучения русских дворянских домов и усадеб, собранных в них художественных коллекций, личностей их владельцев относится к 1840–1850-м годам, когда появились посвященные им отдельные издания и публикации в журналах. Нарастающий интерес к отечественному художественному наследию отразился в словарях⁴, путеводителях⁵, периодических изданиях второй половины XIX – начала XX вв. Для исследования этой сферы особенное значение имеют очерки И.Э. Грабаря⁶, Д. Д. Иванова⁷, Ю.И. Шамурина⁸, П.П. Вейнера⁹, труд А.Н. Греча¹⁰, в которых авторы размышляют над эстетическими предпочтениями Шереметевых, освещают историю строительства их подмосковных усадеб,

⁴ Ровинский Д.А. Подробный словарь русских гравированных портретов. В 4 томах. СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1886–1889.

⁵ Левитов И.С. Путеводитель: предварительные сведения по приезду в Москву; достопримечательные окрестности города Москвы и ее летние гуляния. Вып. I. М.: Тип. М.И. Нейбюргер, 1881. 82 с.

⁶ Грабарь И.Э. Останкинский дворец // Старые годы. 1910. Май-июнь. С.5–37.

⁷ Иванов Д. Д. Искусство в русской усадьбе // Русская усадьба. Сборник Общества изучения русской усадьбы. Вып. 4(20). М.: Жираф, 1998. С.180–198.

⁸ Шамурин Ю.И. Подмосковные. Культурные сокровища России. 1912. 96 с.

⁹ Вейнер П.П. Жизнь и искусство в Останкине // Старые годы. 1910. Май-июнь. С.38–72.

¹⁰ Греч А.Н. Венки усадьбам. М.: АСТ-Пресс, 2010. 333 с.

описывают убранства Кускова и Останкина. В перечисленных работах содержатся также отрывочные сведения о скульптуре из собрания Шереметевых и ее авторах.

Среди дореволюционных изданий в отношении рассматриваемой темы, нельзя не отметить труд П.Н. Столпянского об антикварной художественной торговле XVIII века, и два исследования Н.Н. Врангеля, посвященных истории русской скульптуры и скульпторам XVIII века в России¹¹.

Важные сведения о принадлежавшей Н.П. Шереметеву скульптуре почерпнуты из архивных документов, опубликованных в серии выпусков «Отголоски XVIII века», изданных по инициативе С.Д. Шереметева, общественного деятеля, историка, внука Н.П. Шереметева¹². Для понимания контекста значим также материал очерков С.Д. Шереметева, в которых граф поделился своими воспоминаниями и описал жизнь, протекавшую в родовых гнездах Шереметевых¹³.

Изучение художественных коллекций, принадлежавших российскому дворянству, было продолжено и нашло отражение в исследованиях XX столетия и настоящего времени. При этом работа над данной диссертацией была бы невозможна без освоения трудов, касающихся феномена коллекционирования в целом. Объем литературы, посвященной проблемам коллекционирования, происходившим во второй половине XVIII – начале XIX века художественным процессам в России и мире, нюансам взаимоотношений заказчиков и архитекторов, роли владельцев в формировании усадебных комплексов и наполнении их собраниями, огромен. В аспекте выбранной темы к методически наиболее важным опытам относится, прежде всего, диссертационная работа Е.Э. Спрингис, в которой на примере усадебного строительства Н.П. Шереметева

¹¹ *Столпянский П.Н.* Старый Петербург: Торговля художественными произведениями в XVIII веке // *Старые годы*. 1913. Май (С.33–41), июнь (С.44–53), октябрь (С.25–32), ноябрь (С.33–42); *Врангель Н.Н.* Скульпторы XVIII века в России // *Старые годы*. 1907. Июль – сентябрь (С.251–297); *Врангель, Н.Н.* Т.5: Скульптура. История скульптуры / Н. Н. Врангель. М.: Издание И. Кнебель. [1904]. 416 с.

¹² *Отголоски XVIII века: Материалы к истории рода Шереметевых*. М., 1896–1905. Вып. 1–11.

¹³ *Шереметев С.Д.* Кусково. М.: типо-лит. Н.И. Куманина. 1898. 11 с.; *Шереметев С.Д.* Воздвиженский наугольный дом сто лет назад. М., 1899–1904. Вып. [1]–2. 26 с.; *Шереметев С.Д.* Останкино. СПб.: Типография М.М. Стасюлевича, 1897. 25 с.; *Шереметев С.Д.* Домашняя старина. М.: Государственная публичная историческая библиотека России, 2016. 208 с.

были прояснены требования заказчика, определены виды его заказов, проанализированы методы взаимодействия графа с архитекторами¹⁴.

Теме частного заказа в разных видах искусства посвящены труды О.С. Евангуловой¹⁵, Г.И. Ревзина¹⁶, В.А. Ракиной¹⁷, Ю.И. Быковой¹⁸, С.О. Андросова¹⁹, содержащие глубокие и многоаспектные наблюдения в русле проблематики вопроса.

Среди работ по коллекционированию несомненную значимость в отношении исследуемой темы представляют каталоги выставок произведений знаменитых отечественных собраний²⁰, диссертации, посвященные вопросам коллекционирования²¹, конкретным личностям и их коллекциям²², музейным собраниям²³, а также учебные пособия²⁴ и статьи²⁵.

¹⁴ *Спрингис Е.Э.* Владелец-заказчик и формирование усадебного комплекса в конце XVIII – начале XIX в.: По материалам усадебного строительства графа Н.П. Шереметева: дис.... канд. истор. наук: 24.00.03/Спрингис Екатерина Эдуардовна. М., 1999. 222 с.

¹⁵ *Евангулова О.С.* Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII в. Проблемы становления художественных принципов Нового времени. М.: Изд-во МГУ, 1987. 294 с.

¹⁶ *Ревзин Г.И.* Частный человек в русской архитектуре XVIII века. Три аспекта проблемы // Заказчик в истории русской архитектуры. Общество историков архитектуры. Архив архитектуры. Вып. V. [Ч]. 1. М.: ТОО «ОВАЛ», 1994. С.217–249.

¹⁷ *Ракина В.А.* Николай Аргунов и проблема заказчика в русской портретной живописи конца XVIII – первой четверти XIX века: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04/Ракина Варвара Александровна. М., 2005. 154 с.

¹⁸ *Быкова Ю.И.* Частный заказ в русском искусстве XVIII – начала XIX века и князя Куракины. М.: БуксМАрт, 2016. 360 с.

¹⁹ *Андросов С.О.* Русские заказчики и итальянские художники в XVIII в. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. 292 с.

²⁰ «Ученая прихоть». Коллекция князя Николая Борисовича Юсупова: в 2 т. / Под общей редакцией В.А. Мишина. М.: Художник и книга, 2001. Т.1-2. 344 с. (т.1), 256 с. (т.2).; Строгановы. Меценаты и коллекционеры: Каталог выставки / ГЭ, ГРМ, ГМЗ «Павловск» [и др.]. СПб.: Славия», 2003. 312 с.

²¹ *Любимцев С.В.* Типология частного коллекционирования в России XVIII века. Художественные коллекции: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04./Любимцев Сергей Владимирович. СПб., 2006 163 с.; *Лиховцева А.В.* Частные коллекции произведений искусства как объект культурного наследия (Художественная целостность, методология формирования и международный контекст феномена): дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04/Лиховцева Анастасия Владимировна. М., 2019. 254 с.

²² *Морозова С.С.* Клодион и русские заказчики. Из истории коллекционирования западноевропейской скульптуры в России второй половины XVIII века: дис. ... канд. искусствоведения: 07.00.12/Морозова Светлана Семеновна. М., 1995. 288 с.; *Балаш А.Н.* Коллекционирование памятников античного искусства в России в первой половине XIX века (На материале частных собраний): дис. ... канд. культур. наук: 24.00.03/Балаш Александра Николаевна. СПб., 1999. 297 с.

Ценные результаты научных изысканий содержатся в сборниках по итогам проведения ряда конференций²⁶.

Немаловажен опыт изучения феномена коллекционирования зарубежными учеными. Книга Викки Колтман «Классическая скульптура и культура коллекционирования в Британии с 1760 года» освещает такие стороны вопроса, как реставрация и проблемы экспонирования античной скульптуры, вывоз мраморов из Рима в Великобританию, нестабильная и конкурентная культура коллекционирования XVIII века²⁷. В монографии Джонатана Скотта, являющейся одним из главных трудов по истории британского коллекционирования древностей с XVII по XIX век, описан механизм торговли произведениями пластики, процедуры раскопок и правила экспорта²⁸. Скотт знакомит читателей с прославленными английскими коллекциями скульптуры, их владельцами, сыгравшими важную роль в развитии эстетических вкусов того времени.

Особое значение имеют книги, диссертации, каталоги выставок, научные публикации, посвященные общим и частным проблемам искусства XVIII века. В

²³ Преснова Н.Г. Собрание живописи графов Шереметевых в усадьбе «Кусково» в XVIII – первой половине XIX века: дис. ... канд. искусствоведения: 07.00.12/Преснова Наталья Григорьевна. М., 2000. 160 с.

²⁴ Саверкина И.В. История частного коллекционирования в России: учебное пособие / СПб.: СПбГУКИ, 2006. 207 с.

²⁵ Осминская Н. А. Традиция универсального музея: коллекционирование как мировоззрение // *Arbor mundi*, 2004. № 11. С.96–129; Осминская Н. А. Под сенью храма Аполлона: коллекционирование как мировоззрение // *Пинакотека*. № 12. М. 2000. С.52–59; Ракина В.А. Шереметевы – собиратели западноевропейской живописи // *Частное коллекционирование в России. Материалы научной конференции «Випперовские чтения – 1994»*. Выпуск XXVII. М., 1995. С.20–31.

²⁶ Коллекционеры и меценаты в Санкт-Петербурге, 1703–1917. Тез. докл. конф. / Гос. Эрмитаж. СПб.: ГЭ, 1995. 39 с.; Судьбы музейных коллекций: Материалы VI Царскосельской научной конференции. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2000. 379 с.; Судьбы музейных коллекций: Материалы VII Царскосельской научной конференции. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2001. 385 с.; Павел Третьяков. Предшественники и последователи: частное и музейное коллекционирование XVIII – начала XX века: сборник материалов Международной научной конференции, приуроченной к 180-летию со дня рождения П.М. Третьякова / ГТГ / Науч. ред. Т.В. Юденкова. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2014. 319 с.

²⁷ *Coltman V. Classical sculpture and the Culture of Collecting in Britain since 1760. Oxford, 2009. 336 p.*

²⁸ *Scott J. The Pleasures of Antiquity: British Collections of Greece of Rome. [New Haven]: Yale univ. press for the Paul Mellon Centre for studies in Brit. art, [2004]. 348 p.*

него входит литература об эпохе Просвещения²⁹, исследования о европейских путешествиях³⁰, архитектуре и ведущих зодчих³¹, вопросах стилеобразования³². Труды В.С. Турчина³³, О.С. Евангуловой³⁴, исследования В.Д. Гаврина³⁵, А.А. Махотиной³⁶, О.А. Сосниной³⁷, Н.В. Сиповской³⁸ имеют большое значение для постижения происходивших в то время культурных процессов.

Не менее важна обширная литература об усадьбах, парках, садах. В контексте настоящего исследования наиболее значимыми представляются работы В.С. Турчина³⁹, О.С. Евангуловой⁴⁰, Д.С. Лихачева⁴¹, М.В. Нащокиной⁴², а также сборники Общества изучения русской усадьбы.

²⁹ Шоню П. Цивилизация Просвещения. М.: АСТ Москва, 2008. 684 с.; Якимович А.К. Восемнадцатый век. Искусство и Просвещение. М.: РИП-ХОЛДИНГ, 2017. 351 с.; Кассирер Э. Философия Просвещения. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. 399 с.

³⁰ Сивков К.В. Путешествия русских людей за границу в XVIII в. СПб.: кн-во типо-лит. «Энергия», 1914. 134 с.; Стефко М.С. Европейское путешествие как феномен русской дворянской культуры конца XVIII – первой четверти XIX веков: дис. ... канд. истор. наук: 07.00.02/Стефко Мария Станиславовна. М., 2010. 245 с.

³¹ Гращенков В.Н. Наследие Палладио в архитектуре русского классицизма / История и истории искусства: статьи разных лет. М.: КДУ, 2005. С. 445–483; Шаталина Л.В. Ротондальные формы в архитектуре европейского неоклассицизма: дис. ... на канд. искусствоведения: 07.00.12/Шаталина Лариса Витальевна. М., 1993. 313 с.; Палладио в России: от барокко до модернизма / Сост. А.В. Ипполитов, В.М. Успенский. М.: Кучково поле, 2015. 448 с.; От мифа к проекту. Влияние итальянских и тичинских архитекторов в России эпохи классицизма / ГЭ; под ред. Л. Тедески и Н. Навоне. СПб.: Архив нового времени, 2004. 580 с.

³² Египтомания. К 200-летию дешифровки египетских иероглифов Ж.-Ф. Шампольоном: каталог выставки / ГЭ. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2023. 662 с.

³³ Турчин В.С. Александр I и неоклассицизм в России. Стиль империи или империя как стиль. М.: Жираф, 2001. 511 с.; Турчин В.С. Проблемы русского искусства второй половины XVIII – начала XIX века в контексте изучения западноевропейского неоклассицизма / Русский классицизм второй половины XVIII – начала XIX века/Отв. ред. Г.Г. Пospelов. М., 1994. С.138–146.

³⁴ Евангулова О.С. Русское художественное сознание XVIII века и искусство западноевропейских школ. М.: Памятники ист. мысли, 2007. 285 с.

³⁵ Гаврин В.Д. Иносказание в портретной живописи России второй половины XVIII века: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04/Гаврин Вадим Вячеславович. М., 2002. 283 с.

³⁶ Махотина А.А. Панегирическая программа и ее художественное воплощение в искусстве государственных празднеств эпохи Екатерины II: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04/Махотина Алина Александровна. М., 2011. 249 с.

³⁷ Соснина О.А. Русская фарфоровая пластика малых форм второй половины XVIII века. Проблемы художественной специфики: дис. ... кандидата искусствоведения: 07.00.12/Соснина Ольга Александровна. М., 1998. 214 с.

³⁸ Сиповская Н.В. Фарфор в русской художественной культуре XVIII века: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.04/Сиповская Наталия Владимировна. М., 2010. 374 с.

³⁹ Турчин В.С. Усадьба и судьба классицизма в России // Русская усадьба. Сборник ОИРУ. Вып. 1 (17). Москва-Рыбинск, 1994. С.22–28.

Принципиально важным для осмысления мировоззренческих аспектов русской усадебной культуры следует признать фундаментальное исследование И.И. Тучкова, посвященное виллам Рима эпохи Возрождения⁴³. Произведенный комплексный анализ мира ренессансной виллы, стоящей у истоков европейских загородных резиденций Нового времени, позволяет лучше понять сущность отдельно взятой русской усадьбы, с ее образным строем, индивидуальной программой декорации, характерными особенностями.

Изучение комплекса произведений пластики, принадлежавшего Н.П. Шереметеву, подразумевает обращение к разнообразным изданиям по скульптуре. Ознакомление с широким кругом литературы о ваянии позволило оценить шереметевскую скульптуру с точки зрения ее уникальности и типичности, почерпнуть необходимые сведения о мастерах, имевших отношение к ее созданию, уточнить многие вопросы иконографии и эволюции стиля.

Среди трудов о специфике скульптуры как вида искусства отметим монографию В.П. Головина⁴⁴ и изыскания Е.Б. Мозговой⁴⁵.

Значительное место в историографии для предпринятого исследования занимают книги, каталоги, статьи, посвященные западноевропейской скульптуре. В зарубежных музеях хранятся произведения пластики, аналогичные тем, которыми обладал Н.П. Шереметев. Благодаря обнаруженным сведениям, содержащимся в каталогах зарубежных коллекций, появилось больше

⁴⁰ *Евангулова О.С.* Художественная «вселенная» русской усадьбы. М.: Прогресс-Традиция, 2003. 303 с.; *Евангулова О.С.* Русская усадьба и тема памяти // Художественная культура русской усадьбы. Сборник статей / РАХ, НИИ теории и истории изобразит. искусств; Ред.-сост. И. В. Рязанцев. М., 1995. С. 7–20.

⁴¹ *Лихачев Д.С.* Поэзия садов. М.: Азбука-Аттикус, 2018. 413 с.

⁴² *Нащокина М.В.* Русские сады. XVIII – первая половина XIX века. М.: АРТ-РОДНИК, 2007. 255 с.

⁴³ *Тучков И.И.* Виллы Рима эпохи Возрождения как образная система: иконология и риторика: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.04/Тучков Иван Иванович. М., 2008. 1072 с.

⁴⁴ *Головин В.П.* От амулета до монумента: книга об умении видеть и понимать скульптуру. М.: Изд-во МГУ, 1999. 122 с.

⁴⁵ *Мозговая Е.Б.* «Сильная муза, но молчаливая и скрытная...» / Анализ и интерпретация произведения искусства: Учеб. пособие / Н.А. Яковлева, Е.Б. Мозговая, Т.П. Чаговец и др.; Под ред. Н.А. Яковлевой. М.: «Высшая школа», 2005. С. 221–272.

возможностей для уточнения атрибуции тех или иных скульптур из собрания Н.П. Шереметева.

Отдельно выделим колоссальный труд Шарля Фредерика де Кларака - многотомник с описанием известных произведений классической скульптуры из коллекций главных европейских музеев, чрезвычайно важный в качестве иконографического источника⁴⁶.

«Хрестоматийная» книга-каталог Ф. Хаскелла и Н. Пенни об античной скульптуре и ее влиянии на искусство эпохи Возрождения⁴⁷, монографии Луи Рео⁴⁸, Элисон Уэст⁴⁹, Энн Пуле⁵⁰, диссертация Н.Ю. Золотовой⁵¹ также относятся к работам, содержащим важнейший материал.

Бесспорный интерес для изучения произведений пластики из собрания Н.П. Шереметева представляют труды С.О. Андросова, являющиеся одними из самых авторитетных исследований в области изучения западноевропейской скульптуры⁵². С неизменной опорой на впечатляющие результаты своих архивных изысканий С.О. Андросов всесторонне освещает многие грани русско-итальянских связей в истории искусства.

⁴⁶ *Clarac, C. F. de. Musee de sculpture antique et moderne, ou Description historique et graphique du Louvre et de toutes ses parties. Des statues, bustes, bas-reliefs et inscriptions du Musee royal des antiques et des Tuileries et de plus de 2500 statues antiques, dont cinq cents au moins sont inédites, tirées des principaux musées et des diverses coll. de l'Europe, accompagnée d'une iconographie égyptienne, grecque et romaine et terminée par l'iconographie française du Louvre et des Tuileries. 1826–1853. Paris: Imprimerie royale. 13 vol.*

⁴⁷ *Haskell F., Penny N. Taste and the antique. The Lure of Classical Sculpture. 1500–1900. Yale University Press, New Haven and London. 1981. 376 p.*

⁴⁸ *Reau, L. J.-B. Pigalle. Paris. 1950. Editions Pierre Tisne. 187 p.*

⁴⁹ *West, A. From Pigalle to Preault. Neoclassicism and the sublime in French sculpture, 1760–1840. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. 334 p.*

⁵⁰ *Poulet, A. L. Jean-Antoine Houdon: Sculptor of the Enlightenment. University of Chicago Press. 2005. 400 p.*

⁵¹ *Золотова Н.Ю. Французская скульптура середины XVIII века и проблема синтеза искусств: дис. канд. искусствоведения: 17.00.04/Золотова Наталья Юрьевна. М., 1990. 168 с.*

⁵² *Андросов С.О. Каррарские скульпторы и Россия в XVIII веке // I Marmi degli Zar. Gli scultori carraresi all'Ermitage e a Peterhof (Catalogo della mostra a cura di M. Bertozzi). Milano, 1996. p. 187–207; Андросов С.О. Итальянская скульптура XVII–XVIII веков: каталог коллекции. ГЭ. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2014. 344 с.; Андросов С.О. Скульптура Нового времени в Михайловском замке // Дворцы Русского музея: сборник статей / Гос. Русский музей; научн. ред. Е. Н. Петрова. СПб., 1999. С. 59–65; Андросов С.О. От Петра I к Екатерине II. Люди, статуи, картины. СПб.: Дмитрий Буланин, 2013. 312 с.*

В корпусе работ по русской скульптуре отметим монографии и статьи А.Г. Ромма⁵³, В.М. Рогачевского⁵⁴, И.В. Рязанцева⁵⁵, Е.Б. Мозговой⁵⁶, Е.И. Кириченко⁵⁷, Е.В. Карповой⁵⁸. Авторы раскрывают содержание ключевых понятий, связанных с бытованием скульптуры, анализируют памятники, не упуская из внимания нюансы типологии, стилистики, атрибуции, провенанса, взаимодействия пластики с архитектурой.

Существенная часть работы по изучению памятников из собрания Н.П. Шереметева связана с ознакомлением с составом других отечественных и зарубежных коллекций. Обращение к музейным каталогам и трудам М. Квятковского⁵⁹, О.Я. Неверова⁶⁰, О.К. Баженовой⁶¹ облегчает задачу поиска аналогов произведений пластики, принадлежавших Н.П. Шереметеву. Особенное значение имеют исследования Е.В. Королева, посвященные скульптурному убранству Павловска, где встречаются буквально такие же изваяния, что и в собрании Н.П. Шереметева⁶².

⁵³ Ромм А. Г. Русские монументальные рельефы. М.: Искусство, 1953. 207 с.

⁵⁴ Рогачевский В. М. Федор Гордеевич Гордеев. 1744-1810. Л. – М., 1960. 115 с.

⁵⁵ Рязанцев И.В. Русская скульптура второй половины XVIII – начала XIX века (Проблемы содержания). М.: НИИ теории и истории изобразит. искусств, 1994. 325 с.; Рязанцев И.В. Проблемы тематических циклов в скульптуре России второй половины XVIII – начала XIX века // Русский классицизм второй половины XVIII – начала XIX века / Отв. ред. Г.Г. Пospelов. М., 1994. С. 101–110; Рязанцев И.В. Скульптура в России XVIII – начало XIX века: Очерки. М.: Жираф, 2003. 541 с.

⁵⁶ Мозговая Е.Б. Скульптурный класс Академии Художеств в XVIII веке. СПб.: Изд-во ZERO-design, 1999. 271 с.

⁵⁷ Кириченко Е.И. Запечатленная история России. Монументы XVIII – начала XX века». Кн. 2. Архитектурные ансамбли и скульптурный памятник. М.: Издательство «Жираф», 2001. 379 с.

⁵⁸ Карпова Е.В. Русская и западноевропейская скульптура XVIII-начала XIX века: Новые материалы. Находки. Атрибуции. СПб.: Искусство–СПб, 2009. 608 с.; Карпова Е.В. Скульптура в России: Неизвестное наследие. XVIII – начало XX века. СПб.: ЛИК, 2015. 560 с.

⁵⁹ Квятковский М. Варшавские Лазенки. Варшава: Крайова агенция издавнична, 1978. 58 с.

⁶⁰ Неверов О.Я. Частные коллекции Российской империи. М.: Слово, 2004. 255 с.

⁶¹ Баженова О.К. О мраморных кентаврах, выписанных для императрицы Марии Федоровны / Сады и парки. Энциклопедия стиля: материалы XXV Царскосельской научной конференции: в 2 ч. Часть 1. СПб.: Серебряный век, 2019. С.53–63.

⁶² Королев Е.В. По впечатлениям Grand Tour графа и графини Северных. «Три грации» в Павловске // Из века Екатерины Великой: путешествия и путешественники. Материалы XIII Царскосельской научной конференции. СПб., 2007. С.253–268; Королев Е.В. Скульптурное убранство в архитектуре русского классицизма // Скульптура в городе. М.: «Советский художник», 1990. С.82–111; Королев Е.В. Скульптурная группа «Амуры, борющиеся за сердце» из собрания Павловского дворца. Проблемы авторства // Судьбы музейных коллекций:

В следующий блок литературы необходимо включить издания и статьи, посвященные Н.П. Шереметеву, его домам и имениям. Книга «Останкино. Театр-дворец» отличается богатым фактографическим материалом, делающим ее незаменимой при изучении широкого круга вопросов, связанных с ансамблем останкинской усадьбы⁶³. Представленные в коллективной монографии «Граф Н.П. Шереметев. Личность. Деятельность. Судьба»⁶⁴ научные изыскания дополняют друг друга и помогают читателю составить впечатление о жизненном пути Н.П. Шереметева. Значимые сведения, ставшие следствием многолетнего изучения А.В. Краско множества документов шереметевских архивов, содержат монографии о Фонтанном доме⁶⁵.

Изучением скульптуры из собрания Н.П. Шереметева занимались, главным образом, сотрудники музея-усадьбы Останкино, в 2022 году ставшего частью единого Государственного дворцово-паркового музея-заповедника «Останкино и Кусково»⁶⁶. С конца 1920-х годов ими составлялись карточки научного описания с атрибуционными данными и выписками из архивов. В научном архиве музея хранятся и законченные научные труды, тематически связанные с собранием Н.П. Шереметева. В первую очередь, это исследования К.А. Соловьева⁶⁷, в том числе в соавторстве с Н.А. Елизаровой, посвященные останкинским интерьерам и отдельным дворцовым коллекциям⁶⁸. В научной справке о значении

Материалы VI Царскосельской научной конференции. 27–29 ноября 2000 г. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2000. С.200–207.

⁶³ Вдовин Г.В., Червяков А.Ф., Лепская Л.А. Останкино. Театр-дворец. М.: «Русская книга», 1994. 319 с.

⁶⁴ Граф Н.П. Шереметев. Личность. Деятельность. Судьба. 2001. 296 с.

⁶⁵ Краско А.В. Три века городской усадьбы графов Шереметевых. Люди и события. М.: Центрполиграф, 2009. 443 с.; Краско А.В. Фонтанный дом его сиятельства графа Шереметева. Жизнь и быт обитателей и служителей, 1712–1917. М.: Центрполиграф, 2019. 382 с.

⁶⁶ Полное наименование учреждения после завершения процесса реорганизации: Государственное бюджетное учреждение культуры города Москвы «Государственный дворцово-парковый музей-заповедник «Останкино и Кусково». Сокращенное наименование: ГМЗ «Останкино и Кусково».

⁶⁷ Кирилл Алексеевич Соловьев (1890–1966) – директор «Останкинского дворца-музея творчества крепостных» с 1941 по 1957 г.

⁶⁸ Соловьев К.А., Елизарова Н.А. Останкино. Интерьеры дворца. Ч. II. М., 1960. Научный архив (далее – НА) ГМЗ «Останкино и Кусково». Ф.П. № Инв. 573.

мифологических сюжетов в тематическом оформлении Останкинского дворца Соловьев делает упор на материал скульптуры⁶⁹.

Ирине Константиновне Ефремовой, главному научному сотруднику научно-хранительского отдела «Усадьба Останкино» ГМЗ «Останкино и Кусково», специалисту в области изучения проблем искусства XVIII – первой половины XIX века, принадлежит заслуга первичного системного изучения скульптуры Останкинского дворца. Ею проанализированы состав останкинской скульптуры, выявлены ее особенности и роль произведений пластики в интерьерах дворца⁷⁰. Многие выводы, сделанные И.К. Ефремовой, а также предпринятая исследовательницей постановка проблематики останкинской коллекции скульптуры не теряют своей актуальности и в настоящее время. В контексте темы данной диссертации важны и другие труды И.К. Ефремовой, важные для понимания происходивших на рубеже XVIII – XIX веков художественных процессов⁷¹.

Н.А. Варсобиной в 1989 году была написана научная справка о скульптуре в интерьере Итальянского павильона Останкинского дворца⁷². Орнаментальным и сюжетным композициям лепного декора дворца посвящена справка Б.Б. Михайлова⁷³. В.А. Ракина произвела научные изыскания в отношении происхождения медальона с портретом Екатерины II из собрания Н.П.

⁶⁹ Соловьев К.А. Значение мифологических сюжетов в тематическом оформлении Останкинского дворца. Научная справка. НА ГМЗ «Останкино и Кусково». Ф.П. № Инв. 1940. 70 с.

⁷⁰ Ефремова И.К. Состав коллекции скульптуры Останкинского дворца-музея. Научная справка. М., 1984. НА ГМЗ «Останкино и Кусково». № Инв.1039. Ф.№П. 17 с.; Ефремова И.К. Скульптура в интерьерах Останкинского дворца. Научная справка. М., 1984. НА ГМЗ «Останкино и Кусково». № Инв. 1040. 15 с.

⁷¹ Ефремова И.К. Мебель московских мастерских эпохи классицизма. Основные особенности: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04/Ефремова Ирина Константиновна. М., 1998. 244 с.; Ефремова И.К. Шереметевская кунсткамера по материалам Описи 1764 года. Опыт реконструкции // Материалы международной научной конференции. Подлинник. Вопросы атрибуции и реставрации, 2024. №4. С.51–63.

⁷² Варсобиная Н.А. Скульптура в интерьере Итальянского павильона. Научная справка. М., 1989. НА ГМЗ «Останкино и Кусково». Ф.П. № Инв. №1141. С.1–7.

⁷³ Михайлов Б.Б. Орнаментальные и сюжетные композиции лепного декора Останкинского дворца-музея. М., 1990. НА ГМЗ «Останкино и Кусково». Ф. П. № Инв. 1139. 7 с.

Шереметева⁷⁴. Авторству А.Ю. Цвиркуновой принадлежит историческая справка «Парковая скульптура Останкина»⁷⁵. Е.Ю. Григорьева написала обзорную статью, посвященную восковой анатомической женской фигуре, принадлежавшей Шереметевым⁷⁶. М.С. Солдатова тщательно проанализировала обстановочный комплекс Итальянского павильона Останкинского дворца, где по замыслу Н.П. Шереметева размещалось значительное количество произведений пластики⁷⁷. Ю.В. Фомин и Е.В. Уханова обратили внимание на статую Екатерины II из собрания Шереметевых⁷⁸.

Неоценим вклад в изучение Останкинского дворца и его коллекций, сделанный Геннадием Викторовичем Вдовиным⁷⁹. Г.В. Вдовин оставил после себя монографии, статьи, доклады, лекции, отличающиеся неординарным исследовательским подходом к проблемам отечественного искусства XVIII века. Одна из его статей посвящена статуям Диоскуров и кентавров на воротах ограды парадного двора Останкина⁸⁰. В центре научных интересов Г.В. Вдовина – искусство русского портрета XVIII века, но при этом во многих трудах ученого встречаются его размышления, часто помещенные в комментариях, о скульптуре из собрания Н.П. Шереметева. Подобный подход характерен для целого ряда работ Г.В. Вдовина, таких как: «Краткие тезисы к проблеме интерпретации семантики усадебного пространства и его мифологемы (на примере

⁷⁴ Ракина В.А. Екатерина II // Незабываемая Россия. Русские и Россия глазами британцев. XVII–XIX век. Альбом-каталог. М.: Трилистник, 1997. С.75.

⁷⁵ Цвиркунова А.Ю. Парковая скульптура. Историческая справка. 2008. НА ГМЗ «Останкино и Кусково». Ф.П. № Инв. 2164. 2 с.

⁷⁶ Григорьева Е.Ю. Восковая Венера из собрания Н.П. Шереметева / Дворец. Усадьба. Заповедник. Материалы научной конференции, посвященной 90-летию организации Московского музея-усадьбы Останкино. М.: Издательство ИТРК, 2010. С.90–97.

⁷⁷ Солдатова М.С. Обстановочный комплекс Итальянского павильона Останкинского дворца. Научно-историческая справка. 2016. НА ГМЗ «Останкино и Кусково». Ф.П. № Инв. 2409. 46 с.

⁷⁸ Фомин Ю.В. История строительства Ротонды в Останкинском дворце-музее: Научная справка. НА ГМЗ «Останкино и Кусково». № Инв. 1143. 18 с.; Уханова Е.В., Еремина О.И. Образ усадьбы в фотографиях и воспоминаниях графов Шереметевых. В собрании музея-усадьбы Останкино / авт.-сост. Е.В. Уханова, О.И. Еремина. М.: Кучково поле Музеон, 2020. 248 с.

⁷⁹ Геннадий Викторович Вдовин (1961–2021) – историк искусства, директор Московского музея-усадьбы Останкино с 1993 по 2021 г.

⁸⁰ Вдовин Г.В. Памяти кентавромахи и лапифобии ка зеркала русской культуры Нового времени // Октябрь. 2004. №4. URL: <https://magazines.gorky.media/october/2004/6/pamyati-pamyati.html> (дата обращения: 01.06.2025).

останкинского усадебного комплекса)»⁸¹; «К семантике понятия “итальянское”: опыт позитивизма в изучении русской культуры конца XVIII века (на примере Итальянского павильона дворца в Останкине)»⁸²; «Персона. Индивидуальность. Личность: опыт самопознания в искусстве русского портрета XVIII века»⁸³.

Свою лепту в изучение произведений пластики из собрания Н.П. Шереметева внесли не только сотрудники музея-усадьбы Останкино. Одно из первых научных обращений к шереметевской скульптуре принадлежит Л.П. Харко, исследовавшему античные памятники и коллекции, находившиеся в подмосковных усадьбах. В 1927 году в сборнике Общества изучения русской усадьбы вышла публикация «Античные памятники в русской усадьбе Останкино», в которой Л.П. Харко атрибутирует останкинскую античную скульптуру⁸⁴. Отрывочные сведения о произведениях пластики из собрания Н.П. Шереметева содержатся в работах о русских скульпторах. Так, А.Г. Ромм в монографии о русских монументальных рельефах описывает некоторые барельефы, выполненные Ф.Г. Гордеевым для Останкинского дворца⁸⁵, В.М. Рогачевский несколькими годами позже проанализировал останкинские барельефы в специальном исследовании о творчестве Ф.Г. Гордеева⁸⁶. О.В. Щедрова продолжает осмысление наследия Ф.Г. Гордеева в статье об образах античности в его творчестве, рассмотрела также и останкинские барельефы скульптора с точки зрения выраженного в них античного влияния⁸⁷. На участие в

⁸¹ Вдовин Г.В. Краткие тезисы к проблеме интерпретации семантики усадебного пространства и его мифологемы (на примере останкинского усадебного комплекса) // Искусствознание. 2003. №2. С. 245–271.

⁸² Вдовин Г.В. К семантике понятия «итальянское»: опыт позитивизма в изучении русской культуры конца XVIII века (на примере итальянского павильона дворца в Останкине) // *Amant alterna саменае*: сборник статей к 60-летию И.И. Тучкова: научное издание. М., 2017. С.530–587.

⁸³ Вдовин Г.В. Персона. Индивидуальность. Личность: опыт самопознания в искусстве русского портрета XVIII века. М.: Прогресс-Традиция, 2005. 244 с.

⁸⁴ Харко Л.П. Античные памятники в русской усадьбе Останкино // Сборник общества изучения русской усадьбы. М., 1927 г. Вып. 3. С.87–92.

⁸⁵ Ромм А.Г. Русские монументальные рельефы. М.: Искусство, 1953. С.52.

⁸⁶ Рогачевский В. М. Гордеев Федор Гордеевич. Л. – М.: Гос. изд-во «Искусство». 1960. С.59–65.

⁸⁷ Щедрова О. В. Образы античности в творчестве Ф. Г. Гордеева // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 10 / Под ред. А. В. Захаровой, С. В.

создании скульптурного декора Останкинского дворца Ф.Г. Гордеева, Г.Т. Замараева обращает внимание в своем исследовании Л.Н. Доронина⁸⁸. Результат более углубленного изучения скульптурного декора дворца зафиксирован в диссертации С.М. Царевой, которой удалось установить прототип композиции одного из рельефов⁸⁹. О.А. Холоднова в статьях, посвященных Екатерининскому корпусу дворца Монплеизр, описывает историю бытования статуи Екатерины II из собрания Н.П. Шереметева в Петергофе⁹⁰. Т.В. Доронина, один из авторов книги «Московские львы», предназначенной для широкого круга читателей, пишет о мраморных статуях львов, попарно лежащих на крыльцах у ступеней при входе в Останкинский дворец⁹¹. И.О. Сычѳв, повествуя о предметах декоративной бронзы из Фонтанного дома Шереметевых, прослеживает историю бытования двух бюстов из собрания графа Николая Петровича⁹².

Оставив за скобками путеводители и альбомы, в которых произведения пластики из собрания Н.П. Шереметева лишь бегло упомянуты, констатируем, что вышеперечисленными трудами, не считая публикации автора данной диссертации, ограничиваются изыскания в области принадлежавшей Н.П. Шереметеву скульптуре. Обзор историографии показал отсутствие обобщающей

Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. МГУ имени М. В. Ломоносова / СПб., 2020. С.266–279.

⁸⁸ Доронина Л.Н. Мастера русской скульптуры. Т.1. Скульптура XVIII–XIX веков. М., 2008. 439 с.

⁸⁹ Царѳва С.М. Скульптурный декор в архитектуре Москвы конца XVIII – первой половины XIX века. Иконографические и литературные источники // Московский журнал, №9 (345), 2019. С.103.

⁹⁰ Холоднова О.А. Екатерининский корпус дворца Монплеизр в Петергофе. Послевоенные находки и открытия / Дворец. Усадьба. Заповедник. Материалы научной конференции, посвященной 90-летию организации Московского музея-усадьбы Останкино. М.: Издательство ИТРК, 2010. С.62–79; Холоднова О.А. Формирование экспозиции музея «Екатерининский корпус» в 1920-е и 1980-е годы // Novum in Veteri. Экспозиционно-выставочная деятельность в пространстве исторического памятника: сборник статей по материалам научно-практической конференции ГМЗ "Петергоф", 22-23.04.2019 / ГМЗ Петергоф. СПб.:ГМЗ «Петергоф», 2020. 133–148.

⁹¹ Доронина Т.В., Завьялова А.Е., Калугина О.В. Московские львы. М.: БуксМАрт, 2017. 240 с.

⁹² Сычѳв И.О. Несколько предметов декоративной бронзы из Фонтанного дома Н.П. Шереметева // Атрибуция, история и судьба предметов из музейных коллекций: сборник докладов научной конференции «Кучумовские чтения» / Государственный музей-заповедник «Павловск»; под общей редакцией Р.Р. Гафифулина. СПб.: ГМЗ «Павловск», 2024. С.350–362.

работы, посвященной произведениям пластики из собрания Н.П. Шереметева, что подтверждает необходимость настоящего исследования.

Диссертация построена большей частью на архивном материале и снабжена значительным количеством извлечений из архивных документов, в том числе неопубликованных, разнообразных по характеру содержащихся в них информации. Сведения о произведениях пластики почерпнуты, прежде всего, из документов, хранящихся в Российском государственном историческом архиве г. Санкт-Петербурга (РГИА), Российском государственном архиве древних актов г. Москвы (РГАДА).

Важными документами для исследования стали графические листы (планы, проектные и фиксационные чертежи усадьбы Останкино) и фотографии из фондов ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино).

Наибольшее количество исторических документов по исследуемой теме хранится в фонде графов Шереметевых в РГИА (Ф.1088). Материал так называемых «повелений» Н.П. Шереметева (предписаний, рассылаемых графом в вотчинные правления, «указы» из Собственной Н.П. Шереметева Санкт-Петербургской и Московской домово́й контор), доклады управляющих вотчинами, сметы по строительству, счета на оплату работ и другие группы документов позволяет пролить свет на обстоятельства приобретения Н.П. Шереметевым тех или иных произведений пластики, проследить их историю бытования.

Еще одним важным источником послужила хранящаяся в фондах РГИА и РГАДА переписка Н.П. Шереметева с архитектором В. Бренной, иностранными комиссионерами и агентами.

В диссертации широко используется материал описей усадеб и домов Н.П. Шереметева, представляющих собой фиксацию движимого имущества. Описи содержат информацию о перемещениях произведений пластики, помогают реконструировать состав собрания и его расположение на территории дома или усадебного ансамбля.

Некоторые сведения о скульпторах, их деятельности были уточнены в газетах («Московские ведомости», «Санкт-Петербургские ведомости»).

В процессе работы над диссертацией привлекалась также переписка Екатерины II с Вольтером, графом П.А. Румянцевым-Задунайским, мемуарная литература (воспоминания князя А.Б. Куракина).

При определении сюжетов следует признать эффективным обращение к различным словарям-толковникам аллегорий и символов.

При поиске аналогов произведений пластики из собрания Н.П. Шереметева использовались каталоги и электронные ресурсы – официальные сайты музеев мира, а также сайты аукционных домов.

Ценный материал, касающийся проблематики выбранной темы и проанализированный автором данной диссертации, содержится в научных справках, реставрационных документах, научных паспортах, хранящихся в архиве ГМЗ «Останкино и Куское».

Цель исследования состоит в том, чтобы выявить особенности собрания западноевропейской и русской скульптуры графа Н.П. Шереметева, как важной части усадебного убранства.

Для достижения этой цели поставлены следующие **задачи**:

- Рассмотреть личность Н.П. Шереметева в контексте принадлежавшего ему скульптурного комплекса: выявить способы формирования собрания скульптуры; установить обстоятельства приобретения Н.П. Шереметевым произведений пластики; оценить, какое значение для него имело искусство ваяния; определить роль графа в складывании скульптурного убранства Останкина;
- Систематизировать произведения пластики из собрания Н.П. Шереметева в соответствии с их принадлежностью к различным национальным школам ваяния;
- Определить сюжетный и образный строй произведений пластики, установить их аналогии и иконографические источники;

- Проанализировать количественное и качественное соотношение западноевропейской и русской скульптуры в собрании;
- Выявить особенности экспонирования скульптуры в предметно-пространственной среде парадных интерьеров Останкинского театра-дворца;
- Рассмотреть скульптурное убранство усадьбы Останкино с точки зрения его типичных и специфических черт в контексте усадебных и дворцовых собраний второй половины XVIII – начала XIX века.

Объектом исследования выступает сохранившаяся и отчасти утраченная скульптура (статуи, группы, бюсты, рельефные композиции, пластика малых форм), принадлежавшая в последней четверти XVIII – начале XIX века графу Н.П. Шереметеву, находившаяся в его владениях и размещавшаяся на парадных дворах, фасадах, в интерьерах, садах и парках.

Предметом исследования являются особенности скульптурного комплекса Н.П. Шереметева в аспекте сюжетного и образного строя, принадлежности к национальным школам ваяния.

Хронологические рамки исследования определяются периодом активной собирательской и строительной деятельности Н.П. Шереметева с конца 1780-х до начала 1800-х годов и ограничиваются эпохой классицизма. Датировка рассмотренных произведений пластики – от античности до 1800-х годов.

Методологическая основа исследования обусловлена спецификой объекта исследования, сочетает несколько подходов для достижения поставленной цели и решения поставленных задач, поэтому может считаться комплексной. При анализе предпринятого Н.П. Шереметевым заграничного путешествия, окружения, в котором сформировалась личность графа, рода его занятий и предпочтений, а также для выявления различных способов формирования скульптурного собрания Н.П. Шереметева и обстоятельств приобретения им произведений пластики привлекались социологический и историко-культурный подходы. Учитывая, что не все произведения пластики из собрания Н.П. Шереметева сохранились до наших дней, в исследовании был применен метод

научной реконструкции. Формально-стилистический и иконографический анализ позволили описать, классифицировать произведения пластики, а также установить их аналоги в других отечественных и зарубежных собраниях. Метод сравнительного анализа помог при обобщении сведений, полученных из различных документальных источников. В процессе всестороннего изучения скульптурного убранства усадьбы Останкино производилась его историко-художественная оценка.

Практической основой исследования стал личный опыт работы с фондом скульптуры в Московском музее-усадьбе Останкино с 2008 по 2020 год.

Теоретическая и практическая значимость исследования заключается в том, что ее результаты дополняют историю отечественного коллекционирования и собирания произведений искусства последней четверти XVIII – начала XIX века. Новые сведения, представленные в исследовании, позволяют пересмотреть общепринятую атрибуцию в отношении многих произведений пластики из собрания Н.П. Шереметева и могут использоваться в научно-просветительской деятельности ГМЗ «Останкино и Кусково»: при создании экспозиционных пространств и организации выставок, при реконструкции скульптурных комплексов домов и усадеб, принадлежавших Н.П. Шереметеву. Уточненный провенанс некоторых памятников, информация об их аналогах, выводы о составе собрания скульптуры Н.П. Шереметева с точки зрения его типичности и уникальности позволяют расширить представление о художественном рынке и вкусах эпохи классицизма. Новые темы и вопросы, которые поднимаются в исследовании, открывают перспективы дальнейшего изучения не только конкретных произведений пластики, но и проблемы скульптурного убранства фасадов, интерьеров, садов и парков второй половины XVIII – начала XIX века.

Научная новизна диссертации видится в том, что в ней впервые комплексно рассмотрено собрание скульптуры Н.П. Шереметева, проанализирован его количественный и качественный состав. В отношении ряда памятников исправлены ошибочные атрибуции, установлены сюжеты, авторство, иконографические источники и аналогии. Найдены новые сведения об

обстоятельствах приобретения Н.П. Шереметевым произведений пластики, истории бытования некоторых памятников. Определены национальные школы ваяния, круг скульпторов и мастерских «мраморщиков», чьи произведения принадлежали Н.П. Шереметеву. В работе представлен результат ранее не предпринимавшегося многоаспектного анализа системы скульптурного убранства ансамбля Останкинского театра-дворца. Впервые обращено внимание на разграничение значения, которое западноевропейская и русская скульптура имели в имениях и домах Н.П. Шереметева. С опорой на архивные документы удалось пролить свет на то, какую роль Н.П. Шереметев отводил пластике в убранстве своих домов и имений, каковы были его художественные предпочтения.

Структура диссертации определена поставленными в ней целями и задачами и позволяет изучить принадлежавший Н.П. Шереметеву комплекс произведений пластики, последовательно раскрывая его особенности. Диссертация включает два тома. Том I состоит из введения, четырех глав, заключения, списка литературы и источников, списка сокращений и приложения, содержащего извлечение из архивных документов, относящихся к исследуемому материалу. В Том II входят иллюстрации и список иллюстраций.

Глава 1 полностью посвящена Н.П. Шереметеву – собирателю произведений искусства в контексте европейского Просвещения. В ней рассмотрены окружение, в котором сформировалась его личность, заграничное путешествие по европейским странам в начале 1770-х годов, во время которого граф увидел прославленные художественные коллекции, в том числе произведений пластики. В главе описывается род занятий и увлечений Н.П. Шереметева по возвращении из путешествия, приводятся результаты размышлений над загадкой художественных предпочтений графа, перечисляются основные вехи его деятельности в области городского и усадебного строительства. Также в главе анализируются предпосылки сложения собрания произведений искусства, сосредоточенных в городских и загородных домах Н. П. Шереметева, отмечается значение скульптуры в убранстве дворянских усадеб второй половины XVIII века.

В Главе 2 прослеживается и анализируется алгоритм сложения скульптурного комплекса, принадлежавшего Н.П. Шереметеву. На основе изучения материала описей сделан вывод о том, что большинство произведений пластики размещалось в его наиболее представительных владениях – в Фонтанном доме, усадьбах Кусково и Останкино. Впервые подробно описываются обстоятельства приобретения графом произведений пластики. В главе называются имена лиц, с которыми непосредственно сам, а также через своих агентов и управляющих граф контактировал по вопросам покупки скульптуры. Выявленные архивные сведения позволили установить способы, посредством которых формировалось собрание скульптуры Н.П. Шереметева. Через комиссионеров, высокопоставленных иностранцев граф «выписывал» изваяния из-за границы, главным образом из Италии, покупал через посредников, на бирже в Петербурге, знал ассортимент произведений, представленных в столичных и московских мастерских, а также осуществлял заказы на выполнение произведений пластики специально для останкинского ансамбля.

В главе обращается внимание на особую роль придворного архитектора Павла I Винченцо Бренны и резчика-декоратора Павла Споля в складывании скульптурного убранства Останкинского дворца.

На основе изучения архивных документов описывается история приобретения Н.П. Шереметевым двух пар статуй Антиноя в виде Осириса, отражающая многие трудности, с которыми сталкивалось российское дворянство в стремлении заполучить лучшие образцы произведений пластики.

Содержание **Главы 3** связано с составом и особенностями собрания скульптуры Н.П. Шереметева.

В первом разделе рассматриваются сохранившиеся до настоящего времени античные мраморные изваяния, имеющие, за исключением головы Афродиты, позднейшие доделки XVIII века, являющиеся не только их особенностями, но и характерной приметой времени, отражающей отношение к классическим древностям.

Во втором разделе идет речь о копиях с античной скульптуры в натуральную величину и в виде уменьшенных повторений. Они отличаются разнообразием изображенных персонажей, высоким качеством исполнения и составляют большую часть скульптурного собрания Н.П. Шереметева.

Третий раздел формирует представление о группе памятников, представляющих собой копии с известных работ французских и итальянских скульпторов XVIII века, оригинальные произведения авторства П. Трискорни, Ф.Г. Гордеева, Ф.И. Шубина, а также выполненные на мануфактуре Дж. Веджвуда и в мастерской искусственного камня Э. Коуд. В четвертом параграфе третьего раздела показано, что русская скульптура, в отличие от западноевропейской пластики, выполнялась мастерами по специальному заказу Н.П. Шереметева.

Кроме того, в главе приведены некоторые «повеления» графа, характеризующие его как хозяина, тщательно следившего за качеством производящихся работ в его имениях, за сохранностью убранства и произведений искусства.

Глава 4 посвящена рассмотрению пластического убора ансамбля Останкинского театра-дворца, в создании которого наиболее ярко проявилось личное участие Н.П. Шереметева.

В первом разделе представлен опыт первичного комплексного осмысления образов, сюжетов, тематических циклов скульптурного убранства ансамбля, состоявшего из пластики театра-дворца, Увеселительного сада и парадного двора. С опорой на материал описей и сохранившихся памятников доказано, что мифологические сюжеты, связанные с Аполлоном, Дионисом, Венерой и Амуром, относятся к основным циклам в оформлении Останкина. Сделан вывод о том, что образы, воплощенные в останкинской скульптуре, были типичны для своего времени. Наряду с образами богов и персонажей античной мифологии в залах дворца в изобилии можно было видеть произведения в камне и бронзе, изображавшие философов, поэтов, полководцев, императоров, государственных мужей, их жен и сестер, выдающихся деятелей Нового времени. Находившиеся во

дворце произведения скульптуры с изображением российских монархов выражали верноподданические чувства и благодарность Н.П. Шереметева своим высоким покровителям. Изваяния, развивающие тему Древнего Египта являлись приметой времени – их присутствие в составе скульптурного убранства Останкина указывало на то, что Н.П. Шереметев заботился об украшении театра-дворца в свете самых передовых и модных тенденций своего времени. В главе показано, что во дворце размещались и произведения, образы и сюжеты которых уникальны или редки, что дает исследователю импульс к размышлениям об их иконографическом строе.

Во втором разделе анализируются особенности экспонирования произведений пластики в предметно-пространственном контексте парадных интерьеров театра-дворца. С опорой на материал архивных и графических источников выявляются принципы размещения скульптуры. Впервые рассматривается значение пьедесталов в экспонировании скульптуры в интерьерах дворца, анализируются их декоративные свойства и важная роль в сложении облика останкинских интерьеров. На примере статуи «Екатерины II – законодательницы» обращено внимание на значимые причины, по которым Н.П. Шереметев распоряжался о перемещениях скульптуры не только по территории Останкина, но и в другие свои имения.

На основе предпринятого в третьем разделе сравнительного анализа останкинского скульптурного комплекса со многими крупнейшими европейскими и российскими коллекциями второй половины XVIII – начала XIX века сделан вывод о дворцовом уровне собрания скульптуры в Останкине.

В **Заключении** сформулированы выводы и подведены итоги исследования, посвященного западноевропейской и русской скульптуре в собрании Н.П. Шереметева.

Положения, выносимые на защиту:

1. Принадлежавшие графу Н.П. Шереметеву статуи, бюсты, группы, рельефные композиции, пластика малых форм составили значительное и разнообразное собрание скульптуры, но не сложились в коллекцию. Н.П.

Шереметев не являлся коллекционером, поскольку уже в XVIII веке коллекционирование предполагало тяготеющее к знаточеству пристрастие к определенным школам, периодам развития искусства, тематике, отдельным стилям, жанрам, мастерам.

2. Проблема экспонирования произведений пластики имела для Н.П. Шереметева определяющее значение: для него было важнее не то, что именно он собирал, а где и как это будет выставлено. В собрании Н.П. Шереметева западноевропейская скульптура, как правило, имела значение типичной обстановочной пластики, выражавшей модные веяния того времени. Произведения русских авторов относились к числу работ, выполненных по заказу графа специально для конкретных мест в ансамбле Останкинского театра-дворца, они вносили смысловые идейные акценты в его семиотическую структуру, подчеркивали значимость рода Шереметевых.
3. Собрание скульптуры Н.П. Шереметева является, с одной стороны, памятником эпохи классицизма, отразившим его типичные и характерные черты, с другой стороны, имеет личностную окраску, т.к. выбранные графом для украшения своих домов и имений произведения пластики демонстрировали его собственный развитой художественный вкус, отражали его индивидуальность человека зрелой культуры Нового времени.
4. На основе изучения скульптурного комплекса Н.П. Шереметева пересматривается его роль в культурной жизни России второй половины XVIII века. Собирая произведения искусства и организуя парадные интерьеры Останкинского театра-дворца, Н.П. Шереметев как выдающийся представитель эпохи Просвещения при приеме монарших особ демонстрировал окружению свою приверженность генеральной идее общей пользы российской государственности.

Апробация осуществлена во время работы автора диссертации в Московском музее-усадьбе Останкино с 2008 по 2020 год: выполнена атрибуция многих памятников, входящих в состав фонда «Скульптура», подготовлена

лекция о скульптуре из собрания Н.П. Шереметева, написаны научные справки по обстановочным комплексам двух интерьеров Останкинского дворца, исторические справки о скульптурном декоре Останкинского дворца, скульптуре Увеселительного сада усадьбы Останкино в рамках подготовки музея-усадьбы к комплексной масштабной научной реставрации. В период работы в Московском музее-усадьбе Останкино автором также были составлены каталожные описания некоторых скульптур из собрания Музея, экспонировавшихся на выставках.

Теоретические выводы и основные положения диссертации были изложены в 11 статьях автора, в том числе, в 6 статьях в изданиях из Перечня рецензируемых научных изданий, рекомендованных для защиты в МГУ, и в докладах на международных и всероссийских научных конференциях:

1. «Образы Италии в русской усадебной культуре» (ОИРУ, РНИИ культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачёва, 22–23 ноября 2011 года);
2. «300 лет усадьбе графов Шереметевых “Фонтанный дом”» (СПбГБУК «Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства», 18–21 апреля 2012 года);
3. XXV Царскосельская научная конференция «Сады и парки. Энциклопедия стиля» (ГМЗ «Царское Село»⁹³, 25–27 ноября 2019 года);
4. XXVII Царскосельская научная конференция «Атрибуция предмета: интуиция, опыт, документ» (ГМЗ «Царское Село», 29 ноября–1 декабря 2021 года);
5. «Читать дворец. Парадная резиденция как объект интерпретации» (ФГБУК ГМЗ «Петергоф», 4–5 декабря 2023 года).
6. «Подлинник. Вопросы атрибуции и реставрации» (РГГУ, 9–10 апреля 2024 года).

⁹³ Ныне ГХАДПМЗ «Царское Село».

Глава 1. Личность графа Н.П. Шереметева – собирателя произведений искусства в контексте европейского Просвещения

Николай Петрович Шереметев родился в 1751 году в семье графа Петра Борисовича и графини Варвары Алексеевны Шереметевых, став третьим знаменитым представителем одного из самых древних русских родов. Его дед, Борис Петрович Шереметев, родоначальник графской ветви Шереметевых, был сподвижником императора Петра I, дипломатом, полководцем и фельдмаршалом, под командованием которого русская армия одержала немало славных побед. Его отец, Петр Борисович Шереметев, образованный и равнодушный к искусствам человек, сделал карьеру при дворе. Рачительный помещик, П.Б. Шереметев устраивал в своих имениях невиданные по пышности и размаху приемы и праздники, и за свои богатства был прозван «Крезом Московским».

Н.П. Шереметев рос вместе с цесаревичем Павлом Петровичем и среди лиц, окружавших наследника, воспитывался в соответствии с присущим культуре эпохи Просвещения представлением о чрезвычайно значимой роли получения, усвоения и передачи знаний. По решению своего отца и издавна близкого семье Шереметевых графа Н.П. Панина, наставника Павла Петровича девятнадцатилетний Николай Петрович отправился в Grand Tour – длительное заграничное путешествие, по обыкновению того времени предпринимаемое молодыми аристократами с познавательными и образовательными целями. Н.П. Панин разработал маршрут трехгодичной поездки. Предполагалось, что европейский вояж юный Шереметев совершит с племянником графа Н.П. Панина, своим ровесником – князем А.Б. Куракиным. В декабре 1770 году под именем графа Мещеринова Н.П. Шереметев в сопровождении месье де Сакена прибыл в голландский город Лейден для прохождения курса обучения в университете, где его с нетерпением ждал прибывший туда ранее князь Александр Борисович. Последний оставил «Воспоминания...» о путешествии; сохранились письма князя цесаревичу и другим корреспондентам. В архиве Шереметевых на сегодняшний день найдены единичные свидетельства о пребывании Николая Петровича за

границей, поэтому записки и письма А.Б. Куракина особенно ценны как источники: они позволяют получить представление о времяпрепровождении и знакомствах Н.П. Шереметева.

Судя по воспоминаниям князя, занятия математикой, философией, естественной историей, физикой, правом, иностранными языками, фехтованием, музыкой велись предельно усердно и методично. В свободное от учебы время Шереметев и Куракин посещали все значимые архитектурные памятники и собрания, выезжая время от времени в соседние города. В Лейдене они осмотрели кабинет натуральной истории профессора Алламана, коллекцию мраморов, картин и рисунков г-на де Райе де Бренкельварта, ознакомились с коллекцией фламандской живописи бургомистра Ван дер Марка, побывали в местной Академии, ее библиотеке и анатомическом кабинете.

Завершив обучение в Лейденском университете в августе 1771 года, Шереметев и Куракин покинули Лейден и продолжили свое образовательное путешествие. Их целью был Лондон, но по дороге туда они успели заглянуть в несколько европейских городов. В Амстердаме граф и князь увидели богатейшую коллекцию живописи банкира Адриана Хупа, кабинет рисунка Голля де Франкенберга, в Антверпене - полотна Рубенса и Ван Дейка, в Гааге - кабинет натуральной истории принца Оранского.

В ноябре 1771 года, спустя неделю после прибытия в Лондон, молодые русские аристократы отправились в турне по английским провинциям: их взору предстали университеты Кембриджа и Оксфорда, фабрики в Лидсе, Манчестере и Бирмингеме, достопримечательности Бристоля, Солсбери, Портсмута. Голландия познакомила с живописью фламандских мастеров, Англия же предоставила возможность увидеть воочию великолепные произведения скульптуры, в частности, знаменитую коллекцию мраморов графа Арундела⁹⁴, включавшую античные статуи, бюсты, саркофаги, алтари.

⁹⁴ Арундел Томас Говард, 21-й граф Арундел (1585–1646) – дипломат, коллекционер и меценат, придворный королей Якова I и Карла I, принадлежавший к одному из наиболее древних аристократических семейств Британии.

Вернувшись в Лондон, Шереметев и Куракин посетили Вестминстерское аббатство, Тауэр, Британский музей с его антиками, вывезенными англичанами из Греции и Рима, собор Св. Павла. Естественно, что во время Grand Tour они знакомились и проводили время с известными людьми. Графу Николаю Петровичу совместное путешествие с князем Александром Борисовичем явно было по душе и представлялось полезным. Князь прекрасно ориентировался в иностранном окружении и уже тогда поддерживал отношения со многими персонами придворного общества той или иной страны. В сопровождении герцога Эрнста Мекленбург-Стрелицкого⁹⁵, друга князя Куракина, они осмотрели «самую прекрасную коллекцию в своем роде»⁹⁶, принадлежавшую лорду Гамильтону и состоящую из этрусских ваз и антиков, вывезенных из Помпей, Геркуланума и Сицилии. Уильям Гамильтон, в течение тридцати лет собиравший итальянские древности, являлся едва ли не главным ценителем античности в то время, поэтому очень значимо, что Шереметев увидел его коллекцию своими глазами.

В марте 1772 года Шереметев и Куракин прибыли во Францию, пробыв здесь ровно год. Живописная коллекция герцога Орлеанского, знакомство с Дени Дидро, Людовиком XV и членами королевского семейства, Лувр, Тюильри, Версаль, Люксембургский дворец, Нотр-Дам, главные городские театры и другие достопримечательности – все это, несомненно, впечатлило русских путешественников, стремившихся, по словам князя Куракина, «отделаться от неуклюжего вида, обычного последствия сидячей жизни школьников»⁹⁷ и с удовольствием участвовавших во французских общественных развлечениях. В Париже их вниманием полностью завладел театр. Шереметев брал уроки у солиста «Гранд-Опера» виолончелиста Ивара, на многие годы ставшего его французским корреспондентом и источником сведений о театральных новинках.

⁹⁵ Мекленбург-Стрелицкий Эрнст Готтлоб Альберт, герцог (1742–1814) – член дома Мекленбург-Штрелиц.

⁹⁶ Куракин А.Б. *Souvenirs d'un voyage en Hollande et en Angleterre. Par la P.A.K., a sa sortie de l'Universite de Leyde durant les annees 1770, 1771 et 1772.* St. Petersburg: Pluchart, 1815. Опубл. также в: Архив кн. Ф.А.Куракина / Под ред. В.Н. Смольянинова. СПб., 1894. Т.5. С.412. Перевод с фр. мой - Е.Г.

⁹⁷ Сивков К.В. Путешествия русских людей за границу в XVIII веке. С.91.

Не будет преувеличением считать, что знакомство с парижской сценой имело судьбоносное значение для графа Николая Петровича, по воле которого впоследствии был создан театр-дворец в Останкине.

Согласно составленному маршруту путешествия из Франции Шереметев и Куракин должны были выехать в Италию, но этого не случилось, так как в Париже граф слег от недуга, вынудившего молодых людей вернуться домой раньше намеченного срока. В Италии – «отечестве всех цветущих художеств»⁹⁸ – побывали многие их современники, и можно только предполагать, какие впечатления мог бы привезти оттуда граф Шереметев.

В первых числах июня 1773 года проездом через Германию граф Николай Петрович и князь Александр Борисович вернулись в Петербург. Приобретение специальных знаний в области экономики, политики, истории, искусстве, а также знакомства, становившиеся основой будущих тесных связей – таковы ожидаемые итоги классического Grand Tour в XVIII века. Все это способствовало формированию в путешествующих молодых людях всесторонне образованных, «просвещенных» личностей, способных принести пользу своему Отечеству. Для Шереметева предпринятый вояж по Европе стал не только важным событием, но и единственной в жизни заграничной поездкой.

Процесс накопления знаний невозможен без книг. В распоряжении графа Николая Петровича была семейная библиотека Шереметевых, формировавшаяся на протяжении всего XVIII века и насчитывавшая более 16 тысяч томов на разных языках. Наряду с изданиями по естественным и точным наукам, медицине, военному делу в ней было собрано множество книг гуманитарной направленности: сочинения Вольтера, д'Аламбера, Монтескье, Дидро, труды классиков античной философии и литературы, разного рода энциклопедии, литература по музыке. Вошедшие в моду в XVIII веке гравированные увражи, включавшие до нескольких сотен эстампов, также хранились в библиотеке Шереметевых: описью зафиксированы многотомные сборники с изображением сокровищ музеев Пию-Клементино и Флоренции, дворцов Рима, альбомы

⁹⁸ Архив кн. Ф.А.Куракина. Т.6. С.403.

эстампов древнегреческой и древнеримской скульптуры, антиков Геркуланума, древнеримской архитектуры и другие исторические и «художнические» издания⁹⁹. Они популяризировали частные и государственные коллекции, содержали сведения о далеких городах и памятниках древности; их авторами, кроме описания, производилась попытка осмысления наследия ушедших цивилизаций. Значительное количество гравированных увражей было посвящено античной и западноевропейской скульптуре XVII–XVIII веков. Для российского читателя, редко имевшего возможность видеть памятники древности вживую, подобные книги и эстампы имели особенную ценность. Из письма Н.П. Шереметева от 10 октября 1792 года известно, что граф обращался к Ивару с просьбой прислать ему «парижские каталоги книг и прекрасных изданий с роскошными гравюрами по архитектуре, искусствам, наукам, ремеслам и т.д., с обозначением точных их цен»¹⁰⁰.

Немаловажно, что наряду с книгами в библиотеке хранились разного рода редкости из бывшей Кунсткамеры графа Б.П. Шереметева: бюсты римских императоров, по всей видимости, античного происхождения, фрагменты и обломки итальянских мраморов и прочие «окаменелости»¹⁰¹.

Вернувшись из путешествия, Н.П. Шереметев в звании камергера находился на службе при дворе наследника до 1777 года, когда указом Екатерины II он был назначен главным директором Московской конторы Дворянского банка. В 1782 году последовало его избрание московским уездным предводителем дворянства, в 1786 году – назначение тайным советником и сенатором. Однако Шереметев не стремился ни к государственной, ни к военной службе; музыкально одаренный, он всерьез увлекся театром – искусством, наиболее почитаемом в XVIII столетии. Еще будучи подростком, граф участвовал в придворных праздниках и маскарадах

⁹⁹ См.: *Опись библиотеки, находившейся в Москве, на Воздвиженке, в доме графа Дмитрия Николаевича Шереметева до 1812 года*. СПб.: Типография М.М. Стасюлевича, 1883. 615 с.

¹⁰⁰ *Станюкович В.К.* Перевод писем графа Н.П. Шереметева и Ивара. ГМЗ «Останкино и Куское». Ф.1. № Инв. 58. С.213.

¹⁰¹ Подробнее об одной из нескольких кунсткамер Шереметевых, устроенной в Фонтанном доме, см.: *Ефремова И.К.* Шереметевская кунсткамера по материалам Описи 1764 года. С.51–63.

при «малом дворе», играл в любительских постановках. Впечатление, произведенное на него французским театром во время заграничного путешествия, оказалось колоссальным, предопределив одно из главных дел его жизни. «Новый для него мир художественных наслаждений привлек его, наконец, в те надежные руки, которые заменили ему все иные приманки жизни»¹⁰², - писал о графе Николае Петровиче его внук Сергей Дмитриевич Шереметев.

Театр выражал идею Просвещения о возможности преобразования людей, преобразования окружающего мира, поэтому театральные представления были сродни эффективным педагогическим средствам, способствовавшим всеобщему просвещению. Увлечение театром получило широкое распространение не только в виде придворных, публичных и любительских, но также домовых, или крепостных театров. Последние находились в домах у многих дворян, и один из лучших среди них принадлежал графу П.Б. Шереметеву. В конце 1770-х годов граф Петр Борисович передал сыну свою крепостную труппу, и молодой Шереметев вдохнул в нее новую жизнь, набрав новых актеров и наняв им учителей, непрестанно выписывая из Парижа оперные партитуры и новейшие эскизы декораций. Зимой спектакли устраивались в пристройке к московскому дому Шереметевых на Никольской улице, летом – в подмосковной усадьбе Кусково. С каждой новой постановкой графу Николаю Петровичу хотелось добиться большей зрелищности, обусловленной, в первую очередь, сценическими спецэффектами, но оборудование театров не позволяло ему достичь этого. Состоя в переписке с Иваром и парижскими архитекторами, Шереметев пришел к мысли о сооружении нового театра. Таковой был построен в Кускове и торжественно открыт 30 июня 1787 года, однако допущенные при строительстве просчеты препятствовали задуманному графом постановкам.

С кончиной в 1788 году графа Петра Борисовича, когда Николай Петрович стал полноценным владельцем огромного состояния, получив возможность свободно им распоряжаться, начался период его активной строительной деятельности, продолжавшийся до середины 1800-х годов. В сферу

¹⁰² РГАДА. Ф.1287. Оп.1.Д.4811. Л.79.

архитектурных интересов Н.П. Шереметева входило городское, усадебное и храмовое строительство, часто происходившее одновременно. Будучи автором замысла многих строений, Шереметев проявлял себя как активный заказчик, с разной степенью участия вовлекаясь в тот или иной проект, и, как правило, изрядное количество раз редактируя и komponуя чертежи и планы, выполненные русскими и иностранными зодчими. Проектная и строительная деятельность графа была довольно обширной и интенсивной. В рамках этого исследования нас будет интересовать городское и усадебное строительство.

Продолжив совершенствование своих театров, в начале 1790-х годов он обратился к масштабным строительным проектам, задумав создание двух крупных театрално-дворцовых комплексов – в центре Москвы на пересечении Никольской улицы и Большого Черкасского переулка на месте так называемого старого Китайского дворца Шереметевых и в подмосковном имении Останкино. В отношении первого – «Дворца искусств» - чрезвычайно важно отметить, что Н.П. Шереметев сам в трех вариантах разработал «Программу Большого и Красивого дома» в виде подробно изложенных требований, т.е. являлся автором замысла. Над созданием архитектурных планов строения трудились по его поручению ведущие зодчие России, Франции, Италии, Швеции. Из архивных документов известно, что каждый из предложенных ими вариантов не устраивал Шереметева полностью, в конечном итоге предложившего объединить два итальянских проекта. «Дворец искусств» должен был включать театральный зал, «парадные апартаменты» и «помещения для повседневной жизни». Предполагалось, что сцена будет оснащена по последнему слову театрального искусства с применением всевозможных доступных на тот момент новшеств, а картинная и скульптурная галереи, музей редкостей, библиотека, кабинет натуральной истории и другие помещения выполняли бы роль театрального фойе. Значимо, что по замыслу Шереметева произведения искусства, собранные в ансамбле «Большого и Красивого дома», в целом представляли бы собой не разрозненные предметы, а единую структуру, моделировавшую иерархию искусств и наук¹⁰³.

¹⁰³Осминская Н. А. Под сенью храма Аполлона: коллекционирование как мировоззрение. С. 52.

«Дворец искусств», уникальный проект, не имевший аналогов в России, не был осуществлен в действительности: несмотря на подготовительные работы, его строительство так и не началось. Тем не менее, многие пожелания (например, о multifunctional и трансформирующихся помещениях), озвученные Н.П. Шереметевым в «Программе Большого и Красивого дома», были использованы в дальнейшем в усадебном строительстве по заказу графа. Идея театра-дворца получила свое претворение в усадьбе Останкино.

О намерении строить театр в Останкине граф сообщил своему управителю в феврале 1790 года, когда шла работа по проектированию «Большого и Красивого дома»: согласно замыслу, зимой спектакли должны были идти в Москве, а летом – за городом в Останкинском театре. Выбор Н.П. Шереметевым Останкина в качестве места для строительства летней резиденции был неслучаен. Расположенное в ближайшем Подмосковье, владение не было доходным и носило увеселительный характер, и, что самое важное, для графа оно было связано с именем его матери, Варвары Алексеевны Черкасской, жившей здесь в юности до замужества и привившей сыну любовь к останкинской вотчине. Известно, что Н.П. Шереметев любил проводить здесь время¹⁰⁴ и говорил, что «сие место служит мне единым убежищем и покоем моим»¹⁰⁵.

На роль новой увеселительной резиденции, на первый взгляд, могли бы подойти два другие шереметевские имения – Кусково и Марково.

Летняя подмосковная усадьба Кусково была отвергнута, так как ассоциировалась, прежде всего, с создавшим ее и любовно обустроившим графом П.Б. Шереметевым, с его приемами и «затейми». Графу Николаю Петровичу, воспринявшему передовые идеи европейской культуры, истинному театралу, предельно серьезно относившемуся к предмету своей страсти – поиску идеального театра – мечталось выразить свои знания и просвещенный вкус.

¹⁰⁴Т.В. Шлыкова, танцовщица и актриса крепостного театра Шереметевых, отмечала, что «в конце столетия, по смерти Петра Борисовича, больше жили в Останкине <...>» (Цит. по: Граф Н.П. Шереметев. Личность. Деятельность. Судьба. С.80).

¹⁰⁵ Там же.

«Охотничья» усадьба Шереметевых в селе Марково под Коломной не подошла, главным образом, из-за своего удаленного от Москвы расположения. Отметим, что по инициативе графа Николая Петровича в 1791 году в Марково был выстроен небольшой театр, предназначавшийся изначально для незатейливых постановок, по-видимому, для развлечения участвовавших в охоте гостей Шереметевых.

История строительства в Останкине хорошо изучена исследователями. Театр-дворец возводился и отделывался в 1792–1799 годах по проектам архитекторов Джакомо Кваренги, Ивана Старова, Винченцо Бренны, Франческо Кампорези, Алексея Миронова, Григория Дикушина, Павла Аргунова; за театральную машинерию отвечал крепостной механик Н.П. Шереметева Федор Пряхин. Проектные предложения редактировались Н.П. Шереметевым по ходу строительства (при этом иногда им утверждался вариант, представляющий собой компиляцию из разных проектов), нередко по его воле уже возведенные части строения ломались и перестраивались: дерево, выбранное в качестве основного материала, позволяло делать это быстро. Одна из ключевых особенностей Останкина, отличающая эту усадьбу от остальных имений и домов Н.П. Шереметева, заключалась в том, что ее композиционное устройство и смысловое содержание подчинялось театру. «Покои великолепия» занимали все пространство дворца, жилые флигели находились по сторонам двора: «парадное» и «приватное» было четко разграничено.

В конце 1796 года с воцарением на престоле Павла I Н.П. Шереметев был произведен в обер-гофмаршалы, для выполнения своих обязанностей при дворе граф был вынужден перебраться в Петербург, где он поселился в родовом гнезде Шереметевых на берегу реки Фонтанки. Основанный дедом Н.П. Шереметева фельдмаршалом Б.П. Шереметевым Фонтанный дом в 1770–1780-е годы пустовал и сдавался в аренду, поэтому к приезду графа обветшал и нуждался в реконструкции. Приглашенные им И. Старов, А. Воронихин, Дж. Кваренги, а также крепостные архитекторы перестроили дворец. Примерно в это же время по воле Н.П. Шереметева перестраивалось и обновлялось его имение в мызе

Шампетр, расположенное среди дач высокопоставленных лиц вдоль Петергофской дороги, построены дома в Павловске и Гатчине, шло строительство Странноприимного дома в Москве, продолжалось возведение и отделка театра-дворца в Останкине.

25 апреля 1797 года Останкино посетил император в сопровождении императрицы и свиты.

В 1798 году, выздоровев после тяжелой болезни, Н.П. Шереметев, тяготившийся службой при дворе, подал прошение об отставке с должности обер-гофмаршала. Просьба была удовлетворена: граф переводился на должность обер-камергера. В 1799 году Н.П. Шереметев приобрел у графа А.К. Разумовского каменный дом на Воздвиженке в Москве (Наугольный дом Шереметевых или Воздвиженский дом), куда он переехал после женитьбы на Прасковье Ковалевой-Жемчуговой.

После смерти супруги в 1803 году – события, ставшего поворотным в его жизни, - Н.П. Шереметев вел уединенный образ жизни, избегая светского общества, занимаясь осмыслением прожитого, благотворительностью, строительством Странноприимного дома. Последняя построенная по его воле усадьба с небольшим домом в удаленном от Москвы имении Жихарева имела черты скромного жилища.

Как видно, деятельность Н.П. Шереметева в области городского и усадебного строительства, включая реконструкцию уже имевшихся строений, во многом зависела от трех факторов: театральных интересов графа, его службы при дворе и обстоятельств личной жизни¹⁰⁶.

Важно отметить, что заказывая и возводя здания, живший в конце XVIII столетия «герой эпохи» кроме всего прочего желал оставить память о самом себе¹⁰⁷. Н.П. Шереметев писал: «Украсив село мое Останкино и представив оное зрителям в виде очаровательном, думал я, что, совершив величайшее, достойное

¹⁰⁶ *Спрингис Е.Э.* Владелец-заказчик и формирование усадебного комплекса в конце XVIII-начале XIX в. (По материалам усадебного строительства графа Н.П. Шереметева). С.130.

¹⁰⁷ *Вдовин Г.В.* Образ Москвы XVIII века: город и человек. М.: Наш дом – L'Age d'Homme, 1997. С.95.

удивления и принятое с восхищением публикою дело, в коем видны мое знание и вкус, буду всегда наслаждаться покойно своим произведением»¹⁰⁸. Из этих слов следует, что граф считал себя человеком вкуса, и среди сооруженного в области усадебного строительства он выделял именно останкинский комплекс, носивший театрално-увеселительный характер. Понятия моды и вкуса оставались актуальными на протяжении всего XVIII века, при этом вкус имел большее значение для заказчиков, художников, архитекторов, чем мода. Излагая архитекторам свои пожелания в Программе «Большого и Красивого дома», Н.П. Шереметев поясняет: «Надобно приложить особое старание к начертаниям внутреннего убранства покоев и в его отношении входить во все частности. Все должно отличаться великолепием и незаурядным вкусом»¹⁰⁹.

Архивные документы и материал описей, уцелевшие предметы обстановочного комплекса и архитектурный декор Останкинского дворца позволяют размышлять над загадкой художественных предпочтений Н. П. Шереметева. В поисках ответа на вопрос, что Н.П. Шереметев подразумевал под «незаурядным вкусом», есть смысл обратиться к его собственным высказываниям. Опять-таки применительно к проектам «Большого и Красивого дома» граф писал: «Хотя я знаю, что в наше время фасад, слишком перегруженный декором, не найдет одобрения, да я и сам придерживаюсь благородной и утонченной простоты, тем не менее было бы только лучше, если бы изыскались новые способы его приукрасить»¹¹⁰.

Желание графа «приукрасить» фасады, очевидно, скульптурным декором может быть объяснимо его личной привязанностью стилю Людовика XVI, увиденным им воочию во Франции во время Grand Tour. Слова Н.П. Шереметева не оставляют сомнений в том, что он прекрасно осознавал начавшееся еще в конце 1770-х годов ослабление французских влияний, на смену которым пришла новая версия классицизма в духе английского палладианства с присущей ему

¹⁰⁸ Завещательное письмо графа Н.П. Шереметева. Оpubл.: Граф Н.П. Шереметев. Личность. Деятельность. Судьба. С. 251.

¹⁰⁹ Цит. по: Граф Н.П. Шереметев. Личность. Деятельность. Судьба. С. 229.

¹¹⁰ Из письма Н.П. Шереметева Ю.П. Литта от 19.07.1792 г. (Цит. по: Граф Н.П. Шереметев. Личность. Деятельность. Судьба. С. 237).

«чистотой» стиля без каких-либо украшений. Н.П. Шереметев, тем не менее, отдавал предпочтение французской манере оформления сооружений - таков был его вкус, отразившийся в обильном скульптурном убранстве фасадов Останкинского театра-дворца. Впечатление, производимое от необычного внешнего облика дворца, очень точно описал Ю. Шамурин: «Все формы останкинского дворца классичны, но нарядность его, общий дух архитектурного облика свойствен тому пониманию красоты, как роскоши, как обилия и вычурности, которое господствует на всем протяжении XVIII-го века. Старая эстетика и полюбившиеся античные формы, по существу — два противоположных эстетических идеала, гениально слились в том изящном Louis XVI, который под Москвой представляет Останкино»¹¹¹. Он же добавлял: «...когда классическое понимание красоты начало одолевать, на смену нарядности пришла гармония. В Останкине очень легко проследить эту смену архитектурных течений. Первоначальный центральный корпус дворца — это классицизм, весь овеянный грацией, пышностью и немного вычурностью XVIII века, но боковые корпуса уже созданы новым духом, ищущим строгой гармонии, немного холодной простоты»¹¹².

Воздвигнув театр-дворец, Н.П. Шереметев тем самым следовал идеям Просвещения в России, в частности, внес свой вклад в воплощение концепции о просвещенном благополучии. Под последней подразумевалось, что новая цивилизованная жизнь в государстве может быть достигнута благодаря созданию ее архитектурного образа, складывавшегося, в том числе из новых дворянских усадеб¹¹³. Строительство усадеб рассматривалось как своего рода разновидность общественного служения, доступного высокого ранга вельможам и монархам. Усадьба с композиционным и смысловым центром в театре, каковой была останкинская подмосковная, приобретала особое значение: в архитектурной

¹¹¹ Шамурин Ю.И. Подмосковные. Культурные сокровища России. С.53.

¹¹² Там же. С. 54.

¹¹³ Швидковский Д.О. От Екатерины Великой до Александра I: ментальность монархов и развитие русской архитектуры в эпоху Просвещения / От мифа к проекту: влияние итальянских и тичинских архитекторов в России эпохи классицизма / ГЭ; под. ред. Л. Тедески и Н. Навоне. СПб., 2004. С.268.

ментальности того времени в театре видели один из способов воспитания и образования, полагая, что происходящее на сцене являет собой высокий пример для подражания и благоприятно воздействует на зрителя.

Превосходно воспитанный и образованный, с детства впитавший лоск придворной жизни, граф Н.П. Шереметев «полюбил музыку, театр, все красивые вещи и, обладая неисчерпаемыми средствами, заводил все это в своих подмосковных»¹¹⁴. Продолжив семейную традицию собирательства, начатую своим дедом и отцом, украшавшими любимые ими имения в Мещеринове, Маркове, Кускове, он наполнял свои дома, и, прежде всего, театр-дворец в Останкине произведениями искусства, отвечающими самым взыскательным вкусам. В деле украшения усадеб, возведенных строений имя Н.П. Шереметева стоит в одном ряду с И.И. Шуваловым, А.А. Безбородко, И.Г. Чернышевым, А.М. Голицыным, А.С. Строгановым. Владея сокровищами, представленными в кабинетах, галереях и анфиладах роскошных дворцов, русские аристократы распространяли просвещение по завету Вольтера, считавшего, что «искусства выводят людей из полусна»¹¹⁵. Коллекционирование и собирание произведений искусства, вошедшее в моду при Петре I, превратилось в примету времени: правление Екатерины II, когда для этого сложились благоприятные условия: появление разнообразной литературы, возможности путешествовать, знакомясь с западноевропейскими собраниями, постоянно развивающийся художественный рынок. Занимаясь коллекционированием и собирательством произведений искусства, просвещенные дворяне тем самым следовали примеру царствующих особ.

Среди людей его круга Н.П. Шереметев выделялся, как уже говорилось, своей преданностью театральному искусству. Его активность в этой области была сродни непрерывной деятельности лаборатории, где на основе всего мирового наследия театральной культуры происходила работа по созданию некоего

¹¹⁴Шамурин Ю.И. Подмосковные. Культурные сокровища России. С.33.

¹¹⁵Цит. по: Турчин В.С. Французское искусство в годы испытаний. L'ancien regime, революция и империя. XVIII – начало XIX вв. М., изд-во «Жираф», 2007. С.62.

идеального театра¹¹⁶. Кроме того, одной из главных сфер деятельности в жизни Н.П. Шереметева стала архитектура: за относительно небольшой промежуток времени (полтора десятилетия) по инициативе графа были возведены и реконструированы многие объекты городского, усадебного, храмового строительства. Немаловажно при этом, что Н.П. Шереметев выступал не только как заказчик, но и как редактор проектных предложений.

Собрания произведений искусств, принадлежавшие Н.П. Шереметеву, унаследованные им от отца и деда и в значительной мере пополненные им самим, формировались на протяжении всего XVIII века и в течение первых нескольких лет XIX столетия. Они были сосредоточены в перестроенных и возведенных по воле графа городских и загородных домах. Убранство последних разнилось в зависимости от назначения, как самих сооружений, так и каждого отдельно взятого интерьера. Наиболее ценные образцы изобразительного и декоративно-прикладного искусства наполняли парадные залы репрезентативных имений Н.П. Шереметева в Кускове, Останкине, дворца на берегу Фонтанки в Санкт-Петербурге, в то время как обстановка других принадлежавших ему строений была гораздо более скромной. Анфилады Кускова и Останкина вмещали в себя выдающиеся живописные полотна, произведения скульптуры в разных вариантах и жанрах, первоклассную мебель и настенные украшения из резного золоченого дерева, высокохудожественные осветительные приборы, эстампы, фарфоровые и фаянсовые изделия и другие предметы, поражавшие современников.

В европейских и русских собраниях второй половины XVIII века скульптура играла важнейшую роль: интерес к этому виду изобразительного искусства неуклонно нарастал на протяжении всего столетия и был обусловлен многими факторами. Античность, воспринимаемая как эталон, была наиболее зрима в сохранившихся памятниках архитектуры и скульптуры. Классически совершенные древнегреческие и древнеримские изваяния, извлеченные во время археологических раскопок в Помпеях, Геркулануме, завораживали современников

¹¹⁶Росси Ф. Театр античного типа как модель современного театра в России XVIII–XIX вв. / От мифа к проекту. Влияние итальянских и тичинских архитекторов в России эпохи классицизма. ГЭ. Под. ред. Л. Тедески и Н. Навоне. СПб.: Архив нового времени [и др.]. 2004. С.529–530.

Н.П. Шереметева, инспирируя интерес к скульптуре как таковой: многие стремились обладать ею с целью украшения интерьеров и садов, а для кого-то она представляла научный интерес, становилась предметом коллекционирования.

Появление скульптуры в России связано с деятельностью Петра I, с энтузиазмом приобретающего произведения этого вида искусства и основавшего императорскую коллекцию. Примеру Петра I последовали его подданные, и постепенно искусство ваяния увлекло многих знатоков и любителей, обеспечив скульптуре видное место в российских коллекциях XVIII века. В 1769 году благодаря усилиям И.И. Шувалова из Италии в Академию художеств поступила партия форм для изготовления копий с прославленных скульптур, в 1780-е годы Екатериной II была приобретена крупнейшая коллекция античных мраморов директора Банка Англии Лайд Брауна.

Активное строительство городских и загородных дворянских домов, развернувшееся после Указа 1762 года, отменившего обязательную гражданскую и военную службу, обусловило потребность именитых заказчиков в предметах роскоши и произведениях искусства, в частности в скульптуре. Для понимания первопричин того, почему обустройство частных дворянских домов не могло обойтись без статуй, бюстов, барельефов важно иметь в виду безусловную приверженность русской усадьбы традиции строительства классической загородной резиденции – виллам Древнего Рима и эпохи Возрождения. Освоив во второй половине XVIII века архитектурный язык древнеримских и ренессансных загородных резиденций, «...именно Россия завершала традицию, идущую от римских вилл, придав ей новую художественную значимость и массовость распространения»¹¹⁷. Сложение типологии русской усадьбы происходило одновременно с распространением классицизма в России, к концу 1770-х годов ориентированного на ясные и величественные образы античных построек. В это время наследие А. Палладио с его простой и совершенной в своей законченности архитектурой было в полной мере оценено Екатериной II, архитекторами и заказчиками, став образцом для русского усадебного строительства.

¹¹⁷ Турчин В.С. Усадьба и судьба классицизма в России. С.24.

Ренессансную виллу Рима, созданную по заветам античного мира, невозможно представить себе без скульптуры. Прежде всего, скульптурное собрание той или иной виллы способствовало созданию классицизированного облика – одной из ее главных и неменных черт. Собрания скульптуры скрашивали досуги ее владельцев и гостей, изучались, наконец, были просто престижны. Убранство русских усадеб, подражавших итальянским виллам, также не обходилось без произведений скульптуры, и чем влиятельнее и состоятельнее был вельможа, тем значительнее было его скульптурное собрание. Граф Н.П. Шереметев мог себе позволить не только приобретать дорогостоящую скульптуру, но выбирать при этом самые ценные и лучшие ее образцы.

Глава 2. История формирования собрания и обстоятельства приобретения скульптуры Н.П. Шереметевым

Имевшиеся в собрании Н.П. Шереметева произведения пластики размещались в его городских и загородных резиденциях, вотчинах и дачах. Сравнительный анализ описей движимого имущества Шереметевых в Фонтанном и Воздвиженском домах, в имениях Мещеринове, Кускове, Маркове, Останкине позволяет представить количественный состав скульптуры, и ее распределение по имениям.

В Мещеринове, отстроенном еще фельдмаршалом Б.П. Шереметевым в 1710-е годы, стояли два дома - деревянный и каменный – и ни в одном из них не упомянута скульптура, в то время как мебели и картин было в избытке. При этом Мещериновский сад украшался несколькими статуями¹¹⁸, крыльцо каменного дома – двумя бюстами¹¹⁹, а бельведер был увенчан конной статуей самого Б.П. Шереметева в прославление его воинских побед¹²⁰.

В доме в Маркове составителем описи 1811 года указываются пять скульптур¹²¹.

В Воздвиженском доме, судя по описи, было только два бюста и два «купидона»¹²².

¹¹⁸ «...В саду противъ дому статуй гипсовыхъ на тумбахъ изъ белаго камню 7. На кирпичныхъ тумбахъ 4. Все отъ древности ветхое и местами обвалились» (Ф.1088. Оп.9. Д. 1321. Опись домов в с. Мещеринове с принадлежащими к ним строениями и находящейся в них мебели и другого убранства. Составленная опекуном П.М. Духовницким. Л.14).

¹¹⁹ «...при всходе на крыльцо по сторонамъ два бюста гипсовые, изъ коихъ у перваго отъ времени и лица не знать, а у другога и голова отпала» (Ф.1088. Оп.9. Д. 1321. Опись домов в с. Мещеринове с принадлежащими к ним строениями и находящейся в них мебели и другого убранства. Составленная опекуном П.М. Духовницким. Л.2).

¹²⁰ Слюнькова И.Н. Крупнопоместные подмосковные имения Шереметевых XVIII в. // Заказчик в истории русской архитектуры. Общество историков архитектуры. Архив архитектуры. Вып. V. [Ч].1. М.: ТОО «ОВАЛ», 1994. С. 166–193.

¹²¹ «Подъ зеркалами два стола <...> на техъ столахъ мальчики гипсовые сидячие одинъ съ клеткою, а другой съ птичкою вызолочены поталью»; «Въ одномъ углу печь, а въ другомъ каминъ <...> и въ нихъ ниши, а въ нишахъ стоячей мальчикъ и девочка гипсовые, у мальчика птичье гнездо въ рукахъ, а у девочки птичка, вызолочены поталью»; «на буфете наверху бюста алебастровая на тумбце вызолочена поталью» (Ф.1088. Оп.9. Д.1148. Опись дома в с. Марково, принадлежащих к нему строений и находящихся в них мебели, посуды и другого имущества. Составленная опекуном П.М. Духовницким. Лл. 2об, 3, 3об.).

Значительно больше произведений пластики зафиксировано описями Фонтанного дома, усадеб Кусково и Останкино, что закономерно: именно эти владения Н.П. Шереметева являлись наиболее представительными среди принадлежавших ему домов и имений. Чем шире использовалась скульптура, труднодоступная для помещиков средней руки и непременно входящая в состав императорских коллекций, тем больше частная усадьба, в которой она была сосредоточена, напоминала резиденцию монарших особ. В Фонтанном доме после кончины Н.П. Шереметева находилось чуть менее тридцати скульптур, как минимум в три раза больше – интерьерной и парковой – в Кускове, но более всего произведений пластики было размещено в Останкине – более двухсот статуй, бюстов, рельефных композиций, пластики малых форм.

Ансамбль на месте родовой вотчины в Кускове, за пышные приемы и многолюдные праздники называвшийся современниками «Подмосковным Парнасом», на протяжении полувека создавался П.Б. Шереметевым. Именно он приобретал скульптуру и другие произведения искусства, ставшие частью кусовских коллекций. По этой причине в рамках данной диссертации изваяния в Кускове рассматриваются косвенно, когда речь идет о перемещениях произведений пластики из одного имения в другое. В целом материал собрания скульптуры Кускова требует дополнительного исследования.

Останкино же ассоциируется с его «устроителем» Н.П. Шереметевым. Ю.И. Шамурин писал о нем: «сын, воспитанный на Западе новыми художественными течениями, едва ли удовлетворялся кусовскими затеями <...> ему рисовался идеал дворца «в чистом вкусе» <...> этот идеал воплотило Останкино»¹²³. Останкинское собрание скульптуры включало в себя интерьерную и экстерьерную пластику, статуи Увеселительного сада и парадного двора.

По результатам произведенного исследования, в том числе и анализа архивных документов, рисуется очень любопытная картина того, каким образом

¹²² «Русо и Вальтерь под стеклянными колпаками»; «два купидона бронзовые на поддонах черного дерева» (Ф.1088. Оп.9 Д.2724. Описание внутреннего устройства и убранства большого Воздвиженского дома. Л.11).

¹²³ Шамурин Ю.И. Подмосковные. Культурные сокровища России. С. 52.

складывалось собрание скульптуры Н.П. Шереметева. Эта картина, прежде всего, примечательна множеством и разнообразием ее персонажей: от лепщиков до консулов иностранных государств. Опираясь на материал «повелений» Н.П. Шереметева и его переписку с разными лицами, можно с известной степенью достоверности представить, каков был характер взаимодействия между людьми, участвовавшими в купле-продаже скульптуры, проследить, у кого граф чаще всего покупал произведения пластики, а также не упустить из вида уникальные связи, имевшиеся в распоряжении Н.П. Шереметева и используемые им в деле приобретения скульптуры, отметить общие закономерности, по которым функционировал художественный рынок того времени.

Способы, посредством которых формировалось собрание скульптуры Н.П. Шереметева, были вариативны. Не только часть произведений пластики, но и некоторые контакты граф унаследовал от отца, П.Б. Шереметева. Так, француз Ле-Саж (Le Sage), парижский портной, комиссионер, поставлявший Шереметевым разнообразные предметы убранства, банкир графа Петра Борисовича¹²⁴, после смерти последнего выполнял поручения графа Николая Петровича. После утраты обоих родителей Н.П. Шереметев инициировал работы по созданию гробницы в память о них. Проектирование мемориального ансамбля в неоклассическом стиле было поручено французам – скульптору Огюстену Пажу и архитектору Этьену-Луи Булле: по задумке могила Шереметевых с надгробным памятником, выполненным О. Пажу, должна была находиться внутри мавзолея, спроектированного Э.-Л. Булле¹²⁵. В феврале 1789 года, выступая в роли агента Н.П. Шереметева, Ле-Саж посетил и Пажу, и Булле¹²⁶. О. Пажу выполнил заказ русского вельможи¹²⁷. Н.П. Шереметев в силу неизвестных нам причин отказался

¹²⁴ См.: Станюкович В.К. Перевод писем графа Н.П. Шереметева и Ивара. С.218; Беляева Л.Д. Заграничные закупки графа П.Б. Шереметева за 1770–1788 гг.// Записки историко-бытового отдела государственного Русского музея. Издание государственного Русского музея. Л., 1928. С.82–84.

¹²⁵ Draper J.D., Scherf G. Augustin Pajou: Royal Sculptor, 1730–1809. 1997. P.160.

¹²⁶ Stein H. Augustin Pajou. Paris, 1912. 372–373 pp.

¹²⁷ На эскизе, хранящемся в Кунстбиблиотеке Берлина, в центре пирамидальной композиции, завершенной урнами, на погребальном ложе изображены скульптуры усопших родителей Н.П. Шереметева; слева – фигура безутешного юноши, поднимающего погребальную пелену и

от проекта; граф Петр Борисович и графиня Варвара Алексеевна погребены в родовой усыпальнице Черкасских и Шереметевых в Новоспасском монастыре в Москве. Несмотря на то, что усыпальница по проекту О. Пажу и Э.-Л. Булле не была осуществлена в реальности, важен сам факт заказа Н.П. Шереметева придворному скульптору французских королей и выдающемуся архитектору - неоклассицисту, свидетельствующий о том, что для воплощения задуманного в области искусства граф прибегал к лучшим мастерам своего времени.

Из архивных документов известно, что значительное количество покупок было совершено Н.П. Шереметевым во время предпринятого им Grand Tour. Покупка произведений искусства в бытность за границей была обычной практикой среди путешествовавших российских дворян, которые испытывали дискомфорт от отсутствия возможности купить те или иные предметы роскоши в своей стране. «Здесь нельзя купить», «здесь не умеют хорошо сделать»¹²⁸, - сетовал граф Петр Борисович на скудный ассортимент товаров и невысокое качество оказываемых услуг.

Целыми партиями ящиков Н.П. Шереметев отправлял на кораблях в Петербург самые разные вещи, среди которых обувь сестре¹²⁹, деревья диковинных для России сортов¹³⁰, табак, «телескоп «карманный» и цепочку к

олицетворяющего сыновнюю почтительность; у подножия погребального ложа склоняется скорбящий Гименей, покровитель брака; в композиции использованы эмблемы и символы. Пажу противопоставляет смерти молодость и нежный сон. Скульптор использовал серую и желтоватую размывку, розоватую акварель, чтобы подчеркнуть разноцветный мрамор и позолоченную бронзу подсвечников, на фоне которых выделялись бы своей белизной беломраморные скульптуры усопших. Среди проектов усыпальниц, выполненных О. Пажу, надгробный памятник для Шереметевых является одним из самых заметных. (изображение эскиза: URL: <https://recherche.smb.museum/detail/1109096/entwurf-eines-grabdenkmals-für-graf-pjotr-scheremetew-und-seine-ehefrau-varvana> (дата обращения 08.02.2024).

¹²⁸ Цит. по: Беляева Л.Д. Заграничные закупки графа П.Б. Шереметева за 1770–1788 гг. С.81.

¹²⁹ «Николай же Петрович пишет ко мне, что он отправил мне две картинки, Варваре Петровне башмаки...» 29 сентября 1771 г. (РГАДА. Ф. 1287. Оп.1. Д.4748. Л.20).

¹³⁰ «Пишет ко мне Гр. Николай Петрович, что он адресует на имя твое из Лейдена покупные для меня и отправленные на корабли деревья, того ради, как корабли приходить будут, об них наведываться и когда привезены будут, их с биржи вынуть в Фонтанный дом и отдать садовнику беречь и сколько их какова сорту, ко мне отписать» 31 марта 1771 г. (РГАДА. Ф. 1287. Оп.1. Д.4748. Л.9).

часам»¹³¹ отцу. Граф Петр Борисович раз за разом отдавал распоряжения о том, чтобы полученный в петербургском порту багаж «вынуть и беречь, чтоб было цело»¹³², чтобы «не перепортили ржавчиной и не перебили <...> по привозе в дом перевернуть в бумаги и уложить хорошенько, оботря сухою байкою и поставить в комнате, чтоб была сухая»¹³³. Бережное отношение к вещам очень понятно, принимая во внимание их труднодоступность и дороговизну. Кроме того, корабли часто попадали в бури, застревали в портах, терпели крушение. В одном из писем Н.П. Шереметев обращался к Ивару: «...я все еще беспокоюсь о судьбе посылки, посланной кораблем, о котором нет никаких известий. Не могу выразить Вам, как все это меня огорчает. Не говоря уже о потерянных деньгах – лишение приятных мне вещей очень мне чувствительно. Постарайтесь узнать, что случилось с капитаном, которому поручены были мои вещи и так как они застрахованы, денежные потери должны быть возмещены»¹³⁴.

Князь А.Б. Куракин в своих дневниковых записях, описывая путешествие по Англии, сообщает о покупке Н.П. Шереметевым нескольких приглянувшихся ему картин¹³⁵. В одном из архивных документов упоминается также «одна головка старикова мраморная неполированная»¹³⁶, приобретенная Н.П. Шереметевым за границей и в числе прочих грузов доставленная на корабле в Петербург. Несомненно, что данный бюст – не единственное изваяние, купленное графом во время Grand Tour.

Еще одним способом приобретения скульптуры, к которому прибегал Н.П. Шереметев, был ее заказ из-за рубежа, преимущественно из Италии – основного

¹³¹ «...Николай Петрович на корабле <...> шлет в пяти жестянках Голландскія коврижки, в лукошки деревянном табак и в ящике обвязанном вошанкою мне телескоп «карманный» и цепочку к часам...» 22 мая 1771 г. (РГАДА. Ф. 1287. Оп.1. Д.4748. Л.10 об).

¹³² РГАДА. Ф. 1287. Оп.1. Д.4748. Л. 9об.

¹³³ Там же. Л. 10об.

¹³⁴ Станюкович В.К. Перевод писем графа Н.П. Шереметева и Ивара. НА ГМЗ «Останкино и Куское». Ф.1, № инв. 58. С. 125.

¹³⁵ «... мы увидели Судоходный канал, станок для резки железа и мастерскую главного лакировщика. Лак, который он производит, хотя и значительно уступает парижскому, тем не менее, довольно хорош. В основном он лакирует латунь. В этой же манере он написал несколько довольно красивых картин, некоторые из которых купил граф Шереметев» (пер. с франц. яз. – Е.Г.) (Архив кн. Ф.А.Куракина. Т. 5. С.402).

¹³⁶ РГАДА. Ф. 1287. Оп.1. Д.4748. Л. 90.

общеевропейского поставщика произведений пластики на протяжении всего XVIII века. Торговые связи русских княжеств, а затем и России, с государствами Апеннинского полуострова известны со времен Средних веков: они были непостоянными и поддерживались при посредничестве иностранных купцов. Некоторое оживление этих связей произошло при Петре I, когда в течение нескольких лет торговые суда осуществляли регулярные рейсы между русскими портами в Архангельске и Петербурге и портом в Венеции¹³⁷. Активная деятельность иностранных посредников, стремившихся удерживать контроль над торговыми операциями, являлась значительным препятствием в налаживании прямых интенсивных русско-итальянских контактов, в то же время раздробленность нередко враждовавших между собой государств Апеннинского полуострова затрудняла заключение торгового договора с Италией в целом¹³⁸. Возросшие в последней четверти XVIII века связи между Россией и итальянскими государствами, когда наладилось морское сообщение между Петербургом и Ливорно, хотя и оставались не очень устойчивыми, но все же способствовали увеличению товарооборота между странами.

Город-порт Ливорно был одной из ключевых итальянских локаций, где осуществлялась продажа скульптуры и ее отправление морским путем в другие города и страны. Отлаженная система экспорта сложилась на фоне вывоза из Италии, происходившего на протяжении всего XVIII века, иностранцами, главным образом, англичанами огромного количества произведений искусства, в том числе скульптуры. Заказчику из России, пожелавшему приобрести в Италии произведения пластики, необходимо было, прежде всего, получить разрешение на их вывоз. Соблюсти все формальности, успешно оформить покупку изваяний и их отправку, а часто и выбрать те или иные произведения согласно пожеланиям заказчика, помогали его доверенные лица, агенты-посредники, комиссионеры, профессионально занимавшиеся организацией процедуры экспорта и доставки

¹³⁷ Шаркова И.С. Россия и Италия: торговые отношения XV - первой четверти XVIII в. Л. Наука: Ленингр. отд-ние, 1981. С.129; Захаров В.Н. Западноевропейские купцы в российской торговле XVIII века. М. : Наука, 2005. С. 209.

¹³⁸ Вентури Ф. Итало-русские отношения с 1750 до 1825 г. // Россия и Италия. Из истории русско-итальянских культурных и общественных отношений. М.: Наука, 1968. С.28.

произведений искусства получателю, и бравших на себя все связанные с этим хлопоты.

Из архивных документов известно, что Н.П. Шереметев неоднократно заказывал скульптуру из Италии. Любопытна история приобретения графом двух пар статуй, представляющих собой копии знаменитой беломраморной статуи Антиноя в виде Осириса из Григорианского Египетского музея Ватикана¹³⁹. Четыре «идола темного мрамора»¹⁴⁰ были приобретены Н.П. Шереметевым в разные годы. Первый «идол» был куплен у некоего итальянца в 1796 году.¹⁴¹ По-видимому, уже тогда предполагая установить темно-мраморные статуи у порталов западной и восточной стен Голубого зала, Н.П. Шереметев решил приобрести еще три аналогичных изваяния. В мае 1797 году по поручению графа П.И. Аргунов пишет брату: «О выписке из Италии трех мраморных статуй, в пару к имеющейся в Останкове одной статуе темного мрамора; Антонию я говорил, не возьмется ли он их выписать, но он от одного отказался, представляя препятствия тому, как-то его отъезд за границу; а более опасение вывоза в рассуждении французских неустройств»¹⁴². В течение 1797 года Н.П. Шереметев не единожды отдает распоряжения о выписке из Италии трех «идолов»¹⁴³.

Хлопотная процедура транспортировки скульптуры в XVIII столетии подчас осложнялась дополнительными трудностями. Под «французскими неустройствами», о которых писал П.И. Аргунов, подразумевались, очевидно, волнения во Франции, последовавшие после Великой французской революции, а

¹³⁹ Подробнее об этих статуях см.: *Гаврилова Е.А.* Статуи Антиноя в виде Осириса из коллекции графа Н.П. Шереметева и египетские мотивы в убранстве Останкинского театра-дворца // *Искусствознание*. 2020. №1–2. С. 118–145.

¹⁴⁰ РГИА. Ф.1088. Оп.3. Д.163. Л.52об.

¹⁴¹ «Повеление» Н.П. Шереметева от 19 января 1796 г. Московской Домовой канцелярии: «Взнести ко мне для платежа италианцу за покупную у него статую из серого мрамору в рост человеческой денег тысячу шестьсот рублей из экстраординарной суммы с записью в расход» (Выписки из ЦГИАЛ. Ф.1. № инв. 352. НА ГМЗ «Останкино и Кусково». С.137).

¹⁴² РГИА. Ф.1088. Оп.3. Д. 165. Л.133.

¹⁴³ Из «повеления» Н.П. Шереметева от 31 августа 1797 г.: «К имеющейся статуи идола темного мрамора препоручить комиссию купцу Антонию выписать из Италии точно таких три статуи» (РГИА.Ф.1088. Оп.3.Д.163. Л.52об); Из «повеления» Н.П. Шереметева, полученного 15 октября 1797 г.: «К имеющейся статуи идола темного мрамора препоручить комиссию купцу Антонию выписать из Италии точно таких три статуи» (РГИА.Ф.1088. Оп.3.Д.164. Л.14об).

также введение в России в 1793 году запретов на ввоз французских товаров¹⁴⁴. Самые главные «неустройства», по-видимому, были связаны, с Первым Итальянским походом Наполеона Бонапарта, начавшимся в апреле 1796 года и завершившимся в октябре 1797-го взятием французскими революционными войсками целого ряда областей северной Италии. Это обстоятельство, означающее временное прекращение торговых контактов между Россией и Италией, объясняет возникшие у Н.П. Шереметева трудности в деле приобретения трех статуй Антиноя. Расплатившись за первого «идола» в январе 1796 года, т.е. до начала Итальянской кампании Наполеона, граф распорядился «выписать из Италии» еще трех «Антиноев», на протяжении 1797 года отдавая приказания П.И. Аргунову и своим управляющим. Последним не удалось исполнить волю графа; боевые действия, развернувшиеся в Италии в 1797 году препятствовали транспортировке скульптуры за рубеж.

Тем не менее, три «Антиноя в виде Осириса», по качеству исполнения ничуть не уступающие первой статуе, приобретенной Н.П. Шереметевым в 1796 году, все же были присланы графу, и не позднее 1801 года, так как к приему 1 октября того же года две пары «идолов» уже были установлены в Голубом зале дворца. Не вызывает сомнения итальянское происхождение останкинских «Антиноев...»: в России попросту не было сорта мрамора, из которого они выполнены. Совершенно аналогичные им «идолы», хранящиеся в Эрмитаже, происходят из Михайловского замка, для декорации которого, как известно, из Италии была «выписана» большая партия скульптуры. Весьма вероятно, что эрмитажные и останкинские изваяния «Антиноев...» относятся к одному заказу, к которому, по предположению С.О. Андросова, мог быть причастен Винченцо Бренна, руководивший работами в Михайловском замке и оставивший значительный след в истории строительства и оформления Останкинского театра-

¹⁴⁴ В феврале 1793 г. Екатериной II был подписан указ, прекративший действие российско-французского торгового договора 1786 г. и наложивший запрет на заход в российские порты судов под французским флагом.

дворца ¹⁴⁵. Допустимо предположить также и то, что Н.П. Шереметев воспользовался временным интервалом между Первой и Второй Итальянскими кампаниями Наполеона, и, действуя независимо от императорского заказа, сделал все возможное для того, чтобы желаемые статуи были присланы ему. Закупку произведений искусства, материалов для отделки, предметов обстановки и многое другое граф производил, контактируя с широким кругом иностранцев – естественно, что сейчас нам известно лишь о некоторых связях, о чем сейчас известно лишь фрагментарно.

В Российском государственном историческом архиве в фонде графов Шереметевых, в деле, озаглавленном как «Письма разных лиц Н.П. Шереметеву о продаже ему книг, картин и других предметов искусства», хранится письмо, без подписи и датировки, адресованное Н.П. Шереметеву. В послании неизвестный отправитель интересуется у Н.П. Шереметева, приобретал ли он в 1799 или 1800 году у архитектора В. Бренны или у Жермоли какие-либо статуи, указанные в списке, и по какой цене ¹⁴⁶. Среди перечисленных скульптур упоминается «Un Idole Egiptien en marbre noir» - «египетский идол черного мрамора». Письму предшествует послание за подписью «Viazzoli» (Виаццоли), в котором отправитель предлагает графу приобрести у него «статую, несомненно, античную, изображающую атлета, торс которого дорогого стоит и совершенно безупречен» ¹⁴⁷. Автор письма всячески склоняет Н.П. Шереметева к покупке и, ссылаясь на «текущее положение дел», обещает отдать скульптуру по крайне низкой цене, а также сообщает о наличии «четырех современных статуй каррарского мрамора, которые могут быть приобретены графом вполцены» ¹⁴⁸. Письму сопутствует приписка «От консула Виаццоли», выполненная, судя по почерку и чернилам, примерно в то же время. Письмо датировано 5 июня, год не указан, однако, если взглянуть на просвет писчей бумаги, в качестве водяного знака читается «1802».

¹⁴⁵ Египтомания. К 200-летию дешифровки египетских иероглифов Ж.-Ф. Шампольоном: каталог выставки / Государственный Эрмитаж. С.72.

¹⁴⁶ РГИА.Ф.1088. Оп.1. Д.309. Л.47.

¹⁴⁷ Там же. Л.46. Пер. с франц. яз. – Е.Г.

¹⁴⁸ Там же.

Оба письма составлены на французском языке и следуют одно за другим. Сопоставляя имеющуюся в них информацию, можно не без основания предположить, что автором писем является один и тот же человек – миланский купец Гиацинт Виаццоли, получивший в 1792 году пост генерального консула Австрии и сумевший наладить регулярные контакты северной столицы с Италией¹⁴⁹.

Таким образом, можно заключить, что Виаццоли входил в число лиц, с которым Н.П. Шереметев взаимодействовал по вопросам приобретения произведений пластики. Не исключено, что именно Виаццоли поспособствовал появлению трех «идолов» в собрании графа. Запрет на ввоз французских товаров, введенный Екатериной II, вкупе с Итальянскими походами Наполеона чрезвычайно осложнили покупку русскими вельможами предметов роскоши и произведений искусства. Однако трудности в осуществлении зарубежных закупок, как видно, не являлись непреодолимыми препятствиями для Н.П. Шереметева. В переписке графа с управляющими встречается информация о многих производившихся закупках, о ценах на товары, способах оплаты с поставщиками, среди которых были самые разные люди, включая, как мы убедились, высокопоставленных иностранных граждан. Подобное посредничество в лице иностранных дипломатов не носило исключительный характер: в 1772 году для графа П.Б. Шереметева «через аглицкого посла» была получена карета из Англии¹⁵⁰.

В письме Виаццоли интересуется у Н.П. Шереметева, покупал ли последний скульптуру (в том числе «Un Idole Egiptien en marbre noir») и по какой цене. По всей вероятности, вопрос Виаццоли означал, что Н.П. Шереметев, движимый целью заполучить трех «Антиноев», изыскивал для этого всевозможные способы, «давая комиссии»¹⁵¹ разным иностранцам и отыскивая надежного человека, способного организовать доставку товара. Факт установки четырех «идолов» в Голубом зале свидетельствует о том, что либо кто-то первый сумел-таки

¹⁴⁹ Захаров В.Н. Западноевропейские купцы в российской торговле XVIII века. С.216.

¹⁵⁰ Беляева Л.Д. Заграничные закупки графа П.Б. Шереметева за 1770–1788 гг. С.82.

¹⁵¹ Там же. С.81.

выхлопотать изваяния и направить их Н.П. Шереметеву, либо они были заказаны вместе со скульптурой, предназначавшейся для Михайловского замка.

С именем Виаццоли связана еще одна любопытная история покупки итальянской скульптуры, распутанная О.К. Баженовой¹⁵². В 1805 году при посредничестве Виаццоли Н.П. Шереметев выписал из Каррары две пары мраморных кентавров для императрицы Марии Федоровны, установленных в 1806 году на мосту перед Холодной баней в Павловском парке. Из переписки Н.П. Шереметева с Виаццоли известно, что ящик с пятью мраморными кентаврами был погружен в Ливорно на борт датского корабля, прибывшего в петербургский порт 3 сентября 1805 года¹⁵³. Для кого предназначался пятый кентавр точно неизвестно. О.К. Баженова справедливо предположила, что Н.П. Шереметев мог заказать статуи не только для Марии Федоровны, но и пару для себя, однако после возникших промедлений при их изготовлении решил не дожидаться окончания работ и распорядился доставить в Россию готовые пять¹⁵⁴. Согласимся также с гипотезой О.К. Баженовой о том, что пятый кентавр сохранился до наших дней¹⁵⁵: происходя из собрания Шереметевых, он чрезвычайно схож с молодыми кентаврами из Павловска¹⁵⁶.

В приведенном выше письме Н.П. Шереметеву фигурируют, как мы увидели, имена Винченцо Бренны и Жермоли. Некто Жермоли упоминается в документе, датированном 1798 годом, где речь идет о партии скульптуры, привезенной из Ливорно и предназначавшейся для Михайловского замка¹⁵⁷. В том же году Н.П. Шереметев приобрел «у мраморщика италианца Жермония» группу

¹⁵² Баженова О.К. О мраморных кентаврах, выписанных для императрицы Марии Федоровны. С. 53–63.

¹⁵³ Там же. С.55–57.

¹⁵⁴ Там же. С.61.

¹⁵⁵ Статуя. Безбородый кентавр. ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). НВФ-2246.

¹⁵⁶ Баженова О.К. О мраморных кентаврах, выписанных для императрицы Марии Федоровны. С. 61.

¹⁵⁷ «Разные бюсты и статуи выписанные из Рима чрез Жермоли и Трескорни» (РГАДА. Ф.1239. Оп.3. Д.53246. Отпуски подробных ведомостей о долгах Кабинета частным людям с 1793 по 1801 год. Л.146 об.).

«Три грации»¹⁵⁸. Эти факты свидетельствуют о том, что Н.П. Шереметев пользовался услугами иностранцев, поставлявших произведения пластики для убранства резиденций Павла I.

Весьма вероятно, Жермоли являлся не скульптором, а посредником в купле и продаже мраморов, привозимых из Италии, как это было принято в XVIII веке. Он также мог быть владельцем магазина по продаже предметов убранства: из переписки Н.П. Шереметева со своими управляющими известно, что Жермоли предлагал графу купить у него мебель и обои для театра-дворца¹⁵⁹.

По вопросам приобретения скульптуры Н.П. Шереметев контактировал также с итальянцами Мадерни (Модерни) и Лазарини (Ладзарини), с немцем Клостерманом – их имена часто встречаются в «повелениях» графа и отписках управляющих. Купец Герман Клостерман был известной фигурой на российском антикварном рынке в последней четверти XVIII – первой четверти XIX века. Совместно с драматургом Д.И. Фонвизинным он вел коммерческую деятельность, закупая товары за границей и продавая их в собственном магазине в Петербурге, который, как считается, не раз посещала Екатерина II¹⁶⁰. Газеты «Санкт-Петербургские ведомости» и «Московские ведомости» неоднократно сообщали о продаже в его заведении скульптуры и других товаров¹⁶¹. Магазин Клостермана открылся на Невском проспекте в Петербурге в 1785 году, и, судя по архивным документам, Н.П. Шереметев приобретал у него скульптуру еще до 1790-х годов. В 1792 году, в разгар строительства Останкинского дворца, граф писал своему управителю «...да спроси у Клостермана нет ли целных статуй и бюстов таких же

¹⁵⁸ «Повеление» Н.П. Шереметева от 16 января 1798 г.: «По поданному от мраморщика италианца Жермония сего 798 года шету на взятие мною у него одну группу мраморную из трех грациев в человеческий рост, сверху чаша синего мрамора и под группу пиедестал мраморный круглый ценою за 3000 р. <...>» (Ф.И. № Инв.350. Выписки из ЦГИАЛ. Повеления Н.П. Шереметева). С.6. ГМЗ «Останкино и Кусково»).

¹⁵⁹ РГИА. Ф.1088. Оп.3. Д.599. Отписки Никиты Александрова в петербургскую контору домовую канцелярию. Л.1,2.

¹⁶⁰ Северюхин Д.Я. Три века художественного рынка Санкт-Петербурга, или Проза художественной жизни. СПб., 2018. С.152.

¹⁶¹ «Санкт-Петербургские ведомости», 1794, №67; «Московские ведомости», 1785, №20, март 8.

болших гипсовых как я у него четвертого году купил болших и средних для уборки стен и естли есть то взять реэстр какой меры и ценою»¹⁶².

Под именем «Лазарини», вероятнее всего, подразумевался итальянский скульптор Франческо Ладзарини (F. Lazzarini) (1748–1808), происходивший из семьи Ладзарини, которая с 1670 по 1942 годы непрерывно управляла одной из старейших скульптурных мастерских в Карраре¹⁶³. Профессор скульптуры Академии Каррары, Франческо Лазарини, наравне с Паоло Трискорни и Бартоломео Францони, относился к триаде первых скульпторов Италии того времени, был уважаем, и за свое мастерство, с которым он выполнил широкий спектр работ, причислялся к самым значительным личностям Каррары. Высокое качество, достигнутое им при копировании произведений античной скульптуры, было признано современниками¹⁶⁴.

Известно, что Ладзарини, как и некоторые другие скульпторы, сам занимался организацией вывоза своих произведений за пределы Италии¹⁶⁵. Принимая во внимание превосходный уровень сохранившихся копий с «антиков», украшавших Останкинский дворец с момента его открытия в конце XVIII века, можно предположить, что автором многих из них являлся именно Ладзарини. На эту мысль нас натолкнули «повеления» Н.П. Шереметева, в которых он неоднократно выражал беспокойство о судьбе скульптуры, выписываемой им из Италии. В течение 1794–1795 годов граф поручал своим управителям «спросить мраморщика Мадернии получил ли он известие от италианца Лазаринии об отправлении заказанных мною четыре фигуры больших из белого мрамора за

¹⁶² «Повеление» Н.П. Шереметева Петру Александрову от 10 октября 1792 г. (РГИА. Ф. 1088. Оп. 3. Д.591. Л.48).

¹⁶³ Passeggia L. The marble trade. The Lazzerini workshop and the arts, crafts and entrepreneurs of Carrara in the early nineteenth century / The lustrous trade: material culture and the history of sculpture in England and Italy, c.1700-c.1860. Edited by Cinzia Sicca and Alison Yarrington. 2000. P. 157.

¹⁶⁴ Passeggia L. Ibid. P. 162.

¹⁶⁵ Андросов С.О. Античная пластика и «ныне живущие» скульпторы в Риме во второй половине XVIII века // Век Просвещения / [отв. ред. С.Я. Карп; сост. Г.А. Космолинская]; Науч. совет «История мировой культуры» РАН; Ин-т всеобщей истории РАН; Науч. центр исслед. истории кн. культуры. М., 2006. Вып. 4: Античное наследие в европейской культуре XVIII века. 2012. С.108.

одну группу Ахиллесову»¹⁶⁶, и у Мадернии же выяснить, «...для чего от Лазариния группа не выслана и что от него сказано будет уведомь а четыре статуи как из таможни вынутца и можно чрез реку перевозить, то их принять и отправить в Москву как можно скорее»¹⁶⁷.

Отметим, что иногда Н.П. Шереметев упоминал о Ладзарини, называя его комиссионером, например в «повелении» от 23 августа 1795 года («...выписываемые из Италии чрез комиссионера Лазаринии...»¹⁶⁸). Возможно, комиссионер Ладзарини был однофамильцем скульптора Франческо Ладзарини, но все же, скорее всего, речь в переписке Н.П. Шереметева с управляющими речь шла именно о названном скульпторе, который совмещал изготовление произведений скульптуры с комиссионерской деятельностью. На правоту этой версии косвенно указывает объявление в «Санкт-Петербургских ведомостях». В номере от 15 февраля 1793 года «Франческо Лазарини, скульптор...»¹⁶⁹ упомянут как один из отъезжающих из столицы России. Значит, каррарский скульптор приезжал в Петербург, что повышает вероятность его причастности к формированию собрания скульптуры Н.П. Шереметева.

Приведенные выше выписки из указов графа означают, что Ладзарини работал с Мадернии (Модерни). Последний не раз упоминается в переписке Н.П. Шереметева в контексте приобретаемой им в Италии скульптуры и ее транспортировки в Россию¹⁷⁰. В распоряжениях Н.П. Шереметев направляет к «мраморному мастеру Мадернии» своих управляющих, следовательно, итальянец

¹⁶⁶ «Повеление» Н.П. Шереметева от 17 августа 1794 г. (РГИА. Ф.1088. Оп.3. Д.593. Л.22).

¹⁶⁷ «Повеление» Н.П. Шереметева от 29 ноября 1795 г. (РГИА. Ф.1088. Оп. 3. Д.596. Л.37).

¹⁶⁸ РГИА. Ф.1088. Оп.3. Д.596. Л.13–13об.

¹⁶⁹ «Санкт-Петербургские ведомости», 1793, 15 февраля, №13.

¹⁷⁰ «Повеление» Н.П. Шереметева от 3 мая 1795 г.: «...осведомится у италианца мраморщика Модернии не получены ль им из Италии выписанные мною статуи и группы мраморные естли же получены то распроси ево можно ль в нынешнее время вести в Москву <...>» (РГИА. Ф.1088. Оп. 3. Д.595. Л.35об); «Повеление» Н.П. Шереметева от 26 апреля 1795 г.: «мраморному мастеру Мадернии объявить что есть ли как скоро привезутся из Италии выписываемые статуи то постарался б как возможно поскорее оныя вынуть из корабля, в чем и тебе Александрову употребить поспешное свое старание, и вам уложа збережливостию хорошенько отправлять ко мне непомешкав а для лучшаго в том успеха сказать ему Мадернии что уже у тебя к отправлению тех статуй ко мне все заготовлено, а только ожидаются оные привозу» (РГИА. Ф. 1088. Оп. 3. Д.595. Л.33).

Мадерни некоторое время жил в Москве или Петербурге. В 1800-е годы в Петербурге работали итальянские скульпторы Мадерни (Maderni), двое из них – Винченцо (Vincenzo Maderni, 1797-1843) и Этьен (Etienne Maderni, 1782-1843) – известны по работам в России до 1840-х годов. Допустимо предположить, что некто Мадерни (Модерни), упоминаемый в документах Н.П. Шереметева, происходил из династии этих скульпторов. Отметим, что в 1790-е годы в Михайловском замке работал Пьетро Мадерни¹⁷¹: он также мог быть тем Мадерни, имя которого фигурирует в указах графа.

По вопросам приобретения Н.П. Шереметевым скульптуры в архивных документах встречается и другая итальянская фамилия – Стаджи. К 1797 году относится записка Аргунова следующего содержания: «Вчерашнего дня был я у итальянца Стаджи, который сказал мне из Италии привезенные к нему мраморные товары, находятся на бирже, но таможенными еще не свидетельствованы; а обещали нынешней день таможенной оное все кончить; и Стаджи расположился завтрашней день итти на биржу оные вещи смотреть; но повидимому кажется мне что оному Стаджи желательно более сделать так, чтоб сии товары для показания Его Сиятельству с биржи перевести в Фонтанной дом»¹⁷². Из записки следует, что зачастую «выписанная» из Италии Н.П. Шереметевым скульптура сначала отвозилась в его петербургскую резиденцию. Кроме того, из ее содержания понятно, что Стаджи находился в Петербурге. Очевидно, им являлся кто-то из двух братьев – скульпторов из Каррары - Пьетро или Джоаккино Стаджи – в 1790-е годы работавших над заказом для Михайловского замка, исполнив большой барельеф и скульптуры¹⁷³. До приезда в Петербург Пьетро и Джоаккино Стаджи были заняты выполнением заказов для дворцов польского короля Станислава Августа Понятовского.

В первой половине 1790-х годов над скульптурным убранством Кускова и Останкина работал также итальянец Альбани, изготовивший для Кусковского театра гипсовые статуи, барельефы, медальоны, а для Останкина статуи львов и,

¹⁷¹ Лансере Н.Е. Винченцо Бренна. СПб., 2006. С.120.

¹⁷² РГИА. Ф.1088. Оп.3. Д.163. Л.16.

¹⁷³ Андросов С.О. Каррарские скульпторы и Россия в XVIII веке. Р.196.

вероятно, еще какую-то скульптуру¹⁷⁴. Возможно, этот итальянский мастер, работавший над заказами Н.П. Шереметева, являлся тем самым скульптором Альбани, который выполнил целый ряд разнообразных произведений пластики для интерьеров Михайловского замка¹⁷⁵.

В собрание Н.П. Шереметева входили произведения, выполненные известным скульптором из Каррары Паоло Трискорни, работавшим над заказами вместе со своим братом Агостино Мария Трискорни. По мнению исследователей, Паоло жил и работал преимущественно в Карраре, отправляя выполненные им заказы в Петербург Агостино, выступавшего в данном случае в роли посредника, но, впрочем, как и его брат, владевшим мастерством ваяния¹⁷⁶. Произведения скульптуры, вышедшие из мастерской Трискорни, высоко оценивались современниками, что обеспечивало их заказами самых высокопоставленных лиц. О том, что Н.П. Шереметев покупал скульптуру у Трискорни, свидетельствуют не только сохранившиеся изваяния, но и архивные документы, из которых известно, что в мастерской скульпторов в Петербурге не раз бывали управляющие графа по его поручению¹⁷⁷. Информация о продаваемых в мастерской Трискорни скульптурах часто размещалась на страницах газет¹⁷⁸.

¹⁷⁴ «Повеление» Н.П. Шереметева от 10 июля 1791 г.: «...Скульптору италианцу Албанию за дело в Кусковский театр гипсовых фигур, барелиефов и протчего к прежней выдаче двумстам рублям до ращету повелеваю выдать еще триста рублей»;

«Повеление» Н.П. Шереметева от 29 декабря 1793 г.: «...Из отписки Балагаева означает, что о приделке к Альбаниеву льву еще двух львов оборотных, чтоб мог зделать Хожбин, того за способное не предвидится, а потому и призывали того, кто тому льву у Альбаниа делал модель и форму и того льва отливал, которой и выпросил последнюю цену зделать те два льва из моего материалу за 65 рублей, что и исполнить позволяю...» (Выписки из ЦГИАЛ. Ф. 1. № инв.352. С. 6, 67. НА ГМЗ «Останкино и Кусково»).

¹⁷⁵ *Лансере Н.Е.* Винченцо Бренна. С. 114.

¹⁷⁶ *Андросов С.О.* Каррарские скульпторы и Россия в XVIII веке. С. 197.

¹⁷⁷ Записка Аргунова от 3 сентября 1797 г.: «Сего дня был я у Трискорния; но к оному мраморные товары еще не привезены; а ожидает их привозу на биржу с часу на час; ибо оныя уже находятся близ Петербурга<...> Сверх сего видел я у Трискорния сидящего купидона мраморного с пиедесталом за который просит 1400 рублей; да одну мраморную баханку с пиедесталом ж за 1200 рублей; но токмо по моему замечанию кажется, что оному цены очень велики <...>» (РГИА. Ф.1088. Оп.3.Д.163. Лл.16–16об).

¹⁷⁸ «Недавно из Италии приехавший мраморного дела мастер Августин Трискорни почтенной публике объявляет, что он привез для продажи разные большой и малой величины статуи и бюсты и другие мраморные вещи. Он же выписывает по заказу из Италии разные мраморные вещи и статуи <...>» («Санкт-Петербургские ведомости», 1790, №86, 25 октября. С.1419).

Заметное участие в оформлении театра-дворца в Останкине принял Сантино (Сантине Петровиче) Кампиони (1774-1847). Кампиони происходил из семьи мраморщиков, переехавших в Россию и открывших свою мастерскую, о деятельности которой информация размещалась в газетах¹⁷⁹. В ней можно было купить разнообразные изделия из натурального и искусственного мрамора (столешницы, пьедесталы, надгробия), статуи и бюсты, выполненные в разных материалах, алебастровые барельефы, отливки: владельцы мастерской имели широкую специализацию, предлагая не только изваяния, но и предметы декоративно-прикладного искусства. Принимая заказы по облицовке искусственным мрамором, Кампиони отделал колонны в Египетском павильоне и Эстампной галерее Останкинского театра-дворца¹⁸⁰. Он также исполнил барельефы с изображением вакханок, помещенные в нижней части колонн Проходной галереи к Итальянскому павильону¹⁸¹. Любопытно, что Н.П. Шереметев счел объявленную Кампиони цену за свои услуги «очень неумеренной»¹⁸² и велел управляющим «к деланию в Останьково колонн вместо Кампиони приискывать мастеров русских, как то есть у графа Безбородки или других»¹⁸³, но в итоге колонны все равно отделявал Кампиони. Для убранства театра-дворца в 1795 году Н.П. Шереметев купил у него несколько пьедесталов и «2 фигуры гипсовые, называемые первая Венера Пудика, другая Фаун <...> 1

¹⁷⁹ «Итальянской мраморной мастер Кампиони делает из настоящего и поддельного итальянского мрамора камины, столовые доски, вазы, педесталы и прочее, что кому угодно заказать будет» («Санкт-Петербургские ведомости», 1796, №46).

¹⁸⁰ «Повеление» Н.П. Шереметева от 5 мая 1793 г.: «...итальянцу Сантино Кампиони заказать сделать в павильон, что с правой стороны, четыре колонны больших с базами, коренфических с лошками, из зеленого мрамора; по посланным от меня образцам, да в нишу четыре ж колонны гладкие ионические, с базами ж, и естли меньше объявленной им цены взять не согласится, то отдать с его материалом и за объявленную им цену» (НА ГМЗ «Останкино и Кусково». Ф. 1. № Инв.352 Выписки из ЦГИАЛ. С.42.); «...зделано оные Кампионием по заказу Павла Аргунова в нижнюю эстампную галерию восемь колон фалшиваго мрамора по 50 за каждую итого на 400» (РГИА. Ф.1088. Оп.3.Д.164. Лл.10-10об.).

¹⁸¹ «Ему же Кампионию за дело на 4 колоны в галерею ведущую от италианского повельона к главному дому капителей и базов баралиефов и поресков лепных по словесному договору – 175 р.» (НА ГМЗ «Останкино и Кусково. Ф. 1. Инв. №14. Лл. 127об., 168 об.).

¹⁸² НА ГМЗ «Останкино и Кусково». Ф. 1. № инв.352. Выписки из ЦГИАЛ. С.143.

¹⁸³ Там же. С. 145.

фигура гипсовая Аполлино»¹⁸⁴. Речь идет о фасадной скульптуре: «Пляшущем фавне», «Аполлино», «Венере-Урании». Иконографический тип последней отличается вариативностью (в том числе статуя известна как «Venus Pudica», то есть «Венера стыдливая»).

Как уже отмечалось, круг лиц, с которыми взаимодействовал Н.П. Шереметев с целью приобретения произведений искусства, был действительно очень широк. Мы сказали о тех, чьи имена наиболее часто встречаются в архивных документах, чьими услугами граф пользовался регулярно. Однако для полноты картины перечислим и других мастеров, купцов и посредников, упоминаемых в указах и «повелениях»: итальянец Депедри (де Педри), которому Н.П. Шереметев заказал мраморный камин в Марково¹⁸⁵, немецкий скульптор Франц Гаттенбергер, выполнивший гипсовые статуи для Останкинского театра¹⁸⁶, итальянский купец Альфонсо Милиоти, поставлявший предметы убранства не только графу, но также для Михайловского замка¹⁸⁷.

В складывании обстановочного комплекса Останкинского дворца, в формировании коллекций Н.П. Шереметева особенную роль сыграли Павел Споль и Винченцо Бренна.

Для домов Шереметева французский резчик-декоратор Павел Споль выполнил большой объем работ по изготовлению предметов обстановки из дерева, отличающихся изысканной красотой и свидетельствующих о несомненном профессионализме мастера. Споль владел собственной мебельной мастерской и магазином, а также занимался посредничеством в купле и продаже предметов убранства. Из счетов известно, что Н.П. Шереметев покупал у него самые разнообразные товары для отделки и украшения своих домов, в том числе скульптуру для театра-дворца. Так в 1792 году граф приобрел у Споля группу «Екатерина II и генерал-фельдмаршал П.А. Румянцев» (П. Трискорни), статую

¹⁸⁴ Там же. С.134.

¹⁸⁵ Там же. С.24.

¹⁸⁶ Там же. С.14.

¹⁸⁷ РГИА. Ф.1239. Оп.3. Д.61690. Л.14 об.

«Артемизия, оплакивающая Мавсола» (П. Трискорни), сохранившиеся до настоящего времени, и многие другие изваяния¹⁸⁸.

В создании скульптурного убранства тетра-дворца особенно велика роль одного из его главных проектировщиков - итальянца Винченцо Бренны – при его активном участии приобреталось большинство произведений пластики.

На невероятную карьеру Бренны, на пике своей востребованности и влияния признанного главным архитектором Павла I, не раз обращали внимание исследователи. Когда в начале 1790-х годов Н.П. Шереметев заказал Бренне проектирование Останкинского дворца, Бренна уже был вхож в придворное общество, имея за плечами опыт работы в Риме, обеспечивший ему нужные связи и контакты в художественном мире, и во дворцах польской знати, где началась череда его знакомств с высокими покровителями. После воцарения Павла Бренна был всецело занят развернувшимся строительством в Петербурге, Павловске, Гатчине. Неудивительно, что Н.П. Шереметев, стремившийся обладать новомодными предметами роскоши и лучшими произведениями искусства, заказывавший осуществление своих архитектурных замыслов самым опытным и выдающимся зодчим, решившись на строительство в Останкине, среди прочих остановил свой выбор на Бренне.

Известно, что, получив доступ к государственным ресурсам, Бренна тратил огромные суммы, раздавая заказы нанятым им итальянским специалистам скульпторам, мраморщикам, живописцам, выписывая из Италии целые партии дорогостоящих скульптур. С позволения своего царственного покровителя он распоряжался скульптурой, принадлежавшей Екатерине II. Собственная коллекция Бренны, состоявшая из картин и скульптур, была настолько внушительна, что не оставалась незамеченной современниками¹⁸⁹. Спешно покидая Россию в 1802 году, он распродал прекрасные каррарские мраморы, коллекцию античной скульптуры и другие произведения искусства¹⁹⁰.

¹⁸⁸ РГИА. Ф.1088. Оп.9. Д.2784. Лл.13–14об.

¹⁸⁹ Лансере Н.Е. Винченцо Бренна. С. 196.

¹⁹⁰ Там же. С.199.

Предприимчивый итальянец, чье «корыстолюбие бросалось в глаза»¹⁹¹, активно занимался коммерцией, продавая и, очевидно, перепродавая произведения искусства. Среди закупленных у него Н.П. Шереметевым предметов оказывалось немало аналогичных и даже идентичных тем, которые закупались для Павловской резиденции. В этом нетрудно убедиться, сравнив сохранившуюся скульптуру из первоначальной обстановки Останкинского театра-дворца со скульптурой Павловска.

Н.П. Шереметев покупал у Бренны французскую бронзу, гипсовую и мраморную скульптуру, что отражено в архивных документах¹⁹². Их переписка в мае-июле 1799 года красноречиво свидетельствует о стремлении графа к обладанию наилучшими изделиями и произведениями, а также о том, как Бренна неукоснительно следил за оплатой и не допускал убытков для себя¹⁹³.

Итак, осветив основные аспекты в истории формирования собрания скульптуры Н.П. Шереметева, следует признать, что до наших дней сохранились сведения не о всех контактах графа, поэтому составить исчерпывающее представление об обстоятельствах приобретения им произведений пластики едва ли возможно. Многие документы канули в лету, а какие-то еще предстоит обнаружить и изучить. Вместе с тем сохранившегося архивного материала достаточно для того, чтобы прояснить общую картину.

Как мы увидели, граф непосредственно сам, а также через своих агентов и управляющих контактировал с широким кругом лиц. Очевидно, что имея целью приобретение произведений пластики высокого художественного уровня и безупречного мастерства, он прибегал ко всем доступным ему способам. Через комиссионеров, высокопоставленных иностранцев он «выписывал» скульптуру из-за границы, главным образом из Италии, покупал через посредников, на бирже

¹⁹¹ Там же. С.197.

¹⁹² Повеление Н.П. Шереметева от 29 июня 1794 г.: «...от Брена принято шесть для которых начаты делаться ящики <...> от Брена двух статуи псише и ламур гипсовой и зефир мраморной <...> подтверждаю дабы о взятие означенных вещей и об отправлении оных в Москву» (РГИА. Ф.1088. Оп. 3. Д.593. Л.5).

¹⁹³ НА ГМЗ «Останкино и Куское». Ф.І. № Инв.3. Переводы, письма, литературные источники. С.18–23.

в Петербурге, знал ассортимент произведений, представленных в столичных и московских мастерских. В условиях еще только развивавшегося художественного рынка того времени часто в магазинах итальянские мраморы продавались бок о бок с французскими помадами и итальянскими макаронами¹⁹⁴, и в этом была специфика того времени.

Итальянцы, продававшие скульптуру в России, взаимодействуя между собой, являлись друг для друга одновременно конкурентами и партнерами: этот клубок хитросплетенных связей можно распутывать еще очень продолжительное время, привлекая материал архивных документов.

¹⁹⁴ «У Красного моста в доме графа Бутурлина в лавке продаются итальянские макароны <...>, мраморные бюсты, каминные, столы и другие вещи» («Санкт-Петербургские ведомости, 1790, 17 декабря, №101).

Глава 3. Состав и особенности собрания скульптуры графа Н.П. Шереметева

Прежде всего, представляется важным процитировать некоторые «повеления» Н.П. Шереметева, характеризующие его как хозяина.

Поддерживая порядок в обширных владениях, граф вникал во все мелочи, сетовал на нерадение крестьян и управляющих¹⁹⁵. Обеспокоенность Н.П. Шереметева в отношении сохранности скульптуры и другого убранства зафиксирована во многих «повелениях»: он распоряжался «из ящиков выбрать бережненько и разместить»¹⁹⁶ прибывшие в Останкино из Петербурга предметы, просил прислать «обстоятельное сведение о прежних статуях <...> и прочих гипсовых штуках, сколько каких починено и кем, и которые имеются в целости»¹⁹⁷, предписывал «полученным двум обозам прислать реэстры с отметками, что цело и разбито, и где поставлено»¹⁹⁸. Подобного рода указаниями пестрит его переписка с управляющими. О том, что Н.П. Шереметев следил за качеством производящихся работ в его имениях, также свидетельствуют его «повеления»: «Полы в галереях стараться делать сколько можно покрепче и вальяшнее, а особливо исподние переклады и протчее, ибо на них становится будут статуи претижолые, то и наблюдать оное непременно, дабы не могло от тяжести в полу зделаться какое повреждение, а особливо под теми местами, где будут те статуи становится, зделать как можно прочнее и крепче»¹⁹⁹, «...когда будут часто ходить штукатуры и прочие также и разводить будут известь и лебастр, от оного взять предосторожность, приставить людей, чтоб меньше ходили и мочили»²⁰⁰. Н.П. Шереметев контролировал даже такие нюансы, как

¹⁹⁵ «Удивительно для меня, что всякое требуемое мною к ясности дело всегда столь медленно и затруднительно, что от вас никакого толку добиться нельзя, повеление же мое таково, чтобы все оное докладывать, что мутная вода вам милее, нежели чистая, а к тому пословицу сами приищите. 5 января 1799 г. Гр. Н.Ш.» (Отголоски XVIII века. Выпуск XI. Время императора Павла. 1796-1800 годы. М., 1905. С. 128).

¹⁹⁶ Там же. С.124–125.

¹⁹⁷ НА ГМЗ «Останкино и Кусково». Выписки из ЦГИАЛ. Ф. 1. № Инв.352.

¹⁹⁸ Там же. С.80.

¹⁹⁹ Там же. С. 48.

²⁰⁰ Там же. С.58.

наличие защитных чехлов на скульптуре²⁰¹. Досаждающему его счетами на оплату архитектору Бренне он вынужден был напоминать, что следует сперва выполнить свои обязательства в строящемся Останкинском доме²⁰².

Собрание скульптуры Н.П. Шереметева складывалось не только из приобретенных им самим произведений, но и из образцов ваяния, унаследованных от отца и деда, что сказалось на характере состава собрания. Для удобства рассмотрения оно может быть поделено на несколько основных групп: античная скульптура, копии с античной скульптуры, скульптура XVIII – нач. XIX века.²⁰³

3.1. Античная скульптура

Античная скульптура из собрания Н.П. Шереметева сохранилась до наших дней в виде пяти памятников, три из которых – статуя Гигиен (Рисунок 1), голова Афродиты (Рисунок 2) и небольшое изваяние козы (Рисунок 3) – относятся к первоначальному убранству Останкинского театра-дворца и зафиксированы в его самой ранней описи 1802 года.

Оценить, сколько античных памятников изначально входило в состав шереметевской коллекции, довольно сложно. Возможно, их было больше пяти: в описях шереметевских домов и кунсткамер часто встречаются упоминания об

²⁰¹ «...предписываю видя, что по строению Останьковскому из объяснения, что все идет тихо и особливо лепная работа, и на воротные группы по сие время парусина не была сшита, что я полагал давно уже зделанным, потому что еще в бытность мою приказано было зделать. <...>(Там же. С. 65).

²⁰² Из письма Н.П. Шереметева В. Бренне, май-июль 1799 г.: «...Так как я ожидал и все еще ожидаю, чтобы вся постройка была окончена и тогда, как это водится, подвести все наши счета, то прошу Вас, Милостивый Государь, сделать мне удовольствие докончить двери и решетки, которых мне не хватает, без чего я не могу считать свой дом оконченным. Я уверен, что эта статья естественно входит в число тех 29 тыс. руб. за одну ту постройку» (НА ГМЗ «Останкино и Кусково». Ф. I. № Инв. 3. Переводы, письма, литературные источники. С. 21).

²⁰³ В данной диссертации автор сознательно не рассматривает каменные вазы, принадлежавшие Н.П. Шереметеву. Как известно, вазы в исследуемый период наряду со скульптурой почитались своего рода проводниками античности, были широко распространены в обстановочных комплексах дворцов и усадеб. В собрание Н.П. Шереметева входило внушительное количество ваз, выполненных из мрамора, алебаstra и других материалов, и отличающихся разнообразием. Значительный по объему корпус материала по вазам из собрания Н.П. Шереметева, сохранившихся и утраченных, заслуживает, на наш взгляд, специального исследования.

«антиках»²⁰⁴. Однако приходится иметь в виду, что в XVIII века, когда сведения об античном искусстве были абстрактны, а определения – размыты, под «антиками» подразумевались не только античная скульптура, но и ее реплики, и более того – все художественные произведения, созданные в незапамятные времена разными народами. К «антикам» могли также причислять западноевропейские памятники Нового времени, воплощающие, как считалось, идеалы античного искусства.

Мраморная козочка принадлежала графу П.Б. Шереметеву и находилась в Кускове, о чем известно из описи Кусковского дворца, составленной в 1783 году.²⁰⁵ Очевидно, она была перевезена в Останкино в 1790-е годы по воле Н.П. Шереметева для украшения интерьеров театра-дворца. По мнению исследователей, эта небольшая скульптура, у которой подлинно античной является только корпус, найденный, по преданию, в Помпеях²⁰⁶, «повторяет одно из бесчисленных бронзовых произведений декоративной пластики эллинистического времени»²⁰⁷.

Неоднозначна иконография статуи Гигиены, опирающейся левой рукой на герму Термина, римского божества межевых знаков, внутренних и внешних границ, соблюдение которых, по представлению древних римлян, обеспечивало счастливый мир. Оригинальная надпись на французском языке спереди на тумбе сообщает, что статуя богини здоровья с богом Термином привезена из Афин в 1789 году.²⁰⁸ На задней стороне постамента на французском же языке указано: «Эта старинная статуя принадлежала императору Адриану, который согласно

²⁰⁴ Слово «антики», чаще всего употребляемое в качестве синонима античной скульптуры, применяется исследователями как с использованием кавычек, так и без них. Следуя примеру Л.И. Давыдовой, автор данной диссертации заключает понятие «антики» в кавычки. (См.: Давыдова Л.И. Греко-римская скульптура в собрании Эрмитажа / Л.И. Давыдова; Государственный Эрмитаж. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2020).

²⁰⁵ «Коза мраморная антик в ящику красного дерева за стеклами под нею столик» (РГИА. Ф.1088. Оп.17. Д. 69 «Опись по селу Кускову садовых беседок, дома Уединения, «сенного стога», «философского дома», «храма тишины», Итальянского дома и Большого дома» (1783). Л.118об.).

²⁰⁶ Вейнер П.П. Жизнь и искусство в Останкине. С.50.

²⁰⁷ Харко Л. П. Античные памятники в русской усадьбе Останкино. С.23.

²⁰⁸ «La deesse de la Sante avec le dieu Terme tiree de la ville d'Atenne en 1789».

сообщению Павсания, перевез ее из Афин в Тиволи»²⁰⁹. О том, каково было истинное происхождение этой статуи и насколько соответствовало действительности содержание приведенных надписей, неизвестно. Но очевидно, что надписи не случайны: как минимум, они способствовали ощущению сопричастности Останкина наследию античного мира.

Исследователи давно обратили внимание на то, что шереметевская Гигиея, к античному торсу которой, вероятно, в XVIII веке были примонтированы голова и другие части, имеет крайне мало общего с другими известными Гигиеями²¹⁰. Связать останкинскую статую с каким-то конкретным вариантом изображения богини здоровья оказалось невозможно. Ближайшим аналогом шереметевской Гигиеи на сегодняшний день считается «Афродита на черепахе» из Берлинского музея: та же постанова фигуры со слегка согнутой в колене левой ногой, поставленной на небольшое возвышение (под ногой Афродиты – черепаха, под ногой останкинской статуи – прямоугольный плинт, спереди обработанный в виде ионической капители)²¹¹. Остаются открытыми вопросы о том, когда и по чьему заказу Афродита была переделана в Гигиею.

Все останкинские античные памятники, кроме головы Афродиты, освобожденной от искажавших ее пропорции поздних доделок реставратором О.В. Яхонтом²¹², имеют позднейшие доделки XVIII века. В этом не только их особенность, но и характерная примета того времени, отражающая отношение к классическим древностям. Проблема реставрации античной скульптуры в XVIII столетии и фальсифицированных произведений многоаспектна. На волне всеобщего увлечения античностью интерес к сохранившимся древним изваяниям был колоссальным: статуи, бюсты, рельефы, надписи искали по всей Италии и,

²⁰⁹ «Cette ancienne statue appartenait à l'empereur Adrien qui la transporta d'Atene à Tivoli selon le rapport de Pausanias».

²¹⁰ Вдовин Г.В., Лепская Л.А., Червяков А.Ф. М., 1994. С.146.

²¹¹ Статуя. Афродита на черепахе. 2 пол. V в. до н. э. – V в до н.э. Государственные музеи Берлина. (Источник: Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung [Электронный ресурс]. – URL: <https://recherche.smb.museum/detail/698254/statue-der-sogenannten-aphrodite-auf-der-schildkr%C3%B6te-aphrodite-brazz%C3%A0> Дата обращения: 01.06.2025 г.)

²¹² См.: Яхонт О.В. Возрожденные шедевры: (Реставрация скульптуры). Кн. для учащихся ст. классов. М., 1980. С.98–109.

прежде всего, в Риме, где к середине XVIII века на фоне спада строительства церквей и дворцов сократилось и число заказов на изготовление произведений пластики²¹³. Скульпторы, не желая претерпевать лишения из-за нехватки работы, активно взялись за копирование и реставрацию античных статуй: масштаб их деятельности в этом направлении был впечатляющ, хотя достижения порой оказывались сомнительными. В индустрии, где были задействованы каменщики, резчики камня, полировщики, изготовители форм, поставщики и перевозчики мрамора, кроме реставраторов-виртуозов Бартоломео Кавачеппи и Винченцо Пачетти, работали также низкоквалифицированные мастера, поэтому качество продукции сильно различалось. Из любых не связанных между собой фрагментов (это могли быть туловища, ноги, руки, головы) реставраторы вырезали недостающие части и приделывали их античным скульптурам разной степени сохранности. Если «монтаж» был выполнен неудачно, результатом становились откровенные курьезы. В качестве подобного примера назовем два бюста – мальчика и юноши (Рисунки 4,5) – из шереметевской коллекции: они собраны из разнородных фрагментов таким образом, что их головы, атрибутированные I в. н.э., явно не совпадают с мраморными корпусами, на которые они установлены²¹⁴.

Наряду с описанным методом реставрации существовал еще один вид деятельности итальянских скульпторов-реставраторов – полностью самостоятельное изготовление изваяний, выдаваемых ими за древние памятники. Для придания эффекта старины новой скульптуре ее поверхность искусственно огрублялась, обрабатывалась различными кислотами, и получившаяся подделка продавалась неосторожному покупателю как античный подлинник. Данная практика была широко распространена, хотя уже тогда находились люди, понимавшие суть производившихся фальсификаций и критиковавшие реставраторов за их преднамеренные обманные действия. И.И. Винкельман, выступавший против реставрации произведений искусства древности, высмеивал некоторые английские коллекции, состоявшие из поддельных «антиков».

²¹³ Андросов С.О. Античная пластика и «ныне живущие» скульпторы. С.99.

²¹⁴ Харко Л. П. Античные памятники в русской усадьбе Останкино. С.23.

Важно признать, что Кавачеппи, Пачетти и другие реставраторы античной скульптуры не добились бы успеха в своей деятельности, если бы ее результат не был востребован публикой. Состоятельные молодые люди, отправлявшиеся в Grand Tour, стремились привезти из путешествия по Италии не только впечатления, но и разного рода древности; европейские и русские коллекционеры «охотились» за «антиками» для украшения своих дворцов. Завершенным изваяниям отдавалось предпочтение, обусловленное во многом спецификой восприятия скульптуры как вида искусства: статуи с отсутствующими частями тела вызвали визуальный дискомфорт при их восприятии зрителями XVIII века. Вопрос подлинности и оригинальности произведения был вторичен для большинства заказчиков, что использовалось реставраторами, действовавшими в угоду моде и своим покровителям.

3.2. Копии с античной скульптуры

В состав европейских и российских собраний второй половины XVIII столетия непременно входили разного рода копийные повторения античной скульптуры. Античные изваяния были подобны маякам, на которые ориентировались люди эпохи Просвещения, поклонявшиеся наследию греко-римской культуры; в них виделось достоверное свидетельство существования этой цивилизации. Подлинные «антики» могли пополнить в свои коллекции только представители аристократических слоев общества, в то время как их копии оказывались доступны для широкого круга заказчиков.

Появившись во всех больших домах, белоснежные грациозные фигуры, казавшиеся такими совершенными, неизменно «вызывали удовольствие у гостей, сравнимое с радостью увлеченного садовода, наслаждающегося розами сорта Кифтсгейт в общедоступных городских садах»²¹⁵. Лишенные следов времени в виде трещин, царапин, грубых швов, утрат, они выглядели безупречно. Кроме

²¹⁵ *Scott J. The pleasures of antiquity: British collectors of Greece and Rome. P.116.*

того, благодаря копиям легче было достигнуть необходимой для классицистических интерьеров симметрии.

«Венера Медицейская» (Рисунки 6,7), «Венера Капитолийская» (Рисунок 8), «Приседающая Венера» («Венера на корточках»), «Венера Каллипига» (Рисунок 9), «Венера-Уrania», «Аполлон Бельведерский» (Рисунки 10,11), «Аполлон Кифаред» (Рисунок 12), «Аполлон Мусагет» (Рисунок 13), «Аполлино» (Рисунок 14), «Амур и Психея» (Рисунок 15), «Арес Боргезе» (Рисунок 16), «Спящая Ариадна» (Рисунок 17), «Гладиатор Боргезе», «Танцующий фавн», «Флора Капитолийская», «Лаокоон», «Спящий Амур» (Рисунок 18), «Мальчик, вынимающий занозу» («Spinario»), «Вакх и Ариадна» (Рисунок 19), «Кентавры Фурьетти», «Девушка, играющая в кости» (Рисунок 20), «Нимфа с раковиной» (Рисунок 21), «Точильщик ножей» («Арротино») (Рисунок 22), «Ниобея с дочерью» (Рисунок 23), «Антиной» (Рисунки 24,25), «Афина» (Рисунки 26-28), «Гера», «Диана», «Гермес» (Рисунок 29), Музы (Рисунки 30-34), «Дионис» (Рисунок 35), «Эрот» (Рисунок 36), «Фаустина» (Рисунки 37,38), «Туснельда» (Рисунок 39), римские императоры (Рисунки 40-42), философы (Рисунок 43) и поэты (Рисунки 44,45) – таков неполный список мраморных копий и гипсовых слепков с прославленных «антиков» из крупнейших музеев и галерей Италии и Ватикана, имевшихся в собрании Н.П. Шереметева. Точные и вариативные, в натуральную величину и в виде уменьшенных повторений, они помещались в залах Останкинского дворца и Фонтанного дома рядом с подлинными античными мраморами и современной пластикой.

Копии и слепки с «антиков» составляли большую часть скульптурного собрания Н.П. Шереметева. По жанровому и «персональному» составу они были «хрестоматийны» для всех европейских дворцовых комплексов на протяжении всего XVIII века, в том или ином варианте встречаясь в российских коллекциях. Судя по сохранившимся образцам, они отличались очень высоким качеством исполнения. Вельможи высшего ранга имели возможности заказывать копии из-за рубежа (наилучшие выполнялись в Италии). В России в конце XVIII столетия их изготовлением занимались в основном в мастерской Академии Художеств.

Состав принадлежавшей графу группы копий с античных шедевров выгодно отличался разнообразием – это видно по самим памятникам и материалам описей. Однако в целом для российских заказчиков выбор был ограничен произведениями, формы которых имелись в России. Неудивительно, что, обладая редкими и дорогостоящими образцами, их владельцы стремились сохранить эксклюзивность своих коллекций. В указах Н.П. Шереметева Московской Домовой канцелярии можно прочесть распоряжение графа о том, чтобы «...зделанную <...> лвам форму, а равно и другие какие есть формы, хранились под крайним присмотром, а когда не будет до них дела, дабы после не могли кто-нибудь из лепщиков зделать из тех форм других штук посторонним, в чем наблюдать крайнее смотрение и как можно надзирать оные чаще, раза два или три в неделю, а особливо невзначай, дабы чрез сие взята была надлежащая предосторожность»²¹⁶.

Как правило, копии с «антиков» приобретались Н.П. Шереметевым в столичных магазинах, заказывались из-за рубежа. Отметим, что в Останкине существовала небольшая ремесленная мастерская по производству гипсовых отливок для украшения дворца, который был обильно декорирован скульптурой не только внутри, но и снаружи. В мастерской работали крепостные Н.П. Шереметева, обученные лепному делу и способные, по меньшей мере, привести в порядок нуждающуюся в нем скульптуру.

3.3. Скульптура XVIII – начала XIX века

Собрание скульптуры Н.П. Шереметева включало в себя также произведения, выполненные западноевропейскими ваятелями (копии с известных работ французских и итальянских скульпторов XVIII столетия, оригинальные произведения западноевропейских скульпторов этого времени) и русскими мастерами XVIII – нач. XIX века.

²¹⁶ НА ГМЗ «Останкино и Кусково». Ф. I. № Инв.352. Выписки из ЦГИАЛ. С.67.

3.3.1. Итальянская скульптура

До настоящего времени сохранилась не вся скульптура, принадлежавшая Н.П. Шереметеву, поэтому судить о составе собрания мы можем только по сохранившимся образцам, неполным упоминаниям в описях и архивных документах. Тем не менее, результат изучения «повелений» графа, его переписки с разными лицами позволяет констатировать, что доля итальянской скульптуры (разумеется, включая копии с «антиков», выполненные итальянскими мастерами) в его собрании составляла если не большую, то значительную часть. В XVIII веке, особенно в конце столетия, итальянское искусство более других почиталось любителями, художниками, знатоками всех образованных стран, отправляющихся в Италию в стремлении увидеть «всю роскошь благообразной древности»²¹⁷. Страстно желая приобрести произведения итальянской школы, превосходство которой над остальными было ясно как день, коллекционеры прикладывали все свои усилия, использовали всевозможные связи, переплачивали втридорога, нередко оказывались обманутыми, получая искусно исполненную подделку. В Италии «резец совершенно победил кисть»²¹⁸, и «искусство, наиболее процветающее в ней, есть Ваяние»²¹⁹, поэтому украшая свои дворцы, европейские и российские аристократы выбирали, прежде всего, итальянскую скульптуру.

Одной из самых ярких скульптур из собрания Н.П. Шереметева являются «Три грации» - мраморная группа в виде трех полуобнаженных женских фигур, стоящих спиной друг к другу, имеющих незначительные различия в расположении складок одежды, в постановке ног (Рисунок 46). Над головами Граций установлена круглая ложчатая чаша. Группа была приобретена Н.П. Шереметевым специально для Останкинского театра-дворца и упоминается в описи 1802 года.²²⁰

²¹⁷ Шевырев С.П. Взгляд русского на современное образование Европы // Москвитянин. 1841. Ч.I. №1. С. 223.

²¹⁸ Там же. С. 224.

²¹⁹ Там же. С.224.

²²⁰ «...привезенная изъ Питербурга група изъ белаго мрамора въ три лица сверху оныхъ на головахъ чаша сероватаго мрамора под ними тумба белаго мрамора съ серыми жилками и въ

Три грации - Аглая («красота»), Ефросина («радость») и Талия («изобилие») – в разные времена интерпретировались по-разному. Как правило, воплощая женственность и изящество, они также «олицетворяли тройственный аспект щедрости: оказание благодеяния, получение благодеяния и оплату благодеяния»²²¹, считались персонификацией целомудрия, красоты и любви и наделялись другими аллегорическими смыслами²²². Это один из наиболее распространенных мотивов греко-римского мира, представленный в многочисленных формах искусства и допускавший различия и вариации в деталях и композиции, но остававшийся неизменным в отношении своей основной концепции – изображения женщины, повторенной трижды. Древнегреческие грации – Хариты – изображались в рельефной скульптуре и вазовой живописи часто в виде танцующих фигур с распростертыми для взаимных объятий руками. При этом каждая имела индивидуальную внешность. Появление варианта изображения трех женских фигур в обнимающейся позе, вероятно, связано со стремлением изваять Граций в крупномасштабной скульптуре: прямое воспроизведение греческих харит в форме статуи означал бы физически нестабильный и композиционно неуклюжий результат. Проблема была решена путем перемены позы – грации стали изображаться ближе друг к другу, почти соприкасаясь. В римской трактовке «Граций» фигуры приобретают большее единообразие, лишаясь индивидуальных черт: акцент смещен на единство группы, которая, в отличие от второстепенных греческих богинь, специфичных для конкретного местоположения и родов деятельности, стала понятна римской аудитории в различных условиях и контекстах²²³.

Мотив «Граций» достаточно гибок и вариативен. Композиционно останкинские «Грации» схожи с античными изваяниями Гекаты, богини подземного царства, из собраний Эрмитажа и Афинского Национального

низу оныхъ подьдонъ деревянной выкрашенной подъ серой мраморъ у одной статуи у ноги палиць отъшибинъ и намазанъ алебастромъ» (Оп. 1802.Л.76).

²²¹ Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М.: Крон-Пресс, 1999. С. 562.

²²² Там же. С.561–562.

²²³ Francis J. The three graces: composition and meaning in a roman context // Greece & Rome. Vol. 49. №2. October 2002. P.197.

археологического музея: та же постановка группы в виде трех девушек, стоящих спинами друг к другу²²⁴. Прототипом останкинской группы в некоторой степени могут считаться античные «Грации», изображение которых приведено в одном из томов обширного труда Шарля Отона де Кларака: та же постановка фигур, спиной прислонившихся к колонне²²⁵. Значительное сходство обнаруживается также при сравнении с группой «Три грации», выполненной французским скульптором Жерменом Пилоном в 1560-1563 годах: грации, стоящие друг к другу спиной, держали над головой урну-вазу с сердцем короля Франции Генриха II²²⁶. Помимо общей композиции и вазы, венчающей группу, налицо сходство одеяний: все три останкинские «Грации» изображены с обнаженной грудью, как одна из граций группы Пилона. При этом стилистически памятник разительно отличается от французского образца. Останкинские «Грации» классицистичны, кроме того, они не держатся за руки, но каждая касается руками своей груди. Скорее всего, при создании останкинской группы ее автор вдохновлялся несколькими прототипами, которые творчески переработал, создав оригинальное произведение.

Как указывалось, «Три грации» были приобретены Н.П. Шереметевым у мраморщика Жермоли. Факт покупки у него рассматриваемой группы, на наш взгляд, явно недостаточен для того, чтобы считать эту работу произведением Жермоли. Вопрос авторства «Трех граций» остается открытым, но не вызывает сомнений итальянское происхождение этого великолепного изваяния. Отметим, что по манере исполнения, трактовке пальцев рук и ног, прически, складок одежды и других деталей останкинская скульптура близка некоторым

²²⁴ Геката. ГЭ, инв. №ГР 5872 (Опубл.: Давыдова Л.И. Греко-римская скульптура в собрании Эрмитажа. С. 196–199); *Kaltsas N. Sculpture in the National Archaeological museum, Athens. Catalogue.* Kapon Editions, 2002. P.351.

²²⁵ *Clarac C. F. Musee de sculpture antique et moderne...Paris. T. IV. Statues antiques des musees de l'Europe. Dieux du ciel et la terre et personnages qui y ont rapport. 1836–1837. Pl. 1427B, №632E.*

²²⁶ *Clarac C. F. Musee de sculpture antique et moderne...Paris. T.III. Louvre. Galerie d'Angouleme. Statues modernes du XVI au XIX siècle.Pl.359, №2607.*

произведениям П. Трискорни и его мастерской ²²⁷, однако документов, подтверждающих это предположение, на сегодняшний день не найдено.

В 1801–1802 году, очевидно, по заказу Марии Федоровны, супруги Павла I, П. Трискорни была выполнена мраморная группа «Три грации», установленная в одноименном павильоне Павловской резиденции в октябре 1802 года. ²²⁸ Композиция павловских «Трех граций» отличается от останкинской группы, но классицистический облик присущ каждой из них. Если сравнить обстоятельства появления данных скульптур в Останкине и Павловске, то получается, что Н.П. Шереметев приобрел своих «Трех граций» раньше императорской фамилии, что необычно: как правило, наоборот, представители аристократии покупали те или иные произведения искусства, следуя примеру монархов.

До настоящего времени сохранились две подписные работы П. Трискорни, происходящие из собрания Н.П. Шереметева.

Скульптурная группа «Екатерина II и генерал-фельдмаршал П.А. Румянцев» (или «Румянцев возвещает Екатерине II о своих победах») упоминается в описях 1802, 1809–1810 годов ²²⁹ и относится к первоначальному убранству Останкинского театра-дворца. Описанию соответствует разъясняющая надпись на подножии «Le feld General faisant Hommage a sa Majeste de la victoire qu'il vient de remporter», означающая «Генерал-фельдмаршал воздает должное Ее

²²⁷ Паоло Андреа Трискорни (1757-1833) – чрезвычайно востребованный в России в конце XVIII – первой четверти XIX в. скульптор из Каррары, работавший вместе со своим братом-компаньоном Агостино Мариа Трискорни (1761-1824), у которого в Петербурге была собственная мастерская. Авторству Трискорни принадлежат скульптуры, выполненные в основном для императорских дворцов и общественных зданий Санкт-Петербурга и его окрестностей. Главным исследователем и знатоком художественного наследия братьев Трискорни в России является С.О. Андросов, в работах которого содержатся важные сведения о произведениях, выполненных этими каррарскими скульпторами для российских заказчиков.

²²⁸ Подробнее о скульптурной группе «Три грации» из собрания ГМЗ «Павловск» см.: Королев Е.В. По впечатлениям Grand Tour графа и графини Северных: «Три грации» в Павловске. С.253–268.

²²⁹ «Группа мраморная белая изображающаго вѣкторію императрицы Екатерины второй сидящую въ креслахъ, и въ левой руке на печати держитъ російской гербъ, и передъ ней съ стороны стоячей Марсъ на овалномъ такого жъ мрамора мрамора<...>» (Оп.1802, л.82); «Группа мраморная белая, на коей изображена Императрица Екатерина вторая сидящая въ креслахъ, и въ левой руке держащая печать съ Россійскимъ гербомъ, а передъ ней со стороны стоитъ фельдмаршалъ делающій донесеніе объ одержанной побѣдѣ <...>» (Оп.1809–1810, л.38об.).

Величеству за только что одержанную победу»²³⁰. За фигурой фельдмаршала на подножии группы имелась подпись скульптора «Paolo Triscorni fecit a Carrara», на что указывают Д.А. Ровинский²³¹ и записи, сделанные в инвентарных книгах ГМЗ «Царское Село», где в настоящее время хранится данная скульптура (Рисунок 47). Ю. М. Пирютко также причислял рассматриваемую группу к работам Трискорни²³².

Екатерина II с едва заметной улыбкой величественно восседает на троне, ее взор обращен на П.А. Румянцева, главнокомандующего русской армией в ходе Русско-турецкой войны, принесшей ему громкую славу и титул «Задунайский»²³³. Генерал-фельдмаршал изображен попирающим турецкое знамя с полумесяцем в виде молодого воина в героизирующем античном облачении; у его ног турецкие военные трофеи. Примечательно, что мраморная голова фельдмаршала, на наш взгляд, лишена индивидуальных черт и имеет отвлеченный классицизированный вид, вызывающий ассоциации с традицией изображения античных богов и соответствующий выбранному Трискорни варианту облачения полководца в виде римских доспехов²³⁴. В 1775 году по случаю успешного завершения военной кампании и заключению Кючук-Кайнарджийского мира с Османской Портой (1774) в Москве и других городах империи были развернуты грандиозные торжества, подобные военным триумфам, устраиваемым в честь полководцев в Древнем Риме. В сценарии празднеств, наряду с императрицей, главным героем был главнокомандующий и, таким образом, впервые одержанная победа стала отождествляться не только с монархом, как это было принято ранее, но и с

²³⁰ Пер. в франц. яз. – Е.Г.

²³¹ Ровинский Д.А. Подробный словарь русских гравированных портретов. С.239.

²³² Пирютко Ю.М. Братья Трискорни // Невский архив: историко-краеведческий сборник / Сост. А.И. Добкин, А.В. Кобак. Вып. 1. М.; СПб.: Atheneum; Феникс, 1993. С.170.

²³³ Подробнее об иконографии и истории бытования этой скульптурной группы см.: Гаврилова Е. А. Образы Екатерины II в собрании Шереметевых: о двух скульптурах из Останкинского дворца // Художественная культура. 2024. № 4. С. 556–577.

²³⁴ Как известно, для изображения полководцев в русской скульптуре конца XVIII в. использовались две разновидности атрибутивного облачения: античного типа и типа парадного западноевропейского доспеха XVII в., ассоциирующегося со средневековым вооружением.

полководцем²³⁵. Подчеркнем, что на триумфальных воротах в Москве П.А. Румянцев-Задунайский был представлен в образе Марса, и предполагалось, что в римском облачении он торжественно въедет в Москву на колеснице. Показательно, что сам Румянцев-Задунайский сравнивает русскую армию с римским легионом. В переписке с Вольтером Екатерина II отмечает: «Граф Румянцев, <...>, уведомляет, что войска мои, подобно древним римлянам, никогда не спрашивают, как велико число неприятелей, но только, где они?»²³⁶. Следовательно, внешний облик Румянцева-Задунайского в трактовке Трискорни соответствовал общепринятому в то время амплу полководца и отражал ориентацию эпохи на наследие античного мира. Отметим, что поза трискорниевского Румянцева-Задунайского лишена порывистости и выражает скорее предстояние перед Екатериной II: его фигура вторична по сравнению с образом императрицы. Фельдмаршал преподносит ей турецкий полумесяц (не сохранился) – знак победы над турками – и выступает здесь не только в качестве победителя, но и исполнителя мудрой воли государыни.

Еще одним подписным произведением Трискорни из собрания Н.П. Шереметева, сохранившимся до настоящего времени, является мраморная статуя, на ребре основания которой спереди выбита подпись «Paolo Triscorni Fecit» (Рисунок 48). Артемизия, оплакивающая Мавсола, приклонив голову на плечо, правой рукой обнимает урну, установленную на круглой колонке, а левой поддерживает крышку урны и драпировку покрывала. Постановка фигуры, покрытая голова Артемизии, ниспадающие складки, урна, слезы на антикизированном лице, погасший факел на постаменте – образный строй скульптуры полон символов, воплощающих востребованную в искусстве классицизма мемориальную тему. Упоминание статуи в первых останкинских описях²³⁷ позволяет считать, что она была приобретена Н.П. Шереметевым во

²³⁵ *Махотина А.А.* Панегирическая программа и ее художественное воплощение в искусстве государственных празднеств эпохи Екатерины II. С.96.

²³⁶ *Екатерина II.* Переписка российской императрицы Екатерины II и господина Вольтера, продолжавшаяся с 1763 по 1778 год / Пер. с. фр. И. Фабиян. Часть первая. М., 1803. С.96.

²³⁷ «Две статуи белаго мрамора стоячіе из нихъ<...> женщина облокотясь и держать обеими руками стоячей на пиадесталевазъ голова покрыта <...>» (Оп.1802, л.60); «Две статуи белаго

время строительства и отделки интерьеров дворца, т.е. между 1792 и 1802 годами. Примерно к этому же времени относится создание двух ее ближайших аналогов – фигур скорбящих женщин - на часах из Павловска²³⁸ и из надгробия Е.М. Алексеевой. Все три изваяния происходят из мастерской Трискорни. Образец, послуживший для них прототипом, неизвестен. Роль П. Трискорни в данном случае, по мнению исследователей, могла сводиться к созданию «авторизованной копии», когда скульптор дорабатывал образец, вносил в него свои авторские изменения²³⁹.

Мастерской Трискорни могут быть приписаны также четыре статуи Вакханок, упоминаемые в описи 1802 года.²⁴⁰ «Вакханка с виноградом» (Рисунки 49,50) и «Вакханка с кимвалами» (Рисунки 51,52) являются парными, выполненными в двух вариантах, отличающихся размерами и деталями. Они настолько идентичны друг другу в отношении стилистики, что не оставляют сомнений в своем происхождении из одной мастерской.

Античные прототипы останкинских «Вакханок» неизвестны; нельзя исключать, что их композиции оригинальны. Мотив «Вакханки с виноградом», одетой в короткую тунику, отороченной шкурой животного, с лицом, обращенным к грозди винограда в поднятой руке, по-видимому, был популярен, т.к. известен по многим статуям из отечественных и зарубежных собраний. Несмотря на наличие с ними неполного общего сходства останкинские экземпляры не могут считаться их аналогами из-за расхождений в композиции, стилистике, деталях. Возможно, авторы различных вариантов «Вакханки с

мрамора стоячие<...>Артемизия (Artemisia) на четвероугольном сером мраморном поддоне <...>» (Оп.1809-1810, л.26об-27).

²³⁸ Часы настольные «Артемизия, оплакивающая Мавзола». ГМЗ «Павловск». Инв. № ЦХ-1140-IV.

²³⁹ Королев Е.В., Пирютко Ю.М. Деятельность братьев Трискорни. Часы «Плакальщица» из собрания Павловского дворца. О пользе точных формулировок в искусствоведении // Поставщики Императорского двора. Материалы XIX Царскосельской научной конференции. СПб., 2013. С.159.

²⁴⁰ «баханка поднявъ левую руку держитъ виноградъ и на него смотритъ а правую опуствя держитъ за платье <...> баханка оборотясь направо в обеихъ рукахъ держитъ тарелки» (Оп. 1802, л.89об); «две статуйки белаго мрамора баханки первая левою рукою поднявъ наверхъ а правую опуствя в обеихъ держитъ виноградъ вторая обернясь направо въ рукахъ держитъ тарелки» (Оп. 1802, л.104 об).

виноградом» копировали какое-то несохранившееся или неустановленное на сегодняшний день произведение²⁴¹.

О том, что Н.П. Шереметев неоднократно покупал скульптуру для Останкина, в частности «Вакханок», в мастерской Трискорни имеются архивные сведения²⁴². Кроме того, сравнение «Вакханок» с «Артемизией, оплакивающей Мавсола» выявляет их схожие моделировку и обработку поверхности мрамора, размеры и пропорции, трактовку деталей (черты лица, пальцы ног и рук, застежки одеяний), что в совокупности с архивными данными позволяет с достаточной долей уверенности приписывать «Вакханок» мастерской Трискорни.

Братья-ваятели из Каррары выполняли крупные заказы на изготовление скульптуры для резиденций членов царствующей фамилии, что свидетельствует об их профессионализме, о высоком уровне подготовки их помощников и учеников. Неудивительно, что востребованная при русском дворе скульптура Трискорни была и в Останкине, владелец которого стремился приобретать лучшие произведения изобразительного и декоративно-прикладного искусства с точки зрения собирателя XVIII века для украшения театра-дворца.

Итальянская скульптура в собрании Н.П. Шереметева была представлена работами разной стилистической направленности. Наряду с классицистическими мраморами Трискорни, в ее состав входили произведения, имеющие все признаки барокко. Отметим копию женского бюста «Душа благословенная» (Anima Beata) Джан Лоренцо Бернини, выполненного им, как принято считать, ок. 1619 года. «Душа благословенная» предстает в виде молодой женщины в цветочном венке, поднявшей взор к небесам (Рисунок 53). Парным ей является мужской бюст «Душа проклятая» (Anima Dannata) с искаженной гримасой лицом, но его копии в собрании скульптуры Н.П. Шереметева не было, или же копия не сохранилась.

²⁴¹ Живопись и скульптура в Риме во второй половине XVIII в.: каталог выставки / ГЭ. СПб. Изд-во Гос. Эрмитажа, 2011. С. 217.

²⁴² Записка Аргунова от 3 сентября 1797 г.: «Сегодня был я у Трискорни<...> видел я у Трискорни <...> одну мраморную баханку с пьедесталом же за 1200 рублей» (РГИА. Ф.1088. Оп.3. Д.163. Л.16об.); «Генваря 21го.Италианцу за статую Венуса и две маленькие баканты взнестъ ко мне для заплаты 1450 р.» (НА ГМЗ «Останкино и Кусково». Ф. I. № Инв.352. Выписки из ЦГИАЛ. «Книга повелениям Его Сиятельства графа Николая Петровича Шереметева 1796 года». С.137).

Провенанс мраморных голов, хранящихся в Палаццо ди Спанья, резиденции испанского посла при Святом Престоле в Ватикане, любопытен, равно как и их иконографическое прочтение. По устоявшейся традиции считается, что головы представляют два противоположных состояния христианской души – душу во славе и душу в муках, однако, недавние исследования показали, что эта интерпретация весьма спорная²⁴³. Согласно одной из новых гипотез они изображают пару мифологических существ: нимфу и сатира. Вопрос о том, создавал ли Бернини эти бюсты как христианские души в раю и аду или как примеры языческой иконографической традиции, пока остается без ответа. Неоднозначная трактовка бюстов во многом объясняется ограниченными знаниями о том, когда, почему и для кого Бернини их создал. Не исключено, что иконографическая двусмысленность этих произведений была задумана Бернини изначально²⁴⁴. Как бы то ни было, загадочные мраморные головы *Anima Beata* и *Anima Dannata* были хорошо известны современникам, при этом их копии в русских коллекциях, как представляется, встречались далеко не часто. Наличие редкой копии произведения прославленного итальянского скульптора в собрании Н.П. Шереметева особенно значимо.

Кругу неаполитанского скульптора Джузеппе Санмартино (1720-1793) приписывается еще одно барочное произведение из шереметевского собрания - «Аллегория четырех добродетелей»²⁴⁵, в прошлые годы ошибочно интерпретируемое как «Аллегория четырех искусств» (Рисунок 54). Группа, установленная на профилированном основании с декоративными вставками из пластин жёлтого мрамора, представляет собой композицию их четырех детских фигурок, олицетворяющих добродетели: справедливость (центральная фигура путто в короне и с мечом), истину (девочка с зеркалом), силу (путто с колонной), умеренность (путто с кувшинами, переливающий воду из одного в другой). Учитывая яркую барочную стилистику этой группы, нет оснований для сомнений

²⁴³ *David García Cueto*. On the original meanings of Gian Lorenzo Bernini's *Anima beata* and *Anima dannata*: Nymph and Satyr? // *Sculpture Journal*. 24.1. 2015. Pp. 37–53.

²⁴⁴ *Ibid.*, pp. 42-43.

²⁴⁵ Данная атрибуция выполнена М.А. Жоховой, старшим научным сотрудником ГМЗ «Останкино и Куское» (Усадьба Останкино).

в том, что ранее она находилась в собрании графа П.Б. Шереметева, т.к. подобные композиции упоминаются в описи Кускова 1780-х годов.²⁴⁶

3.3.2. Французская скульптура

На протяжении всего XVIII столетия Франция, как известно, играла значимую роль в международной политике, торговле, являлась средоточием общественной мысли и законодательницей мод, оказывая разностороннее влияние на своих европейских соседей. Российское дворянство переживало в это время колоссальное увлечение Францией как в бытовом отношении, так и в художественном обиходе, выписывая из Парижа широкий ассортимент самых разных товаров, отправляя туда учиться своих детей, зачитываясь сочинениями философов-просветителей. Французская культура в своем изысканном эстетическом обрамлении захватила и Н.П. Шереметева во время его заграничного путешествия, прельстив искусством театра на многие годы. Репутация французского искусства была высока, и если первое место отводилось Италии, как хранительнице наследия древности и Возрождения, то за Францией оставались лидирующие позиции в современном художественном процессе, ей отдавали должное в ее смелости, «с которой она посягает на соперничество с Италией <...>»²⁴⁷.

В собрании Н.П. Шереметева французская скульптура – в оригиналах и копиях – была представлена статуями, бюстами, скульптурой малых форм, выполненными в мраморе, бронзе и гипсе. Корпус сохранившихся памятников, материал описей позволяет говорить о том, что французская пластика составляла в нем весомую долю.

²⁴⁶ «Группа мраморная белая составляющая из четырех малчиков на кансоне мраморном же с вклеенными дощечками желтоватого мрамора» (РГИА. Ф.1088. Оп.17. Д.69. Описи Большого и Итальянского домов и других строений с. Кускова. Лл.118 об–119).

²⁴⁷ *Евангулова О.С.* Русское художественное сознание XVIII века и искусство западноевропейских школ. С.142.

В собрание Н.П. Шереметева входили копии произведений французского скульптора Этьена-Мориса Фальконе. В описи 1802 года указано, что в Вестибюле театра-дворца на тумбах были установлены «два купидона сидящих на пнях гипсовые из них представляют 1й вытаскивает занозу, 2й с крыльями в задумчивости <...>»²⁴⁸. Допустимо предположить, что составителем описи первая статуя ошибочно была причислена к «купидонам»: из описания следует, что речь идет скорее о копии с античной скульптуры Spinarío из Капитолийского музея («Мальчик, вынимающий занозу»). Второй упоминаемый купидон («с крыльями в задумчивости»), очевидно, являлся копией с работы Фальконе, а именно знаменитого «Грозящего Амура», исполненного в 1757 году в мраморе по заказу маркизы Помпадур и повторенного в 1758 году автором в бисквите. Маленькая детская фигурка самого юного среди обитателей Олимпа полна очарования и кокетливого изящества, свойственного искусству рококо. Гипсовая копия «Грозящего Амура» размещалась также в маленьких сенцах у Парадной лестницы театра-дворца²⁴⁹.

В Восточных сенцах театра-дворца, согласно описи²⁵⁰, можно было видеть копию со знаменитого «Амура, сгибающего лук из палицы Геркулеса» (1750) Эдме Бушардона, ныне хранящегося в Лувре. Бушардон, придворный скульптор Людовика XV, предпочитавший античную скульптуру барочной, проживший в Риме девять лет, сыграл важную роль в процессе перехода от декоративизма рококо к сдержанной линейности неоклассицизма. Скульптура отличается исключительной виртуозностью исполнения и в целом, и в деталях. Великолепна поза фигуры, данная в сложном, будто вращающемся движении; совершенна проработка в мраморе разных фактур: крыльев, шкуры льва, колчана со стрелами, эффектно оперенного шлема, вьющихся волос Амура и гладкой кожи его молодого тела. Гипсовый останкинский «Амур...» утрачен, но сохранился его

²⁴⁸ Оп.1802. Лл.4–4об.

²⁴⁹ «Купидонъ сидящей гипсовой съ крыльями грозить пальцомъ на кругломъ деревянномъ шканилатурою пидестале...» (Оп. 1802. Л. 6об.)

²⁵⁰ «Пидесталь гипсовой круглой сшканилатурою росписанъ красками на немъ сидящей на лвиной голове опершись на дубину купидонъ гипсовой же» (Оп. 1802. Л.5об.)

мраморный аналог (Рисунок 55), впервые упоминающийся в описи 1882 года.²⁵¹ До этого времени местонахождение статуи, надо полагать, было связано с Фонтанным домом²⁵². Очевидно, во второй половине XIX века статуя была перевезена из Петербурга в Останкино.

Из собрания Н.П. Шереметева сохранилась мраморная статуя «Девушки, играющей в бабки» (или «Девушки, играющей в кости») (Рисунок 56), размещавшаяся в Итальянском павильоне театра-дворца²⁵³. Сюжет скульптуры восходит к утраченному оригиналу эпохи эллинизма, повторенному в нескольких римских копиях (наиболее известная хранится в Пергамском музее в Берлине). Статуя чрезвычайно схожа со статуэткой, выполненной французским скульптором Луи-Симоном Буазо в 1768 году, находившейся в собрании Е.П. и М.С. Олив и ныне хранящаяся в Эрмитаже. А.В. Виленская отмечает, что созданная Буазо эрмитажная статуэтка близка к античному памятнику, найденному в городе Тиндари (Сицилия) и дошедшему до нас в копии XVIII века (частное собрание, США), повторяющей позу, одеяние, прическу модели из Тиндари²⁵⁴. Ожерелье на шее девушки, которое Буазо добавил в свою версию античного образа, на «французский манер» придает ему едва уловимый оттенок светскости, кокетливого изящества. Несмотря на то, что останкинская «Девушка...» выполнена без ожерелья, по своему художественному решению она представляет собой близкий аналог скульптуры Буазо, хранящейся в Эрмитаже, и, на наш взгляд, может считаться ее вариантом.

Частью собрания скульптуры Н.П. Шереметева были также копии произведений Жана-Антуана Гудона. В Итальянском павильоне театра-дворца

²⁵¹ «Статуя белого мрамора, Амур, гнувший дубину, на сером мраморном постаменте» (Приемосдаточная опись Останкинского дворца, составленная управляющим М.И. Протопоповым. 1882–1885. ГМЗ «Останкино и Кусково», ПИ/3026. Л.20).

²⁵² «Мраморной бушардонов купидон на пьедестале...» упоминается в описи 1809 г. среди предметов убранства Фонтанного дома (Опись внутреннего устройства и после убранства Фонтанного дома, домово́й церкви и летнего дома в саду (после смерти гр. Н.П. Шереметева. РГИА. Ф.1088 Оп.12 Д.115. Л.6).

²⁵³ «Статуя белаго мрамора женщина сидячія на подьдоне овалномъ того жъ мрамора и левою рукою оперлась а правой игратьвъ шлюшки» (Оп. 1802. Л.83).

²⁵⁴ Живопись и скульптура в Риме во второй половине XVIII в. С.188.

можно было видеть две аллегорические женские статуи:²⁵⁵ «Зима (l'hiver) и «Женщина подь полотномъ, а позади ее вазъ (figure allegorique)»²⁵⁶. Их судьба неизвестна, но благодаря фотографии из альбома конца 1860-х годов, можно судить о том, какие это были произведения: обе фигуры представлены с опорой на левую ногу и имеют сходную композицию: голова чуть опущена и покрыта драпировкой, руки скрещены на груди (Рисунок 57). Обе статуи являются парафразами одной и той же скульптуры – знаменитой «Зимы» (или «Мерзнущей») Жана-Антуана Гудона, выполненной им во множестве вариаций и широко известной в двух образцах: в мраморе (1783 год, Музей Фабра в Монпелье) и бронзе (1787 год, Музей Метрополитен в Нью-Йорке).

Выставленная в Салоне 1791 года, скульптура быстро приобрела известность во многом благодаря необычной трактовке. Гудон отказался от привычной иконографической традиции отождествлять аллегория зимы со зрелостью и преклонным возрастом, сделав выбор в пользу изображения в виде прекрасно сложенной молодой женщины, закутанной в шаль, чуть наклонившейся вперед, ссутулившей плечи и опустившей глаза. Ранее, между 1763 и 1771 годами, была выполнена «Зима» Фальконе, также представленная в виде юной девушки. Гудон не видел статую Фальконе, но мог слышать о ней²⁵⁷. Фальконе щедро задрапировал фигуру, Гудон, напротив, раздел ее, придав «Мерзнущей» черты прекрасной Каллипиги²⁵⁸. Эта смелая новаторская интерпретация поразила членов Королевской академии и восхитила любителей искусства. Неудивительно, что копии столь заметного произведения, ставшего новым в искусстве ваяния своего времени, нашли место в собрании Н.П. Шереметева.

²⁵⁵ «...изображаить зиму женщина надъ жеровней греится» и «женщина под полотном поджавъ руки а позади ее вазъ». (Оп. 1802. Л.89–89об.).

²⁵⁶ Опись селу Останкову. 1809–1810. ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). ПИ/2998. Л.42. Далее – Оп. 1809.

²⁵⁷ Poulet A. L. Jean-Antoine Houdon: Sculptor of the Enlightenment. University of Chicago Press, 2005. P.230.

²⁵⁸ Ibid. P.230.

Из обстановки театра-дворца сохранилась упоминаемая в описи мраморная группа амуров, борющихся за сердце, в которых можно усматривать аллегии любви и каприза²⁵⁹ (Рисунок 58). Существует целый ряд вариаций этой группы, выполненных в разных материалах и имеющих отличия в размерах и деталях. Из шереметевского собрания сохранилась парная «Амурам...» группа «Два амура над пылающим сердцем», где один амур, стоя, держит в пухленьких ручках венок из роз, а другой, сидя, склонился над сердцем (Рисунок 59).

Останкинские «Амуры, борющиеся за сердце» являются высококачественной копией произведения французской пластики второй половины XVIII в. Долгое время авторство оригинальной модели приписывалось Ж.-А. Гудону, Ж.-Б. Пигалю. Е.В. Королев по результатам проведенного им научного исследования предложил считать авторами первоначальных «Амуров...», созданных не позднее 1777 года, парижских скульпторов братьев Иньяса и Жозефа Брош²⁶⁰.

Из собрания Н.П. Шереметева сохранились произведения, связанные с именем французского скульптора Ламбера-Сижисбера Адама. Л.-С. Адам принадлежал к крупнейшей династии французских скульпторов XVIII века, все члены которой выполняли престижные заказы известных меценатов и участвовали в целом ряде больших проектов. Небольшая скульптура «Дитя, защищающее гнездо от кошки» представляет собой стоящую девочку, защищающую гнездо с птенцами от сидящей у нее на правом плече кошки (Рисунок 60). Как выяснилось, данная скульптура в оригинале имела парного ей «Мальчика, отнимающего щенка у собаки». В настоящее время известно о существовании лишь двух пар аналогичных произведений (в терракоте и гипсе)²⁶¹, которые могли служить подготовительными моделями для пары статуэток из белого мрамора. Местонахождение оригинальных беломраморных

²⁵⁹ Оп. 1802. Л.96 об.

²⁶⁰ Королев Е.В. Скульптурная группа «Амуры, борющиеся за сердце» из собрания Павловского дворца. Проблемы авторства. С. 200–207.

²⁶¹ Lambert-Sigisbert Adam. Boy taking a puppy from a female dog and Girl with a cat. — URL: <https://www.mutualart.com/Artwork/Boy-taking-a-puppy-from-a-female-dog-and/6042269EC6F49E0E> (дата обращения: 01.06.2025).

скульптур авторства Л.-С. Адама неизвестно: последнее упоминание о них встречается на публичных торгах 10 июня 1964 года в парижском Музее Гальера²⁶². Останкинское «Дитя, защищающее гнездо от кошки» отличается превосходным качеством исполнения и, скорее всего, является высококачественной копией оригинального произведения Л.-С. Адама.

Удивительным образом сохранившиеся хрупкие гипсовые копии аллегорических бюстов «Воздух» и «Огонь» из серии «Четыре стихии», выполненной Л.-С. Адамом в 1737–1746 годах, относятся к первоначальному убранству театра-дворца²⁶³. Аллегии воздуха и огня представлены в виде тонированных («под бронзу») мужских голов: «Воздух» — с сильно раздутыми щеками (Рисунок 61), «Огонь» — с открытым ртом и разметавшимися прядями волос, напоминающими языки пламени (Рисунок 62). Копии двух женских бюстов из этой серии — «Воды» и «Земли» — были установлены на кронштейнах по левую и правую стороны от портика лоджии второго этажа северного фасада дворца. Образы-аллегии воздуха и огня, созданные Л.-С. Адамом, полны живости и выразительности; женским бюстам этой серии присущи грациозность и изящество, характерные для XVIII столетия.

При перечислении предметов обстановочного комплекса театра-дворца в описях 1800-х годов дважды встречается упоминание о бюстах Вольтера — мраморном и бронзовом²⁶⁴. По сообщению С.С. Морозовой в Фонтанном доме находился приобретенный Н.П. Шереметевым в Париже мраморный бюст Вольтера неизвестного скульптора, который, по ее сведениям, хранится ныне в Эрмитаже²⁶⁵. О каких-либо подтверждающих или опровергающих это утверждение фактах и документах нам неизвестно. По воле Шереметевых произведения искусства часто перемещались из одного дома в другой: бюст,

²⁶² Lambert-Sigisbert Adam. *Enfant enlevant un chiot à une chienne et Fillette au chat*. — URL: <https://www.artcurial.com/en/lot-lambert-sigisbert-adam-nancy-1700-paris-1759-enfant-enlevant-un-chiot-une-chienne-et-fillette> (дата обращения: 01.06.2025)

²⁶³ «Два бюста гипсовые выкрашены подь бронзу одинъ воздухъ а другой огонь на круглыхъ золоченыхъ постаментахъ» (Оп.1802, л.69).

²⁶⁴ Оп.1809. Л.26 об., 40об.

²⁶⁵ Морозова С.С. Клодион и русские заказчики. Из истории коллекционирования западноевропейской скульптуры в России второй половины XVIII века. С.94–95.

проходящий по описям останкинского имущества 1800-х годов мог в какой-то момент быть перевезенным в Фонтанный дом.

Бюст Вольтера, о котором пишет С.С. Морозова, атрибутирован эрмитажными коллегами скульптору Жану-Антуану Гудону и его мастерской²⁶⁶. Можно предположить, что упоминаемые в останкинской описи бюсты Вольтера были связаны с именем прославленного французского скульптора, являясь вариантами или копиями оригинального произведения.

В собрании Н.П. Шереметева имелись также копии произведений Жана-Батиста Пигаля: «Младенец с клеткой» и «Младенец с голубем» зафиксированы описью дома Шереметевых в с. Маркове, и, возможно, были приобретены еще графом Петром Борисовичем²⁶⁷. Принадлежа к числу детских персонажей, так называемых «детей Пигаля», изваянных скульптором, они пользовались большой популярностью – их копии имелись в убранстве многих интерьеров того времени.

Как видно, Н.П. Шереметев владел самыми новомодными оригинальными и копийными произведениями французской пластики, которые стремились заполучить европейские и российские коллекционеры. Названные произведения – сохранившиеся и утраченные — лишь немногие из тех, что украшали некогда дома графа. Возможно, дальнейшая атрибуционная работа позволит выявить и другие работы французских авторов из числа бывших некогда в шереметевском собрании сбереженных памятников.

3.3.3. Английская скульптура

Во время путешествия по Англии, Н.П. Шереметев посетил многие известные достопримечательности, а также английские поместья, наполненные произведениями искусства, в том числе и античной (или выдаваемой за

²⁶⁶ Жан-Антуан Гудон, мастерская. Бюст Вольтера стариком, оплечный, прямоличный, нагой, без парика. ГЭ. Инв. ЭРСк-71.

²⁶⁷ «Мальчики гипсовые сидячие одинъ съ клеткою, а другой съ птичкою вызолочены поталью» (РГИА. Ф.1088. Оп.9. Д.1148. Опись дома в с. Марково, принадлежащих к нему строений и находящихся в них мебели, посуды и другого имущества. Л. 2об.).

античную) скульптурой, за которой охотились британские аристократы. Среди увиденных им усадеб отметим Уилтон-Хаус в графстве Уилтшир (Wilton House in Wiltshire), где сосредотачивалась одна из крупнейших коллекций античного искусства в Европе, включавшая более трех сотен произведений, собранных в 1710–1720-е годы Томасом Гербертом, 8-м графом Пембруком. Коллекция состояла как из подлинных «антиков», так и из произведений реставраторов и копиистов греко-римской скульптуры, живших в XVI–XVII веках. Наверняка коллекция произвела впечатление на Н.П. Шереметева. Во всяком случае, путешествовавший вместе с ним князь А.Б. Куракин написал об Уилтон-Хаус, что «здесь можно увидеть невероятное количество древних статуй: чтобы осмотреть их по отдельности, не хватит и целого путешествия»²⁶⁸.

О том, какую долю в собрании Н.П. Шереметева составляла английская скульптура, судить довольно сложно, т.к. материал описей и архивных документов зачастую ограничен лаконичным перечислением предметов. До настоящего времени из собрания графа сохранились три произведения пластики достоверно английского происхождения. Высочайшее качество и присущие им исключительные художественные достоинства позволяют предполагать, что не уцелевшие образцы шереметевской английской скульптуры (если таковые имелись) были соответствующего уровня.

К первоначальному убранству Останкинского дворца относится статуя в виде антикизированной задрапированной женской фигуры с покрытой головой в сложном спиралевидном повороте, держащей в правой руке стеклянный фонарь на одну свечу²⁶⁹ (Рисунок 63). Составитель описи 1809 года счел ее аллегорией религии²⁷⁰. На цоколе статуи сзади имеется клеймо «COADE EXCUDIT», означающее, что скульптура была изготовлена в «Мастерской искусственного

²⁶⁸ Архив кн. Ф.А.Куракина. Т.5. С.407.

²⁶⁹ «Статуя глиненная антикъ женщина обернувшись в платье и поддѣрживаитъ правою рукою фанарь хрустальной круглой а левою рукою держится за платье при ней с правой стороны вазъ которой съшибенъ и склеенъ на кругломъ своемъ подьдоне под ней тумба гипсовая круглая выкрашена шеколатнаго цвету с фестонами которые поддѣрживаютъ рожицы репьи фестоны рожицы и порески золоченые на тумбе чехоль холстинной» (Оп. 1802. Л.105).

²⁷⁰ «Статуя глиненная антикъ, религіявъ виде женщины, которая вместо креста держитъ въ правой руке хрустальной фанарь круглой (la Religion maltraitee en Caryatide)» (Оп.1809. Л.50).

камня» Элино́р Коуд (Eleanor Coade Lambeth). Мастерская миссис Коуд была открыта в лондонском районе Ламбет в 1769 году и производила статуи, бюсты, памятники, фигуры львов и сфинксов, фонтаны, вазы, урны и разнообразный архитектурный декор. Широкий ассортимент изделий изготавливался из высококачественной, износостойкой, водонепроницаемой массы, называвшейся искусственным камнем, иногда – литодипирой²⁷¹. В состав этого камня, который можно охарактеризовать как разновидность терракоты, входили глина, кремнь, песок, стекло и керамика, уже прошедшая обжиг в печи. Ингредиенты измельчались до состояния порошка, в который затем добавляли воду; в результате получалась паста, имевшая пластичность глины. Кремовый оттенок камня, его обожженная поверхность идеально сочетались с каменной кладкой английской архитектуры времени правления короля Георга III²⁷².

Э. Коуд привлекала к работе известных скульпторов и художников, таких как Джон Бэкон, Томас Бэнкс, Джон Флакмен. Джон Бэкон сотрудничал с Э. Коуд дольше остальных – с 1771 по 1799 год. Вероятнее всего, именно им были выполнены эскизы скульптур в классическом стиле, опубликованные в 1770–1780-х годах.²⁷³ В каталоге 1784 года среди других изваяний изображены «четыре статуи – светильника» («Four Statues to hold Lights»)²⁷⁴. Статуя из собрания Н.П. Шереметева в точности повторяет эскиз одной из изображенных, включая кувшин у ее ног.

По установившейся музейной традиции останкинскую статую принято называть Весталкой. Действительно, при сравнении изображения фигур «Весталок» и «статуи со светильником», изображенных в каталоге Коуд, налицо

²⁷¹ «Литодипира (Lythodipyra) – в пер. с греч. означает «дважды обожженный камень».

²⁷² Строго говоря, искусственный камень не был единоличным изобретением миссис Коуд, так как в виде некоего керамического материала, хотя и уязвимого для осадков, он производился в Ламбете до 1769 г. Э. Коуд усовершенствовала его состав и процесс обжига: проходивший через печь при очень высокой температуре, он превращался в разновидность керамогранита. Продукция из этого камня отличалась не только прочностью, но и высоким качеством художественного моделирования.

²⁷³ Lemmen H. v. Coade stone. Shire library, 2008. P. 20.

²⁷⁴ Coade E., Bacon J. A Descriptive catalogue of Coade's Artificial stone Manufactory, at King's Arms Stairs. Narrow-Wall, Lambeth: Opposite White-hall Stairs, with prices affixed, with an appendix. London. 1784. P.13.

их практически абсолютное сходство. Однако если кисть правой руки «Весталок» находится на уровне груди, чуть ниже плеча, то аналогичная кисть «статуи со светильником» вынесена выше плеча, за пределы фигуры, для того, чтобы в ней мог быть установлен канделябр на одну свечу. Кроме того, у «статуи со светильником» возле ног изображен кувшин, который отсутствует в эскизах «Весталок». Таким образом, в каталоге Коуд эти статуи различаются между собой в деталях и наименованиях.

Точный аналог останкинской статуи на сегодняшний день обнаружить не удалось. В Музее Метрополитен хранится экземпляр «Весталки» (полностью соответствующий ее эскизу в каталоге Коуд) под названием «Вера», датированный 1791 годом.²⁷⁵ Один из самых ранних образцов «Весталки» (ок. 1775 года) был установлен в камине холла в Одли-Энд, в Эссексе²⁷⁶.

Следует отметить, что все изображенные в каталоге Коуд женские фигуры, олицетворяющие греко-римских богинь, чрезвычайно похожи между собой постановкой фигуры и классическим обликом. В этом смысле и останкинская статуя, и другие сохранившиеся «Весталки» представляются вариациями одного типа.

Из собрания Н.П. Шереметева происходят также парные медальоны с профильными портретами Петра I и Екатерины II, созданные в первой половине 1770-х годов на мануфактуре Джозайи Веджвуда и имеющие на обороте вдавленную в тесто марку «Wedgwood» (Рисунки 64,65).

Шереметевские медальоны выполнены из особого рода керамической композиции, названной ее создателем Дж. Веджвудом «яшмовой». Техника с использованием яшмовой массы обеспечивала изделиям совершенную белизну и твердость, позволяя изготавливать барельефы, портретные медальоны, изящные плакетки на цветном однотонном фоне, напоминавшие античные камеи, что делало их подходящими для украшения неоклассических интерьеров. Эффектные

²⁷⁵ Faith. After a model by John Bacon the Elder. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/207571> (дата обращения: 01.06.2025).

²⁷⁶ Coade Stone Figure of a Vestale. URL: https://www.1stdibs.com/furniture/decorative-objects/sculptures/figurative-sculptures/coade-stone-figure-vestal/id-f_18176702/ (дата обращения 01.06.2025).

барельефные профили Петра I и Екатерины II, заключенные в бронзовые золоченые рамы, исполнены белым рельефом на голубом фоне, напоминающим оттенком ляпис-лазурь.

Медальон с портретным профилем Петра I впервые указан в каталоге веджвудской мануфактуры в 1773 году и, начиная с 1779 года, не раз повторялся²⁷⁷. Исследователи полагают, что он был изготовлен в 1773 году, т.к. является единственным из всех известных на сегодняшний день аналогичных изображений, который совпадает с указанным в каталоге по размеру и цвету (голубая яшма)²⁷⁸. В 1779 году медальон треснул при обжиге во время попытки повторить его, секрет изготовления оказался утрачен, после чего изображения Петра I исполнялись веджвудскими мастерами только на черно-базальтовом фоне или целиком из черно-базальтовой массы²⁷⁹.

О парном ему портрете Екатерины II сведения отсутствуют, но в виду того, что их стилистические и технологические характеристики полностью совпадают, вероятность их одновременного изготовления очень высока. Возможно, именно останкинские медальоны вдохновили Веджвуда на создание галереи портретов, получившей название «Головы знаменитых современников», где единственным женским изображением был портрет Екатерины II²⁸⁰.

Среди всей декоративной керамики Веджвуда останкинские медальоны относятся к наиболее дорогостоящим изделиям, которые могли приобрести только очень состоятельные вельможи.

Отметим, что медальоны являлись не единственными изделиями веджвудской мануфактуры в собрании графа. По сведениям Н.В. Сиповской, Н.П. Шереметев владел экземпляром знаменитой Портлендской вазы, украшавшей печь в его покоях в Кускове²⁸¹. Кроме того, из описей известно, что на печах и столах в Останкине были расставлены вазы из «аглинской черной глины», по всей

²⁷⁷ Ракина В.А. Екатерина II // Незабываемая Россия. Русские и Россия глазами британцев. XVII–XIX век. С.75.

²⁷⁸ Там же.

²⁷⁹ Там же.

²⁸⁰ Там же.

²⁸¹ Сиповская Н.В. Фарфор в русской художественной культуре XVIII века. С.248.

очевидности, также выполненные на «Этрурии»²⁸². Изготовленные из черной базальтовой массы, еще одной технологической разработки Веджвуда, они стали именоваться «этрускими», т.к. новую керамическую массу Веджвуд назвал «этруской землей»²⁸³. Останкинские вазы имели роспись «а ла грекь красноватаго цвету», т.е. были расписаны красками красноватого тона, имитировавшими краснолаковую греческую вазопись: эта роспись надглазурными красками, обретавшими после обжига матовый оттенок, была изобретена Веджвудом и запатентована им в 1769 году.²⁸⁴ «Этруские» вазы Д. Веджвуда, декорированные «энкаустической росписью» и в качестве прототипов имевшие известные антики, отражали интерес к миру классической древности, снискав огромную популярность на рынке декоративной керамики Европы и России.

3.3.4. Русская скульптура

Скульптура, выполненная русскими мастерами, была представлена в собрании Н.П. Шереметева в виде статуй, бюстов, разнообразного архитектурного декора на фасадах и в интерьерах зданий. Прежде всего, это в значительной мере сохранившаяся скульптура в усадьбе Останкино. Какие-то произведения перешли Н.П. Шереметеву в наследство от графа Петра Борисовича, в то же время большая часть русской пластики была приобретена самим Н.П. Шереметевым. Несмотря на то, что по численности русская скульптура уступала западноевропейской, она представляла для графа большую ценность, чем западноевропейская. Покупая те или иные образцы

²⁸² «Два ваза изъ аглицкой черной глины без крышки на нихъ написаны персонажи а ла грекь красноватаго цвету» (Оп. 1802. Л.70); «Два ваза черной аглинской глины круглые крышки и на крышкахъ персонажцы такіежъ между вазикомъ и крышкаю оправлено прорезною золоченою медью на нихъ въ место ручекъ петушачьи головки под ними кансонцы медные золоченые на тумбицахъ круглыхъ а плинтахъ четверугольных белаго мрамора оправленныхъ золоченою медью покрыты хрустальными колпаками» (Оп. 1802, л.96об).

²⁸³ Ляхова Л.В. Сентиментальное путешествие. Веджвуд в России. Каталог выставки. СПб., 2012. С.25.

²⁸⁴ Там же.

западноевропейской пластики, Н.П. Шереметев следовал модным веяниям того времени, тогда как русская скульптура, как правило, была выполнена по его заказу и имела важное семантическое значение.

К числу выдающихся произведений, несомненно, относилась мраморная «Екатерина II – законодательница» – статуя с насыщенной историей бытования и относящаяся к первоначальной обстановке театра-дворца. К сожалению, от нее сохранилась лишь голова, хранящаяся в Екатерининском корпусе ГМЗ «Петергоф». Благодаря фотографиям можно представить, как выглядела эта скульптура (Рисунок 66). Императрица была изображена «в рост, но несколько меньше натуры»²⁸⁵, в свободном одеянии, подбитом около пояса горностаевой мантией, с орденой лентой и орденой звездой на груди. Ее голова украшена диадемой и лавровым венком. Жест вытянутой вперед правой руки самодержицы носит указующий характер. Слева от нее — постамент, по центру которого в лавровом венке помещена надпись на латинском языке «*Victoriis potens, largitate victrix, legibus magna*», которую можно перевести примерно так: «Очевидная для побед, Побеждающая благодаря щедрости, Великая своими законами». На постаменте — орден Святого Георгия и, скорее всего, маршальский жезл. Д.А. Ровинский причислил это величественное и торжественное изображение императрицы к работам Федота Ивановича Шубина (1740–1805)²⁸⁶.

Иконография Екатерины II весьма обширна. В скульптурных изображениях она нередко представала в аллегорических образах, отождествляясь чаще всего с Минервой, реже – с Фемидой и другими античными богинями. Мифологические претворения образа российской монархини отражали аллегоризм мышления второй половины XVIII столетия, когда иносказательность изображений была привычным инструментом при создании произведений искусства. Посредством вариативных ипостасей венценосной модели в ее лице для общественного сознания формировался образ идеального просвещенного правителя – мудрого, щедрого, милосердного. Наряду с «божественно-мифологическими

²⁸⁵ Вейнер П.П. Жизнь и искусство в Останкине. С.49.

²⁸⁶ Ровинский Д.А. Подробный словарь русских гравированных портретов. С. 239.

“облачениями”»²⁸⁷ императрицы существовал также тип программного амплуа «Екатерина II - законодательница»: самодержица то указывает на раскрытую книгу законов, то бодрствует, сжигая цветы мака; в ее руках скипетр или свиток рукописи, у ног – рог изобилия или победоносный орел. Важно отметить, что статуи, соответствующие тому или иному типу амплуа, не были однообразными. Индивидуальная манера одного скульптора отличалась от почерка другого, кроме того, учитывались пожелания заказчиков, особенности пространственной среды, для которой предназначались создаваемые монументы.

В ходе исследования чрезвычайно интересные сведения удалось почерпнуть из письма князя Алексея Борисовича Куракина брату, Александру Борисовичу²⁸⁸. В письме князь Алексей Борисович делится впечатлением о посещении Кускова 1 августа 1779 года.: в тот день в увеселительной усадьбе графа Петра Борисовича был устроен прием по случаю престольного праздника домово́й церкви в Кусково, традиционно широко отмечаемого хозяином усадьбы, куда стремилась попасть «вся Москва». Князь Куракин восторженно отзываясь об устроенном празднестве и пишет, что прием был также приурочен к «торжественному открытию статуи, которую ему [П.Б. Шереметеву – Е.Г.] и его новому дому подарила Ее Императорское Величество»²⁸⁹. В примечаниях содержится следующий комментарий: «Это статуя Екатерины II в Останкине, работы Шубина, из белого мрамора; на пьедестале надпись: “Victoriis patens, largitate victrix, legibus magna”»²⁹⁰. Из письма А.Б. Куракина и приведенного примечания к письму следует, что статуя Екатерины II работы Ф.И. Шубина была дарована самой императрицей графу П. Б. Шереметеву. На сегодняшний день мы не располагаем фактами, подтверждающими информацию, приведенную в письме

²⁸⁷ Рязанцев И.В. Скульптура в России XVIII – начало XIX века. Очерки. С. 95.

²⁸⁸ Восемнадцатый век. Исторический сборник, издаваемый по бумагам фамильного архива Почетным Членом Археологического Института князем Федором Алексеевичем Куракиным / под ред. В.Н. Смольянинова. Т. I. М.: Типо-литография Н.И. Гросман и Г.А. Вендельштейн, 1904. С.14.

²⁸⁹ Пер. с фр. яз. – мой (Е.Г.) (Восемнадцатый век. 1904. С. 14).

²⁹⁰ Восемнадцатый век. Исторический сборник, издаваемый по бумагам фамильного архива Почетным Членом Археологического Института князем Федором Алексеевичем Куракиным. С. 453.

А.Б. Куракина и примечания к нему, однако великий соблазн предположить, что это действительно было так.

Известно, что охотно посещая загородные дома своих подданных, Екатерина II особенно любила бывать в Кускове и с теплотой относилась к П.Б. Шереметеву. В ознаменование одного из ее посещений на партере парка в 1779 году была установлена колонна со статуей Минервы, олицетворявшей государыню. Есть сведения, что для украшения строящейся усадьбы Екатерина II присылала ее владельцу, графу П.Б. Шереметеву, статуи и мраморы²⁹¹. В 1786 году там же на парковом партере воздвигнули обелиск, выполненный из дарованного императрицей мрамора. Открытие памятных монументов, сопровождавшееся праздником, состоялось 28 июня 1786 года.²⁹² Учитывая эти обстоятельства, описываемый А.Б. Куракиным эпизод о торжественном открытии статуи, подаренной Екатериной II хозяину Кускова, видится в русле происходивших в то время событий и вполне мог произойти. В таком случае можно предположить, что некоторое время скульптура находилась в Кускове, а в период складывания обстановочного комплекса в театре-дворце была перевезена в Останкино.

С другой стороны, в описях Кускова исследуемого времени до сих пор не найдено упоминаний о данной статуе, что, безусловно, удерживает от безоговорочной констатации того, что рассматриваемая статуя из собрания Н.П. Шереметева была подарена императрицей графу Петру Борисовичу. Возможно, когда-нибудь обнаруженные архивные документы прольют свет на происхождение этого значимого во многих отношениях изваяния.

Не менее любопытен вопрос об авторстве Ф.И. Шубина. К работам выдающегося русского скульптора останкинскую статую Екатерины II отнес, как упоминалось выше, Д.А. Ровинский. Коллеги из ГМЗ «Петергоф», хранящие уцелевшую голову скульптуры в настоящее время, придерживаются такого же

²⁹¹ Шамурин Ю.И. Подмосковные. Культурные сокровища России. С. 27.

²⁹² Екатерина Великая и Москва: [Кат. выст., июль-сент. 1997] / ГТГ; [Авт.-сост. О. А. Алленова и др.]. М., 1997. С.169.

мнения²⁹³. Между тем в литературе, посвященной наследию Ф.И. Шубина, не встречается информация о выполнении им рассматриваемой статуи. Принято считать, что тип программного амплуа «Екатерина II - законодательница», предложенный французским скульптором Э.-М. Фальконе в 1767–1768 году и сохранившийся в виде эскиза, был воплощен Ф.И. Шубиным впервые в 1789–1790 году при создании статуи императрицы для Таврического дворца. Но сведения из письма А.Б. Куракина, если речь в нем идет о рассматриваемой статуе, а не о каком-то другом изваянии, позволяют высказать робкое предположение, что данный тип был использован скульптором десятью годами ранее и, что важно, для другого заказчика – графа П.Б. Шереметева.

В собрании Н.П. Шереметева были и другие произведения Ф.И. Шубина – бюсты Анны Петровны и Бориса Петровича, Варвары Алексеевны и Петра Борисовича Шереметевых, выполненные скульптором по заказу П.Б. Шереметева в 1782–1784 годах. К этому времени Шубин уже приобрел известность среди своих титулованных современников, создав галерею ярких скульптурных портретов. Закономерно, что граф Петр Борисович пожелал включить в обстановку дворца в Кускове бюсты двух поколений Шереметевых, созданных талантливым русским скульптором.

Собрание Н.П. Шереметева включало также рельефы, выполненные Федором Гордеевичем Гордеевым (1744–1810), мастером монументально-декоративной и мемориальной пластики, профессором Императорской Академии художеств. В конце XVIII – начале XIX в. скульптурные рельефы принадлежали к числу наиболее активно используемых декоративных элементов при возведении частных и общественных сооружений.

В феврале 1794 года Гордеев подписал договор с крепостным архитектором Шереметева Павлом Аргуновым, по которому обязался к июню того же года вылепить для строящегося в Останкине театра-дворца 22 барельефа,

²⁹³Холоднова О.А. Формирование экспозиции музея «Екатерининский корпус» в 1920-е и 1980-е годы. С.139.

установленные впоследствии на фасадах и в интерьерах²⁹⁴. В контракте оговорены размеры, прописаны сюжеты, среди которых «внутри строения» называются «из разныхъ историй государей и ихъ важныхъ дель», «музы с танцами», «баханок», а «снаружи строения» - «изъ метологiи то есть приношение жертвы», «грациі веселящиеся группы». Кроме барельефов, Гордеев обязался изготовить также «формы прочные» - вероятно, для возможности последующих отливок с этих рельефных композиций.

Работа Ф.Г. Гордеева над барельефами происходила в Петербурге и, судя по архивным документам, в конце июне 1794 года была завершена²⁹⁵. Н.П. Шереметев всячески поторапливал своих управляющих с отправкой барельефов в Москву²⁹⁶, и «с перекладкою сухим сеном»²⁹⁷ они партиями доставлялись в Останкино. На основании договора и стилистического анализа произведений авторству Гордеева исследователи практически единодушно приписывают наружные рельефы театра-дворца и рельефный фриз в Райке, лишь отчасти – рельефы в Ротонде и в Проходной галерее к Египетскому павильону²⁹⁸.

Рельефный фриз «Свадебный поезд Амура и Психеи» (Рисунки 67,68) помещен в небольшие ниши и по периметру опоясывает интерьер Райка – сравнительно небольшого помещения в западном крыле театра-дворца²⁹⁹.

²⁹⁴ РГИА. Ф.1088. Оп.12. Д.80. Л.19-21.

²⁹⁵ «Повеление» Н.П. Шереметева от 29 июня 1794 г.: «Петру Александрову <...> предписываю<...> Как из отписки твоей означает, что <...> отделяющихся при Академии художеств у профессора Гордеева барелиефов начали укладывать в ящики <...> подтверждаю дабы о взятие означенных вещей и об отправлении их в Москву» (РГИА. Ф.1088. Оп.3. Д. 593. Л.5).

²⁹⁶ «Повеление» Н.П. Шереметева от 3 июля 1794 г.: «...Петру Александрову. В подтверждение прежних моих предписаний стараться тебе непременно о поспешении отправлением в Москву находящихся в Петербурге разных вещей, как то барелиефов...» (РГИА. Ф.1088. Оп.3. Д.593. Л.7).

²⁹⁷ «Повеление» от 19 июня 1794 г.: «Петр Александров <...> У профессора Академии сколько есть готовых барелиефов уложи, хорошенько в ящики стоймя с перекладкою сеном сухим отправить на своих оставленных дрогах» (Выписки из ЦГИАЛ. Указы и повеления гр. Н.П. Шереметева Петру Александрову и Алексею Агапову. 1795-1800 гг. НА ГМЗ «Останкино и Кусково». Ф.І. № Инв. 466. С.1).

²⁹⁸ Вдовин Г.В., Лепская Л.А., Червяков А.Ф. Останкино. Театр-дворец С. 142; Ракина В.Д., Сулова М.Д. Останкино: Путеводитель. Ostankino: Museum guide / текст рус., англ. М., 2008. С. 49; Михайлов Б.Б. Останкино. Путеводитель. М., 1976. С.88.

²⁹⁹ Семнадцать рельефов данного фриза хранятся в ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино).

Рельефы были заказаны Гордееву в начале 1794 года, когда в Райке не было недостатка в дневном свете, льющемся из окон, выходящих в парк. Пристройка Ротонды в 1796-1797 годах сделало помещение Райка полутемным.

Переходящие одна в другую композиции представляют собой единую процессию «счастливых и невинных людей»³⁰⁰: полные изысканной грации юные девы, обнимающие их замечательно сложенные мужи, трубящие амур, вакханки, шаловливые дети, сообщающие шествию дополнительную прелесть – все персонажи исполнены таким образом, что их изображения превосходно передают ощущение праздника и радости. Кульминационный момент мифа запечатлен в виде Амура и Психеи, увлекаемых на колеснице под пляски и объятия танцующих с цветочными гирляндами, которые сами напоминают гирлянду из переплетающихся в непрерывном ритме тел.

Высокий художественный уровень рельефов Райка подтверждается точно переданными позами и ракурсами героев, вылепленных по принципу изокефалии на нейтральном гладком фоне, плавными линиями красиво очерченных силуэтов. Вкрапление в полотно рельефа сценок, вроде тех, где ребенок, поспевая за шествующими, оттягивает ухо идущей рядом с ним собаке, или тянется к ведущей его молодой женщине, придает всей композиции известную легкость и непринужденность.

Авторство рельефов в Ротонде доподлинно не установлено, но, несомненно, они были выполнены русским скульптором, возможно, Ф.Г. Гордеевым. К маю 1797 года относится распоряжение Н.П. Шереметева: «В круглой пристройке ... над арками сделать 3 барельефа из готовых форм»³⁰¹. Гипсовые барельефы, сохранившиеся до наших дней, были установлены в трех простенках, примыкающих к Райку. Слева от центрального рельефа-десюдепорта располагается рельеф, разбитый на семь фрагментов. С.М. Царевой удалось

³⁰⁰ Ромм А.Г. Русские монументальные рельефы. С.52.

³⁰¹ Федеральное государственное унитарное предприятие «Институт по Реставрации памятников истории и культуры «Спецпроектреставрация». Научно-проектная документация. Комплексные научные исследования: Историко-архивные и библиографические исследования. Историческая записка. Том 2. Книга 2. Часть 2. М., 2006. НА ГМЗ «Останкино и Кусково». Ф.III, п/п 923, инв. №2140. С.54.

установить, что на нем изображена сцена, описанная Титом Ливием в «Истории Рима от основания города» и Плутархом в «Сравнительных жизнеописаниях»: «Ветурия и Волумния упрашивают Кориолана не вступать в Рим»³⁰². Сюжеты из древнеримской истории чрезвычайно редки в скульптурном декоре Москвы конца XVIII – первой половины XIX века, останкинский образец – один из немногих.

Центральный рельеф-десюдепорт посвящен одному из самых востребованных в эпоху классицизма сюжету «Геркулес на распутье между добродетелью и пороком» (Рисунок 69). В центре композиции – фигура Геркулеса, погруженного в раздумье и опирающегося на палицу, слева от него – восседающая Минерва, справа – Афродита, касающаяся его левой рукой и осеяющая розой, и пухлый младенец Амур. Источником для этой скульптурной композиции могла послужить одноименная картина Помпео Батони (1765), хотя и переработанная автором рельефа, но, вероятнее всего, источников было несколько³⁰³. Некоторые исследователи, отмечая высокохудожественные качества данного рельефа, относят его к шедеврам Гордеева³⁰⁴.

Наружные рельефы и лепные композиции оценить могли уже первые гости Останкина во время приема в июле 1795 года: к тому времени сложилось декоративное решение фасадов главного дома, и рельефы были установлены в тех местах, где и находятся до сих пор. Они расположены на стенах Итальянского и Египетского павильонов и центрального корпуса. Из них более десятка фриз и панно объединены общей мифологической тематикой, изображая жертвоприношения Зевсу и Деметре (Рисунки 70,71).

На плоскости парадного, обращенного к центру Москвы, фасада располагаются две композиции: над окнами второго этажа между крайним портиком и центральным шестиколонным коринфским портиком (слева от

³⁰² Царёва С.М. Скульптурный декор в гражданской архитектуре Москвы конца XVIII-первой половины XIX века: тематика, иконографические источники, скульптурные мастерские: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04/Царева София Михайловна. М., 2018. С. 90.

³⁰³ Царёва С.М. Скульптурный декор в архитектуре Москвы конца XVIII – первой половины XIX века. Иконографические и литературные источники // Московский журнал. 2019. №9 (345). С.107.

³⁰⁴ Михайлов Б.Б. Орнаментальные и сюжетные композиции лепного декора Останкинского дворца-музея. С.5.

центрального портика) – «Жертвоприношение Зевсу»; над окнами второго этажа между крайним портиком и центральным шестиколонным коринфским портиком (справа от центрального портика) – «Жертвоприношение Деметре».

Такие же рельефы декорируют восточный и западный (боковые) фасады центрального корпуса дворца – по три композиции на каждой стене. На плоскости западного фасада по центру установлен барельеф «Жертвоприношение Деметре», слева и справа от него две идентичные композиции «Жертвоприношение Зевсу». На плоскости восточного фасада наоборот - «Жертвоприношение Деметре» по бокам и «Жертвоприношение Зевсу» в центре.

Прототипом композиции рельефа «Жертвоприношение Зевсу» по мнению С.М. Царевой является гравюра Ф. Бартолоцци по рисунку Дж.-Б. Чиприани с тем же названием³⁰⁵.

Остальные пять рельефов установлены на стенах паркового (северного) фасада дворца, где «гипсовый пафос и алебастровое торжество рельефных шествий и жертвоприношений скрыты в тени глубокой лоджии»³⁰⁶. Две композиции помещены на боковых стенах выступающих объемов флангов и три, действительно, словно спрятаны за десятиколонным ионическим портиком лоджии второго этажа.

Во фризе со сценой жертвоприношения Зевсу к центру композиции с обеих сторон движутся дароносители с подношениями. Участники священнодействия, среди которых грациозные танцовщицы с гирляндой, юные музыканты и дети, плавным шагом приближаются к алтарю со жрецом. Стройные фигуры, исполненные изящества, сообщают всей композиции ощущение праздника. Пластика телодвижений изображенных, их повороты, позы, драпировки разнообразны и декоративны. Несколько несоразмерно с остальными выглядит центральная фигура Зевса: она кажется маленькой по сравнению с второстепенными персонажами.

³⁰⁵ Царёва С. М. Скульптурный декор в архитектуре Москвы конца XVIII – первой половины XIX века. Иконографические и литературные источники. С. 103.

³⁰⁶ Вдовин Г.В., Лепская Л.А., Червяков А.Ф. Останкино. Театр-дворец. С.27.

В рельефе «Жертвоприношение Деметре», композиционно тождественном «Жертвоприношению Зевсу», изображенных фигур больше, два встречных движения нарастают к несколько смещенному центру – восседающей на престоле богине плодородия и земледелия с венком в руке. Композиция лишена излишне точного равновесия. Ее автору удалось избежать впечатления монотонности, чередуя отдельные фигуры с небольшими компактными группами, представляя персонажей с разных ракурсов и в разных позах.

В данных рельефах торжественное настроение сочетается с мастерки переданным ощущением непосредственности. Сцены жертвоприношений гармонично дополняют классицистическую архитектуру дворца, оттеняют ее строгую красоту, не перегружая плоскости стен избыточным декоративизмом и чрезмерным рельефным повествованием.

Во фризových построениях рельефов, ракурсах постановки фигур, их жестах, ритмических повторях, в примененных скульптором приемах равноголовия персонажей исследователи усматривают влияние античного наследия на творчество Ф.Г. Гордеева³⁰⁷. Скульптор изучал античность в стенах Академии художеств, во время своей пенсионерской поездки, и в целом, развивая свою деятельность в русле общей художественной практики классицизма, ориентировавшегося на идеалы греко-римской цивилизации. К моменту создания рельефов для Останкинского театра-дворца за плечами у Гордеева уже имелся опыт и профессионализм, приобретенный им за годы обучения, в том числе за рубежом, и преподавания в Академии художеств, наработанный в процессе выполнения моделей для отливок скульптуры дворцов, парков и пригородов Петербурга.

Появившись на останкинских фасадах, сюжеты жертвоприношений Зевсу и Деметре получили позже, в XIX столетии, распространение, украсив многие

³⁰⁷ Ромм А.Г. Русские монументальные рельефы С.52; Мозговая Е.Б. Античное наследие в творчестве Ф.Г. Гордеева // Проблемы развития русского искусства XVIII – первой половины XIX века: тематический сборник научных трудов. Л., 1986. С.46; Доронина Л.Н. Мастера русской скульптуры XVIII-XX веков. Том I. Скульптура XVIII-XIX веков. С.80–81; Щедрова О. В. Образы античности в творчестве Ф. Г. Гордеева. С. 275.

московские и подмосковные постройки³⁰⁸. Строительство театра-дворца в обстановке тайны, вкупе со стремлением Н. П. Шереметева приобретать только лучшее для его убранства способствовало созданию такого декора, который стал желанным объектом для подражания и закономерно послужил образцом для украшения фасадов московских зданий.

Исследователи расходятся во мнении относительно того, считать ли Ф.Г. Гордеева единоличным автором рельефов, выполненных по контракту, заключенному им в феврале 1794 года. Высказываются небезосновательные предположения о том, что в изготовлении рельефов могли участвовать И.П. Прокофьев, Г.Т. Замараев, Я.А. Москвин. Занятому административной и педагогической работой, обязавшемуся за три-четыре месяца изготовить 22 барельефа, Ф.Г. Гордееву действительно могла понадобиться помощь названных мастеров, к слову, учившихся у него. По нашему мнению, привлечение Гордеевым к исполнению заказа Н.П. Шереметева своих учеников представляется очень возможной и естественной ситуацией и являет собой еще один «сложный и запутанный случай собирательного творчества целого ряда лиц <...> в истории сооружения Останкинского дворца»³⁰⁹.

В архивных документах 1790-х годов наряду с именем Гордеева встречаются упоминания и о других мастерах, участвовавших в создании скульптурного убранства Останкина. В производственных практиках XVIII века скульптура была коллективной деятельностью, зачастую – результатом работы специалистов с определенными навыками, которые сотрудничали при создании произведений пластики. Из «повелений» Н.П. Шереметева известно, что над изготовлением барельефов³¹⁰, сфинксов и ваз³¹¹ трудился также Яков Алексеевич Москвин, скульптор, обучавшийся в Академии художеств и за границей.

³⁰⁸Подробнее см.: Царёва С.М. Скульптурный декор в гражданской архитектуре Москвы конца XVIII — первой половины XIX века: тематика, иконографические источники, скульптурные мастерские. М., 2018. С. 193–194.

³⁰⁹Грабарь И.Э. Останкинский дворец. С.14.

³¹⁰«Повеление» Н.П. Шереметева от 30 сентября 1793 г.: «Присланные от Аргунова три рисунка баралиефам, зделанные скульптором Москвиным посылаю обратно, по которым и заказать ему баралиефы делать за объявленную им цену, по двадцати по пяти рублей за каждой, стараясь при том уговорить ево, чтоб он постарался приступить к деланию оных прежде того

Ф.Г. Гордеев, Я.А. Москвин, Г.Т. Замараев являлись известными скульпторами, выпускниками Академии художеств. Наряду с ними в Останкине работали лепщики: Лука Васильевич Жилкин, Иван Емельянович Емельянов, Иван Михайлович Хожбин. Жилкин и Емельянов выполняли лепную работу в интерьерах, Хожбин был крепостным домовым лепщиком Н.П. Шереметева и его имя часто встречается в документах шереметевского архива. Артель домовых лепщиков имела у многих вельмож, и Н.П. Шереметев не был исключением. В 1783 году, т.е. еще при жизни графа Петра Борисовича, Хожбин обучался лепному делу в Петербурге³¹², а по окончании обучения фигурировал в штате крепостных графа как «мастеровых лепщик для исправления разных работ и поправок». Хожбин занимался починкой статуй³¹³, выполнял лепные работы в Останкине³¹⁴.

В 1796 году Н.П. Шереметев распорядился «Хожбина поместить в Кусково и прежней ево должности, со округленьем жалованья и хлебной дачи, что он получает»³¹⁵. Прожив долгую жизнь, он не одно десятилетие служил Шереметевым. К 1837 году относится любопытное упоминание о нем: «За укладкою группы в ящики наблюдал скульптор Витали, перевозил в Петербург пенсионер Иван Хожбин, человек трезвой и поведения хорошего, который по

назначенного им предположительного времени, а естли уже по каким либо крайним несвободностям прежде того термину приступить к работам никак не может, то и в оном согласен...» (НА ГМЗ «Останкино и Кусково». Ф.І. № Инв. 352. Выписки из ЦГИАЛ. С.54.).

³¹¹ «Повеление» Н.П. Шереметева от 27 марта 1794 г.: «... заказанные ж ... скульптору Москвину свинскы и вазы делать позволяю, а здесь оных делатся уже не будет» (НА ГМЗ «Останкино и Кусково». Ф.І. № Инв. 352. Выписки из ЦГИАЛ. С. 86.).

³¹² «22 декабря 1783 г. Дворовой человек Иван Михайлов сын Хожбин по желанию ево отпущен в СПб для обучения лепному мастерству, которому для жительства в Петербурге у лепных мастеров давать от Петербургской канцелярии годовые пашпорты со включением той речи чтоб кроме Петербурга более ему нигде не жить до будущего 1784 года производить ему в год жалованья по 5 рублей<...>» (НА ГМЗ «Останкино и Кусково». Ф.І. № Инв. №454. С.47.).

³¹³ Из «повелений» Н.П. Шереметева от 11 марта 1794 г.: «Хожбину подтвердить, чтоб он отданные ему для починки статуи исправил самую лутчею работаю и употреблял в том старания, и естли зделает хорошо, то и он получит за то достойное награждение, даванный же ему материал отнюдь никуда на сторону не отдавал и им не барышничал, а сохранял бы оной з должною бережливостию, а ежели окажется хотя мало в том замечен, то будет за то наказан» (НА ГМЗ «Останкино и Кусково». Ф. І. Инв. №352 Выписки из ЦГИАЛ. С.83).

³¹⁴ НА ГМЗ «Останкино и Кусково». Ф.І. № Инв. 352. Выписки из ЦГИАЛ. С.71.

³¹⁵ НА ГМЗ «Останкино и Кусково». Ф.І. № Инв. 352. Выписки из ЦГИАЛ. С.178.

знанию скульптурного искусства употреблен был и при укладке той группы»³¹⁶. Речь идет о транспортировке скульптурной группы «Дерущиеся петухи» из собрания Шереметевых, претерпевшей множество перемещений и счастливо сохранившейся (Рисунок 72). В 1837 году сын Николая Петровича, граф Дмитрий Николаевич Шереметев, предписал перевезти ее в Фонтанный дом, о чем свидетельствует документ, в котором граф просит управляющего московским имением П.И. Любимова отправить ценную скульптуру зимним путем под присмотром «благонадежного человека, из Московских моих служителей <...>»³¹⁷. Отметим датировку документа, 1837 год, когда Ивану Хожбину было уже 76 лет: к этому моменту он был уже «отпущенным по паспорту»³¹⁸ и получал за бывшую службу пенсию, но все равно служил Шереметевым.

³¹⁶НА ГМЗ «Останкино и Кусково». Ф.І. № Инв. 346. Выписки из ЦГИАЛ. С.81.

³¹⁷РГИА.Ф.1088. Оп.9. Л.1983. Л.2.

³¹⁸«1835 г. <...> Отпущенному по паспорту дворовому Ивану Хожбину за бывшую его службу производить пенсию по 200 р. (НА ГМЗ «Останкино и Кусково». Ф. І. № Инв. 557. С. 12).

Глава 4. Система скульптурного убранства в ансамбле усадьбы Останкино

Подмосковная Н.П. Шереметева в Останкине, как полагалось усадьбе, имела свою программу, в смысловом и семантическом отношении объединяющую ее архитектурный строй, живописную и скульптурную декорацию, обстановочный комплекс, пространство парка (сада) в единый ансамбль. Программа останкинской «villa suburbana» обусловлена ее увеселительным характером и театральной направленностью, которые предопределили ее облик и образный строй. Пластический убор летней резиденции Н.П. Шереметева, сложившийся из статуй, групп, бюстов, рельефных композиций, пластики малых форм, каменных ваз, несомненно, был продуман и отвечал ее предназначению.

4.1. Образы, сюжеты, тематические циклы³¹⁹

Скульптурное убранство усадьбы Останкино состояло из произведений пластики интерьеров и фасадов главного здания, жилых покоев, Увеселительного сада и парадного двора.

Ансамбль театра-дворца классицистически симметричен, по центру его генеральной оси высится главный – театральный – корпус, соединенный проходными галереями с Итальянским и Египетским павильонами.

Въезд на парадный двор осуществлялся со стороны главного фасада здания. При Н.П. Шереметеве прямоугольный курдонер был обнесен деревянной оградой в форме каре, имевшей три въезда – центральный и два боковых. Центральный въезд фланкировали квадратные сторожевые будки, на которых согласно останкинской описи 1802 года помещались «две лошади гипсовые коиxь держат подьусцы два воина гипсовые»³²⁰. Речь идет о статуях Диоскуров,

³¹⁹ Основные выводы данного раздела опубликованы в статье: *Гаврилова Е.А.* К изучению программы скульптурного убранства в ансамбле усадьбы Останкино // *Loci Imperiales*. 2025. № 1. С. 111–129.

³²⁰ Оп. 1802. Л.275 об.

мифологических братьях-близнецах Касторе и Поллуксе, умевших укрощать диких коней, прославившихся своей воинской доблестью и братской дружбой.

Русская усадьба (как и итальянская вилла) - знаковая система, поэтому скульптура, установленная на воротах центрального въезда, безусловно, заключала в себе смысл. Идея о помещении Диоскуров на центральных воротах принадлежала Франческо Кампорези, одному из первых архитекторов, занимавшихся проектированием останкинского ансамбля. Сохранившиеся чертежи свидетельствуют о том, что Кампорези предложил два варианта оформления въезда³²¹. Неутвержденный вариант представлял всадников, уже оседлавших коней; утвержденный – момент борьбы всадников с конями. Не приходится сомневаться в том, что символика изображения Диоскуров была понятна Н.П. Шереметеву и его современникам, которые, по мнению Г.В. Вдовина, понимали, что «речь идет о ладе и порядке между труднопримиримыми крайностями»³²². В контексте Останкина «это все те же «цивилизация и натура» под «аполлоновой десницей», гармония между «культурой» и «естеством», возможные лишь через власть искусства и искусство власти»³²³.

В XIX веке, не ранее 1824 года³²⁴, гипсовые «Диоскуры» были заменены мраморными «Кентаврами», сохранившимися до настоящего времени. Неизвестно точно, когда именно в XIX столетии «Кентавров» установили на воротах центрального въезда. Впервые они упоминаются в дворцовой описи 1887 года.³²⁵ Как мы помним, статуя молодого (безбородого) кентавра была приобретена Н.П. Шереметевым еще в 1805 году, когда он выписал из Каррары две пары кентавров для императрицы Марии Федоровны. Обстоятельства

³²¹ Кампорези Ф. Проект ограды парадного двора Останкинского дворца. Чертеж // ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Фонд «Архитектурная графика». № Инв. Ч-29.; Кампорези Ф. Проект ограды парадного двора Останкинского дворца. Чертеж // ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Фонд «Архитектурная графика». № Инв. Ч-30.

³²² Вдовин Г.В. Краткие тезисы к проблеме интерпретации семантики усадебного пространства и его мифологемы (на примере останкинского усадебного комплекса). С. 247.

³²³ Там же.

³²⁴ «Диоскуры» упоминаются в описи 1809 г. (Оп. 1809-1810 гг. Л.149) и описи 1824 г. (Оп. 1824. Л.220).

³²⁵ «Статуя Центавры белого мрамора, плиты серого мрамора – 2» (Опись Останкинского дворца 1887 г. ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). ПИ-3027. Л.18об-19).

появления в Останкине статуи старого (бородатого) кентавра неизвестны, но логично предположить, что граф приобрел ее в пару к молодому кентавру между 1805 и 1809 годами, когда он скончался. Закономерно, что, по мнению специалистов, выполнявших реставрацию останкинских кентавров, последние отличаются между собой уровнем исполнения³²⁶.

Поскольку в описях 1802, 1809 и 1824 годов «Диоскуры» упоминаются на своих местах, т.е. на сторожевых будках центрального въезда, можно допустить, что приобретенных кентавров Н.П. Шереметев планировал разместить в усадебном саду – по примеру кентавров, установленных на мосту в Павловском парке. По сообщению К.А. Соловьева (без ссылки на источник информации) останкинские кентавры некоторое время находились в парке, и уже из парка были перенесены на парадный двор³²⁷, однако документального подтверждения этому обнаружить пока не удалось.

Если бытование останкинских кентавров все же не связано с парком, нельзя исключать, что по воле Н.П. Шереметева их могли временно убрать в одну из усадебных кладовых, как это было сделано в отношении статуи Аполлона Бельведерского, которую не удалось водрузить на бельведер дворца.

Вероятнее всего, стоявшие под открытым небом гипсовые статуи Диоскуров обветшали и после 1824 года были заменены на мраморных «Кентавров».

Центр двухэтажного здания театра-дворца выделен шестиколонным портиком коринфского ордера с фронтоном и увенчан бельведером, вызывающим неизбежную ассоциацию с куполом римского Пантеона. В Останкине тема «Пантеона искусств» была тесно связана с образом Аполлона, «призванном объединить под «куполом» «знатнейшие искусства»³²⁸, причем не только умозрительно, но в буквальном смысле: статую лучезарного Феба предполагалось

³²⁶ Баженова О.К. О мраморных кентаврах, выписанных для императрицы Марии Федоровны. С.61.

³²⁷ Соловьев К.А. Значение мифологических сюжетов в тематическом оформлении Останкинского дворца. С.22.

³²⁸ Вдовин Г.В., Червяков А.Ф., Лепская Л.А. Останкино. Театр-дворец. С.25.

водрузить на бельведере дворца³²⁹. Для этого Н.П. Шереметевым была приобретена статуя Аполлона Бельведерского, но ввиду неизвестных нам причин, а скорее из-за несовершенства технических средств, она не была воздвигнута на «куполе» и не единожды переставлялась с места на место на территории усадьбы³³⁰. Аполлоническая символика играла значительнейшую роль в программе декоративного убранства останкинской усадьбы и «звучала» в ней лейтмотивом: по описи 1802 года лишь в парадных залах дворца упоминаются шесть статуй Аполлона, не говоря о других «Аполлонах» ансамбля и элементах, на все лады развивающих тему древнегреческого покровителя муз. Посвящение Аполлону означало не только покровительство музам и искусствам, но и закрепляло идею «познания», так как «XVIII век последним помнит, что Аполлон “выступает как познающий бог” (или “познание как бог”) и искусства “принадлежат” ему постольку, поскольку являются одним из способов познания мира (потому-то “развлекая поучать” для них не плоская сентенция, но действенная мысль)»³³¹. Образ Аполлона нашел свое отображение и во внешнем облике дворца: в нише северного (паркового) фасада и в нишах по углам Египетского павильона были установлены пять статуй томного и грациозного «Аполлино». Еще одна статуя «Аполлино» была установлена в нише беседки-храма, затерянной среди зелени в восточной части Увеселительного сада усадьбы. Пары им составляли пять статуй «Венер-Ураний», застенчиво прикрывающихся драпировками хитона и размещенных в северной нише паркового фасада и в нишах по углам Итальянского павильона (Рисунок 73). Шестая «Венера-Урания» стояла в нише беседки-храма.

³²⁹ В фонде архитектурной графики ГМЗ «Останкино и Кусково» хранится ряд проектных чертежей 1794-1797 гг., фиксирующих на бельведере постамент для скульптуры, ставший впоследствии основанием для флагштока. Несколько листов демонстрируют статую на «куполе» (ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино) № Инв. Ч-140-142, Ч-149, Ч-150, Ч-153).

³³⁰ Подробнее об истории бытования статуи «Аполлон Бельведерский» см.: *Гаврилова Е.А.* К вопросу о провенансе статуи «Аполлон Бельведерский» из собрания Московского музея-усадьбы Останкино // *Русская усадьба: Сборник Общества изучения русской усадьбы*: Вып. 17 (33) / колл.авторов; научный ред.-сост. М.В. Нащокина. СПб., 2012. С.343–352.

³³¹ *Вдовин Г.В.* Портретное изображение и общество в России XVIII века. Несколько тезисов о функции замещения // *Контекст: литературно-теоретические исследования*. Изд-во: Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской Академии наук. Т.1994–1995. 1996. С. 225.

Главный (южный) и парковый (северный) фасады дворца решены принципиально отлично друг от друга, отображая антитезу «город-деревня», одну из особенностей, присущих загородным виллам: если главный, обращенный к центру Москвы, фасад строг и по-городскому репрезентативен, то парковый будто гармонично сливается с Увеселительным садом.

На плоскости стен центрального корпуса дворца, Итальянского и Египетского павильонов располагаются рельефные фризy, многие из которых объединены общей мифологической тематикой, изображая жертвоприношения Зевсу и Деметре.

Изобилием скульптурного декора отличается северный фасад: кроме гипсовых «Аполлино» и «Венер-Ураний» его украшают статуи «Флоры» и «Дианы-охотницы», трехфигурные композиции в медальонах, бюсты «Аллегория Воды» и «Аллегория Земли», фризy с изображением грифонов и купидонов среди плодовых и цветочных гирлянд, «означающих «приятности и пользы» поучения увеселением»³³².

На восточном крыльце Египетского павильона были установлены «две статуи гипсовые стоящие при пняхъ нагие бютца въ кулачки на плинтахъ деревянныхъ»³³³. Судя по описанию, а также сохранившимся проектным чертежам (Рисунки 74,75), изображающим данные статуи, нет никакого сомнения, что это были парные статуи «Гладиатора Боргезе», или «Боргезские борцы» — копии оригинальной эллинистической скульптуры, до 1807 года находившейся на вилле Боргезе в Риме, и ныне хранящейся в Лувре. Статуя «Гладиатор Боргезе» входила в число наиболее копируемых и воспроизводимых античных изваяний; аналогичные статуи, выполненные в разных материалах, можно встретить во многих дворцовых комплексах и усадьбах Франции, Англии и России, что говорит о соответствии останкинской скульптуры усадебным тенденциям эпохи.

Если скульптурное убранство останкинских фасадов отличалось изобилием и разнообразием, то скульптурное «население» Увеселительного сада, напротив,

³³²Вдовин Г.В., Червяков А.Ф., Лепская Л.А. Останкино. Театр-дворец. С.27.

³³³Оп. 1802. Л. 277 об.

было немногочисленным. К концу 1790-х годов усадебный сад развивался от примыкающего к фасаду стриженного партера³³⁴ (с пейзажными «вставками» справа и слева от него) и небольшой регулярной части к пейзажному парку и, далее, – к лесу. Архивные сведения о скульптуре Увеселительного сада скудны. Судить о ее местонахождении в конце XVIII – начале XIX в. можно лишь по отдельным «повелениям» Шереметева, описям.

Ряд скульптур упоминается в описи 1809 года при описании беседки-храма: как уже отмечалось, в двух нишах по сторонам от входа были установлены статуи Аполлино и Венеры-Урании. Внутри беседки – мраморная статуя, вероятнее всего «Артемизия, оплакивающая Мавзола»³³⁵, три гипсовых бюста и два сфинкса, а также гипсовая статуя купидона. Последний до 1809 года возвышался в центре восьмиколонной ротонды без купола, названной «Миловзором», на насыпной горке Парнас.

Наряду со статуями сад украшался немногими вазами: одна стояла в кедровой роще, другая на площадке перед домом, еще две украшали трехступенчатую лестницу, ведущую из дома в сад. Посредством скульптуры в Увеселительном саду расставлялись редкие, значимые акценты, концентрирующие вокруг себя природную среду. Останкинская садовая скульптура не случайно была малочисленной: Н.П. Шереметев и его современники знали, что «статуи употреблять не можно слишком советовать, потому что они от часто повторяемого перенимания и слишком многого употребления в садах потеряли почти всю уже силу приятных впечатлений»³³⁶. Кроме того, нельзя не учитывать взаимосвязь между скульптурным наполнением Увеселительного сада и обильно украшенными декором фасадами дворца. Как представляется, изобилие фасадной пластики должно было уравниваться лаконичностью в оформлении сада скульптурой. Главную роль в останкинском

³³⁴ Партер – более позднее название регулярной части Увеселительного сада, ранее в административной переписке он упоминался как площадь или площадка.

³³⁵ «Одна статуя мраморная белая на поддоне такомъ же <...> стоящая женщина облокотясь на такой же вазе» (Оп. 1809. Л. 151 об).

³³⁶ *Болотов А.* Общие примечания Г. Гиршфельда о статуях // *Экономический магазин*. Ч. XXIX. М., 1787. С. 299.

Увеселительном саду 1790-х годов исполняли не изваяния; вовремя расставленные акценты, драматургия имела первостепенное значение. Иными словами, комбинация щедро декорированного пластикой фасада дворца и малочисленного скульптурного «населения» сада отнюдь не случайна, а закономерна.

Роскошью отделки парадных интерьеров, уникальным театром, собранных в нем произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства высочайшего художественного класса Останкино славилось с момента своего открытия 25 апреля 1797 года. В залах дворца насчитывалось около двухсот произведений пластики, в большинстве своем изображавшие античных богов и персонажей древнеримской и древнегреческой истории и мифологии – об этом свидетельствует материал описей и сохранившиеся памятники.

Наряду с Аполлоном в разных его ипостасях дворец украшала Венера, запечатленная на живописных полотнах, в многочисленных статуях, установленных в парадных залах и на фасадах. Изобилие образов прекрасной богини в оформлении останкинского ансамбля естественно, поскольку тема любви свойственна декоративному убранству загородной резиденции как таковой, «соответствует предназначению виллы, как месту приятного проведения праздного досуга, как *locus amoenus*»³³⁷. В Останкине эта тема созвучна и приватной жизни ее владельца, совершившего беспрецедентный поступок для своего времени и окружения, женившись на крепостной актрисе. Любовная тематика была подхвачена статуями, барельефами и фигурками Амура, которые «должны лишний раз засвидетельствовать, что Сила Любви имеет всеобъемлющий характер и ей подвластно все мироздание»³³⁸.

В архитектуре, изобразительном и декоративно-прикладном искусстве XVIII века широко использовался язык аллегорий, с помощью которого в иносказательной манере излагалось все, что занимало умы и сердца живших тогда людей. Как представляется, в распространенный в то время сюжет о союзе Амура

³³⁷Тучков И.И. Виллы Рима эпохи Возрождения как образная система: иконология и риторика. С. 465.

³³⁸Там же. С. 505.

и Психеи в контексте Останкина мог вкладываться дополнительный смысл, намекая на тайную связь Н.П. Шереметева и П.И. Ковалевой-Жемчуговой, долгое время мечтавших, как Амур и Психея, сочетаться брачными узами. Рельефный фриз «Свадебный поезд Амура и Психеи» из убранства Райка, относящийся к числу произведений пластики, выполненных по заказу Н.П. Шереметева, неоднократно повторяемые на фасадах барельефы, запечатлевшие поцелуй Амура и Психеи, на наш взгляд, неслучайны в убранстве Останкина. По замыслу их владельца они могли служить своего рода завуалированным посланием о непростых обстоятельствах, в которых складывались его отношения с возлюбленной.

В художественном оформлении Останкина наряду с образами Аполлона, Венеры и Амуров заметную роль играла скульптура, изображающая Диониса (Вакха) и его свиту, в декоре широко использованы орнаментальные мотивы в виде виноградной лозы и плюща. Согласно описи 1802 года разнообразные иконографические типы Вакха, фавна и вакханок были представлены одиннадцатью статуями, шестью бюстами, одной скульптурной группой, не считая ваз, фарфоровой пластики, декоративной бронзы, на разные лады развивающие вакхическую тематику. Отметим при этом, дионисийское начало в виде четырех «Пляшущих фавнов», бьющих в помпейские тарлеки и отбивающих ногой такт, двух полуваз с изображением сцены жертвоприношения Вакху присутствует в оформлении фасадов дворца наравне со многими «Аполлино» и «Венерами-Ураниями».

Ярко выраженную представленность вакхической темы в Останкине традиционно связывают с его театральным предназначением. С данным видением взаимосвязи нельзя не согласиться, памятуя о том, что культ Диониса был порожден греческим театром. Однако следует учитывать, что Дионис является одним из самых многоплановых богов греческого пантеона, многообразие его проявлений не позволяет мифу «пластически и окончательно очертить Дионисов

облик»³³⁹. Неоднозначная, загадочная сущность этого божества, не раз отмечаемая исследователями, удерживает нас от однозначной трактовки дионисийского начала в Останкине, согласно которой Дионис, его свита и атрибуты его культа выражают игровой характер усадьбы. Вероятно, вакхическая тема в оформлении Останкина замыслена более сложно, поскольку ошибочно видеть в дионисийских оргиях лишь веселье и разнузданность. Один из важнейших аспектов культа Диониса – смертный, т.к. в оргиастических мистериях, смысл которых заключался в стремлении достичь наивысшего духовного состояния, познать тайну сущего, бог неизменно приносился в жертву. Пляски под оглушительный шум музыкальных инструментов, проявления избыточной жизнерадостности и неистовой чувственности – часть ритуала, за которым стоит жертвенная кровь Диониса и его последующее возрождение, позволяющее надеяться на воскресение.

Значение театра для Н.П. Шереметева и многих его современников, с раннего детства участвовавших в любительских домашних постановках, трудно переоценить. Театр, «эту великую светскую литургию XVIII век обожал»³⁴⁰. Чрезвычайно важно, что люди, жившие в век Просвещения, стремясь к самосовершенствованию и преобразованию мира, усматривали в искусстве театра нечто гораздо большее, чем развлечение. В происходящем на сцене зрители видели пример нравственного переустройства общества, где, как писал Дени Дидро, «каждый жертвует своими правами для блага всех и всего целого»³⁴¹. В стремлении к очищению, в поиске желанной внешней и внутренней гармонии видятся параллели между вакхическими мистериями и отношением к театру в XVIII веке. Дионис – бог, «вечно превращающийся и проходящий чрез все формы»³⁴², чуждый покоя, «бог пограничных состояний»³⁴³ – семантически был

³³⁹ *Иванов В.И.* Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. Ежемесячный журнал. 1904. Сентябрь. С.47.

³⁴⁰ *Шоню П.* Цивилизация Просвещения. С.446.

³⁴¹ *Дидро Д.* Эстетика и литературная критика. М., 1980. С.550.

³⁴² *Иванов В.И.* Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. Ежемесячный журнал. 1904. Сентябрь. С.47.

³⁴³ *Сулейманова Н.Ю.* Культ Диониса и «Дело о вакханалиях» в Риме: дис. ... канд. исторических наук. Саратов, 2012. С.42.

близок человеку XVIII столетия, склонного к смене масок и ролей на сцене жизни.

Мифологические сюжеты, связанные с Аполлоном, Дионисом, Венерой и Амурами, относятся к основным циклам в оформлении Останкина. Образы каждого из них по отдельности олицетворяли покровительство – искусствам, красоте, любви, театру – но при этом могли рассматриваться в синтезе друг с другом. Так, в ряде случаев, по мнению исследователей, «золотое видение аполлонических чар умиряет экстатическое буйство музыкального хмеля»³⁴⁴ дионисийского начала. Союз, а не противопоставление весьма соответствовали идее Останкинского «Пантеона искусств», объединяющего разные виды искусства в одном ансамбле.

Многие сюжеты и образы, воплощенные в останкинской скульптуре, были типичны для своего времени и подобные или даже аналогичные произведения можно было встретить в отечественных и зарубежных дворцово-парковых комплексах. Между тем, во второй половине XVIII – начале XIX века «типичность тематики непостижимо соседствует с ее уникальностью»³⁴⁵. Примером этому могут служить некоторые произведения из убранства Останкина. К таковым, безусловно, относится статуя Гигиены, античной богини здоровья, изображения которой не относятся к числу распространенных образов в практике мирового искусства.

К числу необычных во дворце скульптур следует отнести и статую в нише стены Парадной лестницы, связывающей Вестибюль и анфиладу второго этажа (Рисунок 76). Н.П. Шереметев распорядился о покупке скульптуры для убранства Парадной лестницы в мае 1797 года.³⁴⁶ Установленное изваяние упомянуто в описи 1802 года.³⁴⁷ Полноразмерная женская фигура в античном одеянии с венком

³⁴⁴ Иванов В.И. Религия Диониса. Главы IV-V // Вопросы жизни. 1905. Июль. С.130.

³⁴⁵ Рязанцев И.В. Проблемы тематических циклов в скульптуре России второй половины XVIII – начала XIX века // Русский классицизм второй половины XVIII – начала XIX века. С.104.

³⁴⁶ «В большой дом на парадную лестницу в ниш купить в Петербурге мраморную статую вышиной около 3-х аршин» (Цит. по: Вдовин Г.В., Лепская Л.А., Червяков А.Ф. Останкино. Театр-дворец. С. 62).

³⁴⁷ «Статуя гипсовая стоящая на тумбе деревянной держащая в руке листочки» (Оп. 1802. Л.7об.).

из дубовых листьев на голове левой рукой опирается на колонку, увитую дубовой ветвью; в сомкнутую кисть правой руки, согнутой в локте, вложен некий предмет (возможно, изначально это была ветвь). В описи 1809–1810 годов указано, что фигура держит в руке «пальмовую ветвь (la Paix)»³⁴⁸, то есть, по всей видимости, она отождествлялась с аллегорией Мира. В описи 1871 года статуя вовсе названа «Флорой»³⁴⁹. Сопоставление этой необычной скульптуры с известными изваяниями «Флоры» и «Аллегии Мира» заставляет задуматься о том, кого она изображает. Как правило, «Флора» представлялась в цветочном венке на голове и с цветами в руках, «Аллегория Мира» - никогда с дубовыми ветвями. Дубовые ветви, столь заметно выделяющиеся в трактовке образа останкинской статуи, в «Иконологическом лексиконе» (1786) отождествляются с Силой³⁵⁰. В «Лексиконе» также содержится уточнение: «У римлян венец из дубового листу давался в награждение тем, кои спасли жизнь своих сограждан»³⁵¹. Последнее утверждение оказывается весьма кстати в отношении прадеда Н.П. Шереметева, фельдмаршала Б.П. Шереметева, проявившем себя на военном и дипломатическом поприщах при Петре I. В контексте военных побед знаменитого петровского полководца и основателя рода Шереметевых размещение его внуком в Останкине скульптуры в виде Аллегии Силы, которая «часто принимается знаком героической храбрости и добродетели»³⁵², вполне объяснимо.

Аналогичные останкинской статуе изваяния на сегодняшний день неизвестны. На фасаде дома С.Б. Куракина в Москве на Н. Басманной, 6 установлены три горельефа, на одном из которых изображена присевшая женская фигура в античных одеяниях, опирающаяся на колонку. В правой руке она держит

³⁴⁸Оп. 1809. Л.77об.

³⁴⁹«В нише стены Статуя Флоры белая гипсовая, на деревянной белой крашенной тумбе» (Оп. 1871. ПИ 3021. Л.39).

³⁵⁰«Дуб в древние времена посвящен был Юпитеру; значит он силу <...>Аллегорическое знаменование Крепости (т.е. Силы – Е.Г.) обыкновенно представляется с дубовой в руке ветвию»; «Сила <...> представляется в виде вооруженной Амазонки, которая в одной руке держит столб, а в другой дубовую ветвь» (*Лакомб де Презель, О. Иконологический лексикон, или Руководство к познанию живописного и резного художеств, медалей, эстампов и проч. с описанием, взятым из разных древних и новых стихотворцев. СПб., 1786. С.105–106; 263).*

³⁵¹Там же. С.106.

³⁵² Там же. С.264.

дубовую ветвь, левой рукой касается произрастающего из земли молодого дуба; ее голова увенчана венком из дубовых листьев. С. М. Царева отождествляет фигуру на горельефе дома Куракина с Силой³⁵³, и нельзя не отметить, что стилистически она очень схожа с останкинской статуей.

Еще один вариант трактовки рассматриваемой скульптуры - аллегория гражданской доблести, развивающая панегирические мотивы заслуг Н.П. Шереметева перед Отечеством³⁵⁴. Дубовый венец на голове статуи может символизировать «корону гражданскую»³⁵⁵, означать чествование «отличных граждан», намекая на добродетели графа всякому посетителю театра-дворца, ступающему на ступени Парадной лестницы.

К образцам ваяния, редким с точки зрения воплощенных в них образов или сюжетов, наполнявшим Останкинский дворец, несомненно, следует отнести и мраморную группу «Дерущиеся петухи» из убранства Проходной галереи к Итальянскому павильону. Авторство скульптуры доподлинно не установлено, хотя и приписывалось ранее итальянским ваятелям Антонио Канове и Паоло Трискорни³⁵⁶. Представители не одного поколения Шереметевых придавали большое значение «этой великолепно спутанной группе сцепленных петухов»³⁵⁷, в которой «в искусственно-театральных позах художник поставил трех птиц и заставил их, с большой грацией и изяществом, не то шаловливо кусаться, не то сдержанно начинать бой»³⁵⁸. По воле Шереметевых «петухи» неоднократно перевозились: история их бытования связана не только с Останкино, но и с резиденцией на Фонтанке, домом на Шпалерной улице. Очевидно, и Н.П.

³⁵³ Царёва С.М. Скульптурный декор в гражданской архитектуре Москвы конца XVIII-первой половины XIX века: тематика, иконографические источники, скульптурные мастерские. С. 62.

³⁵⁴ Данный вариант трактовки был предложен В.Д. Гавриным, автором диссертационного исследования, посвященного иносказанию в портретной живописи России второй половины XVIII в. См. описание добродетели «Любовь к Отечеству» (Эмблемы и символы / Вступ. ст. и коммент. Махова А.Е. М., 1995. Иконологическое описание №73. С.32).

³⁵⁵ См.: Эмблемы и символы. Иконологическое описание №259 (С.53), 282 (С.56).

³⁵⁶ «Прекрасная мраморная статуя трех борющихся петухов приписывается Канова, но на ней позднейшая надпись: «Triscorni». На первой свадьбе моего отца к ней подошел император Николай I и выразил удовольствие, что дерутся три петуха, а не двое» (Шереметев С.Д. Домашняя старина. М., 2016. С.20–21).

³⁵⁷ Вейнер П.П. Жизнь и искусство в Останкине. С.51.

³⁵⁸ Там же. С.50.

Шереметев выделял это изваяние среди остальных скульптур. В феврале 1797 года А. Агапов, управляющий графа, докладывал: «отправленной обоз от 14 генваря приехал в Останково 3го числа вечером поздно <...> провожатой Чепурнов объявил, что дорога очинь дурна и привеликия рытвины и ношным временем воза часто валялись <...> а петухи мраморныя довезены — целы»³⁵⁹.

На парапете балюстрады, замыкающей арьерсцену останкинского театра, была установлена гипсовая статуя раба-палача, готовящегося к казни Марсия, вознамерившегося превзойти в игре на флейте самого Аполлона³⁶⁰. Статуя зафиксирована на своем месте в первых описях³⁶¹. Вопрос о том, как ее сюжет коррелировался с назначением театра, в котором она находилась, требует размышлений. Известно, что Н.П. Шереметев был очень взыскателен во всем, что касалось его театра. В этом отношении в «Точильщике ножей» можно усматривать назидание графа его крепостной труппе, напоминание о необходимости оттачивать свое актерское мастерство.

Наряду с образами богов и персонажей античной мифологии на каминных полках, столах-консолях, шкафах и тумбах останкинских залов можно было в изобилии видеть произведения, в камне и бронзе изображавшие философов, поэтов, полководцев, императоров, государственных мужей, их жен и сестер, выдающихся деятелей Нового времени. Марк Аврелий, Нерон, Калигула, Вителлий, Сулла, Гальба, Каракалла, Домициан, Брут, Катон, Ромул, Фаустина, Агриппина, Юлия Друзилла, Софонисба, Лукреция, Семирамида, Артемизия, Диоген, Анакреонт, Пиндар, Гомер, Солон, Вергилий, Демосфен, Монтескье, Неккер, Вольтер, Руссо, Вашингтон – вот лишь некоторые имена, упоминаемые в останкинских описях. Бюсты античных философов, цезарей, ученых часто встречались как в усадебных собраниях, так и в императорских коллекциях (наиболее яркие примеры: Камеронова галерея в Царском Селе, балюстрада верхней террасы подмосковного Архангельского). В данном случае, как

³⁵⁹ РГИА. Ф.1088. Оп.3. Д.160. Лл.133–133об.

³⁶⁰ Точильщик. ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). № Инв. С-19.

³⁶¹ «Между колонъ на болюстраде лепная фигура изображает точильщика по сторонамъ се два ваза лепные» (Оп. 1802. Л.50); «Между колоннъ на биллюстраде лепная фигура №165 изображает Точильщика по сторонамъ ее два ваза лепные» (Опись 1809-1810. Л.105 об.).

представляется, назначение скульптуры было связано со стремлением в известной степени продемонстрировать мировоззрение, взгляды, убеждения, выбрав для убранства своего владения тех или иных исторических персонажей. Так скульптурное наполнение Камероновой галереи отражало политическую и этическую позиции Екатерины II³⁶². Кроме того, для людей века Просвещения, зачитывавшимися трудами философов и ученых, скульптурное изображение какого-нибудь человека выдающегося ума и замечательных деяний выступало в роли своего рода молчаливого собеседника³⁶³.

Следует добавить, что почитание известных и великих людей, широко распространенное на ренессансных загородных резиденциях, было связано с мемориальной темой или темой «памяти», важнейшей категорией в восприятии виллы как древними римлянами, так и в дальнейшем. При этом почитанию мог быть присущ оттенок «верноподданничества или благодарности высокому покровителю»³⁶⁴. По описи 1802 года в обстановке театра-дворца только среди предметов пластики значились бюсты Павла I (Рисунок 77), Екатерины II, Александра I (Рисунок 78), Иосифа II (Рисунок 79), веджвудские профильные медальоны Петра I и Екатерины II, статуя и скульптурная группа с изображением Екатерины II.

К приему в Останкине Александра I и многих почетных особ 1 октября 1801 года в Голубом зале были установлены четыре статуи Антиноя в виде Осириса³⁶⁵, наряду с архитектурным декором и многими элементами обстановочного комплекса представляющие египетские мотивы в убранстве театра-дворца (Рисунки 80-85). Как известно, после смерти Антиноя его культ распространился по всей Римской империи, но наибольшую популярность снискал в Греции и

³⁶² Степаненко И.Г. Скульптурная коллекция Камероновой галереи как отражение менталитета императрицы Екатерины II. Попытка интерпретации. // Судьбы музейных коллекций. Материалы VI Царскосельской научной конференции. СПб. 2000. С.15–27.

³⁶³ Морозова С.С. Клодион и русские заказчики. Из истории коллекционирования западноевропейской скульптуры в России второй половины XVIII века. С. 93.

³⁶⁴ Тучков И.И. Виллы Рима эпохи Возрождения как образная система: иконология и риторика. С. 167.

³⁶⁵ Подробнее об этих статуях см.: Гаврилова Е.А. Статуи Антиноя в виде Осириса из коллекции графа Н.П. Шереметева и египетские мотивы в убранстве Останкинского театра-дворца // Искусствознание. 2000. №1-2. С. 118–145.

Египте, где образ фаворита императора Адриана ассимилировал культы таких божеств, как Дионис и Осирис.

Первый «Антиной...» был приобретен Н.П. Шереметевым в 1796 году, т.е. до стремительно распространившейся во всем мире «египтомании», последовавшей после похода Наполеона в Египет. Появление в Останкине четырех «идолов» связано с обращением в эпоху Просвещения к культуре Греции и Рима, которые в течение нескольких веков были посредницами для восприятия европейцами Древнего Египта. Еще во времена Великой Римской империи культ египетских богов Исида и Осириса распространился по всему Аппенинскому полуострову; в эпоху Ренессанса торговцы и коллекционеры совершали путешествия в Египет с целью приобретения древностей. В XVIII столетии Д.- Б. Пиранези одним из первых акцентировал внимание на том, что возможно использовать элементы древних памятников в современной европейской художественной среде. Отрицая общепризнанное суждение о скупости форм и строгой однообразной манере египетского искусства, он придал ему орнаментальный характер. Н.П. Шереметев живо интересовался идеей интерьеров, которые с помощью передвижных колонн и специальных конструкций могли видоизменяться и менять свое назначение, был знаком с передовой западноевропейской архитектурной практикой того времени. Все значительные издания Д.- Б. Пиранези, наиболее знаменитые архитектурные трактаты XVII–XVIII веков, а также новейшие увражные сборники ведущих европейских архитекторов-декораторов и художников-орнаменталистов были собраны в его библиотеке.

После египетских походов Наполеона в 1798–1799 годах, в которых принимала участие специально организованная научная экспедиция, интерес к искусству Древнего Египта вступает в новую фазу. Бонапарт остался под сильнейшим впечатлением от пирамид и обелисков и привез во Францию множество образцов египетской скульптуры. Широкое использование элементов египетской архитектуры в декоре и предметах интерьера происходило теперь с

учетом углубленного знания о Египте, а не через Рим, сыгравший важную роль в отражении египетской специфики еще в античности.

Примечательно, что в XIX столетии Голубой зал из-за обрамляющих его порталы фигур сфинксов и статуй Антиноя в виде Осириса именовался «Египетским». Между тем, в восточной части театра-дворца расположен Египетский павильон, названный так изначально, то есть в момент проектирования и строительства, являющийся репликой на древнеримский атриум и в организации пространства, и в своем назначении.

С модой на Египет связано и появление в Останкине к июлю 1801 года, как следует из описи³⁶⁶, шести серо-мраморных львов, установленных на крыльцах со стороны северного (паркового) фасада и немного отличающихся между собой трактовкой морды³⁶⁷. Прообразом тех, что установлены на крыльце центрального входа (Рисунок 86), являются львы III века н.э. из святилища Исиды и Сераписа в Риме, выполненные в черном граните и хранящиеся в Капитолийском музее в Риме.

Интерес к древнеегипетской цивилизации в убранстве театра-дворца проявился также в многочисленных сфинксах, принявших формы не только круглой скульптуры, но также элементов декора торшеров, канделябров. Гипсовые (Рисунок 87), деревянные окрашенные и золоченые сфинксы были установлены как в интерьерах (в прямоугольных нишах стены, по сторонам каминов, на печах, по сторонам лестниц, на порталах), так и в экстерьере (на останкинских крыльцах).

По результатам предпринятого нами анализа скульптурного убранства усадьбы Останкино с точки зрения фигурировавших в нем образов, сюжетов и тематических циклов можно сделать вывод, что изображения Аполлона, Диониса, Венеры и Амуров являются основными в пластическом оформлении останкинского ансамбля и соответствуют его увеселительному назначению.

³⁶⁶ Оп. 1802. Л.277

³⁶⁷ Данные львы хранятся в фондах ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. №№ С-317–322.

Цикл произведений с изображением Аполлона в разных его проявлениях, его свиты и атрибутов выражал идею покровительства музам и искусствам. Разнообразно представленный в останкинской скульптуре дионисийский цикл раскрывал театральную сущность летней резиденции Н.П. Шереметева. Запечатленные в произведениях пластики Венера и Амуры представляли любовно-лирическую линию в оформлении усадьбы.

Кроме скульптуры, классифицируемой в рамках данных циклов, в останкинском ансамбле размещались произведения, изображающие целый сонм богов, персонажей античной мифологии и истории, выдающихся деятелей Нового времени, а также шествия и сцены жертвоприношений (рельефные композиции интерьеров и экстерьеров дворца). По своему содержанию все они относятся к типовой для второй половины XVIII – начала XIX века тематике, свойственной оформлению усадеб, дворцов и парков того времени.

Произведения скульптуры с изображением крупнейших российских монархов (Петра I, Екатерины II, Павла I, Александра I) во дворце выражали верноподданические чувства их владельца, свидетельствовали о приближенности Н.П. Шереметева ко двору, репрезентативном характере его летней резиденции.

Изваяния, развивающие тему Древнего Египта, являлись приметой времени – их присутствие в составе скульптурного убранства Останкина указывало на то, что Н.П. Шереметев заботился об украшении театра-дворца в свете самых передовых и модных тенденций своего времени.

Тематический диапазон скульптурного убранства Останкина отличался разнообразием: наряду с типовой пластикой во дворце были размещены произведения, образы и сюжеты которых уникальны или редки, располагая к размышлениям об их иконографическом строе. Из подобных единичных предметов убранства слагался неповторимый облик останкинского ансамбля.

Нельзя не отметить, что входившие в состав останкинского скульптурного комплекса произведения пластики отличались не только по сюжетному репертуару, но и по стилистике, уровню и качеству исполнения, что удерживает от утверждения в пользу существования целостной программы скульптурного

убранства, полностью раскрывающей «саму суть индивидуального лица»³⁶⁸ останкинской «villa suburbana».

4.2. Особенности экспонирования скульптуры в предметно-пространственном контексте парадных интерьеров Останкинского театра-дворца

Западноевропейская и русская скульптура, являвшаяся значительной частью убранства всего ансамбля усадьбы Останкино, была сосредоточена, главным образом, в парадных интерьерах театра-дворца.

Как уже говорилось, многие изваяния наследовались Н.П. Шереметевым от отца, графа Петра Борисовича, и потому могут быть отнесены к так называемой семейной шереметевской скульптуре. Некоторые произведения этой группы памятников, находившиеся при жизни П.Б. Шереметева в Кускове, в 1790-е годы по воле графа Николая Петровича были перевезены в Останкино. Из сохранившихся образцов к таковым относятся небольшая мраморная козочка с античным корпусом, группа «Аллегория четырех добродетелей», а также восковая женская разборная анатомическая фигура. Возможно, перевезенных произведений пластики из Кусково в Останкино было больше – мы называем только те, перемещение которых подтверждается материалом описей³⁶⁹.

Согласно описи 1802 года изваяние козы находилось на столе в северо-западном «кабинетце» Итальянского павильона. По сторонам от нее стояли «бюсть агатовой антикь Каракалла (Caracalla)», статуэтку Юпитера с перунами из белой кости, а также две мраморные вазочки в оправе из золоченой бронзы и четыре беломраморных подсвечника³⁷⁰, т.е. памятник с античным провенансом «сосуществовал» с вазами, канделябрами и пластикой того времени. При этом, как

³⁶⁸ Тучков И.И. Виллы Рима эпохи Возрождения как образная система: иконология и риторика. С. 402.

³⁶⁹ В отношении статуи «Екатерина II – законодательница», предположительно подаренной самой императрицей графу П.Б. Шереметеву и находившейся в Кусково (судя по дневниковым записям князя А.Б. Куракина), проявим известную осторожность: для того, что уверенно отнести эту скульптуру к произведениям, чей провенанс связан с собранием графа Петра Борисовича, необходима дополнительная аргументация, основанная на архивных документах.

³⁷⁰ Оп. 1809. Л.39 об.

следует из описи, мраморная козочка, бюст Каракаллы, статуэтка Юпитера были накрыты стеклянными колпаками, подчеркивающих ценность древних и редких памятников в глазах их владельца.

В Эстампной галерее дворца, на фоне развески из множества гравюр, среди изысканной мебели, геридонов, зеркал, предметов декоративно-прикладного искусства, была установлена застекленная деревянная витрина, в которой на «розовом атласном тюфяке с подушкой голубого атласа»³⁷¹ демонстрировался необычный предмет - восковая анатомическая разборная женская фигура, уникальная в своем роде и удивительным образом сохранившаяся (Рисунок 88). Обнаженная дева возлежит в естественной позе, подогнув ногу, напоминая «Венеру Урбинскую» Тициана. За съемной панелью, являющейся частью ее торса, можно рассмотреть съемные внутренние органы.

История бытования восковой «Венеры» (сотрудники ГМЗ «Останкино и Кусково» называют ее «Венериной») связана со многими перемещениями. Из Кунсткамеры Шереметевых, устроенной в Фонтанном доме, где скульптура проходит по описи 1764 года³⁷², ее перевезли в Кусково³⁷³, а из Кускова, уже в конце столетия, в Останкино, разместив в Эстампной галерее.

Останкинская «Венерина» стоит в одном ряду с аналогичными анатомическими моделями, создаваемыми в Европе в XVIII–XIX веках на волне расцвета интереса к изучению человеческого тела. Не лишённые эстетичности и выполненные на высоком художественном уровне, восковые скульптуры с показанием внутренних органов человека служили не только в качестве наглядных пособий для медиков, но также представляли интерес для людей, стремившихся к приобретению редких и необычных произведений.

³⁷¹ Оп. 1809. 50об.

³⁷² *Ефремова И.К.* Шереметевская кунсткамера по материалам Описи 1764 года. Опыт реконструкции С. 57.

³⁷³ В описи имущества Большого дома в Кускове, составленной в 1783 г., при описании убранства библиотеки упоминается «1 группа женщина воощная спящая на пуховичке тафтяном малиновом» (Описи Большого и Итальянского домов и других строений с. Кускова // Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф.1088. Оп.17. Д. 69. Л.145об.

На первый взгляд, зафиксированное описание 1802 года нахождение восковой скульптуры в Эстампной галерее, вмещавшей в себя разнородные предметы, может показаться закономерным, однако на это счет имеются определенные сомнения, требующие небольшой ремарки.

Как представляется, при анализе материала описи 1802 года с точки зрения содержащейся в ней информации о расположении тех или иных предметов во дворце, следует иметь в виду ряд обстоятельств. Дело в том, что к моменту составления описи в мае 1802 года самые главные останкинские представления и приемы, произошедшие при жизни Н.П. Шереметева, остались в прошлом. В 1799 году граф распорядился распустить труппу своего крепостного театра, после женитьбы в ноябре 1801 года жил в доме на Воздвиженке, а летом 1802 года вместе с супругой он перебрался из Москвы в Петербург. Принимая во внимание тот факт, что театр-дворец не являлся музеем для собранных в нем коллекций, но был создан для праздников и увеселений, естественно, что многие вещи переставлялись и даже перевозились, как следует из документов, в другие дома и имения – по воле их владельца и в зависимости от происходящих в его жизни событий. Таким образом, приходится учитывать, что местонахождение того или иного предмета во дворце, зафиксированное в описи 1802 года, могло отличаться от того, где вещь была установлена изначально, т.е. во второй половине 1790-х годов.

История бытования «Венерины» прослеживается еще с 1760-х годов, когда она находилась в Кунсткамере Фонтанного дома. «Венерина» принадлежит времени П.Б. Шереметева и, на наш взгляд, кажется несколько старомодной для обстановки театра-дворца, где отразились знания и вкус представителя следующего поколения Шереметевых – графа Николая Петровича. Как представляется, перемещение необычной восковой фигуры из Кускова в Останкино может объясняться желанием Н.П. Шереметева таким образом выразить свою дань уважения отцовскому собранию. Продолжая мысль, можно сказать, что среди остальных новомодных предметов останкинского убранства

«Венерина» смотрелась как воспоминание о его отце, а не как специально предназначавшаяся для театра-дворца вещь.

В парадных залах дворца один и тот же персонаж, как правило, был представлен в виде нескольких изваяний, что хорошо заметно по материалам описей. Наиболее часто в Останкине встречались копии со статуй и бюстов, изображавших на все лады и «в разных положениях»³⁷⁴ Аполлона, Диониса, Венеру, Амура, Антиноя, вакханок, сфинксов. Повторяемость изваяний была обусловлена пожеланиями самого Н.П. Шереметева, поручавшего подыскивать скульптуры в пару уже имевшимся: «...да спроси у Клостермана нет ли целных статуй и бюстов таких же болших гипсовых как я у него четвертого году купил болших и средних для уборки стен и если есть то взять реэстр какой меры и ценою»³⁷⁵. В результате многочисленная во дворце скульптура в силу неоднократного воспроизведения одних и тех же образов приобретала обстановочный характер, предназначаясь, по словам ее владельца, главным образом, «для уборки стен». «Обстановочная» скульптура составляла самую значительную в количественном соотношении группу произведений пластики, размещенных в парадных залах дворца. Примером того, что подобная скульптура, не имевшая специально отведенных для нее мест, могла украшать не только практически любой парадный останкинский интерьер, но и другой дворец, служит история бытования четырех статуй-канделябров, согласно описи 1802 года установленных на тумбах в Верхней Наугольной комнате окнами во двор³⁷⁶. Великолепные беломраморные статуи в виде двух женских и двух мужских фигур с рогами изобилия, увенчанными бронзовыми чашами со свечниками, по воле Шереметевых в 1876 году были вывезены в Кусково³⁷⁷, где и находятся в настоящее время, фланкируя двери Парадных сеней (Рисунки 89-92). Установленные на изящных каннелированных постаментах из серого мрамора с

³⁷⁴ Оп. 1802. Л.14 об.

³⁷⁵ «Повеление» Н.П. Шереметева Петру Александрову от 10 октября 1792 г. (РГИА. Ф. 1088. Оп. 3. Д. 591. Л. 48).

³⁷⁶ Оп. 1802 Л. 22об.

³⁷⁷ Опись дворца Останкино 1871 г. ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № ПИ 3021. Л.34.

рельефными изображениями лиственных гирлянд на беломраморных вставках по центру, статуи-канделябры превосходно вписываются в интерьер Парадных сеней. Это свидетельствует о том, что так называемая обстановочная скульптура одинаково гармонично «приживалась» во дворцах Кускова, Останкина и других усадебных домах и резиденциях того времени, поскольку классицизм проникнут одними и теми же идеями, смыслами и образами.

Наряду со скульптурой, унаследованной Н.П. Шереметевым от отца, и обстановочными изваяниями, убранство останкинских парадных залов включало произведения пластики, имевших программное содержание. К таковым относятся, главным образом, скульптурная группа «Екатерина II и генерал-фельдмаршал П.А. Румянцев» и статуя «Екатерина II – законодательница».

Группа «Екатерина II и генерал-фельдмаршал П.А. Румянцев» увековечивает победу над турками. В грандиозных празднествах, развернувшихся в Москве в 1775 году, принимал участие Н.П. Шереметев, что подтверждается записями в Камер-фурьерском журнале. Группа была приобретена им в 1792 году, когда еще только начались строительные работы в Останкине, следовательно, ее нахождение в пространстве театра-дворца замысливалось графом изначально. Подписное изваяние, изготовленное в единственном экземпляре востребованным итальянским скульптором, относилось к числу особенных приобретений Н.П. Шереметева. Известно, что граф рассчитывал принять Екатерину II в своей увеселительной резиденции в Останкине и готовился к ее возможному визиту, и в этом отношении мраморная группа, прославляющая военный триумф государыни, как нельзя кстати подходила для убранства дворца. Группа находилась в северо-восточном «кабинетце» Итальянского павильона, одного из наиболее репрезентативных залов театра-дворца, среди множества других произведений пластики.

О том, что Н.П. Шереметев еще на этапе проектирования останкинского ансамбля предполагал включить в его обстановочный комплекс не только живопись и скульптуру с изображением императрицы, но и посвященный ей храм, свидетельствуют сохранившиеся чертежи и «повеления» графа. В начале

1790-х годов Н.П. Шереметев писал: «Подданическая моя приверженность и благоговение к ней побудили меня вытесать статую, изображающую лик ее, и поместить оную в приличном храме, который нарочно для сего имел я намерение соорудить, но не исполнил последнего за отсутствием моим из Москвы <...>»³⁷⁸. В 1796 году Н.П. Шереметевым было решено воплотить замысел храма благодарности в виде пристройки к Итальянскому павильону Ротонды, представлявшей собой открытую беседку и выходившую в так называемый Собственный садик. В центре Ротонды предполагалась установка скульптуры государыни, в связи с чем граф повелел «для пола штушного сделать покрепче фундамент, чтобы от тяжести той статуи, которая будет посредине поставлена, пол не провис бы»³⁷⁹. Проект останкинской Ротонды со статуей Екатерины II не был исключительным архитектурным прецедентом, но находился в русле художественных процессов своего времени³⁸⁰. С кончиной императрицы необходимость ее изваяния в Ротонде отпала, она была вынесена оттуда по воле Н.П. Шереметева и установлена «въ дверяхъ, что выходъ в садъ» Итальянского павильона³⁸¹. В Ротонде ее сменила скульптурная группа «Три грации», закрепившая «трансформацию пространства из “благодарственного храма” в подобие паркового павильона»³⁸². Но и в Итальянском павильоне «Екатерина II» простояла недолго: 19 февраля 1798 года Н.П. Шереметев отдал распоряжение о том, чтобы «... имеющуюся в Останкове в круглой пристройке фигуру покойной Императрицы перевезть в Кусково и поставить в круглую каменную беседку, что на углу сада, противу театра, и наблюдать, чтобы сохранена была в целости...»³⁸³. Однако перевозка в Кусково не состоялась, так как последовало новое

³⁷⁸ Цит. по: Вдовин Г.В. Персона. Индивидуальность. Личность: опыт самопознания в искусстве русского портрета XVIII века. М., 2005. С. 87

³⁷⁹ Там же.

³⁸⁰ Подробнее см.: Гаврилова Е. А. Образы Екатерины II в собрании Шереметевых: о двух скульптурах из Останкинского дворца // Художественная культура. 2024. № 4. С. 567–568.

³⁸¹ Оп. 1802. Л.91.

³⁸² Вдовин Г.В., Лепская Л.А., Червяков А.Ф. Останкино. Театр-дворец. С. 110.

³⁸³ Отголоски XVIII века. Выпуск XI: Время императора Павла. 1796–1800 годы. С. 123.

распоряжение графа, по которому статую государыни переместили в Египетский павильон и установили по центру³⁸⁴.

Итак, как мы помним из дневниковых записей князя Куракина и примечаний к ним, до Останкина статуя Екатерины II находилась в Кускове, откуда Н.П. Шереметев перевез ее, следуя, как видится, нехитрой логике: скульптура правящего монарха была нужна ему в его новой резиденции – в Останкине. После смерти императрицы статуя перестала быть нужной графу, и он начал «прятать» ее в менее репрезентативных интерьерах, что, на наш взгляд, проявляет в Н.П. Шереметеве скорее черты политического деятеля, чем коллекционера.

Подобные перемещения скульптуры с места на места, из дома в дом подразумевают существование проблемы экспонирования произведений пластики в дворцовых интерьерах конца XVIII – начала XIX века, указывает на возросшую «говорящую» роль изваяний, когда посредством того, где и как стояла скульптура, обозначались важные смысловые акценты (как в случае со статуей Екатерины II). При этом нередкие перевозки и перестановки скульптуры по воле владельца (в частности, Н.П. Шереметева), на наш взгляд, могут быть трактованы двояко. С одной стороны, их можно расценивать как косвенный аргумент в пользу того, что графу было не безразлично, где именно установить конкретную, особо значимую скульптуру, что он продумывал местоположение произведений пластики внутри предметно-пространственной среды своих сооружений.

В то же время многократные перемещения скульптуры были обычной практикой на протяжении очень долгого времени, когда за статуями, группами, бюстами априори не закреплялось определенных мест в интерьерах: их «вписывали» по потребностям в то или иное помещение. В этом, безусловно, можно усматривать отношение к скульптуре как к декорации – недолговечной по своей природе. Отношение к скульптуре как к декорации обрекало ее на смену. Без обновляющихся время от времени декораций театр невозможен.

³⁸⁴ *Фомин Ю.В.* История строительства Ротонды в Останкинском дворце-музее: Научная справка. С.8.

Выражением верноподданических чувств Н.П. Шереметева служили и другие произведения пластики во дворце, например, веджвудские бисквитные медальоны с изображением Петра I и Екатерины II, находившиеся в Голубом зале – центральном интерьере анфилады второго этажа, из окон которого на рубеже XVIII – XIX веков открывалась перспектива на центр Москвы и колокольню Ивана Великого. Виду на Кремль соответствовало оформление лоджии северной стены, где как раз напротив окон, согласно описи 1802 годов, по центру помещался живописный портрет Александра I, а слева и справа от него – медальоны с изображением Петра I и Екатерины II. В культуре того времени изображение монаршей особы было «почти равно самой особе»³⁸⁵ и потому заменяло собой присутствие монарха в том или ином пространстве – так называемом «почетном пространстве»³⁸⁶, выполняющего функцию замещения тронного зала. Не исключено, что уникальные медальоны с портретами Петра I и Екатерины II были выполнены по заказу Н.П. Шереметева специально для Останкина.

Добавим, что «Екатерина II и генерал-фельдмаршал П.А. Румянцев», статуя «Екатерина II - законодательница», веджвудские профильные медальоны не только выражали идеи панегирического свойства, но и подчеркивали элитарный характер летней резиденции Н.П. Шереметева, т.к. являлись произведениями, созданными, по-видимому, в одном экземпляре. Обладать уникальными образцами искусства ваяния могли лишь самые высокопоставленные вельможи, стремившиеся к наилучшему убранству своих дворцов и имений.

В парадных залах Останкина находилась также скульптура, которую условно можно определить как статусную - своим присутствием в обстановке того или иного интерьера она отражала высокое социальное положение ее владельца. К таковым изваяниям, несомненно, относятся четыре статуи Антиноя в виде Осириса, обрамляющие порталы западной и восточной стен Голубого зала и

³⁸⁵ Вдовин Г.В. Краткие тезисы к проблеме интерпретации семантики усадебного пространства и его мифологемы (на примере останкинского усадебного комплекса). С.259

³⁸⁶ Вдовин Г.В. Портретное изображение и общество в России XVIII века. Несколько тезисов о функции замещения. С.214.

доставшиеся Н.П. Шереметеву, как было описано, ценой значительных усилий. Подобные «египетские кариатиды», будучи сверхмодными предметами убранства, встречались во многих, но при этом самых роскошных отечественных и зарубежных собраниях того времени.

Редким изваянием в собрании Н.П. Шереметева является антикизированная женская статуя со стеклянным фонарем в руке, выполненная в «Мастерской искусственного камня» Э. Коуд, размещавшаяся в Эстампной галерее дворца. Продукция мастерской Коуд была весьма востребована не только в Англии, но и за ее пределами. Н.П. Шереметев мог получить представление о ней во время своего путешествия, и спустя два десятилетия заказать один экземпляр для возводившегося театра-дворца в Останкине. В российских коллекциях скульптура из мастерской Коуд более не известна.

Статуи, группы, бюсты, рельефы, пластика малых форм были частью убранства всего театра-дворца, при этом их средоточием являлись западные интерьеры: Итальянский павильон и примыкающие к нему Проходные галереи. Анализ архитектурной графики позволяет утверждать, что расположение произведений пластики продумывалось на этапе проектирования В. Бренной и архитекторами, курировавшими строительство, очевидно, в соответствии с пожеланиями Н.П. Шереметева. Судя по проектным чертежам и описям, в отношении как минимум двух интерьеров театра-дворца – Итальянского и Египетского павильонов – существовали специально разработанные концепции расстановки скульптуры.

Итальянский павильон состоит из центрального зала и четырех «кабинетцев» по углам. Его интерьер поражает красочным оформлением, прихотливым деревянным, тканым и бумажным декором, изысканной мебелью, осветительными приборами, французской бронзой. Согласно описи 1802 года, в нем размещались восемнадцать мраморных статуй и групп, установленных на пьедесталах, многочисленные «статуйки» и бюсты, стоявшие на полках и столах-консолях, мраморные и алебастровые вазы, колонки-обелиски. Главенствующая роль скульптуры, «мыслившейся современниками как “итальянское” вообще, вне

зависимости от национальности ваятеля»³⁸⁷, закрепила за павильоном его название. Восемь беломраморных статуй Вакханок, Венеры, Аполлона, Антиноя, аллегорий Зимы, установленных на пьедесталах по сторонам четырех каминов центрального зала, перемежались с торшерами, выполненными из резного позолоченного дерева и совпадающими с ними по высоте, дверьми, каминными группами, образуя стройную систему соразмерных элементов убранства, взаимосвязанных между собой.

Статуи, будучи подобием человека, соприсутствовали ему в пространственной среде павильона. Равномерное распределение создавало «ощущение естественности пребывания в зале этих скульптур, их органической слаженности с окружающим пространством»³⁸⁸. С одной стороны, они гармонировали с общим архитектурно-декоративным решением павильона, с другой, белыми акцентами эффектно выделялись на фоне позолоты и яркого полихромного колорита в его убранстве.

В каждом из четырех «кабинетцев», отделенных от просторного центрального зала портиком из двух пар колонн, находилась скульптура: небольшие гипсовые музы под предводительством Аполлона над окнами, «Присевшая Венера» (или «Венера на корточках», восходящая к типу античной статуи, созданной древнегреческим скульптором Дойдаласом), группа «Екатерина II и генерал-фельдмаршал П.А. Румянцев», статуя «Ксеркс (Xerxis) на плече держит левою рукою мальчика за одну ногу, а в правой кинжаль»³⁸⁹, статуи «Спящей Ариадны», Венеры, «Девушки, играющей в кости», «Вулкана с молотом», группа «Бахусь, давить лежащему у ног тигру в ротъ виноградъ»³⁹⁰, бюст Екатерины II, мраморная козочка. Расположение произведений пластики в «кабинетцах» находилось в композиционной связи с остальными предметами убранства. На каминных полках и столах-консолях размещались бюстики

³⁸⁷ Вдовин Г.В. К семантике понятия «итальянское»: опыт позитивизма в изучении русской культуры конца XVIII века (на примере итальянского павильона дворца в Останкине). С.557.

³⁸⁸ Мавлеев Е.В. Зал Диониса в Эрмитаже. Опыт комплексного анализа экспозиции // Государственный Эрмитаж. Скульптура в музее. Сборник научных трудов. Л., 1984. С.124.

³⁸⁹ Оп. 1809. Л.38 об.

³⁹⁰ Оп. 1809. Л.38 об. – 39.

философов и небольшие изваяния, чередуясь с канделябрами, жирандолями, вазами и образуя целостный предметный ансамбль, в котором благодаря продуманной расстановке отдельных его частей удавалось достичь общего единства – важной составляющей классицистических интерьеров.

Как видно, представленная в камне, бронзе, гипсе, пластика Итальянского павильона отличалась пестротой: первые лица Российского государства (Екатерина II, П.А. Румянцев), персонажи античной истории и мифологии, философы, аллегории, козочка, девушка, играющая в кости. На наш взгляд, столь разнообразное скульптурное убранство не имело программного единства, а скорее соответствовало настроению павильона – нарядному, как будто призванному дать возможность его посетителям «ощущать пространство, цвет, фактуру, световые эффекты – чувствовать, а не анализировать»³⁹¹.

В Египетском павильоне и примыкающих к нему галереях, находящихся в восточном крыле здания, судя по описи 1802 года, размещалось совсем немного произведений пластики: пара бюстов и барельефы в люнетах в Проходной галерее, ведущей от театра, и статуя Гигиены в экседре павильона. При этом на проектных чертежах этих помещений изображены статуи и бюсты, которые в описи не упомянуты³⁹². Не исключено, что скульптура была установлена в Египетском павильоне и примыкающих к нему галереях к моменту окончания отделки, но вскоре (до 1802 года) по каким-то причинам была вынесена оттуда.

Строгая красота Гигиены прекрасно соответствует принявшему форму римского атриума Египетскому павильону, служившему парадной столовой и местом для проведения небольших концертов. Выбор скульптуры для установки в экседре, надо полагать, был сделан не сразу: на двух проектных чертежах 1793

³⁹¹ Ухналев А.Е. Мраморный дворец в Санкт-Петербурге. Век восемнадцатый. СПб.: «Левша». Санкт-Петербург», 2002. С.114.

³⁹² Чертежи из собрания ГМЗ «Останкино и Куусово» (Коллекция Останкино): Инв. № Ч-253 Аргунов П.И. Чертеж. Проект декоративного оформления Египетского павильона Останкинского дворца. Вид на восток. 1792; Инв. № Ч-254 Аргунов П.И. Чертеж. Проект декоративного оформления Египетского павильона Останкинского дворца. Вид на запад. 1792; Инв. № Ч-260 Неизвестный автор. Чертеж. Разрез Египетского павильона Останкинского дворца по оси запад-восток. Вариант. 1793; Инв. № Ч-261 Неизвестный автор. Чертеж. Разрез Египетского павильона Останкинского дворца по оси север-юг. Вариант. 1793.

года в полукружии восточной стены изображена скульптурная группа из женской и мужской фигур³⁹³, на другом чертеже этого же времени – женская фигура, как кажется, с рогом изобилия³⁹⁴. Установка в экседре Гигиеи означает, что в итоге решение было принято в пользу одиночной статуи, «солирующей» в самом классицистическом останкинском интерьере.

Расстановка скульптуры в залах Останкинского дворца была осуществлена с соблюдением строгой симметрии и, часто, с учетом взаимосвязи того или иного произведения пластики с архитектурой театра-дворца, функциональным назначением и семантикой конкретного интерьера. Так наиболее знаковые в символическом плане изваяния ставились по центральным осям дворца: статуя Гигиеи – в экседре Египетского павильона, группа «Три грации» – в Ротонде, статуя Точильщика ножей – на балюстраде арьерсцены в театре, статуя со светильником из мастерской Коуд – в центре Эстампной галереи.

Скульптура малых форм (небольшие группы борющихся амуров, играющих детей, изящных нимф, бюстики, которыми были уставлены каминные полки и столы-консоли), были типовыми и декоративными, встречаясь в подавляющем большинстве усадебных и дворцовых интерьеров того времени. Активное использование повторяющихся мотивов и сюжетов в останкинских парадных помещениях свидетельствует о следовании классицистическому методу при возведении и оформлении театра-дворца. Отдельные составляющие убранства были модульны (например, сфинксы), позволяя добиваться необходимой соразмерности и симметрии.

Останкинское собрание скульптуры не отличалось общностью стилистики: наряду с классицистическими изваяниями во дворце размещались произведения, наиболее приближенные к рококо и представленные копиями Э.-М. Фальконе, Л.-С. Буазо, братьев Брош, Л.-С. Адама и других французских мастеров.

³⁹³ Чертежи из собрания ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино): Инв. № Ч-260 Неизвестный автор. Чертеж. Разрез Египетского павильона Останкинского дворца по оси запад-восток. Вариант. 1793; Инв. № Ч-261 Неизвестный автор. Чертеж. Разрез Египетского павильона Останкинского дворца по оси север-юг. Вариант. 1793.

³⁹⁴ Николаев Г. Разрез Египетского павильона Останкинского дворца по оси север-юг. Проект. Чертеж. 1793. Инв. № Ч-262. ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино).

Принципиально по-разному трактованные образы, как, например, копии «Грозного Амура» Фальконе и «Амура, сгибающего лук из палицы Геркулеса» Э. Бушардона «уживались» между собой в пространстве останкинских интерьеров. Применение подобных приемов, когда в убранстве одного здания сочетались различные в своем художественном воплощении произведения, связано, прежде всего, с тем, что в XVIII столетии «динамичность и лабильность стилевых комбинаций были не исключениями из правил <...>, а нормальным способом функционирования художественной культуры»³⁹⁵.

Включение в обстановочный комплекс дворца пластики, приближенной к рококо, как представляется, объясняется также собственными предпочтениями Н.П. Шереметева, проникшегося стилем Людовика XVI во Франции во время своего заграничного путешествия в начале 1770-х годов.

Когда идеалы классицизма стали доминировать, укрепившиеся перемены в стилистике также нашли отражение и в собрании скульптуры Н.П. Шереметева: подавляющее большинство изваяний во дворце, представляющие собой копии с «антиков», преисполнены благородной сдержанности.

В экспонировании скульптуры в предметно-пространственной среде театра-дворца существенную роль играли постаменты, облик которых подробно изложен в описях. Круглые, овальные, прямоугольные, каннелированные и гладкие, однотонные и полихромные, с украшением и без, выполненные из натурального и искусственного мрамора, стука и дерева – разнообразные останкинские пьедесталы и тумбы участвовали в создании ансамбля парадных интерьеров, сочетаясь с оттенками стен, мебели, архитектурного декора того или иного помещения.

По замечанию исследователей, «можно <...> только недоумевать, почему с таким вниманием люди рубежа веков смотрели на постамент под статуей, обращая на него внимание чуть ли не большее, чем на само пластическое тело, на него водруженное»³⁹⁶, но в то же время нельзя не признать, что постаменты

³⁹⁵ Якимович А.К. Восемнадцатый век. Искусство и Просвещение. С. 94.

³⁹⁶ Турчин В.С. Александр I и неоклассицизм в России. С.424.

способствуют полноценному восприятию статуй и групп, служат дополнительным средством «раскрытия образной емкости»³⁹⁷ произведения.

Многие останкинские пьедесталы были изготовлены специально для конкретных изваяний. Античная Гиги́я установлена на расписанном под малахит четырехугольном постаменте, украшенном резьбой и имеющим надпись, разъясняющую происхождение статуи (Рисунок 93).

Н.П. Шереметев «держал на контроле» изготовление постамента для «Екатерины II - законодательницы» и, желая, чтобы «оное сделано было хорошо»³⁹⁸, граф отдавал распоряжения: «...у пьедестала, мраморного, что под статуей мраморной государыненой, которой сделан с трех сторон, то таким же манером приделать и четвертую сторону»³⁹⁹, «заднюю сторону сделать такую же, как и передняя, также и боковые следует сделать таким же манером»⁴⁰⁰. Изречение на латыни на передней стороне постамента указывает на государственную важность данной скульптуры.

«Четыре пьедестала круглыхъ деревянныхъ с разною золоченою резьбою»⁴⁰¹ были выполнены по рисунку П.И. Аргунова для мраморных «Антиноев» Голубого зала.

Антикизированная статуя со светильником, выполненная в мастерской Э. Коуд, была приобретена графом вместе с оригинальным постаментом, украшенным рельефными золочеными гирляндами, розетками и маскаронами на темно-коричневом фоне (Рисунок 94).

Таким образом, наиболее ценные останкинские скульптуры стояли на индивидуальных, в некотором роде уникальных пьедесталах. Заказы Н.П. Шереметева на изготовление постаментов для отдельных изваяний, как

³⁹⁷ Полякова Н. Постамент в скульптуре / Советская скульптура: [Сборник]: 9 / [Составитель В. А. Тиханова]. М.: Сов. художник, 1985. С.196.

³⁹⁸ «Повеление» Н.П. Шереметева от 6 августа 1796 г. ГМЗ Останкино и Кусково» (НА Останкино). Ф.1. Д. 352. Л.162.

³⁹⁹ «Повеление» Н.П. Шереметева от 24 июня 1796 г. ГМЗ Останкино и Кусково» (НА Останкино). Ф.1. Д. 352. Л.153.

⁴⁰⁰ «Повеление» Н.П. Шереметева от 25 июля 1796 г. ГМЗ Останкино и Кусково» (НА Останкино). Ф.1. Д. 352. Л.158.

⁴⁰¹ Оп. 1802. Л. 16об.

представляется, свидетельствуют о том, что ему было важно, *как* будет выглядеть все комплексно - скульптура, пьедестал под ней, обстановка конкретного зала. Иными словами, Н.П. Шереметев мыслил произведения пластики как декоративное убранство интерьера, и в этом усматривается примета времени, в котором он жил, когда в «мраморах» видели, прежде всего, украшение, а не экспонат сродни музейному. Совершенно другой вид демонстрации скульптурного собрания, несомненно, выражавший предпочтения его владельца, был в подмосковной усадьбе Архангельское, приобретенной князем Н.Б. Юсуповым в 1810 году. Здесь «антики» размещались в «Salle des antiques», т.е. демонстрировались, с одной стороны, в едином контексте остальных художественных сокровищ Юсупова, сосредоточенных во дворце, а с другой, несколько обособленно – в отдельном зале в виде собрания древностей. В данном случае Н.Б. Юсупов – пример истинного коллекционера. Подобная концепция экспонирования произведений искусства получила широкое распространение уже в XIX столетии.

Постамент придает скульптуре «особую экспозиционную импозантность»⁴⁰², буквально вознося ее над многими предметами обстановки, способствуя складыванию ее сакрального образа в глазах зрителя. Щедро декорированные цветные пьедесталы, такие как, например, каннелированные золоченые тумбы, раскрашенные «красною и голубою красками наперед и въ падинахъ купидоны и зъ бусами»⁴⁰³ придавали интерьеру дополнительную нарядность. Так постаменты, украшенные росписью, позолотой, накладной резьбой из папье-маше, гармонируют с мажорной художественной тональностью Итальянского павильона. В одном и том же помещении театра-дворца, судя по описям, часто встречался не один вид постаментов, позволяя избежать монотонности при экспонировании скульптуры.

⁴⁰² Соснина О.А. Русская фарфоровая пластика малых форм второй половины XVIII века. Проблемы художественной специфики. С. 139.

⁴⁰³ Оп. 1802. Л. 89 об.

Доподлинно известно, что пьедесталы под скульптуру заказывались Н.П. Шереметевым С. Кампиони⁴⁰⁴.

Размышляя об особенностях экспонирования скульптуры в останкинском ансамбле, нельзя не отметить, что за короткий промежуток времени, длившийся не более 5-6 лет с момента открытия театра до роспуска труппы и последующего отъезда Н.П. Шереметева в Петербург, граф принял в Останкине Павла I, готовился к визиту Екатерины II, устроил праздник в честь Александра I. При этом все три приема были приурочены к важнейшим государственным событиям.

Как говорилось выше, в 1792 году граф купил у П. Споля группу «Екатерина II и генерал-фельдмаршал П.А. Румянцев» – нет сомнений в том, что это приобретение, прославлявшее императрицу и фельдмаршала в связи с победой над турками, было частью подготовки Н.П. Шереметева к ее визиту, не случившемуся лишь из-за смерти монархини в 1796 году.

Император Павел I посетил Останкино спустя 20 дней после коронации 25 апреля. Известно, что Н.П. Шереметев в преддверии его приезда распорядился о многих существенных изменениях в интерьерах театра-дворца⁴⁰⁵. Наконец, 16 августа 1801 года граф в последний раз ехал из Петербурга в Москву: в Останкине ему предстояли хлопоты по случаю коронавания Александра I – в честь государя был дан обед и бал, завершившийся фейерверком. Выше упоминалось, что к его приезду Шереметев торопился с установкой статуй Антиноя в виде Осириса в Голубом зале. Таким образом, можно сделать вывод о том, что останкинский ансамбль по воле его владельца беспрестанно подвергался изменениям, приуроченным к определенным датам и значимым государственным событиям. Н.П. Шереметеву, как и многим его титулованным современникам, хотелось добиться благосклонности императора (императрицы), поразить великолепием своей резиденции и собранных в ней произведений искусства.

⁴⁰⁴ «Щот заказанным Его Сиятельством графом Николаем Петровичем Шереметевым в село Останьково от мраморного мастера Сантино Кампиония, как нижеследует <...> Шесть, которые пьедестала четыре красного порфиру, а две серого, каждая по 15 р. – 90 р.» (ГМЗ «Останкино и Кусково» (НА Останкино). Ф. I. № Инв. №352. Выписки из ЦГИАЛ. 1. Из книги повелений Его Сиятельства. С.134).

⁴⁰⁵ Вдовин Г.В., Лепская Л. А., Червяков А.Ф. Останкино. Театр-дворец. С. 108.

Замысел Н.П. Шереметева в отношении останкинского ансамбля видится в создании особого пространства для прославления монархов, празднования ключевых дат и для демонстрации своего театра.

4.3. Скульптурное убранство усадьбы Останкино как значимый пример собрания второй половины XVIII – начала XIX века

Копии с известных античных скульптур Ватикана и Уффици, составляющие значительную часть скульптурного собрания Н.П. Шереметева, были типичны для усадебных интерьеров второй половины XVIII – первой половины XIX века. В то же время копии с «антиков», подобные останкинским, то есть отличающиеся высоким качеством исполнения и разнообразием, встречались лишь в самых репрезентативных усадьбах, а также во дворцах.

Размещенные в Останкине античная скульптура и произведения пластики ведущих западноевропейских и русских скульпторов того времени, ставили любимую увеселительную усадьбу Н.П. Шереметева в один ряд с императорскими дворцами. Обладание «антиками» и подписными изваяниями авторства П. Трискорни и Э. Коуд, дорогостоящими веджвудскими изделиями, копиями с произведений Э.М. Фальконе, Э. Бушардона, Ж.-А. Гудона, Л.-С. Буазо и других знаменитых мастеров, было прерогативой самых состоятельных вельмож. Ю. И. Шамурину принадлежат следующие строки: «В Останкинском дворце театр входит в главный корпус, и все многочисленные сооружения <...> объединены в одно грандиозное целое, напоминающее по своему величественному масштабу и роскоши петербургские Императорские дворцы»⁴⁰⁶.

Материал останкинских описей 1800-х годов и корпус сохранившихся памятников свидетельствуют о том, что обстановочный комплекс театра-дворца обнаруживает наибольшую близость с коллекциями Павловска и Гатчины, где встречаются аналогичные изваяния. Н.П. Шереметев неизменно и

⁴⁰⁶ Шамурин Ю.И. Допожарная Москва и подмосковные / Москва в ее прошлом и настоящем. М. Вып. 9. 1911. С.42.

последовательно, как это видно из его «повелений» и архивных документов, стремился приобретать для Останкина лучшие произведения искусства, и в этом отношении «пример царских резиденций был впечатляющим»⁴⁰⁷. Подражание убранству императорских дворцов закономерно и присуще вилле как культурно-историческому феномену в целом. Для просвещенных современников Н.П. Шереметева и для него самого таковым дворцом стала Павловская резиденция великокняжеской четы Павла Петровича и Марии Федоровны – «идеальный тип сельской аристократической усадьбы, эталонный образец усадебного строительства в России»⁴⁰⁸.

Если сравнить собрание скульптуры Павловского и Останкинского дворцов, открывается стилистическое и сюжетное сходство большинства памятников, отличающихся между собой материалом исполнения и нюансами трактовки.

Группы «Амуров, борющихся из-за сердца», статуи «Артемизии, оплакивающей Мавзола», бюсты Эрота, группы «Амура и Психеи», статуи «Спящей Ариадны», группы «Аполлона Кифареда с пятью музами», статуи львов на крыльцах, кариатиды, бюсты Геры, группа «Трех граций», статуи в «египетском стиле», множество купидонов и «бахусов» – таков неполный перечень произведений, имевшихся в убранстве Павловска и Останкина. Безусловно, Н.П. Шереметев стремился приобретать произведения, аналогичные тем, что находились в великокняжеских резиденциях. По замечанию А.Н. Греча, «все то, что показывает ведущее дворцовое официальное искусство в Монплезире, Петергофском дворце, Павловске, Александрии, Соболевской даче, - все это в иных масштабах, в иных пропорциях <...> отразили Мещериново, Кусково, Останкино, Ульянка и Михайловское»⁴⁰⁹. Однако, как представляется, приблизительно одинаковый «набор» произведений пластики объяснялся не только подражательством Н.П. Шереметева, но и его близостью ко двору: закупками для Павловска и Останкина занимался один и тот человек – Винченцо

⁴⁰⁷ Евангулова О.С. Художественная «вселенная» русской усадьбы. С. 177.

⁴⁰⁸ Ефремова И.К. Парадная ложа графа Н.П. Шереметева. К вопросу о принципах отделки и убранства интерьеров Останкинского дворца. С. 140.

⁴⁰⁹ Греч А.Н. Венки усадьбам. С. 166.

Бренна. Так у пилонов лоджии Проходной галереи к Итальянскому павильону на высокие постаменты помещены восемь гипсовых кариатид в натуральную величину, каждая из которых одной рукой поддерживает на голове корзину с цветами и плодами (Рисунки 95, 96). По пластике фигуры и трактовке лица они чрезвычайно схожи с кариатидами Тронного зала Павловского дворца, что неудивительно, т.к. пространство и Проходной галереи и Тронного зала оформлено по проекту В. Бренны.

Дворцовый уровень останкинского собрания скульптуры подтверждается многими великолепными произведениями. К таковым относятся, например, четыре статуи Антиноя в виде Осириса из убранства Голубого зала. Наиболее известные аналоги останкинских «Антиноев...» также происходят из коллекций самого высокого класса. Прежде всего, назовем двенадцать статуй (семь мужских и пять женских фигур) в «египетском стиле», олицетворяющих двенадцать месяцев года и являющихся лейтмотивом декоративного убранства вестибюля Павловского дворца, где они были установлены между 1784 и 1786 годами, т.е. раньше времени приобретения Н.П. Шереметевым первого «идола». Отметим, что, несмотря на общую трактовку в стилистике древнеегипетских статуй, части тела и в целом художественное исполнение гипсовых, окрашенных под темную бронзу, павловских изваяний заметно отличается от облика выполненных в камне останкинских «идолов».

Большее сходство с останкинскими «идолами» демонстрирует статуя Антиноя - Осириса из Гатчинского дворца, установленная в Белом зале у стены, смежной с Тронной Павла I⁴¹⁰. Справа от нее — статуя Египетского жреца с жертвенным подносом. Черно-мраморные, эффектно выделяющиеся на фоне общей белоснежной тональности зала, «идолы» упоминаются в гатчинской дворцовой описи 1796 года, и попали в Гатчинский дворец, вероятно, при князе Г.Г. Орлове⁴¹¹.

⁴¹⁰ Статуя Египтянина. Антиной в виде Осириса. Инв. № ГДМ-182-VIII. ГМЗ «Гатчина».

⁴¹¹ Хмелева Е.Н. Скульптура Белого зала Гатчинского дворца // Гатчина сквозь столетия. URL: <http://history-gatchina.ru/museum/whsculpture/whall9.htm> (дата обращения: 01.06.2025)

«Две большие египетские кариатиды из бардильского мрамора»⁴¹² украшали главный зал библиотеки в усадьбе Поречье, принадлежавшей графу С.С. Уварову. После революции 1917 года коллекция «Порецкого музеума» была национализирована и вывезена из имения Уваровых, часть ее попала в московские музеи, однако судьба большинства памятников скульптуры, в том числе двух статуй Антиноя в виде Осириса, точно неизвестна. Отметим, что в 1935 году в Музей архитектуры имени А.В. Щусева поступили парные статуи Осириса - Антиноя, экспонируемые в настоящее время в вестибюле музея. Не исключено, что история бытования этих скульптур может быть связана с усадьбой Поречье. Статуи, хранящиеся в музее архитектуры имени А.В. Щусева, композиционно и стилистически близки останкинским «Антиноям».

В ряду наиболее известных аналогов останкинских «идолов» особенное место занимают две статуи Антиноя в виде Осириса из коллекции Государственного Эрмитажа. Выполненные в сером мраморе, скульптуры находились в сенях Михайловского замка со стороны Летнего сада, а в 1803 году были перевезены в Таврический дворец⁴¹³. С.О. Андросов полагает, что они были созданы в Риме в конце XVIII века, как и большинство другой пластики, приобретенной тогда для украшения Михайловского замка⁴¹⁴. Налицо полное соответствие эрмитажных и останкинских «идолов» друг другу: высота, сорт мрамора, характер гладкой отполированной поверхности, художественная трактовка образа совершенно схожи между собой, что говорит о весьма возможном общем происхождении изваяний.

Не сохранившиеся скульптуры Антиноя в виде Осириса были установлены в интерьере Физического кабинета Строгановского дворца в конце 1790-х годов по проекту А.Н. Воронихина.

⁴¹² Указатель Порецкого музеума для посетителей. М., 1853. С.13.

⁴¹³ Андросов С.О. Итальянская скульптура XVII–XVIII веков: каталог коллекции. ГЭ. СПб., 2014. С. 299.

⁴¹⁴ Там же. С.301.

Нельзя не сказать также и об оформлении камина библиотеки в Ленсдаун-хаус в центре Лондона⁴¹⁵. Справа и слева камин фланкировали две статуи: женская фигура олицетворяла, по-видимому, богиню Исиду, мужская - Антиноя в виде Осириса. Коллекция мраморов, собранная графом Шелберном⁴¹⁶ и размещенная им в Ленсдаун-хаусе, была одной из лучших для своего времени.

В этой галерее памятников мирового значения останкинские «идолы» ничуть не уступают им, являя собой одну из значимых примет самых роскошных интерьеров своего времени, когда египетская тематика использовалась в рамках общих тенденций эпохи при оформлении дворцов и наиболее представительных усадеб.

Одновременно с возводившимися и перестраивавшимися усадьбами и резиденциями Н.П. Шереметева строились дворцы и обустривались имения его современников.

Граф А.С. Строганов, крупный государственный деятель, президент Императорской Академии художеств, коллекционер и меценат, как известно, владел в Петербурге дворцом на углу Невского проспекта и Мойки, дачей на Черной речке. Картинная галерея Строгановского дворца славилась как один из эталонных интерьеров своего времени и не случайно останкинская Картинная галерея, создаваемая в те же годы, необычайно схожа с ней. Отдавая предпочтение живописи, А.С. Строганов обладал и коллекцией скульптуры, в том числе античной, поскольку «вкус и понимание к древнему искусству были обязательны для истинного знатока»⁴¹⁷. Многие из принадлежавших ему произведений пластики «совпадали» с теми, что находились в собрании Н.П. Шереметева. Кроме упомянутых нами статуй Антиноя в виде Осириса из

⁴¹⁵ Ленсдаун-хаус (Landsdowne House) был построен в 1760-е гг. по проекту Роберта Адама, одного из основоположников неоклассицизма в английской архитектуре. Позже над этим сооружением работали архитекторы Джордж Данс-младший и Роберт Смёрк. С 1763 по 1929 гг. Ленсдаун-хаус принадлежал семейству Петти-Фицморис, члены которого наследовали аристократический титул маркизов Ленсдаун.

⁴¹⁶ Уильям Петти-Фицморис, первый маркиз Ленсдаун, второй граф Шелберн (1737–1805) – английский государственный деятель, меценат и коллекционер произведений искусства, основатель крупнейшей коллекции антиков.

⁴¹⁷ Строгановы. Меценаты и коллекционеры. Каталог выставки. СПб., 2003. С.111.

Физического кабинета, к таковым относятся «Грозный Амур» Фальконе, стоявший напротив входа в Картинную галерею, «Кентавры Фурьетти» на крыльце загородного дома на Черной речке.

В деле собирания произведений искусства одним из наиболее заметных конкурентов Н.П. Шереметева и А.С. Строганова был государственный канцлер и светлейший князь А.А. Безбородко, писавший о себе, что он составил «хорошую коллекцию, которая числом и качеством превзошла Строгановскую»⁴¹⁸. В полуротонде картинной галереи великолепно обставленного петербургского особняка на Почтамтской улице «среди мраморного грота, окруженный лесом стрел»⁴¹⁹ был установлен «Грозный Амур» Фальконе⁴²⁰. В Ротонде загородного дома Безбородко в Полюстрово стояла бронзовая статуя Екатерины II в облике богини Цибелы (Кибелы), исполненная скульптором Ж.-Д. Рашеттом, которая в отношении монументального претворения образа российской императрицы стоит в одном ряду с останкинской «Екатериной II – законодательницей».

Еще одним современником Н.П. Шереметева, обладавшим выдающейся скульптурой, был князь Г.А. Потемкин, владелец Таврического дворца, в котором по описи 1792 года числилось внушительное число статуй, бюстов, барельефов, каменных ваз⁴²¹. «Статуя, изображающая в лице законодательницы Всемиловейшую Государыню, на пьедестале порфиrowом»⁴²², выполненная Ф.И. Шубиным, стояла в Зимнем саду дворца и соответствовала типу амплуа шереметевской «Екатерины II – законодательницы», при этом, образное решение одноименных скульптур существенно разнится.

7 мая 1797 года Останкино посетил Станислав Август Понятовский, которому польская художественная культура последней четверти XVIII века

⁴¹⁸ Веселовский Б.К. Картинная галерея Императорской Академии Художеств. Каталог галереи графа Н.А. Кушелева-Безбородко. СПб.: Типография М.М. Стасюлевича. 1886. С.2.

⁴¹⁹ Из стихотворения «Крезов Эрот», посвященного Г.Р. Державиным статуе «Грозный Амур» из собрания А.А. Безбородко. См.: Державин Г.Р. Стихотворения. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1933. С. 322.

⁴²⁰ Неверов О.Я. Частные коллекции Российской империи. М., СЛОВО, 2004. С.74.

⁴²¹ Есипов Г.В. Описи домов и движимого имущества князя Потемкина-Таврического, купленных у наследников его императрицею Екатериною II. Из дел Архива Министерства Императорского Двора. С.33–34.

⁴²² Там же. С.33.

обязана своим расцветом. Просвещенный правитель Станислав Август, будучи страстным почитателем искусств, очень высоко ценил скульптуру, на протяжении многих лет приобретая, в основном, гипсовые и мраморные копии самых знаменитых «антиков» и произведений Нового времени. Летняя резиденция в Лазенках, «сие жилище роскоши, любви и наслаждений»⁴²³, возведена по воле Понятовского посреди обширного водного пространства и обильно украшена скульптурным декором. Произведения пластики украшали фасады и интерьеры дворца, амфитеатр на острове, сад, во всем великолепии были представлены в скульптурной галерее в Старой оранжерее. Создание скульптурной галереи специально для экспонирования изваяний свидетельствует о том, что ее устроитель, Станислав Август Понятовский, не просто обставлял произведениями пластики свою летнюю резиденцию, но выделял скульптуру среди других искусств и был ее истинным коллекционером, приобретая «мраморы» в Италии и Франции, приглашая скульпторов из-за границы и поручая им украшение своих дворцов. Принадлежавшие польскому королю произведения пластики в большинстве своем были выполнены итальянскими мастерами, среди которых Томмазо Риги, Джакомо Мональди, братья Стаджи, Антонио Канова⁴²⁴. Сюжетный строй скульптурного убранства Лазенок, где «все на своем месте – и все нравится глазам, уму и сердцу»⁴²⁵, чрезвычайно близок останкинскому. Статуи Пляшущего фавна, Венеры, Аполлона, Спящей Ариадны, бюсты римских императоров, богов и богинь, статуи львов и многие другие произведения украшали ансамбли летних резиденций польского короля и русского вельможи, что вновь указывает на элитарный характер Останкина.

Сопоставление останкинского скульптурного убранства с произведениями пластики, размещенными в усадебных и дворцовых комплексах того времени,

⁴²³ Глинка Ф. Письма русского офицера о Польше, Австрийских владениях, Пруссии и Франции с подробным описанием отечественной и заграничной войны с 1812 по 1815 год. В пяти частях. М., 1870. С. 227.

⁴²⁴ Андросов С.О. Екатерина II и Станислав Август. Два просвещенных правителя. / Государственный Эрмитаж. Екатерина II и Станислав Август. Два просвещенных правителя. Каталог выставки. СПб., 2016. С.13, 21.

⁴²⁵ Глинка Ф. Письма русского офицера о Польше, Австрийских владениях, Пруссии и Франции с подробным описанием отечественной и заграничной войны с 1812 по 1815 год. С. 228.

позволяет сделать вывод о том, что пластический убор останкинского ансамбля при Н.П. Шереметеве представлял собой образец типичного дворцового собрания второй половины XVIII – начала XIX века. Значительное количество и разнообразие произведений по жанрам, видам и материалам, а также высокий художественный уровень, присущий большинству из них, обуславливают «дворцовость» останкинского собрания скульптуры.

Типичность останкинской скульптуры подтверждается многочисленными аналогами в усадебных и дворцовых собраниях рассматриваемого периода, зафиксированных описями и сохранившихся до настоящего времени. Н.П. Шереметев приобретал для убранства театра-дворца те образцы искусства ваяния, которые покупали его именитые и высокопоставленные современники.

В то же время останкинское собрание скульптуры не лишено специфических черт. Во-первых, произведения пластики, сосредоточенные на парадном дворе, в саду, на фасадах и в интерьерах, ассоциативно и образно в большинстве случаев соответствовали увеселительному и театральному назначению Останкина. Во-вторых, в останкинском скульптурном убранстве проявилось авторское видение Н.П. Шереметева, выразившееся, на наш взгляд, в тех уникальных и чрезвычайно редких произведениях, которые были выбраны им среди других, а также в выполненных по специальному заказу для Останкина, в особенностях экспонирования скульптуры во дворце. В распоряжениях о неоднократных перемещениях статуи «Екатерины II – законодательницы», в решении включить в обстановку дворца некоторые изваяния из собрания его отца, во внимании к постаментам, в беспокойстве о сохранности определенных произведений проявилось личное участие Н.П. Шереметева, придавшее скульптурному убранству Останкина неповторимое своеобразие.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Предпринятый в настоящей работе многоаспектный анализ скульптурного комплекса, каковым являлся корпус произведений пластики, размещавшийся в принадлежавших Н.П. Шереметеву имениях и домах, позволяет сформулировать некоторые выводы.

«Повеления» Н.П. Шереметева и его переписка с разными лицами свидетельствуют о том, граф увлеченно занимался строительством и перестройкой своих домов и усадеб с конца 1780-х годов в течение одного десятилетия. Его деятельность в качестве заказчика усадебного строительства была чрезвычайно интенсивна: привлекая к работе лучших архитекторов, беспрестанно редактируя и совершенствуя предложенные ими проекты, часто даже сочетая их между собой, граф сам замыслил не один ансамбль. Возведенные и перестроенные здания декларировали его просвещенный вкус.

Исключительно активная роль Н.П. Шереметева как заказчика наталкивает исследователей на размышления о том, кого на самом деле можно считать подлинным автором театра-дворца в Останкине: кого-то из причастных к проектированию зодчих (их вместе взятых?) или самого графа, умиравшего, но продолжавшего утверждать, что Останкино не достроено⁴²⁶.

Колоссальная роль владельцев, будь то древнеримские патриции, итальянские понтифики и нобили, русские и европейские аристократы и значение их воспитания, образования, мировоззрения, склонностей, перипетий приватной и публичной жизни, финансовых возможностей – при возведении частных резиденций, безусловны. Специфика и своеобразие частного сооружения определялись, прежде всего, индивидуальностью ее владельца.

Н.П. Шереметев продолжил семейную традицию собирательства, начатую своим дедом и отцом, украшавшими любимые ими имения. Граф наполнял свои

⁴²⁶ Вдовин Г.В. Парадокс об Останкине. Несколько тезисов к экзегетике Останкинского ансамбля или предисловие к техническому заданию на проектирование и производство работ//Уникальный памятник архитектуры конца XVIII века дворец – театр в Останкине в контексте международного опыта реставрации и сохранения дворцовых комплексов: новый взгляд на старые проблемы. Материалы научной конференции. М., 2014. С.14–15.

дома, и, прежде всего, театр-дворец в Останкине произведениями искусства, отвечающими самым взыскательным вкусам и отразившими его артистическую, музыкально одаренную натуру. Наиболее ценные образцы изобразительного и декоративно-прикладного искусства наполняли парадные залы репрезентативных имений в Кускове, Останкине, дворца на берегу Фонтанки в Санкт-Петербурге, в то время как обстановка других принадлежавших ему строений, бывших «для жизни приятны», была гораздо более скромной.

Произведенный в процессе работы над исследованием сравнительный анализ описей движимого имущества Шереметевых в Фонтанном доме, Воздвиженском доме, в имениях в Мещеринове, Кускове, Маркове, Останкине позволил представить количественный состав собрания скульптуры и ее распределение по имениям. Наибольшее количество пластики закупалось Н.П. Шереметевым во время строительства останкинского ансамбля, где в первые годы XIX столетия, судя по описям, находилось не менее двухсот статуй, бюстов, рельефов, пластики малых форм.

Исследование показало, что способы, посредством которых формировалось собрание скульптуры Н.П. Шереметева, были вариативны. Подавляющее большинство пластики приобреталось им при строительстве, перестройке и ремонтах домов и усадеб. Скульптура выписывалась графом из-за рубежа, преимущественно из Италии, приобреталась в Москве и Петербурге, выполнялась по его заказу. Часть пластики он получил в наследство от отца, что-то было привезено из Grand Tour. Движимый стремлением приобрести лучшие образцы, Н.П. Шереметев непосредственно сам, а также через своих агентов и управляющих контактировал с широким кругом лиц, среди которых были высокопоставленные иностранцы, крупнейшие фигуры художественного рынка последней четверти XVIII – первой четверти XIX века, комиссионеры, посредники.

Выявленный состав собрания позволяет сделать следующие выводы.

Копии и слепки с «антиков» отличались высоким качеством исполнения, разнообразием, по жанровому и «персональному» составу они являлись

«хрестоматийными» для всех европейских дворцовых комплексов на протяжении всего XVIII века, в том или ином варианте встречаясь в российских коллекциях. Произведения, выполненные западноевропейскими и русскими мастерами XVIII – нач. XIX столетия, в собрании Н.П. Шереметева были представлены копиями с известных работ французских и итальянских скульпторов XVIII века, а также оригинальными произведениями западноевропейских и русских скульпторов того времени (в том числе подписными). Наряду с русской скульптурой в собрании были представлены произведения пластики основных европейских школ (итальянской, французской, английской) разной стилистической направленности.

Скульптурное убранство Останкина состояло из интерьерной и фасадной пластики, статуй Увеселительного сада и парадного двора. Во дворце находилась большей частью обстановочная скульптура, типичная для усадебных и дворцовых ансамблей второй половины XVIII – начала XIX века. «Антики», редкие и уникальные подписные произведения, помещаемые рядом с копиями высокого качества исполнения, подчеркивали дворцовый уровень резиденции, отвечали ее репрезентативному характеру.

В пространстве театра-дворца одну из характерных черт времени, связанную с феноменом сакрализации монарха в целом и культом Екатерины II в частности выражали прижизненные изваяния императрицы - скульптурная группа «Екатерина II и генерал-фельдмаршал П.А. Румянцев» и статуя «Екатерина II – законодательница». Помещая во дворцах и имениях статуи, бюсты, живописные произведения с изображением главы государства, наглядно передающих идейный пафос эпохи, вельможи имели схожие мотивы, отзываясь на задачи государственной пропаганды, и часто заимствовали друг у друга те или иные художественные находки и решения. «Екатерина II и генерал-фельдмаршал П.А. Румянцев» и «Екатерина II – законодательница» были выполнены итальянским и русским скульпторами, и это принципиально важно: два ключевых произведения из собрания Н.П. Шереметева, запечатлевших образ государыни в камне, таким образом, принадлежали западноевропейской и отечественной школам ваяния.

Установленный провенанс и современная атрибуция многих произведений (определение персонажей, иконографических типов, уточнение школ), позволяют по-новому взглянуть на состав и особенности собрания.

В результате изучения системы скульптурного убранства усадьбы Останкино сделан вывод о том, что останкинский пластический убор продуман, в значительной мере выполнял он декоративную функцию, обыгрывая главное в Останкине - театр. Сюжеты, связанные с Аполлоном, Дионисом, Венерой и Амурами являются основными, выражая покровительство музам и искусствам, раскрывая театральную сущность резиденции Н.П. Шереметева, представляя любовно-лирическую линию в ее оформлении. Вместе с тем произведения пластики отличались по уровню и качеству исполнения, стилистике, сюжетному репертуару, что удерживает от утверждения в пользу существования целостной программы скульптурного убранства Останкина. Скульптурный комплекс подготавливал посетителей к восприятию театра-дворца, созданного «для обитания муз»⁴²⁷, способствовал более полному постижению назначения усадьбы, но не являлся результатом продуманной до мелочей, тщательно выверенной концепции подбора произведений. Объяснение этому видится в нескольких факторах. Проектирование театра-дворца происходило одновременно с его возведением, Н.П. Шереметев беспрестанно распоряжался о перестройке уже сооруженных элементов, что не могло не отражаться на программе воплощаемого по его воле архитектурного замысла. Кроме того, изучение «повелений» графа позволяет констатировать, что дворец продолжал меняться даже после своего открытия, поскольку Н.П. Шереметев неустанно готовился к приемам монарших особ – Павла I, Екатерины II, Александра I. Всякий раз подготовка к визиту царской особы означала изменения во внутреннем оформлении театра-дворца, так как в стремлении восхитить и произвести впечатление на высочайших гостей в соответствии с переменчивой модой приходилось закупать новые предметы убранства. Таким образом, состав скульптурного комплекса в той или иной

⁴²⁷ Вдовин Г.В. Краткие тезисы к проблеме интерпретации семантики усадебного пространства и его мифологемы (на примере останкинского усадебного комплекса). С. 251.

степени корректировался в соответствии с изменяющимися вкусами в мире искусства. В этом усматривается отношение Н.П. Шереметева к интерьеру как к театральной декорации, которой следует быть актуальной, а, значит, и скульптура в таковом интерьере играет роль, прежде всего, декорации. Кроме того, нельзя не учитывать, что к концу XVIII столетия потребность в традиционной ансамблевости скульптурного убранства тех или иных сооружений сходит на нет. Это заметно и на примере Останкина: Н.П. Шереметев включил в обстановку театра-дворца изваяние, изображающее дерущихся петухов, которое в сюжетном и тематическом плане едва ли увязывалось с назначением его усадьбы, но, вероятно, нравилось ему само по себе.

Пластический убор останкинского ансамбля при Н.П. Шереметеве представлял собой образец типичного дворцового собрания второй половины XVIII – начала XIX века, обнаруживая наибольшую близость с коллекцией Павловска. В то же время произведения пластики, которые ассоциативно и образно соответствовали театральному назначению Останкина, а также уникальные и выполненные по специальному заказу произведения, свидетельствующие о личном участии Н.П. Шереметева, проявлении им авторского видения в складывании скульптурного облика усадьбы, придавали пластическому убранству Останкина неповторимое своеобразие.

Античная скульптура, подписные изваяния авторства П. Трискорни и Э. Коуд, веджвудские профильные медальоны, превосходные копии с произведений Э.М. Фальконе, Э. Бушардона, Ж.-А. Гудона, Л.-С. Буазо, работы Ф.И. Шубина и Ф.Г. Гордеева, которыми обладал Н.П. Шереметев, были практически недоступны для помещиков средней руки, но ставили Останкино в один ряд с императорскими дворцами.

Непрекращающийся поиск редких и великолепных вещей, часто выливавшийся в соперничество между именитыми заказчиками ⁴²⁸, был обусловлен стремлением оставить в веках непревзойденный для своего времени

⁴²⁸ Известно, что Н.П. Шереметев посылал своих людей в дома А.А. Безбородко и Н.Н. Демидова для того, чтобы те ненароком подмечали новинки и редкости, пробовал переманить к себе мастеров.

архитектурный памятник, который бы, по чаяниям А.А. Безбородко, разделяемым его современниками, показал последующим поколениям, что «в наш век и в нашей земле знали вкус!»⁴²⁹. Коллекционирование, собирательство, строительство великолепных дворцов не были лишь формой проявления досуга дворян, но служили высоким целям – укреплению престижа отечества среди других государств.

Анализируя образный и сюжетный строй скульптуры, обстоятельства ее приобретения, особенности экспонирования в усадебных ансамблях и домах Н.П. Шереметева, неизбежно возникает вопрос, можно ли считать совокупность всех принадлежавших графу произведений пластики коллекцией. Под определением «коллекция» современными исследователями имеется в виду «систематизированное собрание свидетельств материальной культуры, объединенных по какому-либо признаку»⁴³⁰, «концептуально органичный синтез <...> объединенных между собой предметов»⁴³¹, т.е. для того, чтобы группа предметов считалась коллекцией, обязателен некий общий знаменатель, семантически связывающий предметы между собой. Некоторые исследователи разграничивают понятия «коллекция» и «собрание», указывая на то, что «разница между собранием и коллекцией – это разница между случайной и ничем не связанной совокупностью вещей и некой группой предметов, строго подобранных по какому-нибудь основанию»⁴³². В то же время между «коллекцией» и «собранием» часто ставят знак равенства, употребляя их в качестве синонимов. Причина, по которой в искусствоведении допускается некоторая размытость формулировок относительно указанных понятий, кроется, как нам кажется, в том, что «провести четкую грань между упорядоченной коллекцией и случайным

⁴²⁹ Цит. по: *Неверов О.* Частные коллекции Российской империи. С.76.

⁴³⁰ *Лиховцева А.В.* Частные коллекции произведений искусства как объект культурного наследия. С.12.

⁴³¹ Там же.

⁴³² *Фролов А.И.* Частные коллекции дворянских усадеб (вторая половина XIX – начало XX вв.). // *Русская усадьба. Сборник ОИРУ.* М., 1996. №2(18). С.71.

собираaniem, между коллекционером и собирателем не так легко, как может показаться на первый взгляд»⁴³³.

Несомненной страстью Н.П. Шереметева в течение не одного десятилетия была музыка и театральное искусство, которыми он занимался «до забвения времени»⁴³⁴. Музыкальные и театральные пристрастия графа играли огромную роль в его жизни, как будто бы почти не оставляя места для других интересов. На наш взгляд, Н.П. Шереметева едва ли можно считать коллекционером, скорее просвещенным театральным деятелем, любителем произведений искусства и их собирателем.

Скульптура не являлась для Н.П. Шереметева специальным объектом для коллекционирования и приобреталась, выражаясь словами самого графа, «для уборки стен»⁴³⁵. Скульптурное убранство усадьбы Останкино предназначалось, главным образом, для ее художественного оформления. Вместе с тем, не будучи коллекционером скульптуры, Н.П. Шереметев понимал ее роль в синтезе искусств, по возможности приобретая лучшие изваяния для своих имений. Намерения Н.П. Шереметева о покупке произведений пластики у конкретных мастеров (в отношении некоторых статуй, как видно из архивных документов, очевидна крайняя настойчивость и заинтересованность графа) указывают на его активную личную инициативу в складывании скульптурного убранства в Останкине.

Если придерживаться соблюдения терминологических дефиниций и не уравнивать между собой понятия «коллекция» и «собрание», то, на наш взгляд, все принадлежавшие Н.П. Шереметеву статуи, бюсты, группы, рельефные композиции не сложились в единую *коллекцию*, но образовали значительное и разнообразное *собрание* скульптуры.

Во время работы над исследованием представлялось важным оценить, какую роль в собрании Н.П. Шереметева играла западноевропейская скульптура,

⁴³³ Там же.

⁴³⁴ Цит. по: Граф Н.П. Шереметев. Личность. Деятельность. Судьба. С. 117.

⁴³⁵ «Повеление» Н.П. Шереметева Петру Александрову от 10 октября 1792 г. (РГИА. Ф. 1088. Оп. 3. Д.591. Л. 48).

а какую – русская, отличалось ли их предназначение друг от друга, и, если отличалось, каков был характер разграничения.

Собрание скульптуры Н.П. Шереметева сохранилось до наших дней не полностью. Предпринятый анализ описей, архивных документов, натурное исследование произведений позволяют заключить, что в собрании Н.П. Шереметева по численности преобладали образцы искусства ваяния, выполненные мастерами Западной Европы. На примере останкинского усадебного комплекса видно, что большая их часть являлась копиями с «антиков» и известных работ французских и итальянских скульпторов XVIII века. Оригинальных (в том числе подписных) произведений иностранных мастеров Нового времени, судя по сохранившимся памятникам, было не менее тридцати. Русская скульптура в виде статуй, бюстов, рельефных композиций на фасадах и в интерьерах, составляла не значительную, но весомую долю в пластическом уборе Останкина.

Как показало исследование, западноевропейская скульптура Н.П. Шереметева в массе своей имеет характер обстановочной пластики, предназначенной для украшения театра-дворца. Аналогичные ей произведения с повторяемой тематикой и в типовом воплощении, привычные и понятные зрителю, были широко распространены в европейских и российских архитектурных ансамблях XVIII – первой половины XIX века. Статуи, бюсты, группы, запечатлевшие традиционные, наиболее известные иконографические типы древнегреческих и древнеримских богов и богинь, густо «насеяли» сады и дворцы того времени. Подобная скульптура, находившаяся в русле общих художественных течений, входила в состав собраний современников Н.П. Шереметева – Великого князя Павла Петровича, А.С. Строганова, Н.Б. Юсупова, А.А. Безбородко, Г.А. Потемкина, С.-А. Понятовского и многих других монарших особ и аристократов. В этом отношении Н.П. Шереметев был представителем поколения, когда общая мода на античность и ярче всего выражающая ее пластика захватила всех.

Предназначение русской скульптуры в собрании Н.П. Шереметева представляется несколько иначе. Безусловно, русские мастера также копировали «антики», убранство домов и имений графа включало в себя мраморные и гипсовые копии наиболее прославленных произведений древности и античных персонажей, выполненные русскими скульпторами. Однако в то время как западноевропейская скульптура в собрании графа была покупной, доступной к приобретению для других покупателей, многие произведения русских мастеров относились к числу работ, выполненных по заказу Н.П. Шереметева. Это хорошо видно на примере Останкинского ансамбля, где большинство русской скульптуры изготовлено для убранства театра-дворца по специальному заказу. Циклы рельефных композиций на разные сюжеты на фасадах и в интерьерах, исполненные Ф.Г. Гордеевым и его учениками, гипсовые статуи, созданные для специально отведенных мест в интерьерах (например, «Спящая Ариадна» в нише под арьерсценой, «Точильщик ножей» на балюстраде арьерсцены), относятся к неповторимым произведениям. «Спящая Ариадна» (Рисунок 97) интересна тем, что ее античный прототип дополнен отсутствующей у оригинала корзиной с цветами и плодами у изголовья. Особенное место в ряду произведений русской пластики из собрания Н.П. Шереметева занимает статуя Екатерины II – законодательницы, приписываемая авторству Ф.И. Шубина: наравне с шубинскими бюстами Шереметевых из Кускова она подчеркивала значимость рода Шереметевых.

Статуи, рельефные композиции, выполненные русскими скульпторами, вносили важные смысловые идейные акценты в семиотическую структуру усадьбы Останкино, в отличие от большинства западноевропейской пластики, предназначенной, как правило, для декора. Как представляется, русская скульптура не относилась к рядовым и случайным приобретениям Н.П. Шереметева, но принадлежала к числу осознанных заказов графа, и, возможно, значила для него больше, чем западноевропейская.

Исследование позволило составить определенное представление о принадлежавшем Н.П. Шереметеву скульптурном собрании, истории его

сложения и особенностях, а также прояснить обстоятельства взаимодействия графа как заказчика с исполнителями, расширить осведомленность о художественном рынке того времени и по-новому взглянуть на личность Н.П. Шереметева как яркого деятеля культурной жизни России второй половины XVIII века. Поставленные в диссертации вопросы, неизбежно открывающиеся при обращении к обширным темам, подразумевают целесообразность дальнейшего изучения собрания скульптуры Н.П. Шереметева.

Список сокращений

ГМЗ – Государственный музей-заповедник

ГМЗ «Останкино и Кусково» – полное наименование учреждения на настоящий момент: Государственное бюджетное учреждение культуры города Москвы «Государственный дворцово-парковый музей-заповедник «Останкино и Кусково».

ГМЗ «Царское Село» – полное наименование учреждения на настоящий момент: Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры "Государственный художественно-архитектурный дворцово-парковый музей-заповедник «Царское Село».

ГРМ – Государственный Русский Музей (Санкт-Петербург)

ГТГ – Государственная Третьяковская Галерея (Москва)

ГЭ – Государственный Эрмитаж

НА – Научный архив

ОИРУ – Общество изучения русской усадьбы

РАХ – Российская Академия Художеств

РГАДА – Российский государственный архив древних актов (Москва)

РГГУ – Российский государственный гуманитарный университет

РГИА – Российский государственный исторический архив (Санкт-Петербург)

Список литературы и источников

Источники

1. Научный архив ГМЗ «Останкино и Кусково» (Архив Останкино):
 - 1.1. Варсобина Н.А. Скульптура в интерьере Итальянского павильона. Научная справка. М., 1989. Ф.П. № Инв. №1141. — 7 с.;
 - 1.2. Ефремова И.К. Состав коллекции скульптуры Останкинского дворца-музея. Научная справка. М., 1984. Ф.П. № Инв. №1039. — 17 с.;
 - 1.3. Ефремова И.К. Скульптура в интерьерах Останкинского дворца. Научная справка. М., 1984. Ф.П. № Инв. №1040. — 15 с.;
 - 1.4. Михайлов Б.Б. Орнаментальные и сюжетные композиции лепного декора Останкинского дворца-музея. М., 1990. Ф.П. № Инв. 1139. — 7 с.;
 - 1.5. Соловьев К.А., Елизарова Н.А. Останкино. Часть II. Интерьеры дворца. М., 1960. Ф.П. № Инв. 573;
 - 1.6. Соловьев К.А. Значение мифологических сюжетов в тематическом оформлении Останкинского дворца. Научная справка. Ф.П. № Инв. 1940. — 70 с.
 - 1.7. Станюкович В.К. Перевод писем графа Н.П. Шереметева и Ивара. Ф.П. № Инв. 58;
 - 1.8. Фомин Ю.В. История строительства Ротонды в Останкинском дворце-музее. Научная справка; № Инв. № 1143. — 18 с.
 - 1.9. Цwirкунова А.Ю. Парковая скульптура. Историческая справка. М., 2008. Ф.П. № Инв. 2164. — 2 с.;
- Выписки из ЦГИАЛ. Повеления Н.П. Шереметева. Ф.П. № Инв. №350; Выписки из ЦГИАЛ. Ф.П. № Инв. 352; Выписки из ЦГИАЛ. Ф.П. № Инв. 346; Переводы, письма, литературные источники. Ф.П. № Инв. 3; Федеральное государственное унитарное предприятие «Институт по Реставрации памятников истории и культуры «Спецпроектреставрация». Научно-проектная документация. Комплексные научные исследования: Историко-архивные и библиографические исследования. Историческая записка. Том 2. Книга 2. Часть 2. М., 2006. Ф.П. №

Инв. №2140; Ф.І. № Инв. №14; Ф.І. № Инв. №454; Ф.І. № Инв. 466; Ф.І. № Инв. 557.

2.Описи. ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино):

- 2.1. Опись в селе Останкове. 1802 год. ПИ/2997. — 279 л.;
- 2.2. Опись селу Останкову. 1809–1810 годы. ПИ/2998. — 285 л.;
- 2.3. Опись села Останкина. 1837 год. ПИ/2999. — 497 л.;
- 2.4. Опись дворца Останкино 1871 год. ПИ/3021. — 40 л.;
- 2.5. Приемо-сдаточная Опись имущества Останкинского дворца 1887 год. ПИ/3027. — 46 л.

3.Чертежи. Фонд «Архитектурная графика». ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино):

Инв. №№ Ч-29; Ч-30; Ч-140-142, Ч-149, Ч-150, Ч-153; Ч-265; Ч-260; Ч-269; Ч-253; Ч-254; Ч-260; Ч-261; Ч-261.

4.РГАДА. Ф.1239. Оп.3. Ч.115. Д.53246; Ф.1287. Оп.1. Д.4811; Ф. 1287. Оп.1. Д.4748; Ф.1287. Оп.1. Д.6482.

5.РГИА. Ф.1088. Оп.17. Д.69; Ф.1088. Оп.12. Д.80; Ф.1088. Оп.3. Д.163; Ф.1088. Оп.3.Д.164; Ф.1088. Оп.3. Д. 165; Ф.1088 Оп.12 Д.115; Ф.1088. Оп.1.Д.309; Ф.1088 Оп.9. Д. 1321; Ф.1088 Оп.9. Д.1148; Ф.1088 Оп.9 Д.2724; Ф. 1088. Оп. 3. Д.591; Ф.1088.Оп.3.Д.593; Ф.1088. Оп. 3.Д.596; Ф.1088. Оп. 3.Д. 595; Ф.1088. Оп.9. Д.2784; Ф.1088. Оп.3. Д.599; Ф.1088.Оп.9.Д.1983.

Опубликованные источники:

6.Архив кн. Ф.А. Куракина / Под ред. В.Н. Смольянинова. — Саратов: Высочайше утвержденное Товарищество «Печатня С.П. Яковлева», 1894. — Т.5. — 475 с.

7.Бантыш-Каменский Д.Н. Словарь достопамятных людей русской земли. В пяти частях. Ч. 5. — М.: Университетская типография, 1836. — 375 с.

8.Болотов А. Общие примечания Г. Гиршфельда о статуях // Экономический магазин. Ч. XXIX. — М., 1787. — С.289–302.

- 9.Веселовский Б.К. Картинная галерея Императорской Академии Художеств. Каталог галереи графа Н.А. Кушелева-Безбородко. — СПб.: Типография М.М. Стасюлевича. — 1886. — 193 с.
- 10.Восемнадцатый век. Исторический сборник, издаваемый по бумагам фамильного архива Почетным Членом Археологического Института князем Федором Алексеевичем Куракиным / под ред. В.Н. Смольянинова — М.: Типо-литография Н.И. Гросман и Г.А. Вендельштейн, 1904. — Т.1. — 508 с.
- 11.Глинка Ф. Письма русского офицера о Польше, Австрийских владениях, Пруссии и Франции с подробным описанием отечественной и заграничной войны с 1812 по 1815 год. В пяти частях. — М., 1870. — 511 с.
- 12.Державин Г.Р. Стихотворения. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1933. — 561 с.
- 13.Дидро Д. Эстетика и литературная критика. Пер. с франц. / Сост. Мих. Лифшица. — М.: Художественная литература, 1980. — 659 с.
- 14.Екатерина II. Переписка российской императрицы Екатерины II и господина Вольтера, продолжавшаяся с 1763 по 1778 год / Пер. с. фр. И. Фабиян. Часть первая. — М.: В вольной типографии Гария и Компании, 1803. — 171 с.
- 15.Есипов Г.В. Описи домов и движимого имущества князя Потемкина-Таврического, купленных у наследников его императрицею Екатериною II. Из дел Архива Министерства Императорского Двора. — 74 с.
- 16.Завещательное письмо графа Н.П. Шереметева // Опубл.: Граф Н.П. Шереметев. Личность. Деятельность. Судьба. Сост. и предисл. Г.В. Вдовин. — М.: Наш дом — L'Age d'Homme, 2001. — С. 250–256.
- 17.Куракин А.Б. Souvenirs d'un voyage en Hollande et en Angleterre. Par la P.A.K., a sa sortie de l'Univercite de Leydedurant les annees 1770, 1771 et 1772. — St. Petersburg: Pluchart, 1815. — 221 с.
- 18.Лакомб де Презель, Оноре. Иконологический лексикон, или Руководство к познанию живописного и резного художеств, медалей, эстампов и проч. с описанием, взятым из разных древних и новых стихотворцев / С

- французского переведен академии наук переводчиком Иваном Акимовым. — Санкт-Петербург: При Имп. Акад. наук, 1763. — 328 с.
19. Левитов И.С. Путеводитель: предварительные сведения по приезду в Москву; достопримечательные окрестности города Москвы и ее летние гуляния. М.: Тип. М. И. Нейбюргер. — Вып. I. — 1881. — 82 с.
 20. Опись библиотеки, находившейся в Москве, на Воздвиженке, в доме графа Дмитрия Николаевича Шереметева до 1812 года. — СПб.: Типография М.М. Стасюлевича. — 1883. — 615 с.
 21. Ровинский Д.А. Подробный словарь русских гравированных портретов. В 4 томах. — СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1886–1889.
 22. Сивков К.В. Путешествия русских людей за границу в XVIII веке. — Санкт-Петербург: типо-лит. «Энергия», 1914. — 134 с.
 23. Станюкович В.К. Фонтанный дом Шереметевых. Музей быта: путеводитель, составленный хранителем музея В.К. Станюковичем. — Петербург: издательство Брокгауз-Ефрон, 1923. — 56 с.
 24. Указатель Порецкого музеума для посетителей. С планами. — М., 1853. — 27 с.
 25. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. — М.: Крон-Пресс, 1999. — 656 с.
 26. Шевырев С. Горельефы Альтемпской урны // Москвитянин. — 1849. — №2. — 12 с.
 27. Шевырев С.П. Взгляд русского на современное образование Европы // Москвитянин. — 1841. — Ч.I. №1. — С.219–296.
 28. Шереметев С.Д. Воздвиженский наугольный дом сто лет назад. — М. — Вып. [1]-2. — 13 с.
 29. Шереметев С.Д. Домашняя старина. — М.: Государственная публичная историческая библиотека России, 2016. — 208 с.
 30. Шереметев С.Д. Кусково. — М.: типо-лит. Н.И. Куманина, 1898. — 11 с.
 31. Шереметев С.Д. Останкино. — СПб.: Типография М.М. Стасюлевича, 1897. — 25 с.

- 32.Шереметев С.Д. Отголоски XVIII века. — М., 1896–1905. Вып. 1–11.
- 33.Эмблемы и символы / Вступ. ст. и коммент. А.Е. Махова. — М.: ИНТРАДА, 1995. — 368 с.
- 34.Clarac, Charles Frédéric de. Musee de sculpture antique et moderne, ou Description historique et graphique du Louvre et de toutes ses parties. Des statues, bustes, bas-reliefs et inscriptions du Musee royal des antiques et des Tuileries et de plus de 2500 statues antiques, dont cinq cents au moins sont inedites, tirees des principaux musees et des diverses coll. de l'Europe, accompagnee d'une iconographie egyptienne, grecque et romaine et terminee par l'iconographie francaise du Louvre et des Tuileries. — Paris: Imprimerie royale, 1826-1853. — 13 vol.
- 35.Coade E., Bacon J. A Descriptive catalogue of Coade's Artificial stone Manufactory, at King's Arms Stairs. Narrow-Wall, Lambeth: Opposite Whitehall Stairs, with prices affixed, with an appendix. — London. 1784. — 31 p.
- 36.Stein H. Augustin Pajou. — Paris, 1912. — 442 p.

Диссертации:

- 37.Балаш А.Н. Коллекционирование памятников античного искусства в России в первой половине XIX века (На материале частных собраний): дис. ... канд. культур. наук:24.00.03/Балаш Александра Николаевна. — СПб., 1999. — 297 с.
- 38.Гаврин В.Д. Иносказание в портретной живописи России второй половины XVIII века: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04/Гаврин Вадим Вячеславович. — М., 2002. — 283 с.
- 39.Ефремова И.К. Мебель московских мастерских эпохи классицизма. Основные особенности: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04/Ефремова Ирина Константиновна. — М., 1998. — 244 с.;
- 40.Золотова Н.Ю. Французская скульптура середины XVIII века и проблема синтеза искусств: дис. канд. искусствоведения: 17.00.04/Золотова Наталья Юрьевна. — М., 1990. — 168 с.

- 41.Лиховцева А.В. Частные коллекции произведений искусства как объект культурного наследия (Художественная целостность, методология формирования и международный контекст феномена): дис. ... канд. искусствоведения:17.00.04/Лиховцева Анастасия Владимировна. — М., 2019. — 254 с.
- 42.Любимцев С.В. Типология частного коллекционирования в России XVIII века. Художественные коллекции: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04./Любимцев Сергей Владимирович. — СПб., 2006. — 163 с.;
- 43.Махотина А.А. Панегирическая программа и ее художественное воплощение в искусстве государственных празднеств эпохи Екатерины II: дис. ... канд. искусствоведения:17.00.04/Махотина Алина Александровна. — М., 2011. — 249 с.
- 44.Морозова С.С. Клодион и русские заказчики. Из истории коллекционирования западноевропейской скульптуры в России второй половины XVIII века: дис. ... канд. искусствоведения:07.00.12/Морозова Светлана Семеновна. — М., 1995. — 288 с.
- 45.Преснова Н.Г. Собрание живописи графов Шереметевых в усадьбе «Кусково» в XVIII – первой половине XIX века: дис. ... канд. искусствоведения: 07.00.12/Преснова Наталья Григорьевна. — М., 2000. — 160 с.
- 46.Ракина В.А. Николай Аргунов и проблема заказчика в русской портретной живописи конца XVIII – первой четверти XIX века. Дис. ... канд. искусствоведения: 17:00:04/Ракина Варвара Александровна. — М., 2005. — 154 с.
- 47.Сиповская Н.В. Фарфор в русской художественной культуре XVIII века: дис. ... д-ра искусствоведения:17.00.04/Сиповская Наталия Владимировна. — М., 2010. — 374 с.
- 48.Соснина О.А. Русская фарфоровая пластика малых форм второй половины XVIII века. Проблемы художественной специфики: дис. ... кандидата

искусствоведения: 07.00.12/Соснина Ольга Александровна. — М., 1998. — 214 с.

- 49.Спрингис Е.Э. Владелец-заказчик и формирование усадебного комплекса в конце XVIII – начале XIX в.: По материалам усадебного строительства графа Н.П. Шереметева: дис.... канд. истор. наук: 24.00.03/Спрингис Екатерина Эдуардовна. — М., 1999. — 222 с.
- 50.Стефко М.С. Европейское путешествие как феномен русской дворянской культуры конца XVIII – первой четверти XIX веков: дис. ... канд. истор. наук:07.00.02/Стефко Мария Станиславовна. — М., 2010. — 245 с.
- 51.Сулейманова Н.Ю. Культ Диониса и «Дело о вакханалиях» в Риме: дис. ... канд. истор. наук: 07.00.03/Сулейманова Наталья Юрьевна. — Саратов, 2012. — 367 с.
- 52.Тучков И.И. Виллы Рима эпохи Возрождения как образная система: иконология и риторика: дис. ... д-ра искусствоведения:17.00.04/Тучков Иван Иванович. — М., 2008. — 1072 с.
- 53.Царёва С.М. Скульптурный декор в гражданской архитектуре Москвы конца XVIII-первой половины XIX века: тематика, иконографические источники, скульптурные мастерские: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04/Царева София Михайловна. — М., 2018. — 233 с.
- 54.Шаталина Л.В. Ротондальные формы в архитектуре европейского неоклассицизма: дис. ... на канд. искусствоведения:07.00.12/Шаталина Лариса Витальевна. — М., 1993. — 313 с.

Периодические издания:

- 55.Москвитянин. 1849. — №2; 1841. — Ч.I. №1.
- 56.Московские ведомости. 1785. — №20. — Март 8.
- 57.Московский журнал. 2019. — №9 — (345).
- 58.Пропилеи. 1851. — №1. — Книга 1.
- 59.Пинакотека. — 2000. — №12.
- 60.Санкт-Петербургские ведомости. (1794. — №67), (1793. — №13 —15 февраля), (1790. — №101. — 17 декабря).

61. Старые годы. 1913. (Май, июнь, октябрь, ноябрь); 1907 (июль – сентябрь), 1910 (май – июнь).
62. Greece & Rome. Vol. 49. — №2. — October 2002.
63. Sculpture Journal. 2015. — 24.1.

Литература:

64. Андросов С.О. Античная пластика и «ныне живущие» скульпторы в Риме во второй половине XVIII века // Век Просвещения. Вып. 4: Античное наследие в европейской культуре XVIII в. / Под ред. С. Карпа, Г. Космолинской. — М.: Наука, 2012. С. 99–115.
65. Андросов С.О. Итальянская скульптура XVII–XVIII веков: каталог коллекции. ГЭ. СПб., 2014. — 344 с.
66. Андросов С.О. Каррарские скульпторы и Россия в XVIII веке // I Marmi degli Zar. Gli scultori carraresi all'Ermitage e a Peterhof (Catalogo della mostra a cura di M. Bertozzi). Milano, 1996. — С.187–207.
67. Андросов С.О. От Петра I к Екатерине II. Люди, статуи, картины. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2013. — 312 с.
68. Андросов С.О. Русские заказчики и итальянские художники в XVIII в. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. — 292 с.
69. Андросов С.О. Скульптура Нового времени в Михайловском замке // Дворцы Русского музея: сборник статей / Гос. Русский музей; научн. ред. Е. Н. Петрова. — СПб., 1999. С. 59–65.
70. Баженова О.К. О мраморных кентаврах, выписанных для императрицы Марии Федоровны // Сады и парки. Энциклопедия стиля: материалы XXV Царскосельской научной конференции: в 2 ч. — СПб.: Русская коллекция, 2019. С. 53–63.
71. Беляева Л.Д. Заграничные закупки графа П.Б. Шереметева за 1770-1788 гг. // Записки историко-бытового отдела Государственного Русского музея. Издание Государственного Русского музея. — Л., 1928. С. 82–84.
72. Быкова Ю.И. Частный заказ в русском искусстве XVIII – начала XIX века и князя Куракины. М., 2016. — М.: БуксМАрт, 2016. — 360 с.

- 73.Вдовин Г.В. К семантике понятия «итальянское»: опыт позитивизма в изучении русской культуры конца XVIII века (на примере итальянского павильона дворца в Останкине) // *Amant alterna semenae*: сборник статей к 60-летию И.И. Тучкова: научное издание. — М.: Издатель Степаненко, 2017. С. 530–587.
- 74.Вдовин Г.В. Краткие тезисы к проблеме интерпретации семантики усадебного пространства и его мифологемы (на примере Останкинского усадебного комплекса) // *Искусствознание*. — 2003. — №2. — С. 245–271.
- 75.Вдовин Г.В. Образ Москвы XVIII века: город и человек. — М.: Наш дом — *L'Age d'Homme*, 1997. — 133 с.
- 76.Вдовин Г.В. Опыт оправдания автора одного поступка // Граф Н.П. Шереметев. Личность. Деятельность. Судьба. Сост. и предисл. Г.В. Вдовин. — М.: Наш дом — *L'Age d'Homme*, 2001. С. 7–8.
- 77.Вдовин Г.В. Парадокс об Останкине. Несколько тезисов к экзегетике Останкинского ансамбля или предисловие к техническому заданию на проектирование и производство работ // Уникальный памятник архитектуры конца XVIII века дворец — театр в Останкине в контексте международного опыта реставрации и сохранения дворцовых комплексов: новый взгляд на старые проблемы. Материалы научной конференции. — М.: Музей-усадьба "Останкино", 2014. С.13–28.
- 78.Вдовин Г.В. Персона. Индивидуальность. Личность: опыт самопознания в искусстве русского портрета XVIII века. — М.: Прогресс-Традиция, 2005. — 244 с.
- 79.Вдовин Г.В. Портретное изображение и общество в России XVIII века. Несколько тезисов о функции замещения // Контекст: литературно-теоретические исследования 1994-1995 / Отв. ред. А.В. Михайлов, ИМЛИ РАН. — М.: Наследие, 1996. С. 195–244.
- 80.Вдовин Г.В., Лепская Л.А, Червяков А.Ф. Останкино. Театр-дворец. Альбом. — М.: Русская книга, 1994. — 319 с.

81. Вейнер П. Жизнь и искусство в Останкине // Старые годы. — СПб. — 1910. — № 5-6. — С. 38–72.
82. Вентури Ф. Итало-русские отношения с 1750 до 1825 г. // Россия и Италия. Из истории русско-итальянских культурных и общественных отношений. — М.: Издательство «Наука», 1968. С. 25–50.
83. Врангель, Н.Н. История русского искусства. Т.5: Скульптура. История скульптуры. — М.: Издание Кнебель, [1904]. — 416 с.
84. Врангель Н.Н. Скульпторы XVIII века в России // Старые годы. — 1907, июль – сентябрь. — С. 251–297.
85. Гаврилова Е.А. Скульптурный декор Останкинского театра-дворца: к истории бытования и реставрации // Искусствознание. — 2014. — № 1-2. — С. 296–317.
86. Гаврилова Е.А. Итальянская скульптура из собрания Московского музея-усадьбы Останкино // Искусствознание. — 2015. — № 1-2. — С. 324–343.
87. Гаврилова Е.А. Основные этапы формирования коллекции скульптуры Московского музея-усадьбы Останкино // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2015. — № 1. — С. 87–109.
88. Гаврилова Е.А. Статуи Антиноя в виде Осириса из коллекции графа Н.П. Шереметева и египетские мотивы в убранстве Останкинского театра-дворца // Искусствознание. 2020. — № 1-2. — С. 118–145.
89. Гаврилова Е.А. Французская скульптура в собрании графа Н.П. Шереметева // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова⁴³⁶. — 2024. — № 1. — С. 75–89.
90. Гаврилова Е. А. Образы Екатерины II в собрании Шереметевых: о двух скульптурах из Останкинского дворца // Художественная культура. — 2024. — № 4. — С. 556–577.

⁴³⁶ Журнал был переименован. Старое название: Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА

91. Гаврилова Е.А. К вопросу о провенансе статуи «Аполлон Бельведерский» из собрания Московского музея-усадьбы Останкино // Русская усадьба. – 2012. – Вып. 17 (33). – С. 343–352.
92. Гаврилова Е.А. К истории бытования скульптуры из собрания музея-усадьбы Останкино в Фонтанном доме // 300 лет усадьбе графов Шереметевых «Фонтанный дом». Материалы международной научно-практической конференции. – СПб.: ГБУК «Санкт-Петербургский музей театрального и музыкального искусства», 2012. С. 52–59.
93. Гаврилова Е.А. Заграничное путешествие князя А.Б. Куракина и графа Н.П. Шереметева в контексте их знакомства с западноевропейским художественным миром // Художественный мир глазами иностранцев: впечатления, взаимовлияния, новые тенденции: сб. статей / Отв. ред. Е.Д. Федотова. – М.: Памятники исторической мысли, 2013. С. 184–194.
94. Гаврилова Е.А. Скульптура Увеселительного сада усадьбы Останкино / Сады и парки. Энциклопедия стиля: материалы XXV Царскосельской научной конференции: в 2 ч.: сб. науч. статей. – СПб.: Серебряный век, 2019. С. 167–178.
95. Гаврилова Е. А. К изучению программы скульптурного убранства в ансамбле усадьбы Останкино // *Loci Imperiales*. – 2025. – № 1. – С. 111–129.
96. Головин В.П. От амулета до монумента: Книга об умении видеть и понимать скульптуру. — М.: Издательство Московского Университета (МГУ), 1999. — 122 с.
97. Грабарь И.Э. Останкинский дворец // Старые годы. — 1910. — № 5–6. — С. 5–37.
98. Граф Н.П. Шереметев. Личность. Деятельность. Судьба / Сост. и предисл. Г.В. Вдовин — М.: Наш дом – L'Age d'Homme, 2001. — 296 с.
99. Гращенко В.Н. Наследие Палладио в архитектуре русского классицизма // История и историки искусства: статьи разных лет. — М.: КДУ, 2005. — 445–483 с.
100. Греч А.Н. Венки усадьбам. — М.: АСТ_ПРЕСС КНИГА, 2010. — 333 с.

101. Григорьева Е.Ю. Восковая Венера из собрания Н.П. Шереметева // Дворец. Усадьба. Заповедник. Материалы научной конференции, посвященной 90-летию организации Московского музея-усадьбы Останкино. — М.: Издательство ИТРК, 2010. С. 90–97.
102. Давыдова Л.И. Греко-римская скульптура в собрании Эрмитажа / Л.И. Давыдова. — СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2020. — 392 с.
103. Доронина Л.Н. Мастера русской скульптуры XVIII-XX веков. Т. I. Скульптура XVIII-XIX веков. — М., 2008. — 439 с.
104. Доронина Т.В., Завьялова А.Е., Калугина О.В. Московские львы. — М.: БуксМАрт, 2017. — 240 с.
105. Евангулова О.С. Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII в. Проблемы становления художественных принципов Нового времени. — М.: Издательство Московского университета, 1987. — 296 с.
106. Евангулова О.С. Русская усадьба и тема памяти // Художественная культура русской усадьбы. Сборник статей / Рос. акад. художеств, НИИ теории и истории изобразит. искусств; Ред.-сост. И. В. Рязанцев. — М.: НИИ теории и истории изобразит. искусств, 1995. С.7–20.
107. Евангулова О.С. Русское художественное сознание XVIII века и искусство западноевропейских школ. — М.: Памятники исторической мысли, 2007. — 285 с.
108. Евангулова О.С. Художественная «вселенная» русской усадьбы. — М.: Прогресс-Традиция, 2003. — 303 с.
109. Египтомания. К 200-летию дешифровки египетских иероглифов Ж.-Ф. Шампольном: каталог выставки / ГЭ. СПб.: Эрмитаж, 2023. — 662 с.
110. Екатерина Великая и Москва: [Кат.выст., июль-сент. 1997] / Гос. Третьяк. Галерея; [Авт.-сост. О. А. Алленова и др.]. М., 1997. — 189 с.
111. Екатерина II и Станислав Август: два просвещенных правителя // Екатерина II и Станислав Август: два просвещенных правителя: каталог выставки (7 декабря 2015 г. - 21 мая 2016 г., СПб.) / Государственный

- Эрмитаж; куратор выставки С. О. Андросов. — Санкт-Петербург: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2016. — С. 310 с.
- 112.Ефремова И.К. Парадная ложа графа Н.П. Шереметева. К вопросу о принципах отделки и убранства интерьеров Останкинского дворца // Граф Н.П. Шереметев. Личность. Деятельность. Судьба. / Сост. и предисл. Г.В. Вдовин — М.: Наш дом – L'Age d'Homme, 2001. С. 129–142.
- 113.Ефремова И.К. Шереметевская кунсткамера по материалам Описи 1764 года. Опыт реконструкции // Материалы международной научной конференции. Подлинник. Вопросы атрибуции и реставрации. — 2024. — №4. — С.51–63.
- 114.Живопись и скульптура в Риме во второй половине XVIII в.: каталог выставки / Государственный Эрмитаж. — СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2011. — 240 с.
- 115.Захаров В.Н. Западноевропейские купцы в российской торговле XVIII века. — М.: Наука, 2005. — 716 с.
- 116.Иванов В.И. Религия Диониса. Главы IV-V // Вопросы жизни. Ежемесячный общественно-литературный журнал. — 1905. — Июль. — С.122–130.
- 117.Иванов В.И. Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. Ежемесячный журнал. — 1904. — Сентябрь. — С. 47–69.
- 118.Иванов Д. Д. Искусство в русской усадьбе // Русская усадьба: Сборник Общества изучения русской усадьбы (ОИРУ). Вып. 4 (20). — М.: Жираф, 1998. С. 180–198.
- 119.Карпова Е.В. Русская и западноевропейская скульптура XVIII – начала XIX века: Новые материалы. Находки. Атрибуции. — СПб.: Искусство-СПб, 2009. — 608 с.
- 120.Карпова Е.В. Скульптура в России: Неизвестное наследие. XVIII – начало XX века. — СПб.: ЛИК, 2015. — 560 с.
- 121.Кассирер Э. Философия Просвещения / Пер. с нем. — М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. — 400 с.

- 122.Квятковский М. Варшавские Лазенки. — Варшава: Крайова агенция издавнична, 1978. — 58 с.
- 123.Кириченко Е.И. Запечатленная история России. Монументы XVIII – начала XX века». Кн. 2. Архитектурные ансамбли и скульптурный памятник. — М.: Издательство «Жираф», 2001. — 379 с.
- 124.Королев Е.В. По впечатлениям Grand Tour графа и графини Северных. «Три грации» в Павловске // Из века Екатерины Великой: путешествия и путешественники. Материалы XIII Царскосельской научной конференции. — СПб., 2007. С. 253–268.
- 125.Королев Е.В. Скульптурная группа «Амуры, борющиеся за сердце» из собрания Павловского дворца. Проблемы авторства // Судьбы музейных коллекций: Материалы VI Царскосельской научной конференции. 27–29 ноября 2000 г. — СПб., 2000. С. 200–207.
- 126.Королев Е.В. Скульптурное убранство в архитектуре русского классицизма // Скульптура в городе. — М.: Советский художник, 1990. — С. 82-111.
- 127.Королев Е.В., Пирютко Ю.М. Деятельность братьев Трискорни. Часы «Плакальщица» из собрания Павловского дворца. О пользе точных формулировок в искусствознании // Поставщики Императорского двора. Материалы XIX Царскосельской научной конференции. — СПб., 2013. С. 157–166.
- 128.Краско А.В. Три века городской усадьбы графов Шереметевых. Люди и события. — М.: Центрполиграф, 2009. — 443 с.
- 129.Краско А.В. Фонтанный дом его сиятельства графа Шереметева. Жизнь и быт обитателей и служителей. — М.: Центрполиграф, 2019. — 382 с.
- 130.Коллекционеры и меценаты в Санкт-Петербурге, 1703-1917. Тез. докл. конф. / Гос. Эрмитаж. СПб.: ГЭ, 1995. — 39 с.
- 131.Лансере Н.Е. Винченцо Бренна. — СПб.: издательский дом «Коло», 2006. — 288 с.
- 132.Лихачев Д.С. Поэзия садов. — М.: Азбука-Аттикус, 2018. — 413 с.

- 133.Ляхова Л.В. Сентиментальное путешествие. Веджвуд в России. Каталог выставки. СПб.: Гос. Эрмитаж, 2012. — 206 с.
- 134.Мавлеев Е.В. Зал Диониса в Эрмитаже. Опыт комплексного анализа экспозиции // Скульптура в музее: Сб. науч. Трудов / Науч. ред. С.О. Андросов. — Л.: б. и., 1984. С. 123–133.
- 135.Михайлов Б.Б. Останкино. Путеводитель. — М.: Московский рабочий, 1976. — 128 с.
- 136.Мозговая Е.Б. «Сильная муза, но молчаливая и скрытная...» // Анализ и интерпретация произведения искусства: Учеб. пособие / Н.А. Яковлева, Е.Б. Мозговая, Т.П. Чаговец и др.; Под. ред. Н.А. Яковлевой. — М.: Высшая школа, 2005. — С. 221–272.
- 137.Мозговая Е.Б. Античное наследие в творчестве Ф.Г. Гордеева // Проблемы развития русского искусства XVIII – первой половины XIX века: тематический сборник научных трудов. — Л.: Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина. 1986. С. 38–49.
- 138.Мозговая Е.Б. Скульптурный класс Академии Художеств в XVIII веке. — СПб., 1999. — 271 с.
- 139.Нащокина М.В. Русские сады. XVIII – первая половина XIX века. — М.: АРТ-РОДНИК, 2007. — 255 с.
- 140.Неверов О. Частные коллекции Российской империи. — М., СЛОВО, 2004. — 255 с.
- 141.Осминская Н. А. Под сенью храма Аполлона: коллекционирование как мировоззрение // Пинакотека. — 2000. — №12 — С. 52–59.
- 142.Осминская Н.А. Традиция универсального музея: коллекционирование как мировоззрение // Arbor mundi. — 2004. — № 11. — С. 96-129.
- 143.От мифа к проекту. Влияние итальянских и тичинских архитекторов в России эпохи классицизма / Гос. Эрмитаж; под ред. Л. Тедески и Н. Навоне. СПб.: Архив нового времени [и др.], 2004. — 580 с.
- 144.Павел Третьяков. Предшественники и последователи: частное и музейное коллекционирование XVIII – начала XX века: сборник материалов

- Международной научной конференции, приуроченной к 180-летию со дня рождения П.М. Третьякова / ГТГ / Науч. ред. Т.В. Юденкова. — М.: Гос. Третьяковская галерея, 2014. 319 с.
145. Палладио в России: от барокко до модернизма / Сост. А.В. Ипполитов, В.М. Успенский. — М.: Кучково поле, 2015. — 448 с.
146. Пирютко Ю.М. Братья Трискорни // Невский архив: историко-краеведческий сборник / Сост. А.И. Добкин, А.В. Кобак. Вып. 1. — М.—СПб.: Atheneum; Феникс, 1993. С. 159–172.
147. Полякова Н. Постамент в скульптуре // Советская скульптура: Вып. 9 / [Составитель В. А. Тиханова]. — М.: Сов. художник, 1985. С. 195–207.
148. Ракина В.А. Портрет Екатерины II // Незабываемая Россия. Русские и Россия глазами британцев. XVII-XIX век. Альбом-каталог. — М.: Трилистник, 1997. С. 75.
149. Ракина В.А. Шереметевы – собиратели западноевропейской живописи // Частное коллекционирование в России. Материалы научной конференции «Випперовские чтения – 1994». Выпуск XXVII. — М., 1995. С. 20–31.
150. Ракина В.Д., Сулова М.Д. Останкино: Путеводитель. Ostankino: Museum guide / текст рус., англ. — М.: ИТРК, 2008. — 64 с.
151. Ревзин Г.И. Частный человек в русской архитектуре XVIII века. Три аспекта проблемы // Заказчик в истории русской архитектуры. Общество историков архитектуры. Архив архитектуры. Выпуск V. [Ч].1. — М.: ТОО «ОВАЛ», 1994. С. 217–249.
152. Рогачевский В. М. Федор Гордеевич Гордеев. 1744–1810. — Ленинград; Москва: Искусство, 1960. — 115 с.
153. Ромм А. Г. Русские монументальные рельефы. — М.: Искусство, 1953. — 207 с.
154. Росси Ф. Театр античного типа как модель современного театра в России XVIII-XIX вв. / От мифа к проекту. Влияние итальянских и тичинских архитекторов в России эпохи классицизма. ГЭ. Под. ред. Л. Тедески и Н. Навоне. — СПб.: Архив нового времени [и др.]. 2004. С. 527–536.

- 155.Рязанцев И.В. Проблемы тематических циклов в скульптуре России второй половины XVIII – начала XIX века // Русский классицизм второй половины XVIII – начала XIX века/ Отв. ред. Г.Г. Пospelов. — М.: Изобразительное искусство, 1994. С. 101–110.
- 156.Рязанцев И.В. Российская дань классике. Роль московской школы в развитии отечественного зодчества и ваяния второй половины XVIII – начала XIX века / Составители О.С. Евангулова, А.А. Карев. — М.: Прогресс-Традиция, 2017. 512 с.
- 157.Рязанцев И.В. Русская скульптура второй половины XVIII – начала XIX века (Проблемы содержания). — М.: НИИ теории и истории изобразит. искусств, 1994. — 325 с.
- 158.Рязанцев И.В. Скульптура в России XVIII – начало XIX века: Очерки. — М.: Жираф, 2003. — 541 с.
- 159.Саверкина И.В. История частного коллекционирования в России: учебное пособие / СПб.: СПбГУКИ, 2006. — 207 с.
- 160.Северюхин Д.Я. Три века художественного рынка Санкт-Петербурга, или Проза художественной жизни. – СПб.: Изд. дом «Мирь», 2018. — 752 с.
- 161.Степаненко И.Г. Скульптурная коллекция Камероновой галереи как отражение менталитета императрицы Екатерины II. Попытка интерпретации. // Судьбы музейных коллекций. Материалы VI Царскосельской научной конференции. — СПб., 2000. С. 15–27.
- 162.Слюнькова И.Н. Крупнопоместные подмосковные имения Шереметевых XVIII в. // Заказчик в истории русской архитектуры. Общество историков архитектуры. Архив архитектуры. Вып. V. [Ч].1. — М.: ТОО «ОВАЛ», 1994. С. 166-193.
- 163.Столпянский П.Н. Старый Петербург: Торговля художественными произведениями в XVIII веке // Старые годы. — 1913. — Май (С.33–41), июнь (С.44–53), октябрь (С.25–32), ноябрь (С.33–42);
- 164.Строгановы. Меценаты и коллекционеры: Каталог выставки / Государственный Эрмитаж, Государственный Русский музей,

- Государственный музей-заповедник "Павловск" [и др.]; [Вступительное слово М.Б. Пиотровского]. — СПб.: Славия, 2003. 312 с.
165. Судьбы музейных коллекций: Материалы VI Царскосельской научной конференции. — СПб., 2000. 379 с.
166. Судьбы музейных коллекций: Материалы VII Царскосельской научной конференции. — СПб., 2001. 385 с.
167. Сычёв И.О. Несколько предметов декоративной бронзы из Фонтанного дома Н.П. Шереметева // Атрибуция, история и судьба предметов из музейных коллекций: сборник докладов научной конференции «Кучумовские чтения» / Государственный музей-заповедник «Павловск»; под общей редакцией Р.Р. Гафифулина. — СПб.: ГМЗ «Павловск», 2024. С. 350–362.
168. Турчин В.С. Александр I и неоклассицизм в России. Стиль империи или империя как стиль. — М.: Жираф, 2001. — 511 с.
169. Турчин В.С. Усадьба и судьба классицизма в России // Русская усадьба. Сборник ОИРУ. Вып. 1 (17). — Москва-Рыбинск, 1994. С. 22–28.
170. Турчин В.С. Французское искусство в годы испытаний. L'ancien regime, революция и империя. XVIII – начало XIX вв. — М.: Жираф, 2007. — 286 с.
171. Турчин В.С. Проблемы русского искусства второй половины XVIII – начала XIX века в контексте изучения западноевропейского неоклассицизма / Русский классицизм второй половины XVIII – начала XIX века / Отв. ред. Г.Г. Пospelов. — М., 1994. С.138–146.
172. «Ученая прихоть». Коллекция князя Николая Борисовича Юсупова: в 2-х т. / Под общ. ред. В.А. Мишина; науч. ред. Л.Ю. Савинская. — М.: Художник и книга, 2001. — 2 т. 344 с. (т.1), 256 с. (т.2).
173. Уханова Е.В., Еремина О.И. Образ усадьбы в фотографиях и воспоминаниях графов Шереметевых. В собрании музея-усадьбы Останкино / авт.-сост. Е.В. Уханова, О.И. Еремина. — М.: Кучково поле Музеон, 2020. — 248 с.

174. Ухналев А.Е. Мраморный дворец в Санкт-Петербурге. Век восемнадцатый. — СПб.: Левша. 2002. — 238 с.
175. Фролов А.И. Частные коллекции дворянских усадеб (вторая половина XIX – начало XX вв). // Русская усадьба. Сборник ОИРУ. № 2(18). — М.: АИРО-XX, 1996. С. 69–78.
176. Харко Л.П. Античные памятники в русской усадьбе Останкино // Сборник общества изучения русской усадьбы. — М., 1927. Вып 3. С.87–92.
177. Холоднова О.А. Екатерининский корпус дворца Монплеизр в Петергофе. Послевоенные находки и открытия // Дворец. Усадьба. Заповедник. Материалы научной конференции, посвященной 90-летию организации Московского музея-усадьбы Останкино. — М.: Издательство ИТРК, 2010. С. 62–79.
178. Холоднова О.А. Формирование экспозиции музея «Екатерининский корпус» в 1920-е и 1980-е годы // *Novum in Veteri*. Экспозиционно-выставочная деятельность в пространстве исторического памятника: сборник статей по материалам научно-практической конференции ГМЗ «Петергоф», 22-23.04.2019. — СПб.: ГМЗ «Петергоф», 2020. С. 133–148.
179. Царёва С.М. Скульптурный декор в архитектуре Москвы конца XVIII – первой половины XIX века. Иконографические и литературные источники // Московский журнал. — 2019. — № 9 (345). — С. 82–112.
180. Частное коллекционирование в России: Материалы научной конференции «Випперовские чтения – 1994» / Под. общ. ред. И.Е. Даниловой. Вып. XXVII. — М., 1995. 256 с.
181. Шамурин Ю.И. Допожарная Москва и подмосковные // Москва в ее прошлом и настоящем. — М., 1911. Вып. 9. С.3–50.
182. Шамурин Ю.И. Подмосковные. Культурные сокровища России. — М.: Т-во «Образование», 1912. Вып. 3. — 96 с.
183. Шаркова И.С. Россия и Италия: торговые отношения XV – первой четверти XVIII в. Под ред. В. И. Рутенбурга. — Л.: Наука: Ленингр. отд-ние, 1981. — 208 с.

- 184.Швидковский Д.О. От Екатерины Великой до Александра I: ментальность монархов и развитие русской архитектуры в эпоху Просвещения // От мифа к проекту: влияние итальянских и тичинских архитекторов в России эпохи классицизма / ГЭ; под. ред. Л. Тедески и Н. Навоне. — СПб., 2004. С.267–281.
- 185.Щедрова О. В. Образы античности в творчестве Ф. Г. Гордеева // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 10 / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. МГУ имени М. В. Ломоносова / — СПб., 2020. С. 266–279.
- 186.Шоню П. Цивилизация Просвещения. — Москва–Екатеринбург: АСТ Москва; У-Фактория, 2008. — 684 с.
- 187.Якимович А.К. Восемнадцатый век. Искусство и Просвещение. — М.: РИП-ХОЛДИНГ, 2017. — 352 с.
- 188.Яхонт О.В. Возрожденные шедевры: (Реставрация скульптуры). Кн. для учащихся ст. классов. — М., 1980. — С. 98–109.
- 189.Buckling, M; Scherf, G. Jean-Antoine Houdon: Die sinnliche Skulptur. Hirmer Verlag GmbH, 2009. — 300 p.
- 190.Coltman Vicky. Classical sculpture and the Culture of Collecting in Britain since 1760. Oxford, 2009. — 336 p.
- 191.David García Cueto. On the original meanings of Gian Lorenzo Bernini's Anima beata and Anima dannata: Nymph and Satyr? // Sculpture Journal. — 2015. — 24.1 — pp. 37-53.
- 192.Draper J.D., Scherf G. Augustin Pajou: Royal Sculptor, 1730-1809. — 1997. — P.160.
- 193.Francis J. The three graces: composition and meaning in a roman context // Greece & Rome. — October 2002. — №2. — Vol. 49. — 180–198 pp.
- 194.Haskell F., Penny N. Taste and the antique. The Lure of Classical Sculpture.1500–1900. Yale University Press, New Haven and London. 1981. — 376 p.

- 195.Kaltsas N. Sculpture in the National Archaeological museum, Athens. Catalogue. Kapon Editions, 2002. — 375 p.
- 196.Lemmen Hans van. Coade stone. Shire library, 2008. — 48 p.
- 197.Passeggia L. The marble trade. The Lazzerini workshop and the arts, crafts and entrepreneurs of Carrara in the early nineteenth century / The lustrous trade: material culture and the history of sculpture in England and Italy, c.1700 – c.1860. Edited by Cinzia Sicca and Alison Yarrington. 2000. — 156–173 pp.
- 198.Poulet, Anne L. Jean-Antoine Houdon: Sculptor of the Enlightenment. University of Chicago Press. 2005. — 400 p.
- 199.Reau, L. J.-B. Pigalle. Paris. Editions Pierre Tisne. 1950. — 187 p.
- 200.Scott, J. The Pleasures of Antiquity: British Collections of Greece of Rome. [New Haven] : Yale univ. press for the Paul Mellon Centre for studies in Brit. art, [2004]. — 348 p.
- 201.Stein, H. Augustin Pajou. Paris: Librairie centrale des beaux-arts, Emile Levy Editeur. 1912. — 442 p.
- 202.West, A. From Pigalle to Preault. Neoclassicism and the sublime in French sculpture, 1760–1840. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. — 334 p.
Электронные ресурсы:
- 203.Вдовин Г.В. Памяти кентавромахии и лапифофобии ка зеркала русской культуры Нового времени // Октябрь. — 2004. — №6. URL: <https://magazines.gorky.media/october/2004/6/pamyati-pamyati.html> (дата обращения: 01.06.2025).
- 204.Entwurf eines Grabdenkmals für Graf Pjotr Scheremetew und seine Ehefrau Varvana. Staatliche Museen zu Berlin. URL: <https://recherche.smb.museum/detail/1109096/entwurf-eines-grabdenkmals-für-graf-pjotr-scheremetew-und-seine-ehefrau-varvana> (дата обращения 08.02.2024).
- 205.Statue der sogenannten Aphrodite auf der Schildkröte (Aphrodite Brazzà). Staatliche Museen zu Berlin.
URL:<https://recherche.smb.museum/detail/698254/statue-der-sogenannten->

[aphrodite-auf-der-schildkr%C3%B6te-aphrodite-brazz%C3%A0](#)) (дата обращения: 01.06.2025).

206.Хмелева Е.Н. Скульптура Белого зала Гатчинского дворца // Гатчина сквозь столетия. URL: <http://history-gatchina.ru/museum/whsculpture/whall9.htm> (дата обращения: 01.06.2025)

207.Faith. The Metropolitan Museum of Art. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/207571> (дата обращения: 01.06.2025).

208.Coade Stone Figure of a Vestal. URL: https://www.1stdibs.com/furniture/decorative-objects/sculptures/figurative-sculptures/coade-stone-figure-vestal/id-f_18176702/ (дата обращения 01.06.2025).

209.Lambert-Sigisbert Adam. Boy taking a puppy from a female dog and Girl with a cat. URL: <https://www.mutualart.com/Artwork/Boy-taking-a-puppy-from-a-female-dog-and/6042269EC6F49E0E> (дата обращения 01.06.2025).

210.Lambert-Sigisbert Adam. Enfant enlevant un chiot à une chienne et Fillette au chat. URL: <https://www.artcurial.com/en/lot-lambert-sigisbert-adam-nancy-1700-paris-1759-enfant-enlevant-un-chiot-une-chienne-et-fillette> (дата обращения 01.06.2025).

ПРИЛОЖЕНИЕ
Извлечения из архивных документов РГАДА и РГИА

Получено чрез почту 11 февраля 1797 года.

Государю графу Николаю Петровичу

<...> отправленной обоз от 14 генваря приехал в Останково 3го числа вечером поздно <...> провожатой Чепурнов объявил что дорога очинь дурна и привеликия рытвины и ношным временем воза часто валялись <...> а петухи мраморныя довезены — целы.

Алексей Агапов. 5 февраля 1797 года (РГИА. Ф.1088. Оп. 3. Д. 160. Лл. 133–133об.)

Записка Аргунова

Вчерашнего дня был я у итальянца Стаджия, который сказал мне из Италии привезенные к нему мраморныя товары, находятся на бирже, но таможенными еще несвидетельствованы; а обещали нынешней день таможной оное все кончить; и Стаджи расположился завтрешней день итти на биржу оныя вещи смотреть; но повидимому кажется мне что оному Стаджи желательно более зделать так, чтоб сии товары для показания Его Сиятельству с биржи перевести в Фонтанной дом, Сего дня был я у Трискорния; но к оному мраморные товары еще не привезены; а ожидает их привозу на биржу с часу на час; ибо оныя уже находятся близ Петербурга;

Сверх сего видел я у Трискорния сидящего купидона мраморного с пиедесталом за который просит 1400 рублей; да одну мраморную баханку с пиедесталом ж за 1200 рублей; но токмо по моему замечанию кажется, что оному цены очень велики <...>.

3 сентября 1797 года (РГИА. Ф. 1088. Оп.3. Д. 163. Л.16–16об.)

Петру Александрову и Прахаеву.

Из Италии корабль как скоро в Питербург придет то старатца тебе Александрову известные статуи достать и по приеме из корабля оставить в петербургском доме в удобном месте до приезда моего и наблюдай чтоб не были изломаны. <...> Николай Шереметев. Октября 17 дня 1795 года. (РГИА. Ф. 1088. Оп.3. Д. 596. Л. 19об.).

Высланные из Италии мраморные статуи и группу как можно старатца принять немешкав и при выемке не изломать так же и комиссионер не обменил бы в чем взять предосторожность, а по приеме со всякою бережливостию поставить в сухое и хорошее место; в чем старатца тебе Александрову; <...> Николай Шереметев. 28 октября 1795 года. (РГИА. Ф.1088. Оп.3. Д. 596. Л. 32 об.).

Петру Алесандрову и Павлу Прахаеву.

<...> о выемке присланных из Италии статуях в таможене старатца тебе Александрову обще с Мадернием: а как теперь видно из отписки что будто только для меня выслано, четыре статуи а группы в высылке нет в чем и взять предосторожность, чтоб Мадерния не обманул о чем и сказать ему естли статуи окажутся нехороши то я их не возму да и деньги платить погодить; <...> Николай Шереметев. Ноября 26 дня 1795 года. (РГИА. Ф.1088. Оп.3. Д. 596. Л.36).

Петру Алесандрову и Павлу Прахаеву.

<...> Спроси Мадерния для чего от Лазариния группа не выслана и что от него сказано будет уведомь а четыре статуи как из таможни вынутца и можно чрез реку перевозить, то их принять и отправить в Москву как можно скорее. <...> Николай Шереметев. Ноября 29 дня 1795 года. (РГИА. Ф.1088. Оп.3. Д. 596. Л.37).

Петру Александрову и Павлу Прахаеву.

<...> три статуи немешкав как можно прислать скорее, так же и изломанную когда починитца. Николай Шереметев. Генваря 10 дня 1796 года. (РГИА. Ф. 1088. Оп. 3. Д. 601. Л. 10).

Щет Его Сиятельству Графу Николаю Петровичу Шереметеву от скульптера Павла Споля. <...>

В май 1792 года товары забранные Его Сиятельством в Санкт-Петербург. <...> 2 бюста Неккер и Монтасю. 65 руб. <...> 1 малой Меркурий антико пестрой мрамор. 30 руб. <...> 5 бюста мраморные пестрые. 100 руб.

1 пара вазов. 175 руб. <...> слава из пестраго мрамору. 30 руб. <...>

Мраморных вещей.

1. Группа из двух фигур представляющая ЕЯ ВЕЛИЧЕСТВО сидящую на троне и получающую с одной руки от победителя Полунна в знак победы над турками. 1600 руб.
2. Артемида, отдыхающая на вазе. 550 руб.
3. Тиест носящий ребенка на руках и кинжал в руках. 400 руб.
4. Аполлон. 350 руб.
5. Венус, Медикс 250 руб.
6. Антина. 200 руб.
7. 3 бюста представляющие жении и 2 музы. 250 руб.
8. 2 фигуры согнувши. 500 руб.

<...> Разных вещей бронзовых купленных у Споля в Петербурге. <...> 2 пары группов антики. 700 руб. (РГИА. Ф. 1088. Оп. 9. Д. 2784. Лл. 14–14об.).

Петр Александров <...> да спроси у Клостермана нет ли целных статуй и бюстов таких же болших гипсовых как я у него четвертого году купил болших и средних для уборки стен и если есть то взять резстр какой меры и ценою <...> Граф Николай Шереметев. 10го октября 1792 году. (РГИА. Ф. 1088. Оп. 3. Д. 591. Л. 48).

Петру Александрову и Павлу Прахаеву <...> мраморному мастеру Мадернии объявить что естли как скоро привезутся из Италии выписываемые статуи то постарался б как возможно поскорее оныя вынуть из корабля, в чем и тебе Александрову употребить поспешное сове старание, и вам уложа збережливостию хорошенько отправлять ко мне непомешкав а для лучшаго в том успеха сказать ему Мадернии что уже у тебя к отправлению тех статуй ко мне все заготовлено, а только ожидается оные привозу; Граф Николай Шереметев. Апреля 26го дня 1795 года. (РГИА. Ф. 1088. Оп. 3. Д. 595. Л. 33).

Петру Александрову и Павлу Прахаеву <...> при сем же послано письмо к Николаю Аргунову писанное по приказанию моему от брата ево Павла Аргунова о покупке двух статуй, и если им таковые статуи приищутся то за какую цену договорится купить оное число денег заплатить из наличной суммы от петербургской канцелярии; <...> Граф Николай Шереметев. Апреля 30го дня 1795 года. (РГИА. Ф. 1088. Оп. 3. Д. 595. Л. 34).

Петру Александрову и Павлу Прахаеву <...> о статуях Мадернии сказать как узнаешь что оной корабль в Петербург пришел то чтоб тебе дал знать, а потом и тебе Александрову старатца чтоб при выемке ему Мадернии не было какого притеснений и если нужно чтоб было подано от твоего имени объявление в таможне то подай однако прежде объяснись с ним. <...> Граф Николай Шереметев. Майя 14го дня 1795 года. (РГИА. Ф. 1088. Оп. 3. Д. 595. Л. 40).

Петру Александрову <...> 1е. В подтверждение прежних моих предписаний стараться тебе непременно о поспешении отправлением в Москву находящихся в Петербурге разных вещей, как то барелиефов, <...> и двух статуи одной гипсовой, а другой мраморной, о которой поговорить брену чтоб отпустил уверя притом его что деньги за оную пришлются непременно, в скорости <...> и все оное старатца исполнять без малейшаго замедления. <...> Николай Шереметев. Июля 3 дня 1794 года. (РГИА. Ф. 1088. Оп. 3. Д. 593. Л. 7).

Петру Александрову <...> Предписываю исполнить следующее: <...> 2е. Спросить мраморщика Мадернии получил ли он известие от италианца Лазаринии об отправлении заказанных мною четыре фигуры больших из белого мрамора за одну группу Ахиллесову. Николай Шереметев. Августа 17 дня 1794 года. (РГИА. Ф. 1088. Оп. 3. Д. 593. Л. 22).

Петру Александрову <...> 2е. О продаже Бреном тех статуй и которые мною были сторгованы сведение имею, но как он обещал тебе (показать) другие имеющиеся у него статуи которые тебе и осматреть какого имянно оные сюжета, как велики мерою и нет ли на них по телу и лицу каких пятен и разгляде все прилежнее зделай обо всем оном замечании со значением настоящей меры и протчаго и узнав о настоящей цене оных доставь ко мне обстоятельное сведение беззамедления. Ноября 2 дня, 1794 года. (РГИА. Ф. 1088. Оп. 3. Д. 593. Л. 37).

1794 года февраля 27 дня я нижеподписавшея Академія Художествъ професоръ Федоръ Гордеевъ, договорялся дому Его Сіятельства графа Николая Петровича Шереметева , с с архитекторомъ Павломъ Аргуновымъ, въ томъ, чтобъ вылепить мне дватцать два барелиева, с которыхъ зделать формы прочныя, <...>

Рэестръ барелиевамъ и с нихъ формы <...>

Внутри строения

Сюжету изъ разныхъ историй триумфовъ государей и ихъ важныхъ дель <...>

Сюжету музы с танцами <...>

Сюжета баханокъ <...>

Снаружи строенія

Сюжета изъ метологіи то есть приношение жертвы <...>

Сюжета приношеніе жертвъ изъ метологіи

Сюжетъ граціи веселящиеся группы <...>

Итого каждой формы разныхъ сюжетовъ всехъ вообще числомъ дватцеть две формы.

Февраля 27 дня 1794 года (РГИА. Ф.1088. Оп.12 Д.80. Лл. 19-21).

Милостивый государь мой Петръ Александровичъ <...> что жъ до следующего написанного обстоятельства въ предписаніи Его Сіяительства къ Вамъ отъ 12 числа сего месяца о взятые у брена двухъ статуяхъ съ пьедесталами и объ отправленіи оныя в Москву, но теперь приказано отписать къ вамъ въ дополненіе того естли жъ онъ те статуи за означенную в томъ повеленіи сумму отдасть и подъ ево присмотромъ будут уложены совсемъ к отправленію то взять оные под видомъ будто вести въ Москву, но вместо того привести оные на Фонтанной дворъ и поставъ въ порядочное место чтоб немог кто повредить, которые поставъ въ предъ до предписания у васъ, а въ Москву не посылать ибо Его Сіяительство разсудилъ, что по нынешнему осеннему пути их опасно чтоб не повредились, а естли будет спрашивать после о них брена что отправлены то сказать что тогда жъ отосланы <...> Никита Сварачаев октября 19 дня 1794 года (РГИА. Ф.1088. Оп.12 Д.80. Л. 48).

Указы графа П.Б. Шереметева 1771–1774 гг. <...>

Василію Замятнину <...>... Пишетъ ко мне Николай Петровичъ, что онъ весь свой излішний багажъ отправитъ изъ Лейдена на корабль въ Петербургъ, который и адресуетъ на твое имя; того ради, какъ оное прислано будетъ изъ таможни, вынуть и беречь, чтобъ было цело, а что чего отправить, пока буду отъ него о томъ иметь известіе, къ тебе будетъ писано.

Г.П.Ш. Въ Кускове 18 апреля 1771 г. (РГАДА. Ф. 1287. Оп.1. Д. 4748. Л. 9об.)

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

имени М.В. ЛОМОНОСОВА

ИСТОРИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

На правах рукописи

Гаврилова Екатерина Александровна

ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ И РУССКАЯ СКУЛЬПТУРА В СОБРАНИИ

ГРАФА Н.П. ШЕРЕМЕТЕВА

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

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Том II

Иллюстрации

Научный руководитель:

Доктор искусствоведения, профессор

Карев Андрей Александрович

Москва – 2025

СОДЕРЖАНИЕ

Список иллюстраций.....	3
Иллюстрации.....	12

Список иллюстраций

1. Статуя. Гигия. II век н.э. Мрамор. ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-48.
2. Голова Афродиты. I в. н.э. Мрамор. ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-1.
3. Статуя. Козочка. II в. до н.э. Мрамор. ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-2.
4. Бюст. Портрет мальчика. Италия (?). Конец XVIII века. Мрамор. ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-59.
5. Бюст. Портрет молодого человека. Италия (?). Конец XVIII века. Мрамор. ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-60.
6. Статуя. Венера Медицейская. Италия (?). Вторая половина XVIII века. ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-8.
7. Статуя. Венера Медицейская. Италия (?). Вторая половина XVIII века. Мрамор. ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-7.
8. Статуя. Венера Капитолийская. Италия (?). Вторая половина XVIII века. Мрамор. ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-9.
9. Статуя. Афродита Каллипига. Западная Европа (?). Конец XVIII – начало XIX века. Мрамор. ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-85.
10. Статуя. Аполлон Бельведерский. Италия. Последняя четверть XVIII века. Мрамор. ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-283.
11. Бюст. Аполлон Бельведерский. Италия. Вторая половина XVIII века. Мрамор. ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-288.

12. Статуя. Аполлон Кифаред. Западная Европа (?). Вторая половина XVIII века. Мрамор. ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № С-21.
13. Статуя. Аполлон Мусагет. Россия. 1790-е годы. Гипс. ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № С-122.
14. Статуя. Аполлино. Италия. Вторая половина XVIII века. Мрамор. ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № С-10.
15. Скульптурная группа. Амур и Психея. Италия. Вторая половина XVIII века. Мрамор. ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № С-16.
16. Бюст. Арес. Италия. Вторая половина XVIII века. Мрамор. ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № С-289.
17. Статуя. Спящая Ариадна. Италия. Вторая половина XVIII века. Мрамор. ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № С-18.
18. Статуэтка. Спящий амур. Италия. XVIII век. Мрамор, бронза. ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № С-49.
19. Скульптурная группа. Вакх и Ариадна. Италия. Вторая половина XVIII века. Мрамор. ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № С-47.
20. Статуэтка. Девочка, играющая в кости. Западная Европа. Вторая половина XVIII века. Мрамор. ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № С-326.
21. Статуя. Нимфа с раковиной. Западная Европа. Вторая половина XVIII века. Мрамор. ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № С-42.
22. Статуя. Точильщик. Россия. Конец XVIII века. Гипс. ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № С-19.

23. Статуэтка. Ниобея с младшей дочерью. Италия. Вторая половина XVIII века. Мрамор. ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № С-90.
24. Статуя. Антиной. Италия. Вторая половина XVIII века. Мрамор. ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № С-29.
25. Бюст. Антиной. Италия. Вторая половина XVIII века. Мрамор. ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № С-30.
26. Бюст. Афина. Западная Европа. Вторая половина XVIII века. Мрамор. ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № С-54.
27. Бюст. Афина. Западная Европа. Вторая половина XVIII века. Мрамор. ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № С-52.
28. Бюст. Афина Паллада. Западная Европа. Вторая половина XVIII века. Мрамор. ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № С-53.
29. Бюст. Гермес. Западная Европа. Вторая половина XVIII века. Мрамор. ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № С-34.
30. Статуя. Муза Клио. Россия. 1790-е годы. Гипс. ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № С-124.
31. Статуя. Муза Каллиопа. Россия. 1790-е годы. Гипс. ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № С-127.
32. Статуя. Муза Терпсихора. Россия. 1790-е годы. Гипс. ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № С-126.
33. Статуя. Муза Эрато. Россия. 1790-е годы. Гипс. ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № С-125.
34. Муза Талия. Статуя. Россия. 1790-е годы. Гипс. ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № С-123.
35. Бюст. Дионис. Италия. Вторая половина XVIII века. Мрамор. ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № С-23.
36. Бюст. Эрот. Италия. Вторая половина XVIII века. Мрамор. ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № С-22.

- 37.Бюст. Фаустина младшая. Западная Европа. Вторая половина XVIII века. Мрамор. ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-31.
- 38.Бюст. Фаустина младшая. Западная Европа. Вторая половина XVIII века. Мрамор. ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-32.
- 39.Бюст. Туснельда. Западная Европа. Вторая половина XVIII века. Мрамор. ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-25.
- 40.Бюст. Портрет императора Адриана. Италия. Вторая половина XVIII века. Мрамор. ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-28.
- 41.Бюст. Каракалла. Италия. Вторая половина XVIII века. Мрамор. ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-26.
- 42.Бюст. Портрет юного императора Коммода. Италия. Вторая половина XVIII века. Мрамор. ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-58.
- 43.Бюст. Марк Туллий Цицерон. Италия. Вторая половина XVIII века. Мрамор. ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-33.
- 44.Бюст. Пиндар. Италия. Вторая половина XVIII века. Мрамор. ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-64.
- 45.Бюст. Гомер. Италия. Вторая половина XVIII века. Мрамор. ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-66.
- 46.Скульптурная группа. Три грации. Италия. 1780-е годы. Мрамор. ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-314/1.
- 47.Трискорни Паоло. Скульптурная группа "Екатерина II и генерал-фельдмаршал П.А. Румянцев". Конец XVIII века. Мрамор каррарский. Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры

- "Государственный художественно-архитектурный дворцово-парковый музей-заповедник «Царское Село». Инв. № ЕД-3-VIII.
48. Трискорни Паоло. Артемизия, оплакивающая Мавсола (Плакальщица). Конец XVIII века. Мрамор. ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-14.
49. Статуя. Вакханка с виноградом. Италия (?). Конец XVIII века. Мрамор. ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-35.
50. Статуя. Вакханка с виноградом. Италия (?). Конец XVIII века. Мрамор. ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-36.
51. Статуя. Вакханка с кимвалами. Италия (?). Конец XVIII века. Мрамор. ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-37.
52. Статуя. Вакханка с кимвалами. Италия (?). Конец XVIII века. Мрамор. ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-38.
53. Бюст. Женская головка. Копия с оригинала Дж.Л. Бернини «Блаженная душа». Вторая половина XVIII века. Мрамор. ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-56.
54. Санмартини Джузеппе. Скульптурная группа. Аллегория четырёх добродетелей. Вторая половина XVIII века. Мрамор. ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-72.
55. Статуя. Амур, сгибающий лук из палицы Геркулеса. Западная Европа. Вторая половина XVIII века. Мрамор. ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-3.
56. Статуя. Девушка, играющая в бабки. Западная Европа. Конец XVIII века. Мрамор. ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-20.
57. Фотография. Останкинский дворец. Итальянский павильон. Москва. 1868-1870, фирма «Шерер, Набгольц и Ко». ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). ФТ-192/30.

58. Скульптурная группа. Борющиеся амур. Франция (?). Последняя четверть XVIII века. Мрамор. ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-44.
59. Скульптурная группа. Два амура над пылающим сердцем. Франция (?). Последняя четверть XVIII века. Мрамор. ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-45.
60. Статуэтка. Дитя, защищающее гнездо от кошки. Западная Европа. Конец XVIII века. Мрамор. ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-46.
61. Бюст. Воздух (Из серии «Четыре элемента»). Западная Европа (?). Вторая половина XVIII века. Гипс, тонировка. ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-77.
62. Бюст. Огонь (Из серии «Четыре элемента»). Западная Европа (?). Вторая половина XVIII века. Гипс, тонировка. ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-79.
63. Коуд Элино. Статуя. Весталка. Вторая половина XVIII века. Мрамор искусственный, тонировка. ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-6.
64. Дж. Веджвуд. Медальон с профильным портретом Петра I. 1770-е. каменная масса «яшмовая», бронза, золочение. ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-129.
65. Дж. Веджвуд. Медальон с профильным портретом Екатерины II. 1770-е. каменная масса «яшмовая», бронза, золочение. ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-128.
66. Шубин Ф.И. (?) Статуя. Екатерина II – законодательница. Мрамор.
67. Гордеев Ф.Г. Рельефный фриз. Свадебный поезд Амура и Психеи. Гипс тонированный. 1794 г. ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино).

- 68.Гордеев Ф.Г. Рельефный фриз. Свадебный поезд Амура и Психеи. Ритуальное шествие. Ликующие с детьми. Гипс тонированный. 1794 г. ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № Д-Р-1/2.
- 69.Гордеев Ф.Г. Рельеф. «Геркулес на распутье». 1790-е гг. ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № Д-Рт-14.
- 70.Гордеев Ф.Г. Жертвоприношение Зевсу. Барельеф Гипс. 1794 г. ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино).
- 71.Гордеев Ф.Г. Жертвоприношение Деметре. Барельеф Гипс. 1794 г. ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино).
- 72.Композиция. Дерущиеся петухи. Западная Европа. Середина XVIII века (?). Мрамор. ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № С-13.
- 73.Статуя. Венера-Урания. Россия. Гипс. 1790-е гг. ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино).
- 74.Неизвестный автор. Восточный фасад Египетского павильона Останкинского дворца. Вариант. Чертеж. 1793. ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № Ч-265.
- 75.Неизвестный автор. Разрез Египетского павильона Останкинского дворца по оси запад-восток. Вариант. Чертеж. 1793. ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № Ч-260.
- 76.Статуя. Аллегория гражданской доблести (?). Россия (?). 1790-е. Гипс. ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № С-87.
- 77.Бюст. Портрет императора Павла I. Венская фарфоровая мануфактура (?). Конец XVIII века. Бисквит, фарфор. ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № С-109.
- 78.Бюст. Портрет императора Александра I. Россия. 1800-е. Гипс. ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № С-103.
- 79.Бюст. Портрет императора Иосифа II. Венская фарфоровая мануфактура (?). Конец XVIII века. Бисквит, фарфор. ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № С-110.

80. Статуя. Антиной в виде Осириса. Италия. 1790-е годы. Мрамор. ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № С-372.
81. Статуя. Антиной в виде Осириса. Италия. 1790-е годы. Мрамор. ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № С-371.
82. Статуя. Антиной в виде Осириса. Италия. 1790-е годы. Мрамор. ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № С-370.
83. Статуя. Антиной в виде Осириса. Италия. 1790-е годы. Мрамор. ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № С-369.
- 84.-85. Статуи Антиноя в виде Осириса, обрамляющие порталы восточной и западной стен Голубого зала Останкинского дворца. ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. №№ С-369-372.
86. Статуя. Лев. Начало XIX века. Россия (?). Мрамор. ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № С-319.
87. Статуя. Сфинкс. Россия. 1790-е. Гипс. ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № С-119.
88. Восковая анатомическая модель. Западная Европа. Вторая половина XVIII века. Воск, волос. ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № С-135/1-3.
89. Канделябр "Девушка с рогом изобилия", на 6 свечей. Западная Европа. Вторая половина XVIII в. Мрамор белый, металл. ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Куское). Инв. № СК 38.
90. Канделябр "Девушка с рогом изобилия", на 6 свечей. Западная Европа. Вторая половина XVIII в. Мрамор белый, металл. ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Куское). Инв. № СК 39.
91. Канделябр "Юноша с рогом изобилия", на 6 свечей. Западная Европа. Вторая половина XVIII в. Мрамор белый (с серыми прожилками), металл. ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Куское). Инв. № СК 40.
92. Канделябр "Юноша с рогом изобилия", на 6 свечей. Западная Европа. Вторая половина XVIII в. Мрамор белый (с редкими серыми

- прожилками), металл. ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Кусково). ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Кусково). Инв. № СК 41.
93. Постамент под статую Гигиены. Россия (?). 1790-е гг. Дерево, бумага, резьба, золочение, окраска, роспись. ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № М-726.
94. Коуд Элинора. Постамент. Вторая половина XVIII века. Мрамор искусственный, окраска, золочение. ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-280.
95. Статуя. Кариатида. 1790-е. Россия. Гипс. ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-111.
96. Фотография. Останкинский дворец. Проходная галерея к Итальянскому павильону. 1868-1870. Фотобумага матовая, картон, муар, фотопечать, цветная печать. ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № ФТ-192/27.
97. Статуя. Спящая Ариадна. Россия. Конец XVIII века. Гипс. ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-98.



1. Статуя. Гиги́ея. II век н.э. Мрамор.

ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № С-48.

(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL:

<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=6848562> Дата обращения:

01.06.2025 г.)



2. Голова Афродиты. I в. н.э. Мрамор.

ГМЗ «Останкино и Ку스코во» (Коллекция Останкино). Инв. № С-1.
(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской
Федерации [Электронный ресурс]. – URL:
<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=6848560> Дата обращения:
01.06.2025 г.)



3. Статуя. Козочка. II в. до н.э. Мрамор.

ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № С-2.

(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL:

<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=6848572> Дата обращения:

01.06.2025 г.)



4. Бюст. Портрет мальчика. Италия (?). Конец XVIII века. Мрамор.
ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № С-59.
(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской
Федерации [Электронный ресурс]. – URL:
<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=15016687> Дата обращения:
01.06.2025 г.)



5. Бюст. Портрет молодого человека. Италия (?). Конец XVIII века.
Мрамор.

ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-60.

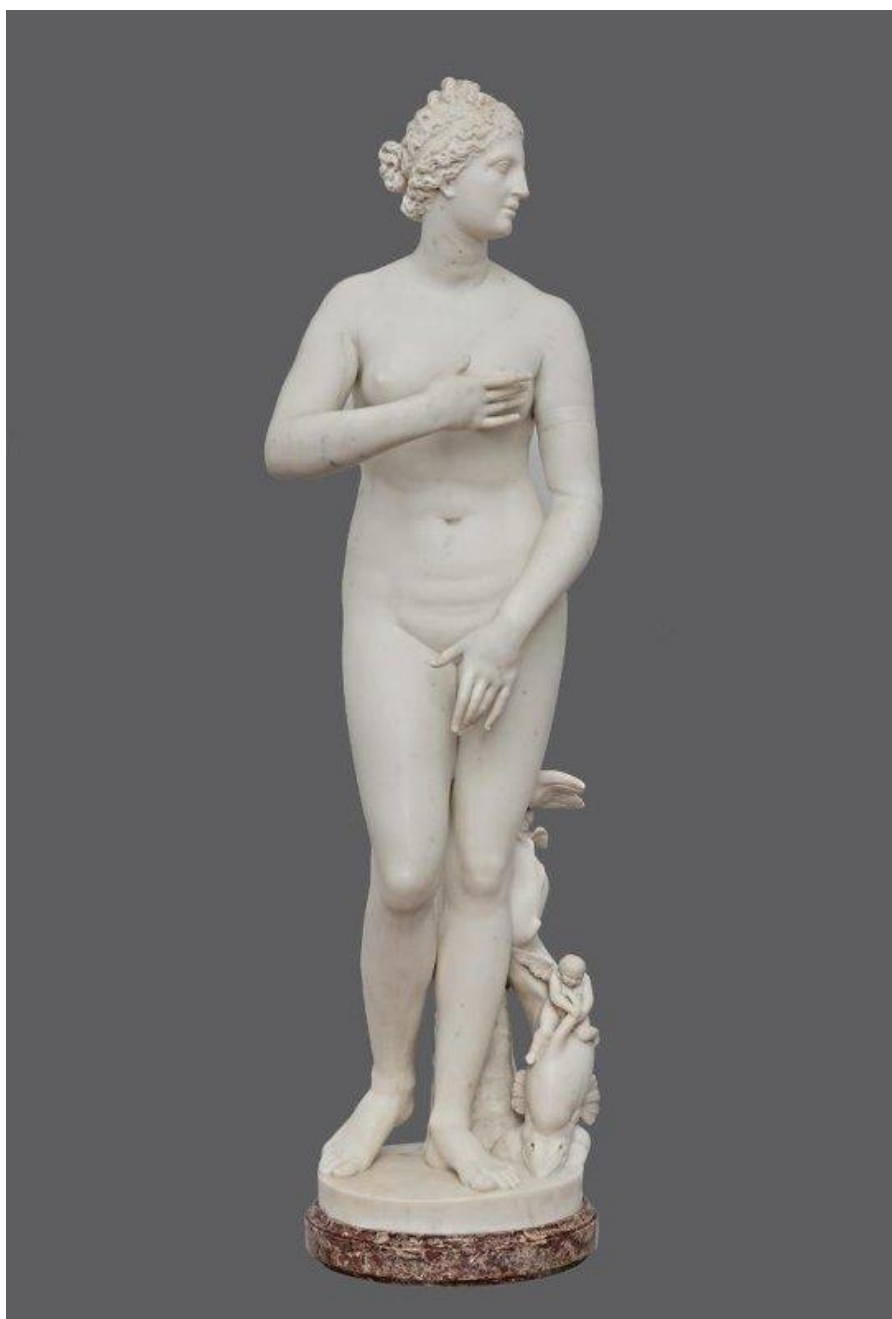
(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL:

<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=15016658> Дата обращения:

01.06.2025 г.)



6. Статуя. Венера Медицейская. Италия (?). Вторая половина XVIII века.
ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-8.
(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской
Федерации [Электронный ресурс]. – URL:
<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=6848555> Дата обращения:
01.06.2025 г.)



7. Статуя. Венера Медицейская. Италия (?). Вторая половина XVIII века.
Мрамор.

ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-7.
(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской
Федерации [Электронный ресурс]. – URL:
<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=6848529> Дата обращения:
01.06.2025 г.)



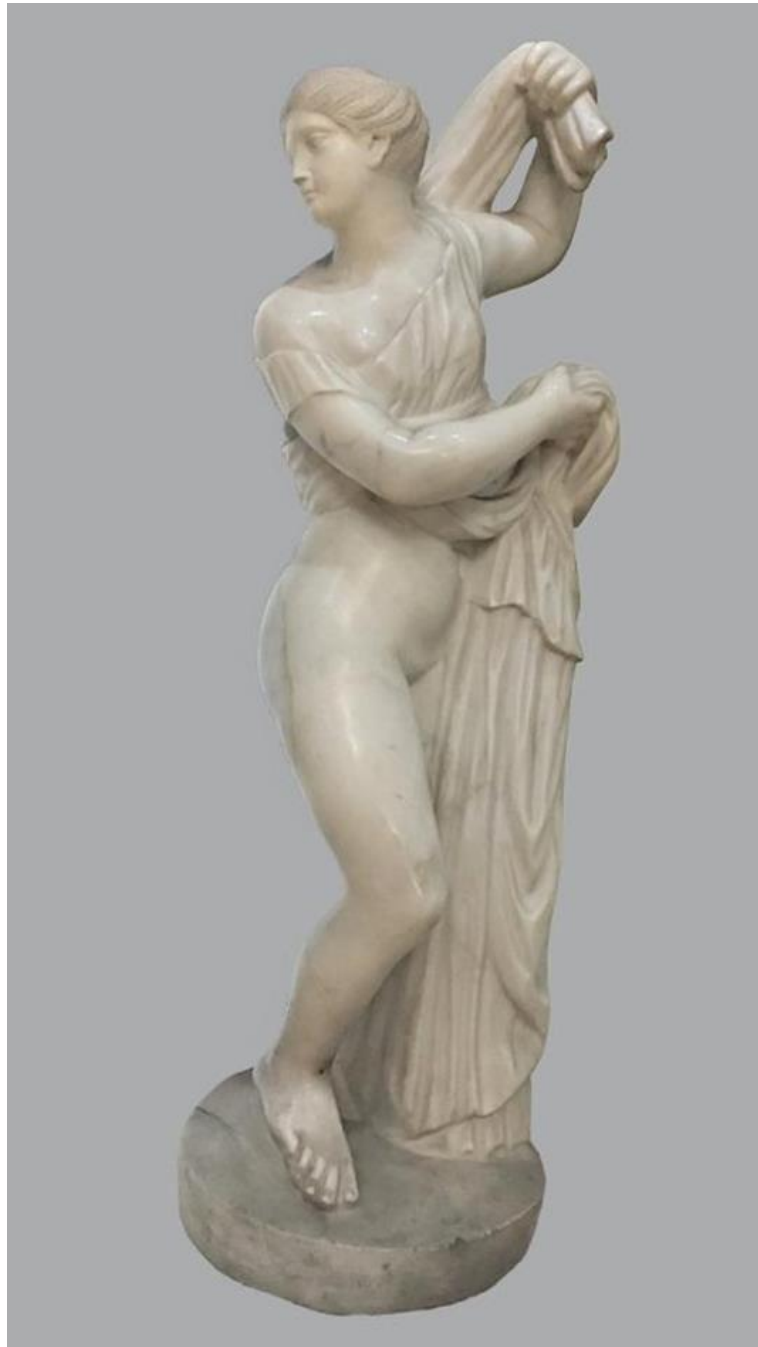
8. Статуя. Венера Капитолийская. Италия (?). Вторая половина XVIII века. Мрамор.

ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-9.

(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL:

<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=13132203> Дата обращения:

01.06.2025 г.)



9. Статуя. Афродита Каллипига. Западная Европа (?). Конец XVIII – начало XIX века. Мрамор.

ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № С-85.

(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL:

<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=6848577> Дата обращения:

01.06.2025 г.)



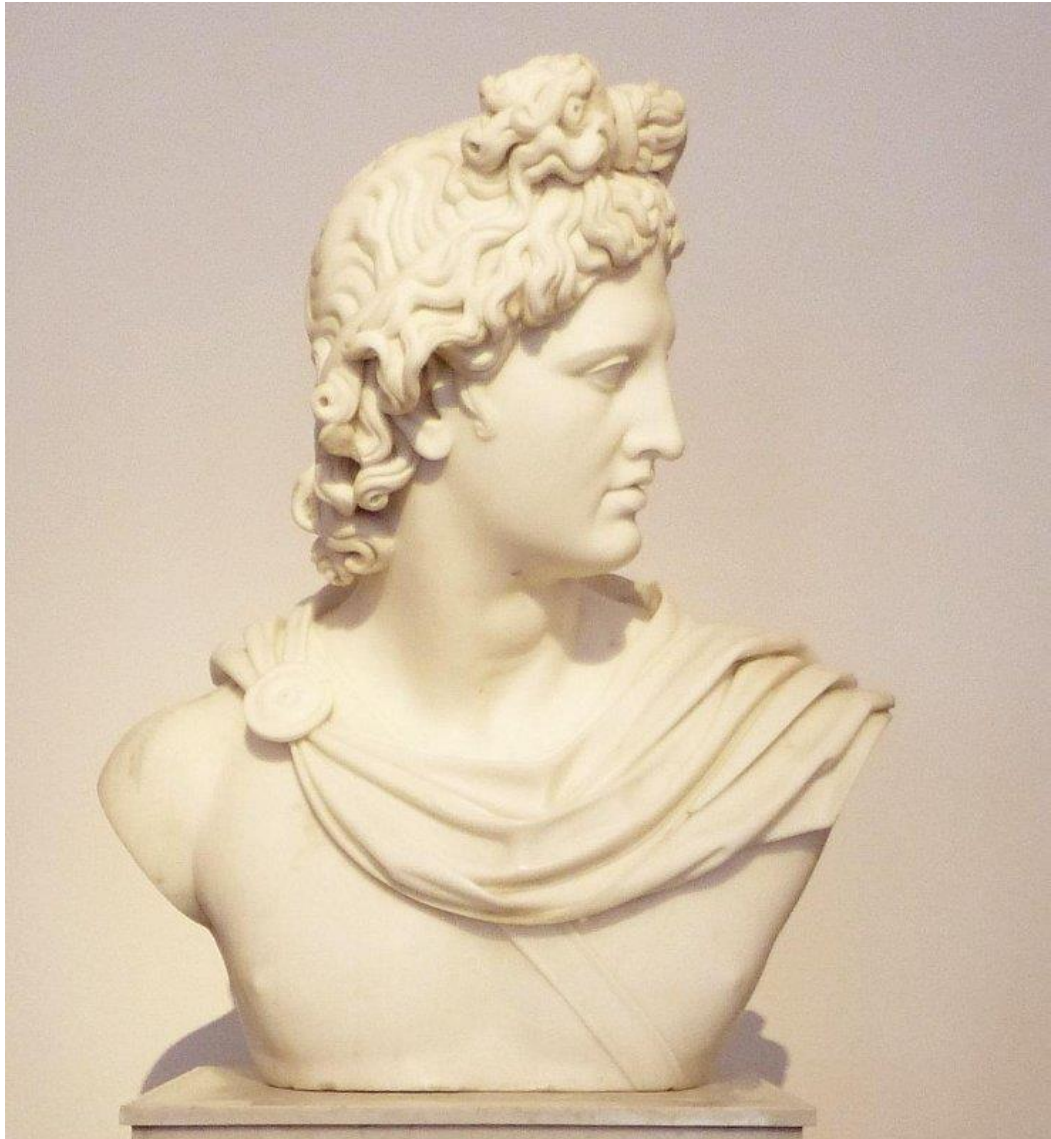
10. Статуя. Аполлон Бельведерский. Италия. Последняя четверть XVIII века. Мрамор.

ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-283.

(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL:

<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=6848548> Дата обращения:

01.06.2025 г.)



11.Бюст. Аполлон Бельведерский. Италия. Вторая половина XVIII века.
Мрамор.

ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № С-288.

(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL:

<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=6848553> Дата обращения:

01.06.2025 г.)



12. Статуя. Аполлон Кифаред. Западная Европа (?). Вторая половина XVIII века. Мрамор.

ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № С-21.

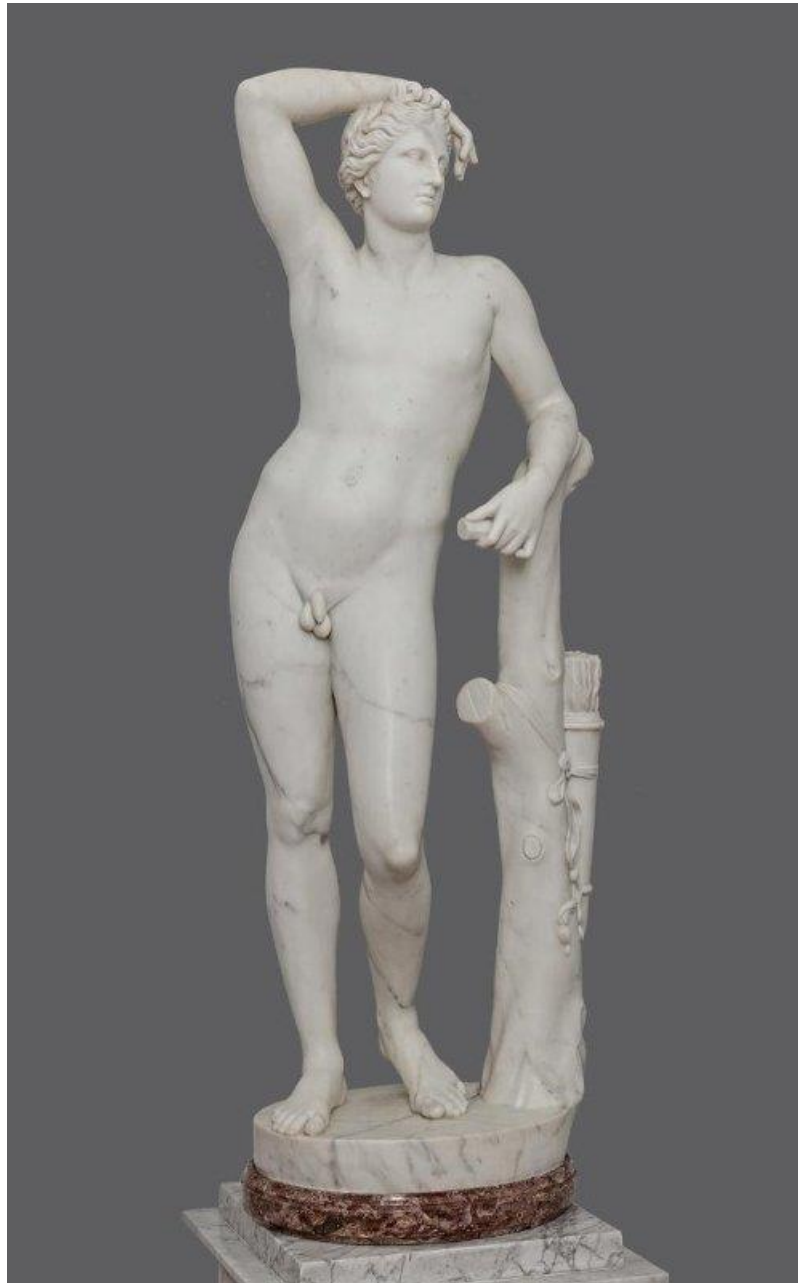
(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL:

<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=13132230> Дата обращения:

01.06.2025 г.)



13. Статуя. Аполлон Мусагет. Россия. 1790-е годы. Гипс.
ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-122.
(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской
Федерации [Электронный ресурс]. – URL:
<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=13132226> Дата обращения:
01.06.2025 г.)



14. Статуя. Аполлино. Италия. Вторая половина XVIII века. Мрамор.
ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № С-10.
(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской
Федерации [Электронный ресурс]. – URL:
<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=6848538> Дата обращения:
01.06.2025 г.)



15. Скульптурная группа. Амур и Психея. Италия. Вторая половина XVIII века. Мрамор.

ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № С-16

(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL:

<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=6848499> Дата обращения:

01.06.2025 г.)



16. Бюст. Арес. Италия. Вторая половина XVIII века. Мрамор.
ГМЗ «Останкино и Ку斯科во» (Коллекция Останкино). Инв. № С-289.
(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской
Федерации [Электронный ресурс]. –URL:
<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=6848514> Дата обращения:
01.06.2025 г.)



17. Статуя. Спящая Ариадна. Италия. Вторая половина XVIII века.
Мрамор.

ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-18.

(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL:

<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=6848544> Дата обращения: 01.06.2025 г.)



18. Статуэтка. Спящий амур. Италия. XVIII век. Мрамор, бронза.
ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-49.
(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской
Федерации [Электронный ресурс]. – URL:
<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=11477695> Дата обращения: 01.06.
2025 г.)



19. Скульптурная группа. Вакх и Ариадна. Италия. Вторая половина XVIII века. Мрамор.

ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-47.

(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL:

<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=6848503> Дата обращения: 01.06.2025 г.)



20. Статуэтка. Девочка, играющая в кости. Западная Европа. Вторая половина XVIII века. Мрамор.

ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № С-326.

(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL:

<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=6848576> Дата обращения: 01.06.2025 г.)



21. Статуэтка. Нимфа с раковиной. Западная Европа. Вторая половина XVIII века. Мрамор.

ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-42.

(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL:

<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=6848485> Дата обращения: 01.06.2025 г.)



22. Статуя. Точильщик. Россия. Конец XVIII века. Гипс.
ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-19.
(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской
Федерации [Электронный ресурс]. – URL:
<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=6848537> Дата обращения: 01.06.
2025 г.)



23. Статуэтка. Ниобея с младшей дочерью. Италия. Вторая половина XVIII века. Мрамор. ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-90. (Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=13132195> Дата обращения: 01.06. 2025 г.)



24. Статуя. Антиной. Италия. Вторая половина XVIII века. Мрамор.
ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-29.
(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской
Федерации [Электронный ресурс]. – URL:
<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=6848526> Дата обращения: 01.06.
2025 г.)



25.Бюст. Антиной. Италия. Вторая половина XVIII века. Мрамор.
ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-30.
Ссылка на Государственный Каталог музейного фонда Российской
Федерации: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=6848573> Дата
обращения: 01.06. 2025 г.)



26. Бюст. Афина. Западная Европа. Вторая половина XVIII века. Мрамор. ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-54. (Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=15016674> Дата обращения: 01.06. 2025 г.)



27.Бюст. Афина. Западная Европа. Вторая половина XVIII века. Мрамор.
ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-52.
(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской
Федерации [Электронный ресурс]. – URL:
<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=13132213> Дата обращения: 01.06.
2025 г.)



28.Бюст. Афина Паллада. Западная Европа. Вторая половина XVIII века.
Мрамор.

ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № С-53.

(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL:

<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=6848507> Дата обращения: 01.06. 2025 г.)



29.Бюст. Гермес. Западная Европа. Вторая половина XVIII века. Мрамор.
ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-34.
(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской
Федерации [Электронный ресурс]. – URL:
<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=9882718> Дата обращения: 01.06.
2025 г.)

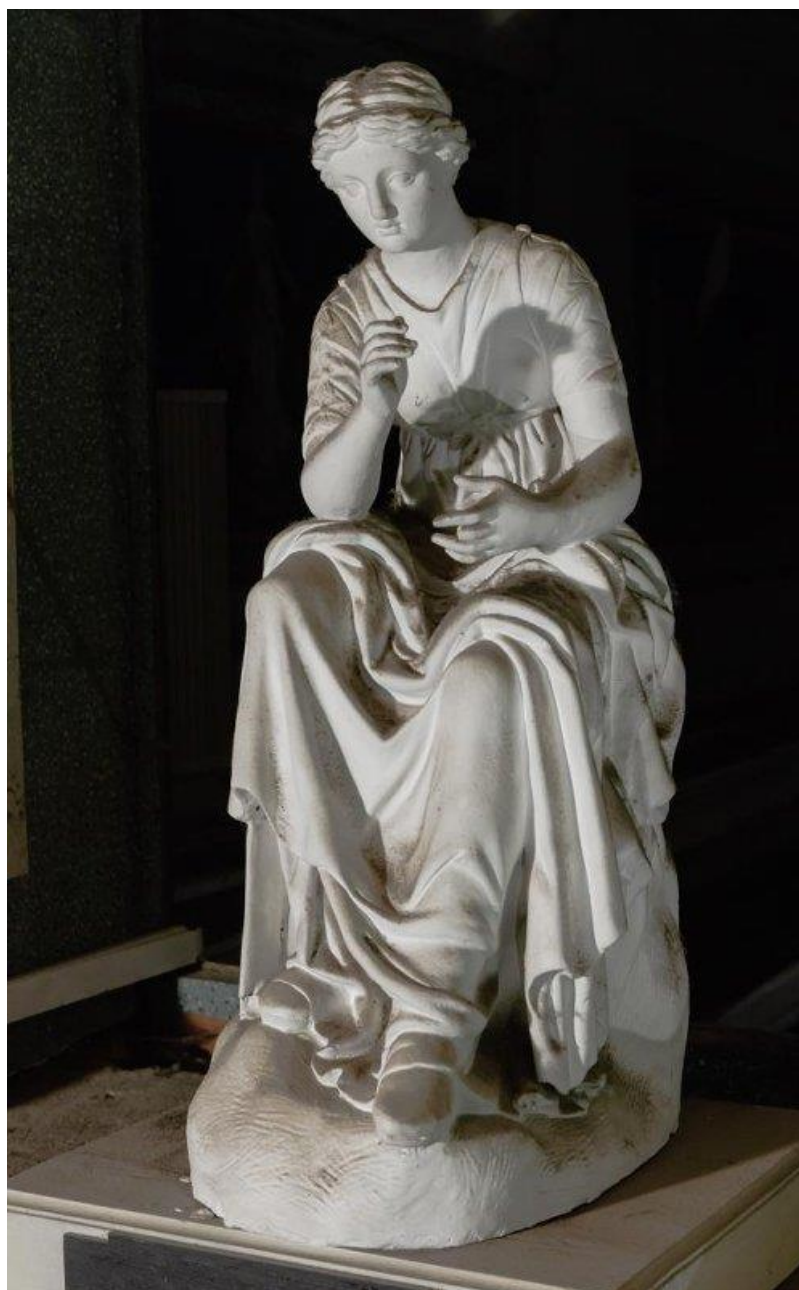


30. Статуя. Муза Клио. Россия. 1790-е годы. Гипс.

ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № С-124.

(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL:

<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=13132211> Дата обращения: 01.06. 2025 г.)



31. Статуя. Муза Каллиопа. Россия. 1790-е годы. Гипс.
ГМЗ «Останкино и Ку斯科во» (Коллекция Останкино). Инв. № С-127.
(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской
Федерации [Электронный ресурс]. – URL:
<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=13132231> Дата обращения: 01.06.
2025 г.)



32. Статуя. Муза Терпсихора. Россия. 1790-е годы. Гипс.
ГМЗ «Останкино и Ку斯科во» (Коллекция Останкино). Инв. № С-126.
(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской
Федерации [Электронный ресурс]. – URL:
<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=13132187> Дата обращения: 01.06.
2025 г.)



33. Статуя. Муза Эрато. Россия. 1790-е годы. Гипс.

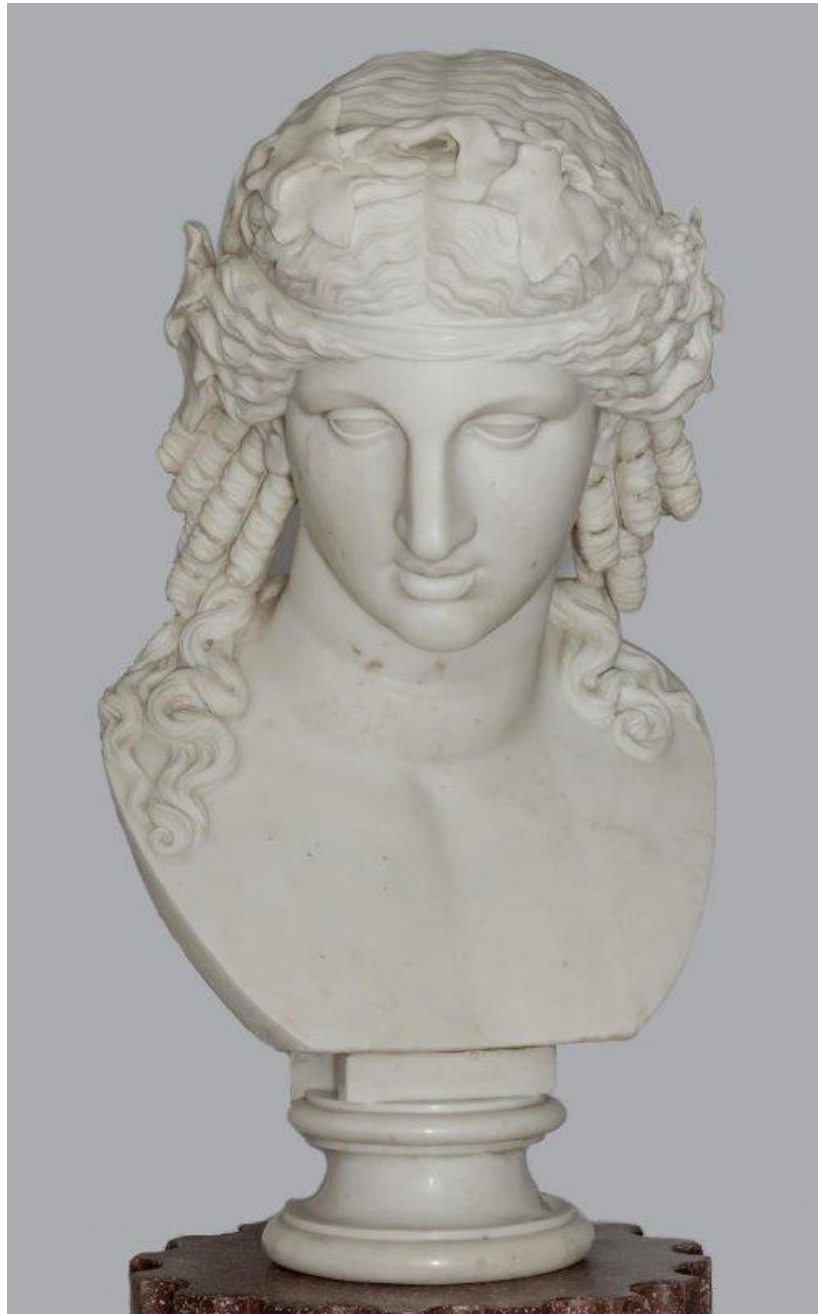
ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-125.

(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL:

<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=13132188> Дата обращения: 01.06.2025 г.)



34.Муза Талия. Статуя. Россия. 1790-е годы. Гипс.
ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-123.
(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской
Федерации [Электронный ресурс]. – URL:
<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=13132225> Дата обращения: 01.06.
2025 г.)



35.Бюст. Дионис. Италия. Вторая половина XVIII века. Мрамор.
ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-23.
(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской
Федерации [Электронный ресурс]. – URL:
<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=6848519> Дата обращения: 01.06.
2025 г.)



36. Бюст. Эрот. Италия. Вторая половина XVIII века. Мрамор.
ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-22.
(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской
Федерации [Электронный ресурс]. – URL:
<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=6848539> Дата обращения: 01.06.
2025 г.)

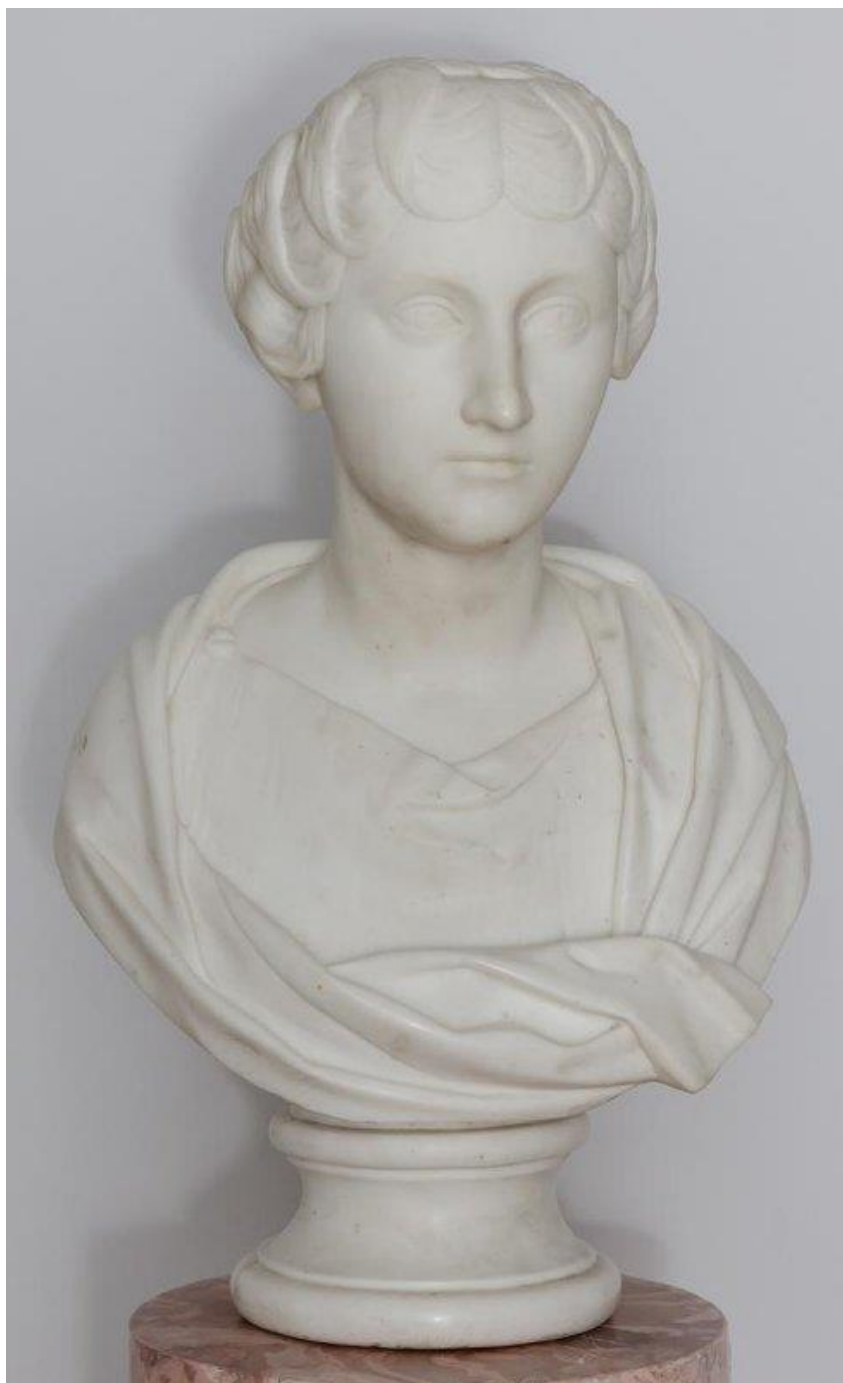


37.Бюст. Фаустина младшая. Западная Европа. Вторая половина XVIII века. Мрамор.

ГМЗ «Останкино и Ку스코во» (Коллекция Останкино). Инв. № С-31.

(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL:

<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=6848552> Дата обращения: 01.06. 2025 г.)



38. Бюст. Западная Европа. Фаустина младшая. Вторая половина XVIII века. Мрамор.

ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № С-32.

(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL:

<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=6848495> Дата обращения: 01.06.2025 г.)



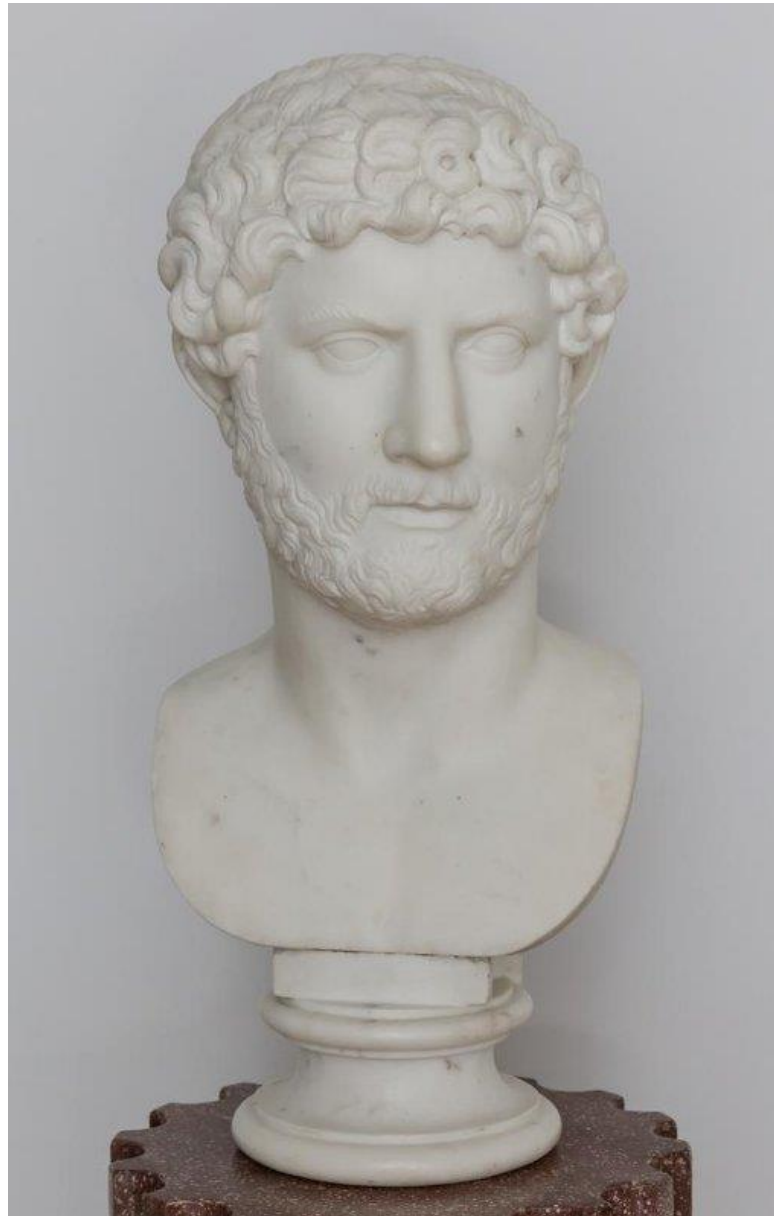
39. Бюст. Туснельда. Западная Европа. Вторая половина XVIII века.

Мрамор.

ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-25.

(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL:

<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=6848484> Дата обращения: 01.06.2025 г.)



40. Бюст. Портрет императора Адриана. Италия. Вторая половина XVIII века. Мрамор.

ГМЗ «Останкино и Ку스코во» (Коллекция Останкино). Инв. № С-28.

(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL:

<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=6848559> Дата обращения: 01.06.2025 г.)



41.Бюст. Каракалла. Италия. Вторая половина XVIII века. Мрамор. ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-26. (Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=6848579> Дата обращения: 01.06. 2025 г.)

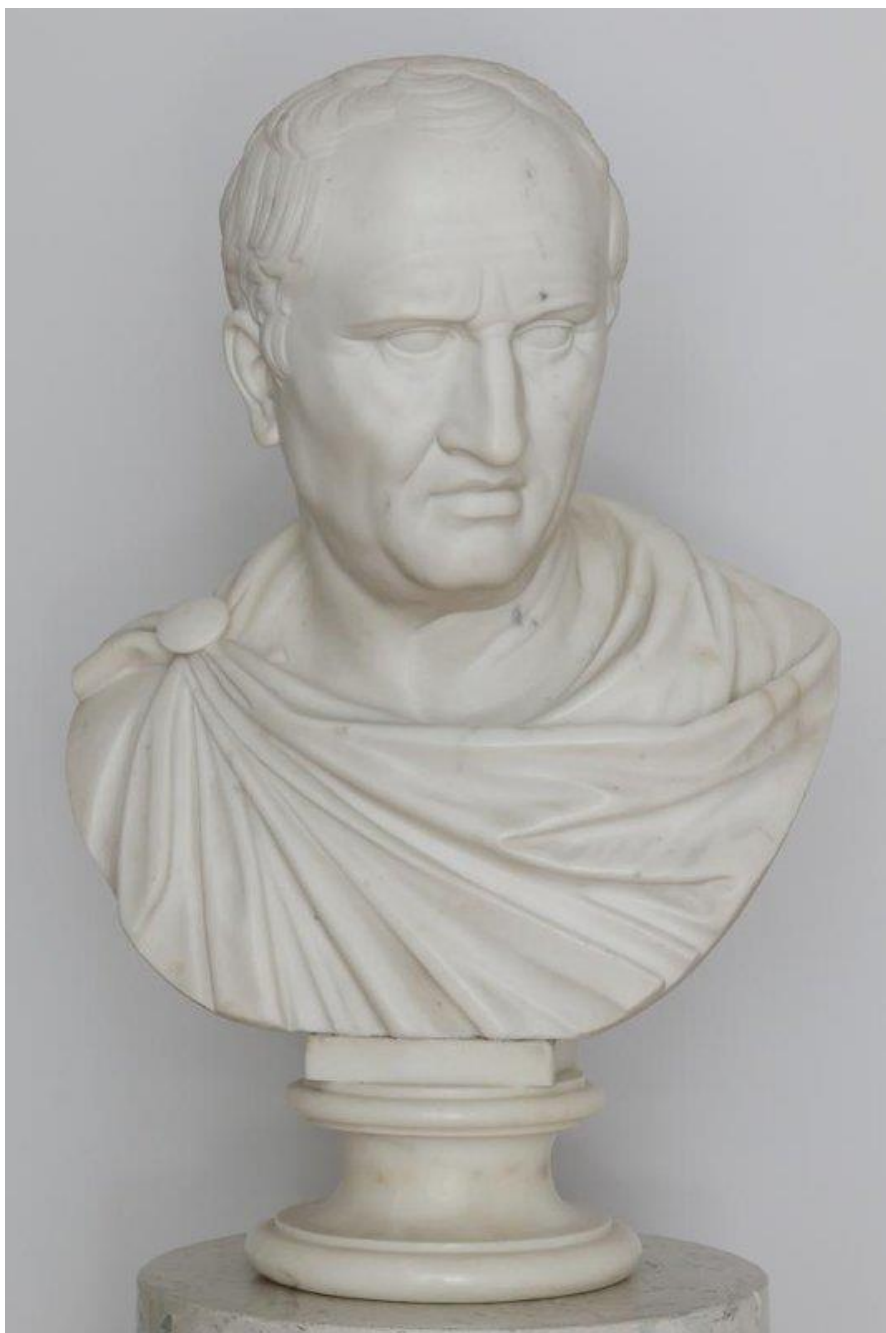


42. Бюст. Портрет юного императора Коммода. Италия. Вторая половина XVIII века. Мрамор.

ГМЗ «Останкино и Ку斯科во» (Коллекция Останкино). Инв. № С-58.

(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL:

<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=6848481> Дата обращения: 01.06.2025 г.)

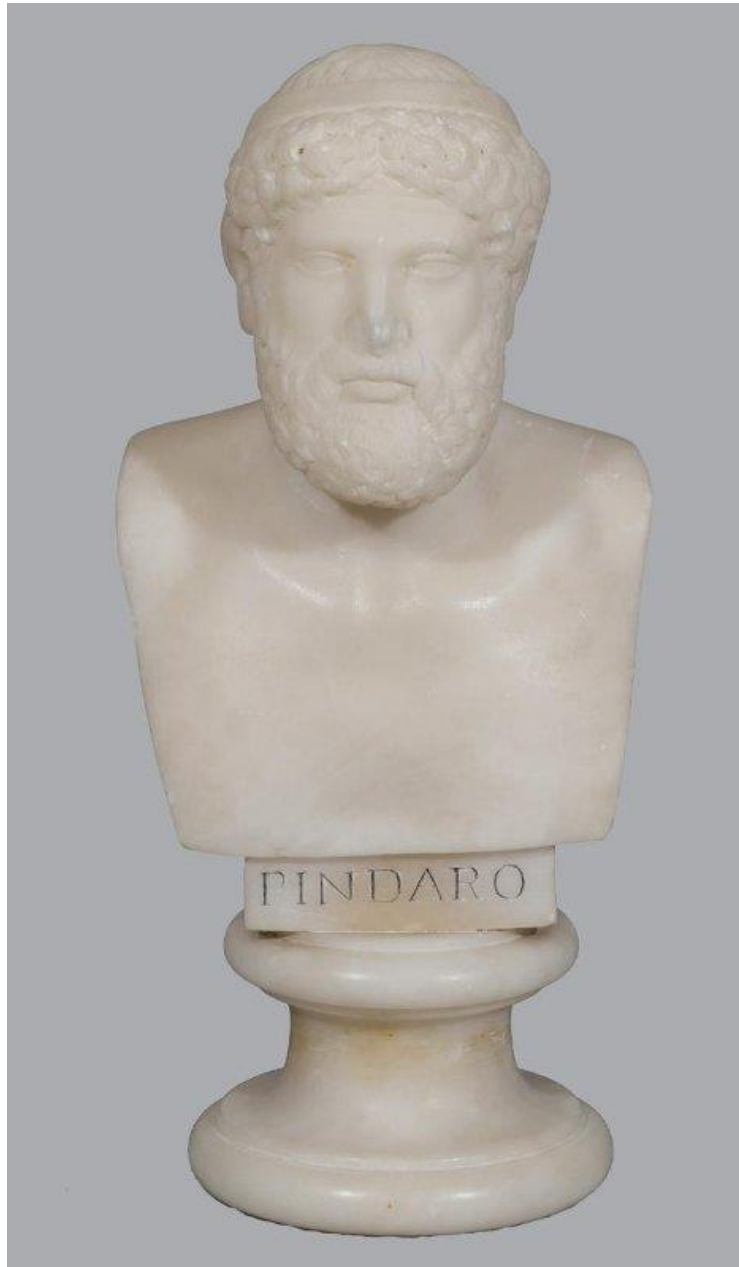


43. Бюст. Марк Туллий Цицерон. Италия. Вторая половина XVIII века.
Мрамор.

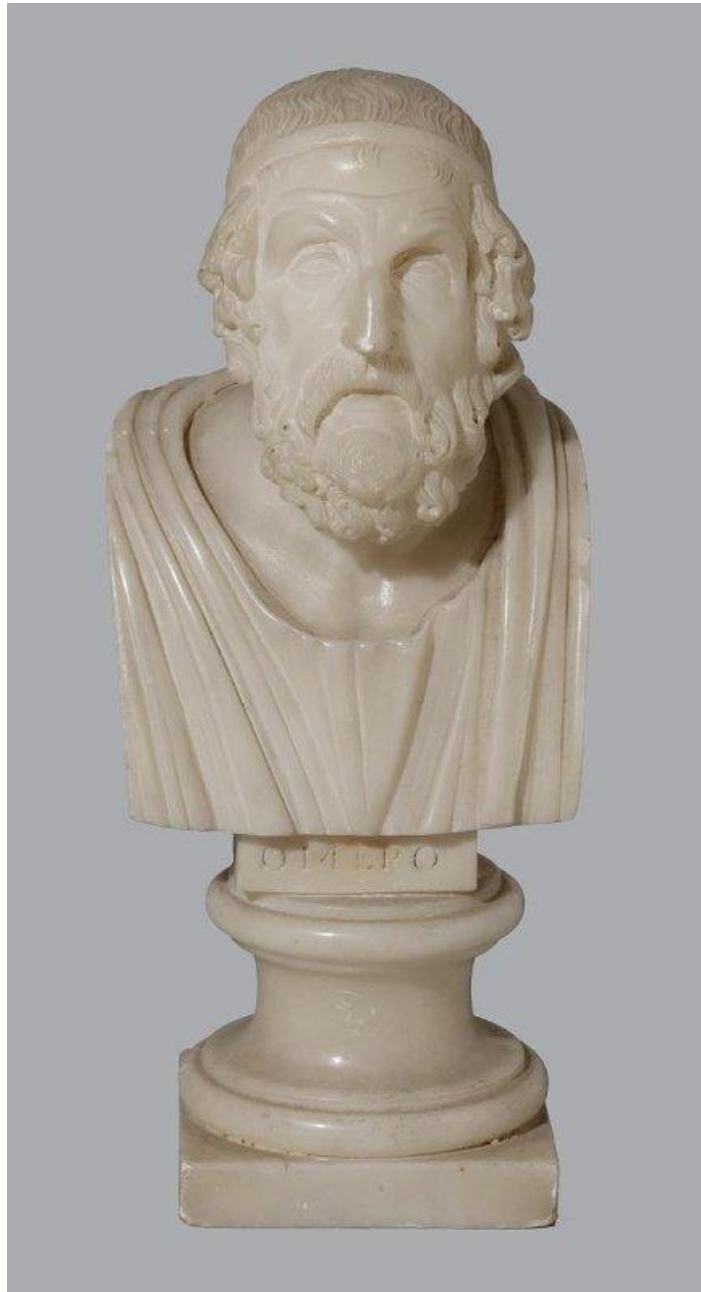
ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № С-33.

(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL:

<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=6848505> Дата обращения: 01.06.2025 г.)



44.Бюст. Пиндар. Италия. Вторая половина XVIII века. Мрамор.
ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-64.
(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской
Федерации [Электронный ресурс]. – URL:
<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=12876000> Дата обращения: 01.06.
2025 г.)



45.Бюст. Гомер. Италия. Вторая половина XVIII века. Мрамор.
ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-66.
(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской
Федерации [Электронный ресурс]. – URL:
<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=13132214> Дата обращения: 01.06.
2025 г.)



46.Скульптурная группа. Три грации. Италия. 1780-е годы. Мрамор. ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-314/1. (Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=6848592> Дата обращения: 01.06. 2025 г.)



47. Трискорни Паоло. Скульптурная группа "Екатерина II и генерал-фельдмаршал П.А. Румянцев". Конец XVIII века. Мрамор каррарский. Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры "Государственный художественно-архитектурный дворцово-парковый музей-заповедник «Царское Село». Инв. № ЕД-3-VIII. (Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=10002739> Дата обращения: 01.06.2025 г.)



48. Трискорни Паоло. Артемизия, оплакивающая Мавсола (Плакальщица).

Конец XVIII века. Мрамор.

ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № С-14.

(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL:

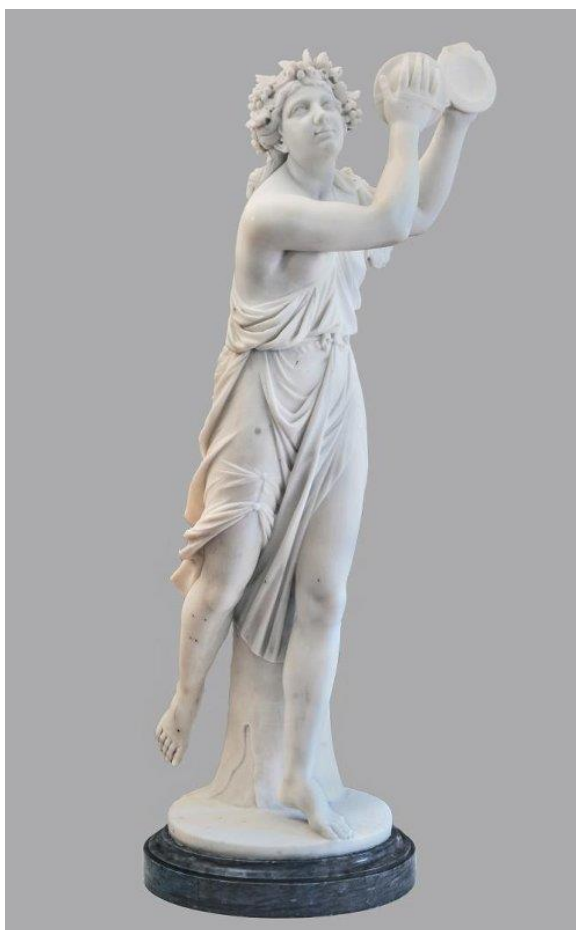
<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=9882717> Дата обращения: 01.06.

2025 г.)



49. Статуя. Вакханка с виноградом. Италия (?). Конец XVIII века. Мрамор.
ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № С-35.
(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской Федерации
[Электронный ресурс]. – URL:
<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=15016647> Дата обращения: 01.06. 2025 г.)

50. Статуя. Вакханка с виноградом. Италия (?). Конец XVIII века. Мрамор.
ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № С-36.
(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской Федерации
[Электронный ресурс]. – URL:
<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=15016693> Дата обращения: 01.06. 2025 г.)



51. Статуя. Вакханка с кимвалами. Италия (?). Конец XVIII века. Мрамор.
ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-37.
(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской Федерации
[Электронный ресурс]. – URL:

<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=15016679>

Дата обращения: 01.06. 2025 г.)

52. Статуя. Вакханка с кимвалами. Италия (?). Конец XVIII века. Мрамор.
ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-38.
(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской Федерации
[Электронный ресурс]. – URL:

<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=15016652> Дата обращения: 01.06. 2025 г.)



53. Бюст. Женская головка. Копия с оригинала Дж.Л. Бернини «Блаженная душа». Вторая половина XVIII века. Мрамор.

ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-56.

(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. — URL:

<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=6848556> Дата обращения: 01.06.2025 г.)



54. Санмартино Джузеппе. Скульптурная группа. Аллегория четырёх добродетелей. Вторая половина XVIII века. Мрамор.

ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № С-72.

(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL:

<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=6848508> Дата обращения: 01.06.

2025 г.)



55. Статуя. Амур, сгибающий лук из палицы Геркулеса. Западная Европа. Вторая половина XVIII века. Мрамор. ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-3.

(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. — URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=6848569> Дата обращения: 01.06.2025 г.)

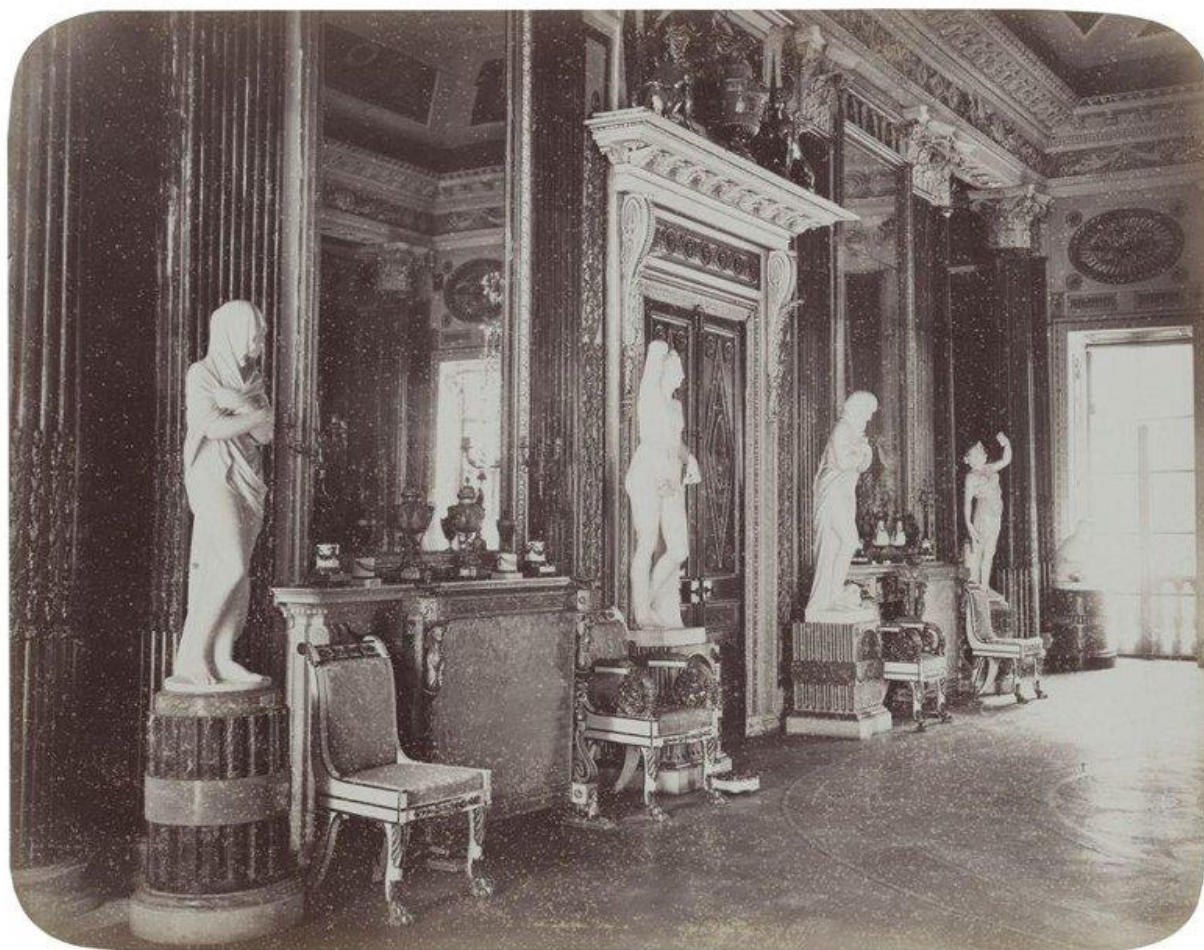


56. Статуя. Девушка, играющая в бабки. Западная Европа. Конец XVIII века. Мрамор.

ГМЗ «Останкино и Куусово» (Коллекция Останкино). Инв. № С-20.

(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL:

<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=13132207> Дата обращения: 01.06. 2025 г.)



57. Фотография. Останкинский дворец. Итальянский павильон. Москва.

1868-1870, фирма «Шерер, Набгольц и Ко».

ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). ФТ-192/30.

(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL:

<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=13828449> Дата обращения: 01.06. 2025 г.)



58.Скульптурная группа. Борющиеся амуры. Франция (?). Последняя четверть XVIII века. Мрамор.

ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-44.

(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. — URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=12875990> Дата обращения: 01.06. 2025 г.)



59. Скульптурная группа. Два амура над пылающим сердцем. Франция (?).

Последняя четверть XVIII века. Мрамор.

ГМЗ «Останкино и Ку스코во» (Коллекция Останкино). Инв. № С-45.

(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL:

<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=12875957> Дата обращения: 01.06.

2025 г.)



60. Статуэтка. Дитя, защищающее гнездо от кошки. Западная Европа.

Конец XVIII века. Мрамор.

ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-46.

(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL:

<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=9089806> Дата обращения: 01.06.2025 г.)



61. Бюст. Воздух (Из серии «Четыре элемента»). Западная Европа (?).

Вторая половина XVIII века. Гипс, тонировка.

ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-77

(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL::

<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=6848574> Дата обращения: 01.06.

2025 г.)



62. Бюст. Огонь (Из серии «Четыре элемента»). Западная Европа (?).

Вторая половина XVIII века. Гипс, тонировка.

ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № С-79

(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL:

<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=6848561> Дата обращения: 01.06.2025 г.)



63. Коуд Элинор. Статуя. Весталка. Вторая половина XVIII века. Мрамор искусственный, тонировка.

ГМЗ «Останкино и Ку스코во» (Коллекция Останкино). Инв. № С-6.

(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL:

<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=12875970> Дата обращения: 01.06. 2025 г.)



64. Веджвуд Дж. Медальон с профильным портретом Петра I. 1770-е.

каменная масса «яшмовая», бронза, золочение.

ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-129.

(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL:

<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=12875969> Дата обращения: 01.06.

2025 г.)



65. Веджвуд Дж. Медальон с профильным портретом Екатерины II. 1770-е.

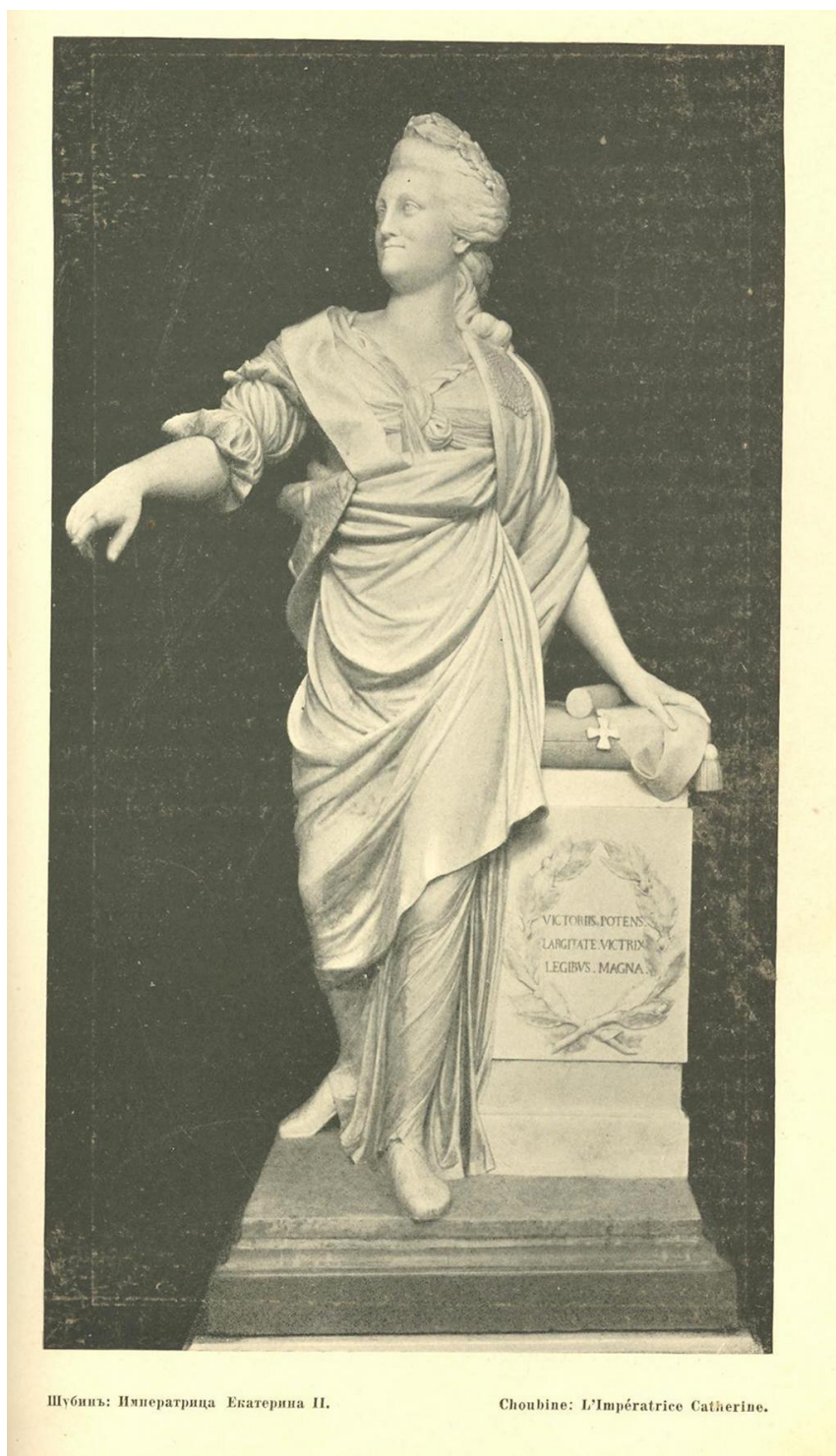
каменная масса «яшмовая», бронза, золочение.

ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-128.

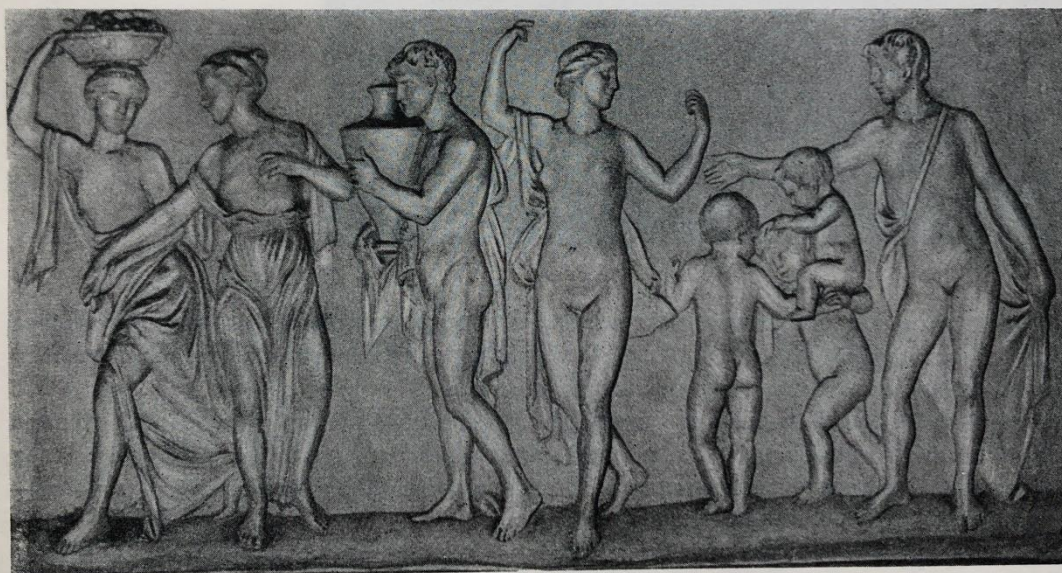
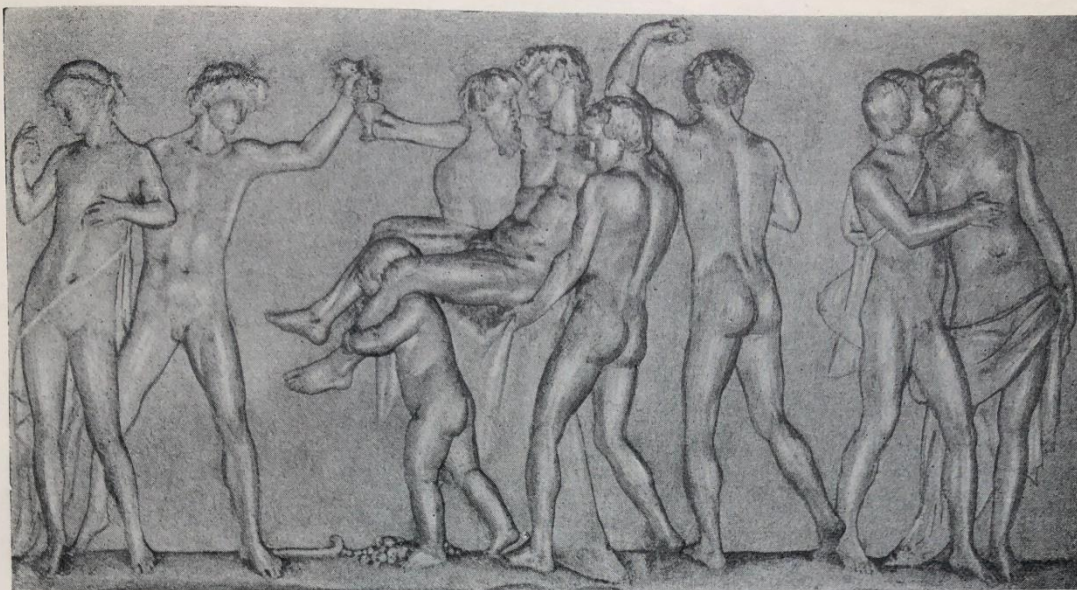
(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL:

<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=12875965> Дата обращения: 01.06.

2025 г.



66. Шубин Ф.И. (?) Статуя. Екатерина II – законодательница. Мрамор.
 (Источник: Илл. (рядом со страницей 48) к статье Вейнера П.П. Жизнь и искусство в Останкине // Старые годы. – 1910. – май-июнь).



Свадебный поезд Амура и Психеи. Рельефы в Останкинском дворце

67. Гордеев Ф.Г. Рельефный фриз. Свадебный поезд Амура и Психеи. Гипс тонированный. 1794 г.

ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино).

(Источник: Рогачевский В. Гордеев Федор Гордеевич. Государственное издательство «Искусство». — Л. — М. 1960. — С. 67).



68. Гордеев Ф.Г. Рельефный фриз. Свадебный поезд Амура и Психеи.

Ритуальное шествие. Ликующие с детьми. Гипс тонированный. 1794 г.
ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № Д-Р-1/2.
(Источник: Русская скульптура от Шубина до Матвеева: [каталог выставки, 24 марта - 16 мая 2021, Санкт-Петербург] / [Центральный выставочный зал "Манеж"; научные редакторы Елена Карпова и др.]. – Санкт-Петербург: Автономная некоммерческая организация по развитию искусства и культуры "Свободные художники", 2021 (Латвия). С. 118–119.



69. Гордеев Ф.Г. Рельеф. «Геркулес на распутье». 1790-е гг.
ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № Д-Рт-14.
(Источник: ГМЗ «Останкино и Кусково (Усадьба Останкино) [Электронный ресурс]. – URL:
<https://ostankino-museum.ru/virtualnoe-puteshestvie> Дата обращения: 01.06.
2025 г.)



70. Гордеев Ф.Г. Жертвоприношение Зевсу. Барельеф Гипс. 1794 г.
ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино).
(Источник: Гаврилова Е.А. Скульптурный декор Останкинского театра-
дворца: к истории бытования и реставрации // Искусствознание. – 2014. –
№1–2. – С.301).



71. Гордеев Ф.Г. Жертвоприношение Деметре. Барельеф Гипс. 1794 г.
ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино).
(Источник: Гаврилова Е.А. Скульптурный декор Останкинского театра-
дворца: к истории бытования и реставрации // Искусствознание. – 2014. –
№1–2. – С.301).



72. Композиция. Дерущиеся петухи. Западная Европа. Середина XVIII века (?). Мрамор.

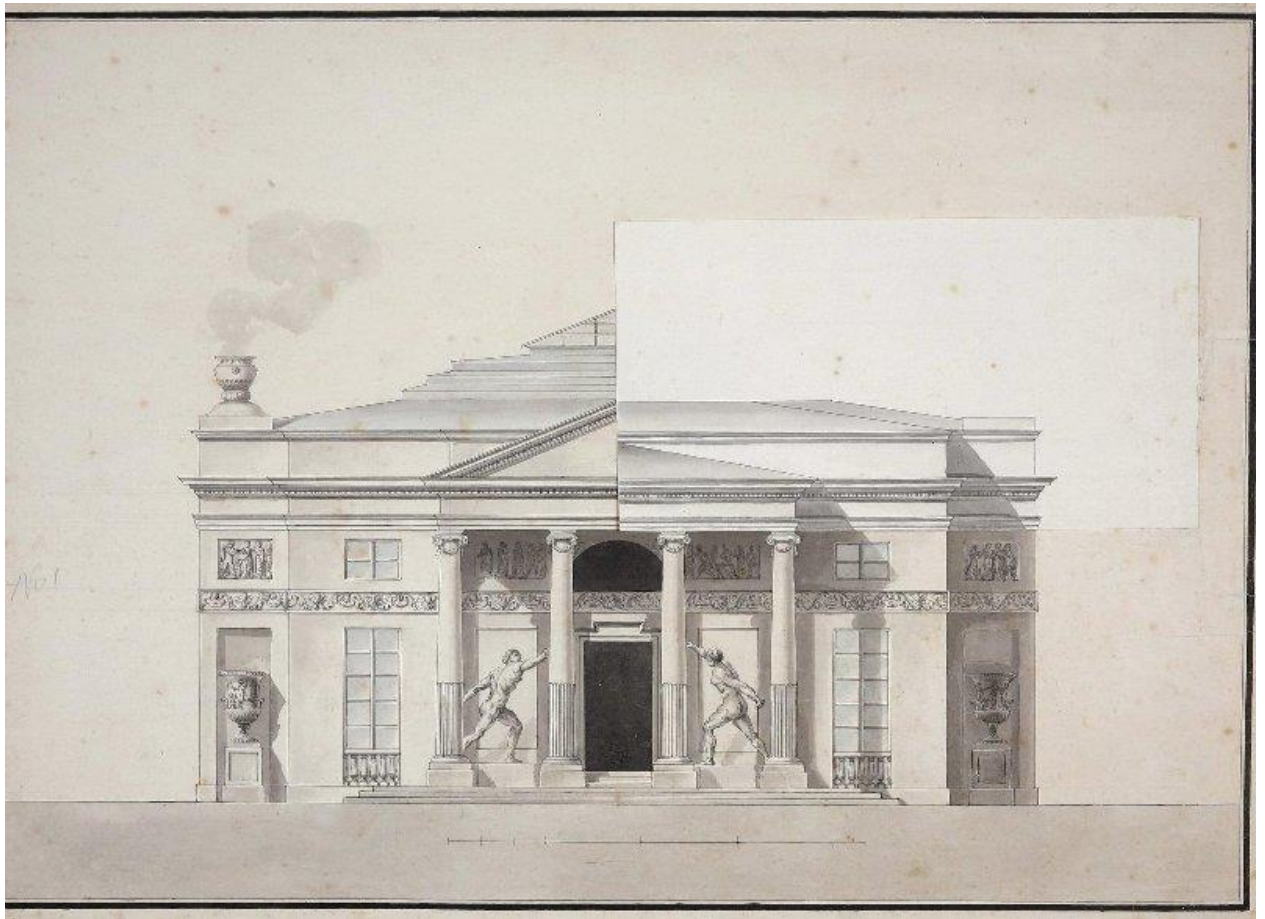
ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-13.

(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL:

<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=6848534> Дата обращения: 01.06. 2025 г.)



73. Статуя. Венера-Уrania. Россия. Гипс. 1790-е гг.
ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино).
(Источник: Гаврилова Е.А. Скульптурный декор Останкинского театра-
дворца: к истории бытования и реставрации // Искусствознание. – 2014. –
№1–2. – С.309).



74. Неизвестный автор. Восточный фасад Египетского павильона
Останкинского дворца. Вариант. Чертеж. 1793.

ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № Ч-265.

(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL:

<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=15075510> Дата обращения: 01.06.2025 г.)



75. Неизвестный автор. Разрез Египетского павильона Останкинского дворца по оси запад-восток. Вариант. Чертеж. 1793.

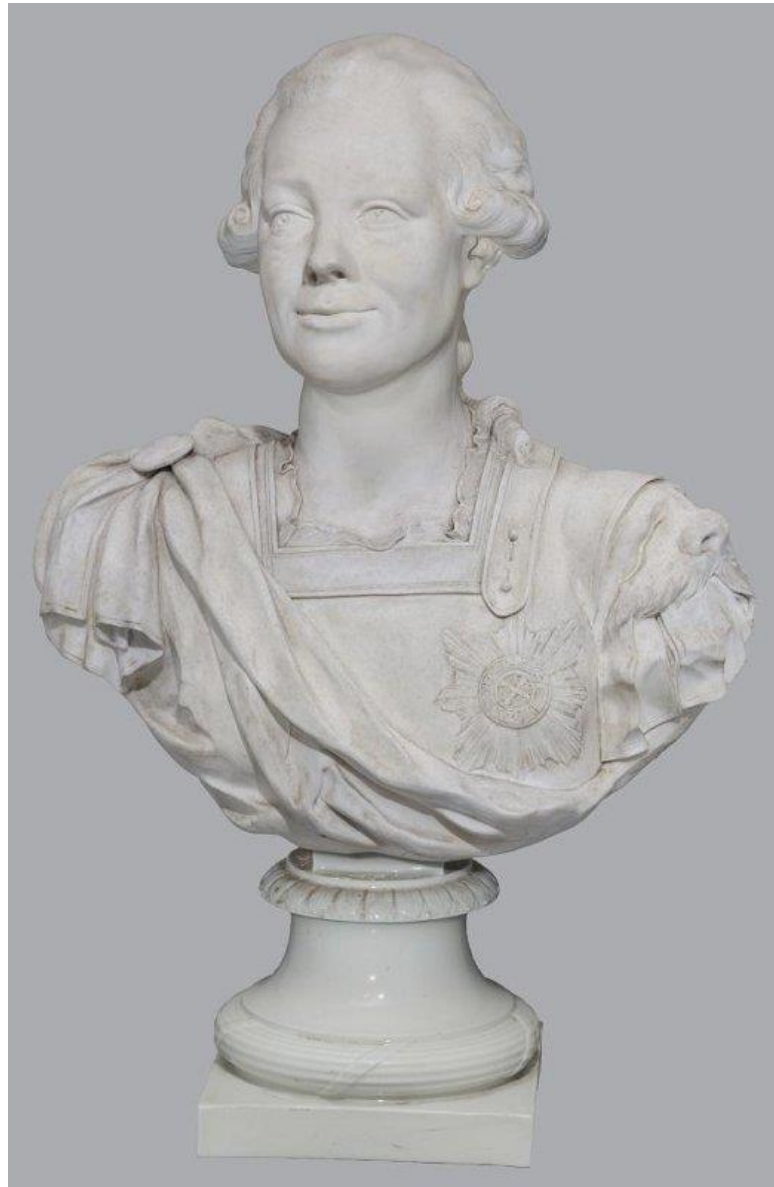
ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № Ч-260.

(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL:

<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=15075491> Дата обращения: 01.06. 2025 г.)



76. Статуя. Аллегория гражданской доблести (?). Россия (?). 1790-е. Гипс.
ГМЗ «Останкино и Ку스코во» (Коллекция Останкино). Инв. № С-87.
(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской
Федерации [Электронный ресурс]. – URL:
<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=13132209> Дата обращения: 01.06.
2025 г.)



77. Бюст. Портрет императора Павла I. Венская фарфоровая мануфактура (?). Конец XVIII века. Бисквит, фарфор.

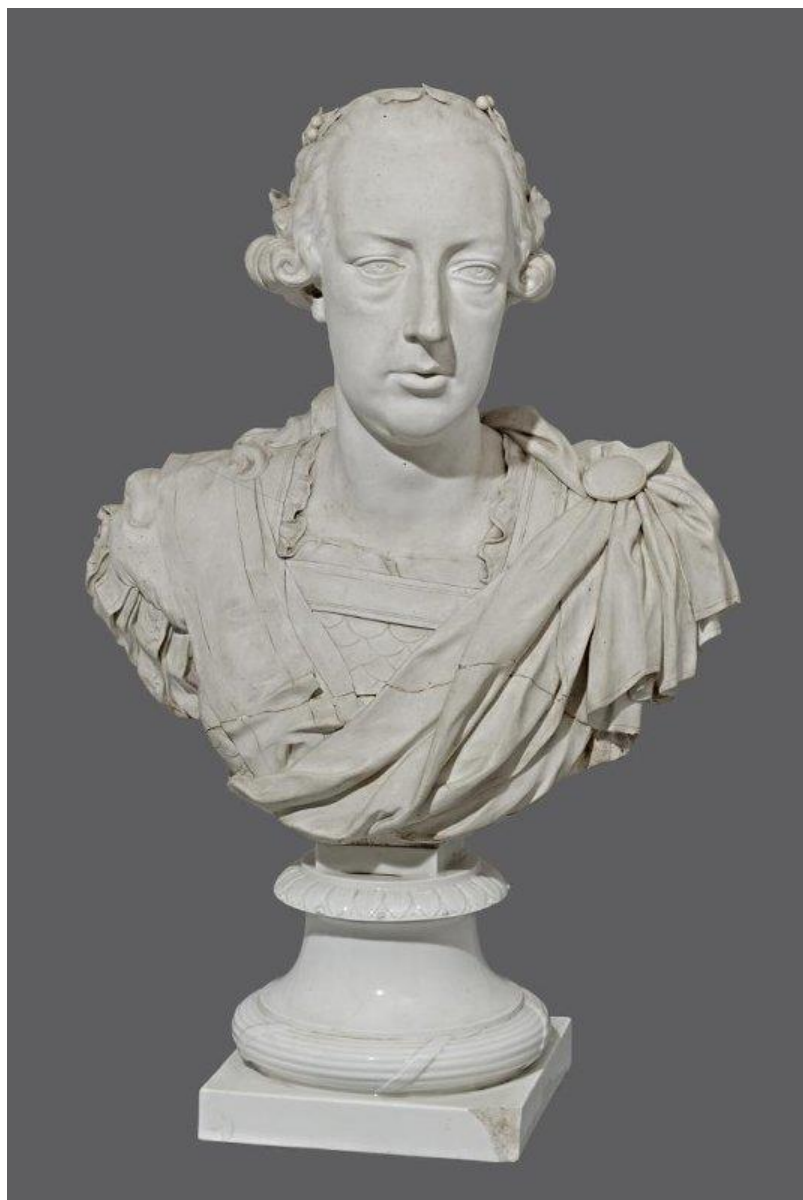
ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № С-109.

(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL:

<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=15016689> Дата обращения: 01.06. 2025 г.)



78. Бюст. Портрет императора Александра I. Россия. 1800-е. Гипс.
ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-103.
(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской
Федерации [Электронный ресурс]. – URL:
<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=15016685> Дата обращения: 01.06.
2025 г.)



79. Бюст. Портрет императора Иосифа II. Венская фарфоровая мануфактура (?). Конец XVIII века. Бисквит, фарфор.

ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-110.

(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL:

<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=15016670> Дата обращения: 01.06.2025 г.)



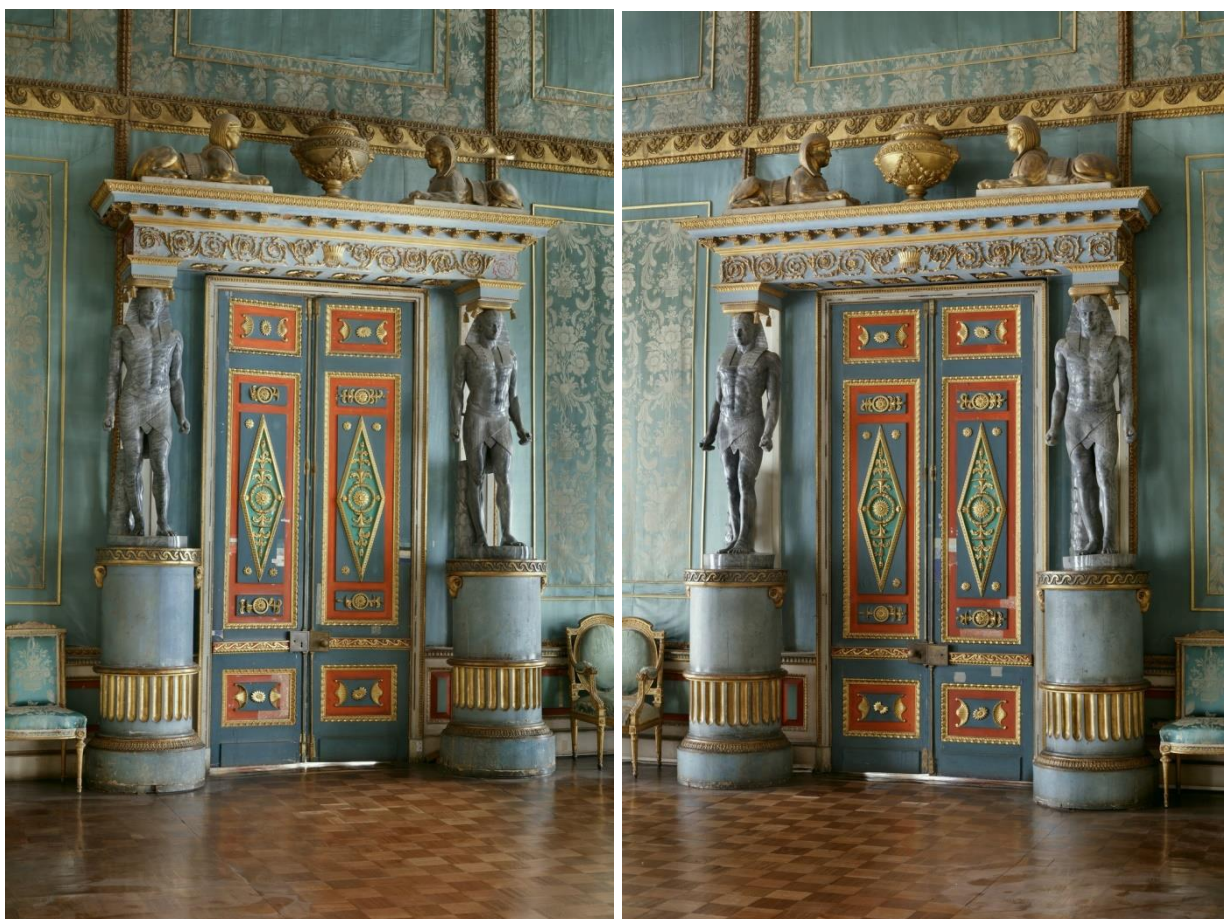
80. Статуя. Антиной в виде Осириса. Италия. 1790-е годы. Мрамор.
ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № С-372.
(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской Федерации
[Электронный ресурс]. – URL:
<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=11477711> Дата обращения: 01.06. 2025 г.)

81. Статуя. Антиной в виде Осириса. Италия. 1790-е годы. Мрамор.
ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № С-371.
(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской Федерации
[Электронный ресурс]. – URL:
<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=11477702> Дата обращения: 01.06. 2025 г.)



82. Статуя. Антиной в виде Осириса. Италия. 1790-е годы. Мрамор.
ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № С-370.
(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской Федерации
[Электронный ресурс]. – URL:
<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=11477691> Дата обращения: 01.06. 2025 г.)

83. Статуя. Антиной в виде Осириса. Италия. 1790-е годы. Мрамор.
ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № С-369.
(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской Федерации
[Электронный ресурс]. – URL:
<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=11477752> Дата обращения: 01.06. 2025 г.)



84.

85. Статуи Антиноя в виде Осириса, обрамляющие порталы восточной и западной стен Голубого зала Останкинского дворца.

ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. №№ С-369–372.

(Источник: Гаврилова Е.А. Статуи Антиноя в виде Осириса из коллекции графа Н.П. Шереметева и египетские мотивы в убранстве Останкинского театра-дворца // Искусствознание. 2020. – №1–2. – С.121).



86. Статуя. Лев. Россия (?). Начало XIX века. Мрамор.
ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № С-319.
(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской
Федерации [Электронный ресурс]. – URL:
<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=15016660> Дата обращения: 01.06.
2025 г.



87. Статуя. Сфинкс. Россия. 1790-е. Гипс.

ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № С-119.

(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL:

<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=13132232> Дата обращения: 01.06. 2025 г.)

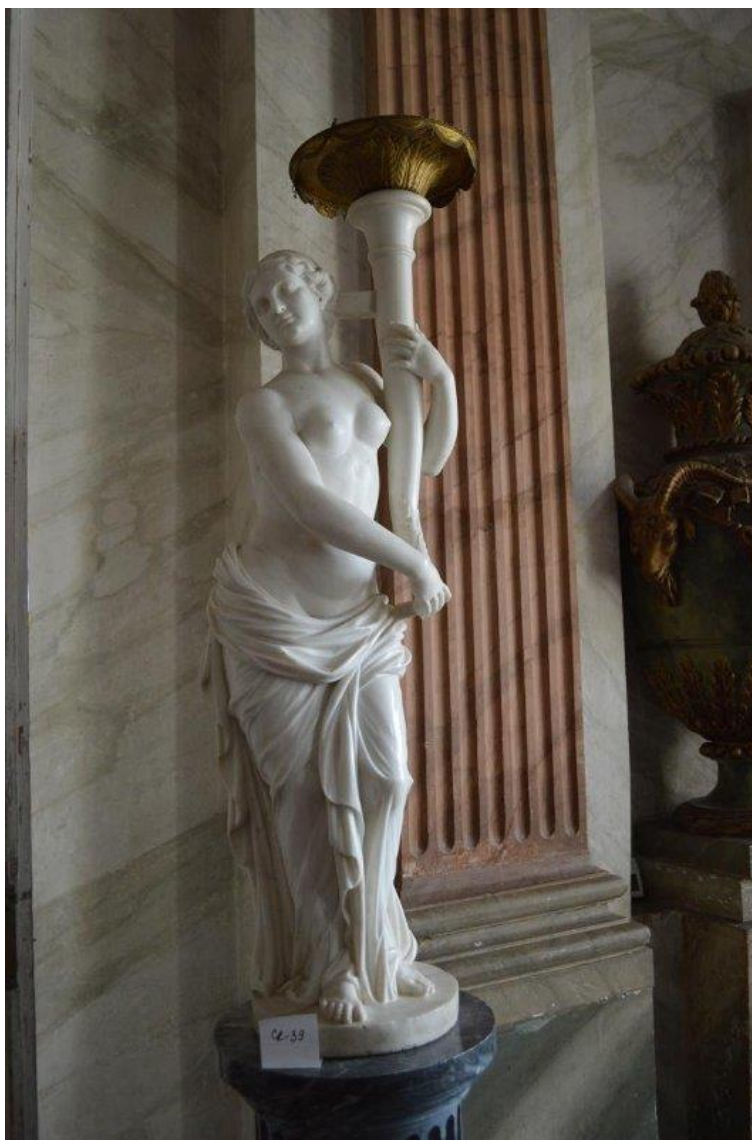
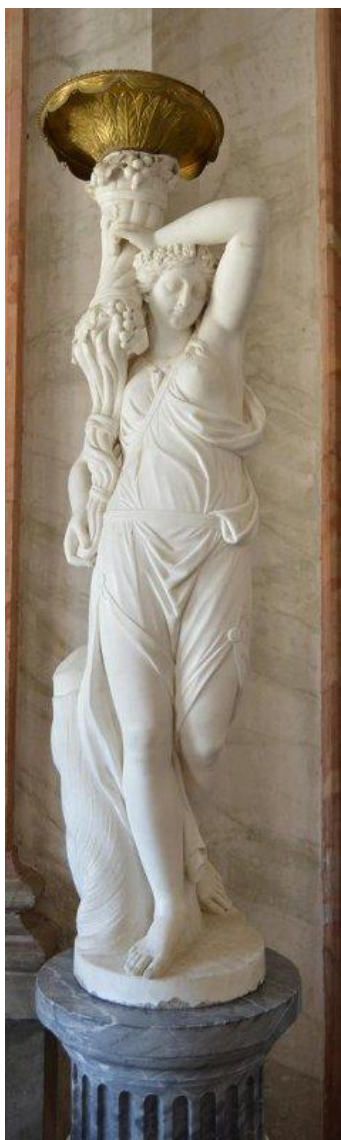


88. Восковая анатомическая модель. Западная Европа. Вторая половина XVIII века. Воск, волос.

ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-135/1-3.

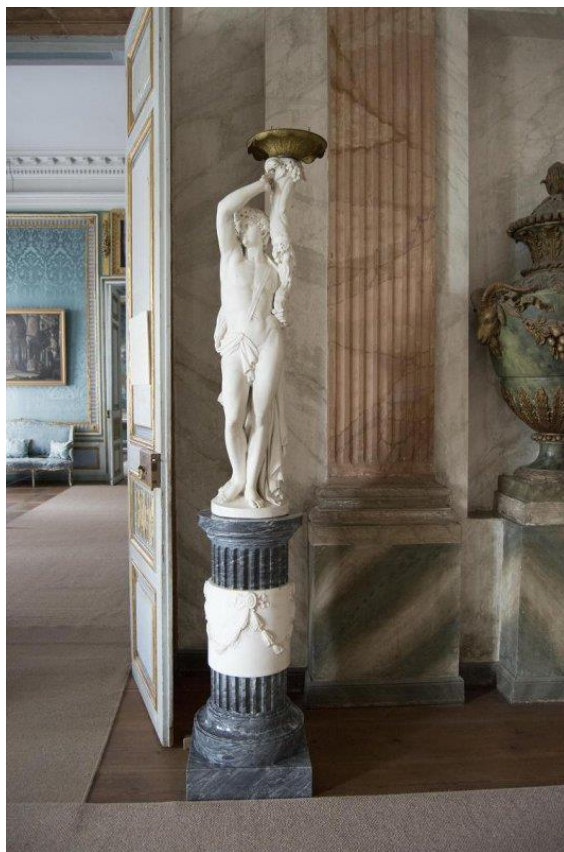
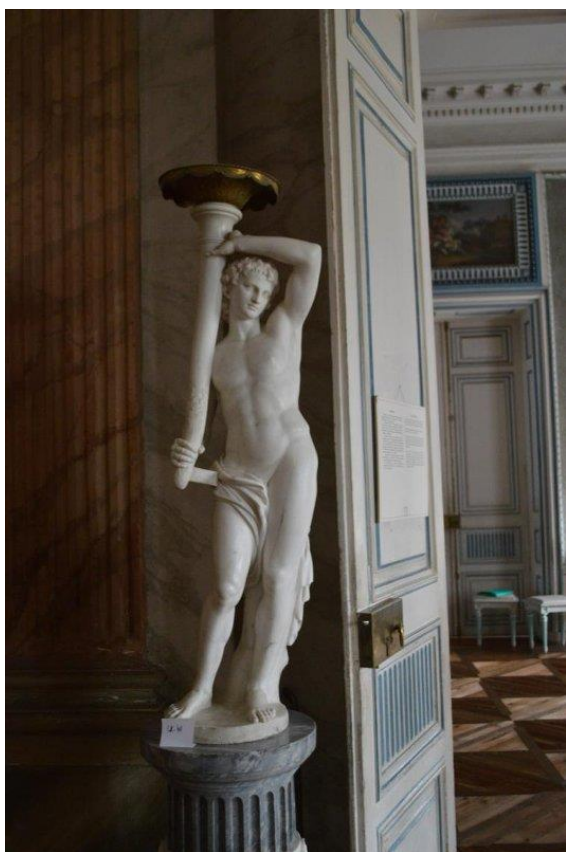
Источник: ГМЗ «Останкино и Кусково (Усадьба Останкино) [Электронный ресурс]. – URL:

https://ostankino-museum.ru/venerina/ostankinskaya_venerina Дата обращения: 01.06.2025 г.)



89. Канделябр "Девушка с рогом изобилия", на 6 свечей. Западная Европа. Вторая половина XVIII в. Мрамор белый, металл.
ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Кусково). Инв. № СК 38.
(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=7640783> Дата обращения: 01.06. 2025 г.)

90. Канделябр "Девушка с рогом изобилия", на 6 свечей. Западная Европа. Вторая половина XVIII в. Мрамор белый, металл.
ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Кусково). Инв. № СК 39.
(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=7640762> Дата обращения: 01.06.2025 г.)



91. Канделябр "Юноша с рогом изобилия", на 6 свечей. Западная Европа. Вторая половина XVIII в. Мрамор белый (с серыми прожилками), металл. ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Кусково). Инв. № СК 40. (Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=7640750> Дата обращения: 01.06.2025 г.)

92. Канделябр "Юноша с рогом изобилия", на 6 свечей. Западная Европа. Вторая половина XVIII в. Мрамор белый (с редкими серыми прожилками), металл. ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Кусково). Инв. № СК 41. (Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=11955927> Дата обращения: 01.06.2025 г.)



93. Постамент под статую Гигиен. Россия (?). 1790-е гг. Дерево, бумага, резьба, золочение, окраска, роспись.

ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № М-726.

(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL:

<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=19458962> Дата обращения:

01.06.2025 г.)



94. Коуд Элинор. Постамент. Вторая половина XVIII века. Мрамор искусственный, окраска, золочение.

ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-280.

(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL:

<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=12875967> Дата обращения: 01.06.2025 г.)



95. Статуя. Кариатида. Россия. 1790-е. Гипс.

ГМЗ «Останкино и Кусково» (Коллекция Останкино). Инв. № С-111.

(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL:

<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=11477744> Дата обращения: 01.06.2025 г.)



96. Фотография. Останкинский дворец. Проходная галерея к
Итальянскому павильону. 1868-1870. Фотобумага матовая, картон,
муар, фотопечать, цветная печать.

ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № ФТ-192/27.

(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской
Федерации [Электронный ресурс]. – URL:

<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=13828513>

Дата обращения: 01.06. 2025 г.)



97. Статуя. Спящая Ариадна. Россия. Конец XVIII века. Гипс.
ГМЗ «Останкино и Куское» (Коллекция Останкино). Инв. № С-98.
(Источник: Государственный Каталог музейного фонда Российской
Федерации [Электронный ресурс]. – URL:
<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=6848557> Дата обращения: 01.06.
2025 г.)