Ихлас Алфаких

ВЛАСТЬ ГЕНИЯ МЕСТА И ПАФОС МОНАРШЕЙ ВЛАСТИ

В статье предпринимается опыт сопоставления двух разновременных императорских монументов — Александру III (А.М.Опекушин) и Александру II (А.И.Рукавишников) на основе общности их местоположения в многослойной архитектурно-исторической среде центра Москвы, с привязкой к храму Христа Спасителя. Освещается ряд вопросов, связанных с порядком возведения памятников от инициативы до утверждения проекта и современными коллизиями процедуры. Проанализированы некоторые аспекты композиционных связей архитектуры и скульптуры как условий репрезентации образа имперской власти, особых форм коммуникации памятника и среды, зрителя и объекта, личности и истории.

The article compares two monuments to emperors created at different time — to Alexander III (A.M.Opekushin) and to Alexander II (A.I.Rukavishnikov) on the ground of the common place they take in multilayer architectural and historical environment of the centre of Moscow, with reference to the Cathedral of Christ the Saviour. It covers several issues related to the process of monument building from the initiative to the approval of the project and contemporary conflicts in the procedures. It also analyses some aspects of the compositional connections between architecture and sculpture as the conditions of representation of the image of the imperial power, special forms of communication between a monument and the environment, a viewer and an object, a person and the history.

Ключевые слова: императорский монумент, памятник, Александр II, Александр III, А.М.Опекушин, А.И.Рукавишников, ансамбль, среда, Москва, храм Христа Спасителя.

Keywords: monument to emperor, sculpture, Alexander II, Alexander III, A.M.Opekushin, A.I.Rukavishnikov, ensemble, environment, Moscow, the Cathedral of Christ the Saviour.

Совместными усилиями различных отраслей научного знания, от социологии до архитектуроведения, давно и прочно утвердилось понятие «средовой контекст» как фактор сложения и бытования монументального искусства, скульптуры в частности (1). Осмысление этой составляющей образа может определяться самыми разными ракурсами — от панорамы до фокуса, неизменно проходящими под эгидой известного со времен античности «гения места» (genius loci). Его инспирации нельзя назвать однозначными и внеисторическими. Подверженные изменениям вкусов и стилей эпох, они по-разному воспринимаются и ретранслируются, обретая особые черты даже в родственных по задачам художественных объектах, попадающих под власть одного и того же гения места. История искусств богата подобными примерами и не последнее место среди них занимают произведения монументальной скульптуры, сменяющие друг друга по ходу времени. Однако динамика сменяемости памятников не всегда давала возможность уверенно судить об их связях со средой (как в случае с ленинской монументальной пропагандой послереволюционных лет). Несохранившиеся произведения, чье место рано или поздно занимали новые объекты, зачастую сохранялись лишь в вербальной форме, в лучшем случае — в весьма скупых изобразительных источниках, не способных дать совокупное представление о «жизни» памятника. И в этом смысле царские монументы последних лет Российской империи, запечатленные на фотографиях, подробно описанные в периодике, оказываются в более выгодном положении. Тем более любопытно, когда практически в одном и том же средовом контексте с разницей почти в столетие появляются монументальные ансамбли общественного звучания, связанные с памятью конкретного императора, шире — с образом личности во власти. Именно такая ситуация разыгрывается на ограниченной территории, прилегающей к храму Христа Спасителя в Москве. При этом вопрос аутентичности вновь отстроенного храма остается за скобками по причине его самостоятельной многогранной проблематики.



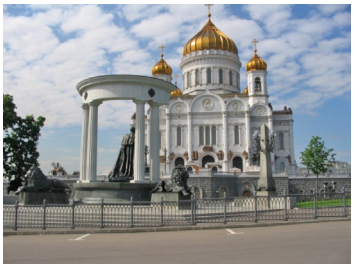


Рисунок 1. А.М.Опекушин. Памятник Александру III. 1912. Открытое письмо, начало XX в.
Рисунок 2. Храм Христа Спасителя и памятник Александру II. 2005, ск. А.И.Рукавишников

Заявка на умозрительную параллель с некогда расположенным рядом с храмом памятником Александру III работы А.М.Опекушина (2) была положена век спустя установкой на прихрамовой территории памятника Александру II работы А.И.Рукавишникова (3) (рис. 1, 2). Общее архитектурно-художественное решение нового монумента предполагает переживание кульминации — в собственно скульптурной части: фигуре императора, сопровожденной насыщенной пластикой деталей и архитектурных элементов, с дальнейшим «рассеванием» форм в пространстве. Темное пятно бронзовой массы статуи на гранитном постаменте выделяется на фоне белокаменного окружения — полукруглой колоннады, перекрытой антаблементом, ярусной лестницы, парапета, фланкированного фонарями на каменных устоях. В поддержку звучному акценту фигуры по флангам возлежат смиренные львы. Архитектурное сопровождение организуется в своеобразную циркумференцию, которая выступает аллюзией на классицистические дворцовые усадебные ансамбли, устанавливая тем самым вполне определенный, хотя и не конкретно-назывательный историко-культурный контекст. Осовременивающей, концептуальной деталью становятся сломы «разрушающейся» несомой части колоннады, отвечающие за символику гибели — государя, империи, памяти. Такая свободная ассоциативность помогает монументу относительно беспроблемно вписаться в существующий ныне средовой контекст района Волхонки с его многоликостью и стилевой неоднородностью.



Рисунок 3.
Н.В.Султанов, П.В.Жуковский, А.М.Опекушин. Памятник Александру II в Московском Кремле. Открытое письмо, начало XX в.

Здесь сразу следует оговорить то обстоятельство, что памятник изначально задумывался совсем для другой архитектурно-исторической ситуации, а именно — в непосредственной близости Московского Кремля. К этому решению в первую очередь подталкивала память о том самом монументальном ансамбле со скульптурой Опекушина, обоснованно (семантически и композиционно) размещенным на склоне Кремлевского холма у Москвы-реки напротив Чудова монастыря, рядом с Малым Николаевским дворцом, где родился Александр (рис. 3). Ситуационные условия и сила убедительности прежнего архитектурно-скульптурного решения, вероятно, предопределили и общую идею нового комплекса — такого же архитектурно оформленного, фронтально раскрытого в пространство, строго симметричного, центрированного стоящей на пьедестале бронзовой статуей. Однако в ходе весьма острых дискуссий — кулуарных и публичных, растянувшихся на нескольких лет, идея «кремлевского стояния» была окончательно отвергнута. Понятно, что абсолютное совпадение расположения бывшего и новоявленного монументов было просто невозможно — не только по причине вероятных и очевидных диссонансов памяти, разрешить которые могло бы лишь прямое воссоздание исторического артефакта, но и в силу изменения внутреннего устройства и правил жизни самого Кремля, его охранного статуса (4).

Поиски выхода из ситуации оказались самостоятельной социокультурной проблемой, так как сопровождались многоплановыми конфликтами интересов, обретавшими еще и политическую окраску: инициатором установки памятника императору выступила оппозиционная партия «Союз правых сил» (СПС), за которую представительствовал Б.Е.Немцов. Но, получив прямую поддержку в Правительстве Москвы, проект обрел покровителей и в официальных структурах, в том числе, лично Ю.М.Лужкова, мэра города в начале 2000-х — времени развернувшейся неоднозначной и громогласной (благодаря СМИ: к дебатам в медийных гигантах вроде «Известий» или «Коммерсанта», в специализированных ресурсах (например, The Art Newspaper) спешно присоединились малые, весьма далекие от специфики проблемы издания). кампании по его продвижению. Установка памятников в столице регламентирована специальным законом «О порядке возведения в городе Москве произведений монументально-декоративного искусства городского значения» [10], который предписывает согласование любых проектов в Комиссии по монументальному искусству, предваряющей любые (конкурсные, творческие, технические) работы по их реализации. В случае с памятником Александру II регламент был нарушен (5), и когда Комиссия аргументированно заблокировала предложение по части ситуационной привязки к местности, возникли дополнительные трудности (и расходы), потребовавшие личного вмешательства мэра Москвы (6). Ни первоначальные претензии на «кремлевскую прописку», ни последующее вынужденное решение об использовании бывшей Сапожковой площади, подле башни Кутафьи (7) не смогли удовлетворить условиям сохранности архитектурно-художественной среды мировой значимости. Памятнику было отказано не только во внутреннем пространстве, но и в прилегающем, рядом с кремлевскими стенами.

Трудности поиска компромисса усугублялись тем, что к обычному спору между авторами, экспертами и чиновниками, добавлялись голоса в данном случае весьма статусных, но далеких от понимания всей сути дела представителей инициативной и





Рисунок 4. Вид Кремля с храма Христа Спасителя. Фотография из собрания Э.В.Готье-Дюфайе

Рисунок 5. Неизвестный художник. Московский дворик близ Волхонки. 1830-е, х.м. ГИМ

рабочей групп. Отстаивая свои интересы, каждая сторона исходила из собственных историко-культурных представлений и без того искаженных за годы советской власти. Результатом «страстей по Александру» стало его переселение в ближайшее Занеглименье к Всехсвятскому проезду, наименование которого напоминает о некогда развитой инфраструктуре статусного района с храмом Похвалы Пресвятой Богородицы и Всех Святых в Башмаках (1629, снесена в 1932) (8), давшим название и проездной башне Белого города, и расположенному до 1938 года поблизости (с выходом на Ленивку) знаменитому Всехсвятскому (Большому Каменному) мосту (рис. 4). Характер застройки, направление улиц и проездов (с перспективой на Кремль по Лебяжьему переулку) (рис. 5) остались практически неизменны, и существовавший ранее средовой контраст между скученным жилым районом и традиционно разреженным пространством Чертолья не только сохранился, но и обрел большую выразительность. Так что найденное с такими трудами место под памятник Александру II оказалось вполне удачным: закрытое от шумных проездов (Волхонки, Пречистенской набережной), оно оставляет при этом достаточно «воздуха» для самоценной жизни монументального ансамбля.

И без того минимальные потери статуса локации отчасти компенсировались расположением его в непосредственной близости





Рисунок 6. Модель памятника в мастерской А.М.Опекушина
Рисунок 7. А.П.Соколов. Государь император Александр III в коронационной одежде 15 мая 1883 года. Хромолитография из коронационного альбома

от такого знакового объекта, как обетный храм Христа Спасителя. Памятник привязан к центральной оси торжественного пятиглавия собора (по алтарной стороне), а сама фигура императора обращена к нему лицом, так что связи двух архитектурно-художественных объектов, двух образов мемории и триумфа (9) имеют как формально-композиционные, так и эмоционально-смысловые параметры. При этом по своим качественным характеристикам они значительно отличаются от тех, что существовали некогда в отношениях обетного храма и памятника Александру III работы Опекушина, который находился на углу Пречистенской набережной и Всехсвятского проезда, на юго-восток по мысленной диагональной планировочной оси. Уже само положение опекушинского монумента — спиной к храму и лицом в сторону Москвы-реки и Кремля, ставит под сомнение распространенное суждение о прямом, субституционном замещении одного Александра другим. Очевидные различия в двух памятниках считываются по всем уровням: места, формы, образа,

смысла. Изначально предназначенный к постановке рядом с храмом памятник Опекушина ориентирован на него композиционно и семантически, во многом предопределен условиями, заданными архитектурой. В массивной иератичной фигуре восседающего на троне Александра III не трудно усмотреть подобие торжественно-застылому телу собора. Не случайно уже современники находили здесь образ «помазанника Божия», и трактовать его скорее следует как персонифицированный символ власти вообще, нежели аллегорию правления конкретной личности.

Безусловно, Опекушин трудился над памятником, принимая во внимание исключительную значимость места. Отсюда и происходит необычное для автора апологетическое решение недвижно сидящей фигуры в полном церемониальном облачении, вооруженной всеми регалиями (рис. 6). Скульптор почти буквально (поменяв только открывшееся под складками мантии колено с левого на правое) воспроизводит изображение из коронационного альбома с той разницей, что портрет кисти А.П.Соколова, с которого была исполнена хромолитография (10) (рис. 7), оживлен притяжением направленного, цепкого взгляда Александра III, расцвечен живописной маэстрией — качествами, невозможными в монументальной скульптуре. Помимо собственно видовых различий искусств, свое слово сказали и общие тенденции живописи 1880-х годов, вынуждающие подменять аллегорическую риторику красочным рассказом даже в таком официозном документе как иллюстрации церемониального альбома. Уже в начальном листе с традиционным изображением царских регалий принятая в других коронационных альбомах условная презентация атрибутики сменяется «живым» атмосферным натюрмортом в интерьере с костюмированными фигурами герольдов на заднем плане, расширяющими заданный сюжет (рис. 8). Так и в парадный коронационный портрет проникают жанровые элементы, кроме прочего сказанного — в решении «означающего» фона: озвученного фресками фрагмента стены Успенского (кафедрального) собора, места венчания на царство. Фоном для памятника также служат стены храма, уже другого и физически данного, но не для обозначения реального места реального действия, а во





Рисунок 8. К.Е.Маковский. Императорские регалии (Герольды). Хромолитография из коронационного альбома
Рисунок 9. Вид на памятник Александру II от храма Христа Спасителя

имя преобразования реального в символическое. Означенный принцип подобия архитектуры и скульптуры, выстраиваемый в процессе изменения масштабов форм, суть композиция движения, подразумевающая динамические связи, в данном случае — также символического свойства. Казалось бы общие для живописи и скульптуры отсылки к ситуационным реалиям оборачиваются раскрытием совершенно отличных смыслов: происходит обытовление (обобществление) церемониала, с одной стороны, и абсолютизация (абстрагирование) обыденной среды — с другой. В этом стремлении к абстрагирующей символизаций, пожалуй, заключена единственная безусловная общность двух памятников, однако же ее качества не являются константными, и каждый из Александров выбирает свой путь.

Динамическая диагональ оси, выдвигающей фигуру Александра III навстречу Кремлю и при этом выносящей его в открытое публичное пространство, преобразует герметичную данность памятника в многоуровневый, хотя и громоздкий символ (рис. 8). Личность и власть сливаются здесь в отстраненный умозрительный конструкт, пребывающих в иных, нежели простая обыденность, сферах. Рядом с ним другой памятник выглядит много человечнее не только в трактовке образа императора, но и в его поэтапном, архитектурно оформленном схождении «в народ». Одновременно всячески подчеркиваются прочные связи памятника (монаршей власти) и

храма (православия). Подсказанное ситуационным планом положение Александра II оказывается продолжением строгих перпендикулярных осей ансамбля храма (рис. 9). Развивая и поддерживая эту идею, собственная композиционная схема монумента подчиняется законам симметрии «зеркального отражения», где фигура императора подразумевает недвижимую группу точек (ось симметрии), а его основные пластические элементы выступают проекциями, посему — сгруппированы попарно в привязке к нанизанной на главную ось дуге обрамления. Именно с дугообразной белокаменной колоннады начинается история «парности» или рефрена, усиливающего дидактику образа: визуально обрамляют фигуру сгруппированные по две дорические колонны, на антаблементе в проекции интерколюмния пар равноудаленно расположены два бронзовых венка Славы в лентах, а с внешней стороны им соответствуют гербы Российской империи. Далее эту композиционную идею подхватывают изваяния двух львов (11), возлежащих на постаментах, диагональное расположение которых перенаправляет движение осей.

Следующей вехой в намеченной центробежной радиально-симметричной траектории становятся две стилизованные под обелиски фонарные опоры с витиеватой монограммой — вензелевого изображения имени императора на каждой из своих четырех граней и шарами (имитациями пушечных ядер) на углах постаментов. Легко считываемая близлежащая «парность», множащаяся и рассеивающаяся в пространстве по мере удаления от кульминационной точки (статуи) — в расположении фонарей и скамеек, разбивке газонов и цветников, усложняется и динамизируется дополнительными осями лучевой симметрии, дуговыми очертаниями партеров. Центрировать это многообразие помогает бассейн комбинированного фонтана с центростремительными маршами двух симметричных лестничных спусков, ось которого фиксирована декоративным мотивом с крупной лепной раковиной в полуциркульном обрамлении (имитации тимпана) и доминирующей вертикалью многоструйного фонтана. Его скромные размеры позволяют сохранять подчиненное положение и к самому памятнику, и, тем более, к храму, выступая при этом «пунктом остановки» в движении по оси между ними.

С противоположной храму стороны панорамным фоном монумента становится парковый массив, разреженный в правой части, где сквозь деревья проступает корпус усадьбы Нарышкиных-Воейковых (12) (ныне — галерея И.С.Глазунова). Во многом благодаря зелени парка, памятник воспринимается частью рекреационной территории, местом отдохновения в самом центре мегаполиса. Непринужденный средовой контекст ничуть не страдает от включения в него представительского монумента: его формы достаточно легки, для того чтобы ассимилировать в пространство, а не выдавливать его напряжением масс. Ко всему — сдержанная полифония материалов ансамбля памятника (бронза, чугун, камень разных оттенков, позолота), реплицирующая оформление храма Христа Спасителя, вносит свою изысканную интонацию в общую тональную гармонию среды (иная — более динамичная, живописная тема возникает в ночное время благодаря драматургии подсветки). Сочетая утонченность и презентабельность, насыщенность и строгость, подвижность и равновесие архитектурно-художественное решение монумента претендует на полифонизм и выглядит миниатюрной версией на тему парковых ансамблей «Большого стиля», вобравшего в себя свойства классицистических и барочных моделей и вдохновлявшего не одно поколение творцов, вплоть до XX века. При этом сам памятник Александру II оказывается далек от персонифицированной мифологизации имперской власти как части теологической парадигмы, по версии Нового времени.

Рукавишников свободен от «привычки к прославлению», в той или иной степени заявлявшей о себе в монументальной скульптуре на протяжении не одного столетия и активизированной в дореволюционной России пропагандистскими задачами «официальной народности». Более чем другие виды изобразительных искусств зависимая от благоволения правителей (как в Европе, так и в России), скульптура так долго придерживалась идеалистических форм, что к концу XIX века не могла не вызывать возмущения критиков: «Все у них риторика, все притворство и условная фраза» [8, с. 82]. В то же время, трудно найти другой такой публичный вид изобразительного творчества, в котором идея распыления власти во

все духовные структуры общества (по М.Фуко) транслировалась бы с такой наглядностью. Вероятно, этим обстоятельством объясняется нынешний всплеск интереса к историческим памятникам, ставший настоящим поветрием последних лет и проходящий под знаком «игры в историю» через репрезентацию нарратива, когда конструкт подменяет реальность.

В этом контексте простая трансплантация в некоторой части дискредитировавшего себя языка скульптуры была бы контрпродуктивна (как поновление неуместного старого или как пастиш), и в работе над памятником из отечественной традиции общественного монумента Рукавишников пытается экстрадировать те свойства, которые позволили бы создать дискретный и неоднозначный образ императора. Намеченная в самой фигуре Александра II внутренняя подвижность, полисемия раскрывается в полной мере при круговом обходе статуи, направление к которому указывает ее рефренное, дугообразно устроенное архитектурное сопровождение. Пространственно-средовая жизнь памятника устроена таким образом, что он оказывается коммуникативным, открытым к диалогу, и этот заданный диалогизм приходится весьма к месту в его отношениях с соседом — храмом Христа Спасителя. Ранее означенная доминантная центрированная ось, устанавливающая пространственно-планировочное единство разновременных ансамблей храма и памятника, определяет не только физические, но и умозрительные связи: своеобразную духовную беседу (рис. 10). Со всеми мирскими отягощениями «фигура власти» становится фигурой исповедальной, и в этой драматической инверсии, а не в триумфальной богоизбранности надличностных памятников Опекушина, заключен концепт символического предстояния императора.

Заложенные в девятнадцативековом памятнике Александру III идеи не могут быть трансплантированы на современный памятник Александру II. Безусловно, между этими историческими персонами (помимо родства и преемственности) много общего, в том числе — в сюжете с храмом Христа Спасителя. Так же безусловно, что сама идея увековечивания памяти убиенного государя восходит ко

времени царствования его сына, и именно тогда, в силу ряда причин, случается новый подъем историософии: «Умы стали чувствовать потребность в национально-исторической оглядке и это направление получило особую силу» [5, с.136]. И хотя названная «оглядка» отнюдь не означает предпосланного ей периода забвения, все это легко проецируется на современную, откровенно дискретную ситуацию: потребность в оживлении историко-культурной памяти ныне обладает несомненной значимостью как альтернатива «постистории». Как раз здесь следует искать глубинные основания близости исторических образов и отправных точек для исправления аберрации памяти по отправным уровням — методологическому и аксиологическому (но эта широкая проблематика выходит за рамки статьи).

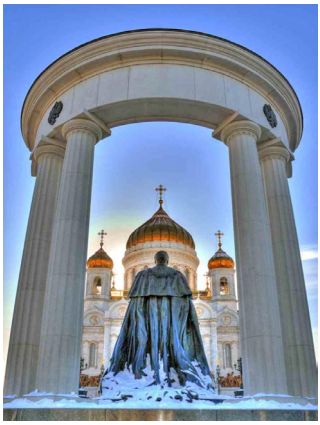


Рисунок 10. Вид от памятника на храм

Стечение обстоятельств, приведших «инициативный» (в терминологии К.Сокола [7, с. 20]) памятник Александра II к храму Христа Спасителя, как бы к ним не относиться, позволили существенно расширить границы задуманного авторами. Принцип «уподобления», взятый за основу Опекушиным, Рукавишников меняет на принцип «предстояния». Кафедральный собор, изначально даже не подразумеваемый в проекте монументального ансамбля, оказывается катализатором иной — исповедальной образности, связанной с воспроизводством идентичности и ревизией, ставшей трюизмом метафоры «дорога к храму». Памятник Александру II, очищенный от аллегорической риторики, сохраняет пафос репрезентативного высказывания на тему власти, но в духе времени переходит от устаревшей модели, когда бытовала «переоцененность» государства «непосредственная, аффективная и трагическая: таков лиризм холодного монстра, уставившегося на нас», по Фуко, к антиэтатистскому конструкту «мифологизированная абстракция»

[9, с. 21]. Всякий жизнеспособный общественный монумент тесно увязан с размышлениями о личности во власти, об отношениях народа и государства, но в постмодернистской ситуации он будет состоятелен при наличии еще одной сверхзадачи: восстановления утраченного континуума истории.

Примечания:

1. Сам по себе термин, наиболее употребимый в архитектурных теориях средового подхода (напр., см: [6, с. 96–98]), требует расширенного анализа с привлечением специальной литературы, что выходит за рамки данной статьи. Здесь средовой контекст понимается как интегрированная сложность различных явлений (см.: [2, с. 21]).

2. Проект 1897 года, открыт 30.05.1912, бронза, гранит, ск. А.М.Опекушин, при уч. А.Л.Обера; арх. А.Н.Померанцев, при уч. К.А.Грейнерта, Ф.А.Когновицкого, Ф.О.Богдановича-Дворжецкого, уничтожен в 1918 г.

3. Арх. И.Н.Воскресенский, С.А.Шаров, открыт 7.06.2005 г.

4. «Кремлевский» проект заблокирован федеральной службой охраны исторических памятников архитектуры из-за ограничений по строительству на землях кремлевского комплекса, находящихся под эгидой ЮНЕСКО.

5. В 2002 году Немцов образует Фонд по созданию проекта памятника (под председательством Б.П.Крутова), тогда же распоряжением мэра организуется рабочая группа под председательством Ю.М.Лужкова (заместитель — Б.Е.Немцов) по отбору проектов (в составе которой нет ни одного специалиста — историка, искусствоведа, скульптора, см.: Приложение к распоряжению Мэра Москвы от 16 июля 2002 г. № 414-РМ [11], и уже летом проводится закрытый конкурс (приглашение получили пять скульпторов, двое из которых — Михаил Шемякин и Эрнст Неизвестный — ответили отказом), сразу выявивший победителя — А.И.Рукавишникова (в число архитекторов проекта «попал» первый заместитель архитектора города И.Н.Вознесенский). Одновременно Москомархитектура разрабатывает технический регламент памятника «у Кутафьей башни» и начинает работы по

инженерно-геодезическим испытаниям и рабочему проектированию. И только после этого, к осени, проект выдвигается на согласование Комиссии по монументальному искусству, которая приняла идею памятника в целом, но отказала ему в предполагаемом расположении. Следует отметить, что процедурные нарушения в прохождении монументальных проектов ныне не единичны, о чем свидетельствует непосредственный участник событий Н.М.Молева (см.: [3]).

6. На сайте «Архив документов города Москвы» имеются соответствующие документы: Распоряжение Правительства Москвы от 11.08.2003 № 1444-РП «Об установке в Москве памятника царю Александру II», ссылающееся на решение некоего Общественного совета при Мэре Москвы по проблемам формирования градостроительного и архитектурно-художественного облика города от 27 декабря 2002 года; Распоряжение от 01.06.2004 № 1067-РП «О дальнейшей реализации распоряжения Правительства Москвы от 11.08.2003 № 1444-РП», которое начинается со слов: «В целях обеспечения выполнения распоряжения Правительства Москвы от 11.08.2003 № 1444-РП “Об установке в Москве памятника царю Александру II” и в связи с изменением места установки памятника» и далее по тексту, оба — за личной подписью Ю.М.Лужкова. См.: [12] и [13] соответственно.

7. Само место некорректно называлось в проектной документации «безымянной площадью» рядом «с Кутафьей башней».

8. Изначально два разных храма — деревянные Всехсвятский (1365) и Похвальский (1475) объединили свои престолы с началом строительства храма Христа Спасителя, когда были снесены Алексеевский монастырь и церковь Всех Святых.

9. Известно, что храм Христа Спасителя создавался в память героической победы над наполеоновскими войсками, фиксировать которую был призван и первый музей Отечественной войны 1812–1814 годов, разместившийся в круговой галерее: на ее стенах разместились 117 мраморных досок с текстами соответствующих рескриптов, манифестов тех лет, военной хроники.

10. А.П.Соколов. Император Александр III в коронационном одеянии 15 мая 1883 года. Хромолитография [4].

11. Первоначально Рукавишниковым были задуманы четыре льва, ориентированные по сторонам света, но условия и статус локации вынудили ограничиться двумя изваяниями. Можно согласиться с В.С.Турчиным, который полагает, что в таком случае львы лишаются значения символа имперской власти, апотропея [1, с. 42].

12. С 1815 года правая часть, выделенная из усадебного владения после смерти В.Нарышкина, стала домом Н.И.Нарышкиной; выкуплен во второй четверти XIX века М.П.Оболенской, затем перешел в собственность Воейковых, перестроен архитектором А.Г.Григорьевым (?).

Библиография:

1. *Aleksander Rukavishnikov*. Ante Glibota, Slava Lion, Ivitsa Radinivich, Alexander Rozhin, Valeii Turchin. — Skira — Italy, 2009.

2. *Базазьянц С.Б*. Художник, пространство, среда. — М., 1983.

3. *Молева Н.М.* История новой Москвы, или Кому ставим памятник. — М., 2008.

4. Описание Священного Коронования Их Императорских Величеств Государя Императора Александра Третьего и Государыни Императрицы Марии Федоровны Всея России. 1883. — СПб., 1885.

5. *Прахов А.В*. Император Александр III как деятель русского художественного просвещения // Художественные сокровища России. — 1903. — № 4–8.

6. *Раппопорт А.Г*. Средовой подход и идеология проектирования / А.Г.Раппопорт / Психология и архитектура / Тезисы конференции. Ч. 1. — Таллин, 1983. — С. 96–98.

7. *Сокол Г.К*. Российские монументальные памятники конца XVIII — начала XX вв. как объекты исторической географии. Автореферат диссертации на соискание уч. ст. к. иск. — М., 2009. — С. 20.

8. *Стасов В.В*. После Всемирной выставки (1862) // Стасов В.В. Избранные сочинения в трех томах. Т. I. — М., 1952.

9. *Фуко М*. Правительственность (идея государственного интереса и её генезис) / пер. И.Окуневой // Логос. — 2003. — № 4/5. — С. 4–22.

10. URL: http://duma.mos.ru/ru/406/page/zakon-goroda-moskvyi-o-poryadke-vozvedeniya-v-gorode-moskve-proizvedeniy-monumentalno-dekorativnogo-iskusstva-gorodskogo-znacheniya (дата обращения: 1.12.2016).
11. URL: http://moscow-portal.info/2002/07/16/a93563.htm (дата обращения: 1.12.2016).
12. URL: http://moscow-portal.info/2003/08/11/a85871.htm (дата обращения: 1.12.2016).
13. URL: http://moskva-gov.ru/doc/6738 (дата обращения: 1.12.2016).